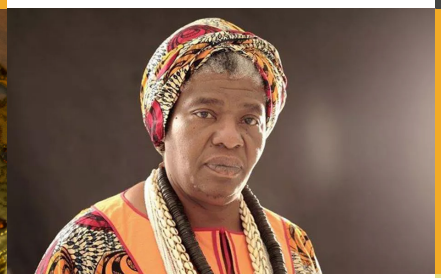
FILMAR-SE E VER-SE AO ESPELHO – VOL 1

speculum

Ana Catarina Pereira
Ana Isabel Soares
Julia Fernandes Marques
[Eds]



LABCOM
COMUNICAÇÃO
& ARTES

SPECULUM: FILMAR-SE E VER-SE AO ESPELHO

VOL. 1

ANA CATARINA PEREIRA
ANA ISABEL SOARES
JULIA FERNANDES MARQUES
[EDS]

LABCOM
COMUNICAÇÃO
& ARTES

speculum

Ficha Técnica

Título
Speculum: Filmar-se e ver-se ao espelho, Vol. 1

Editores
Ana Catarina Pereira, Ana Isabel Soares
e Julia Fernandes Marques

Editora LabCom
www.labcom.ubi.pt

Coleção
Livros de Comunicação

Direção
Gisela Gonçalves

Design Gráfico
Cristina Lopes

Revisão e transcrição de podcasts
Paulo Nóbrega Serra

Projecto FCT EXPL/ART-CRT/0231/2021
https://speculum.labcom.ubi.pt/

ISBN
978-989-9229-31-0 (papel)
978-989-9229-32-7 (pdf)

Depósito Legal
546616/25

Tiragem
Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2025

© 2025, Ana Catarina Pereira, Ana Isabel Soares e Julia Fernandes Marques
© 2025, Universidade da Beira Interior
O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.

Índice

Prefácio — Cartografias Estéticas Feministas no Projeto *Speculum* 9
Bernadette Lyra

Introdução 13
Ana Catarina Pereira, Ana Isabel Soares e Julia Fernandes Marques

PARTE I — MAPEAMENTOS E DEFINIÇÕES 21

Speculum – Descrição de um projeto 23
Ana Catarina Pereira, Ana Isabel Soares, Eduardo Paz Barroso
e Patrícia Nogueira

Filmar-se e ver-se ao espelho: A auto-representação de documentaristas portuguesas e brasileiras 41
Ana Catarina Pereira

Paisagens familiares e figurações do banal. Retratos masculinos por três realizadoras 67
Angela Prysthon

O cinema autobiográfico de mulheres como resistência: autonomeação e a subversão de estereótipos do cinema de hegemonia patriarcal 89
Julia Fernandes Marques

Filmes-Palimpsesto: as camadas de re-escrita da historiografia familiar nos documentários de Melanie Pereira 117
Patrícia Nogueira

PARTE II — AS HISTÓRIAS QUE ELAS DECIDIRAM MOSTRAR 139

Gestação e vida em documentário autobiográfico: o caso de *Olmo e a gaivota* 141
Ana Catarina Pereira

Considerações para uma cinematografia de mulheres. Uma análise do filme *À Luz Delas* (2019), de Nina Tedesco e Luana Farias 153
Julia Fernandes Marques e Danielle Parfentieff de Noronha

Vendo fantasmas: o ato de criação queer em *Lembro mais dos Corvos* 181
Daniel Oliveira Silva e Ana Catarina Pereira

As fronteiras da escrita de si no cinema de mulheres: uma análise do filme *Nobody* (2023), de Marcela Jacobina 205
Anna Clara Petracca

A nostálgica autobiografia das coisas em *Vidas Vencidas* de Maria Ondina Braga 217
Carina Infante do Carmo

Hymne d'Amour: Em busca de uma cineasta 233
Ana Isabel Soares

Merecer a Vida. Matriarcado e autobiografia num documentário de Margarida Leitão 243
Eduardo Paz Barroso

A metamorfose do Eu: Auto-representação e intermedialidade em *A Metamorfose dos Pássaros* (2020) 255
Fátima Chinita

Deixa-me Ser Eu: A poética da desobediência materializada em corpos, rostos e objetos 289
Ana Catarina Pereira, Ana Isabel Soares e Caterina Cucinotta

Ressujeitando o cinema: Linn da Quebrada e o ato de criação queer em *Bixa Travesty* 303
Daniel Oliveira Silva e Ana Catarina Pereira

The Splinter of the Toad: the case of Leonor Teles 329
Sérgio Bordalo e Sá

Cinema, ativismo e interseccionalidade: uma análise da obra de Tila Chitunda 337
Carla Cerqueira

Prefácio

CARTOGRAFIAS ESTÉTICAS FEMINISTAS NO PROJETO *SPECULUM*

Bernadette Lyra[1]

Escrever um prefácio a um mix de artigos fixados especificamente em filmes dirigidos por mulheres não é um trabalho fácil. Sempre existe o risco de se encontrar um território de análises, já demarcado, cristalizado e contaminado por séculos de desmerecimento e opressão cultural, a repisar a existência de um "cinema feminino" assim apresentado sob a ótica vigente na cultura patriarcal que estima uma naturalização de atributos das mulheres, tidas como delicadas, amorosas, caseiras, etc. Não parece ser esse, porém, o pensamento-matriz que organiza a atual coletânea resultante do projeto *Speculum*, composta por artigos que contemplam o binômio cinema e mulheres.

Falar em pensamento-matriz faz parte de uma cartografia que remete a esmiuçar um espaço mais profundo, entrevisto (ou pelo menos cogitado) na multivariada leitura dos textos. A cartografia permite traçar um mapa desalinhado e convulsionado deste conjunto de artigos, cada um dos quais poderá ser lido e relido isoladamente, possibilitando múltiplos e diversos entendimentos, a cada vez. Mas sempre restará alguma coisa que arrasta a leitura em direção a um núcleo comum e que une as múltiplas análises, neste livro enfeixadas. E, se é fato que é temerário alguém apontar como verdade "algo" que fundamenta um *corpus* composto por tantas, tão ricas

1. Bernadette Lyra é Escritora de ficção, Doutora em Cinema, Professora Emérita da UFES/Brasil.

e tão diversas investigações e pesquisas, é fato também que as análises dos filmes escolhidos, ainda que diversificadas, podem ser consideradas fragmentos capazes de iluminar a parte mais íntima e imaginária do todo. Como diz o poema de Keats: "Doces são as melodias ouvidas, mas as não ouvidas mais doces".

É inegável que o conjunto dos filmes analisados, de uma forma ou de outra, deixa transparecer uma única visão estética, que emana das análises fílmicas efetuadas e rege o desdobramento da missão do projeto. Entende-se que as autoras e autores dos artigos, pesquisadoras e pesquisadores pertencentes às mais diferentes instituições, professando as mais variadas fundamentações teóricas, todas e todos deixam entrever uma preocupação central de fundo com a experiência histórica, artística e cultural das mulheres.

Experiência é uma palavra-chave adequada para denominar as razões fundadoras dos filmes, voltados para a construção dos detalhes miúdos e marginais com que lidam as realizadoras através de histórias de enfrentamentos, lutas, determinações e renegociações contínuas, em busca de sua própria subjetividade. Considerando a estética e as práticas estéticas como modos de transformar as experiências individuais e sociais com o mundo, a vida e a produção de saberes, quer artísticos, quer científicos, quero crer que o olhar estético também ancora as razões das autoras e autores dos escritos que compõem este livro.

Assim, proponho que o termo "estética feminista" seja utilizado para conceituar a matriz que se encontra na base da justaposição das etapas que articulam esta coleção de artigos. Não só para fugir dos riscos de uma cilada identitária, que possa estar contida na denominação de uma "estética feminina", mas também para atualizar a variedade dos exames analíticos sobre a transformação das experiências individuais e sociais de mulheres na realização de filmes, que culmina na materialização daquilo que cada autora ou autor dos artigos desta coletânea *Speculum* escreve sobre os filmes, suas realizadoras e seus desdobramentos.

Afinal, segundo vozes do feminismo hoje atuantes, uma estética feminista existe quando existe uma consciência, sensibilidade e modos de produção de saberes culturais e artísticos que acomodam em si uma força de estratégias éticas, políticas e estéticas de subversão, resistência e criação de possibilidades, que atuam como posicionamento crítico e inventivo, na existência da arte e da vida das mulheres no mundo.

Introdução

Abrirei uma escola de vida interior e escreverei sobre a porta: escola de arte.

Conselhos a um jovem poeta – Max Jacob

As palavras do poeta e pintor francês poderiam ter sido o mote para as reflexões iniciadas neste livro, uma compilação de artigos e entrevistas realizadas por investigadoras e investigadores que integram o projeto "Speculum: Filmar-se e Ver-se ao Espelho: O uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa". Iniciado em 2021, o *Speculum* foi consolidado com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), através de financiamento destinado a projetos exploratórios (EXPL/ART-CRT/0231/2021). Aqui se reúnem, na forma de ensaios escritos, alguns dos resultados das pesquisas empreendidas no seu âmbito ao longo de dois anos de extensão, anos esses que não damos agora por concluídos, mas antes por demonstradores de novos caminhos.

Partindo da ênfase sobre a escrita de si, materializada em filmes documentais realizados por mulheres em Portugal e no Brasil, a relevância académica e artística desta publicação parece-nos, desde logo, evidente. Não apenas porque confronta a parca difusão histórica do cinema dirigido por mulheres em todo o mundo, ou a incontornável cultura do patriarcado em pleno século XXI, mas sobretudo porque empreende uma resistência a esse domínio, lançando luz sobre obras que condensam vozes, existências e percepções geradas a partir da Mulher. Esse olhar sobre o mundo, mais particularmente sobre o seu próprio mundo, i.e., um mundo *de mulher*, representa a possibilidade de reclamar um *quantum* de controlo sobre esse mundo e sobre si mesma – não

como frívolo desejo de posse, mas enquanto modo de equilibrar uma visão que, historicamente, tem o predomínio masculino. A historiadora de arte Catherine McCormack sintetiza:

> Historicamente, as mulheres não têm tido permissão para olhar; afastadas do estudo e da entrada na esfera profissional, não se lhes permitiu olhar para os livros nem para o mundo – em particular, não lhes foi permitido olhar para o mundo dos homens [...]. Tal restrição significou também que, historicamente, as mulheres não têm podido olhar para os corpos, nem enquanto médicas, nem enquanto artistas. Este privilégio deu aos homens um controlo quase absoluto não só sobre o modo de funcionamento dos corpos das mulheres, mas também sobre o modo como o corpo das mulheres tem aparecido – na pintura e na escultura, nos compêndios de medicina, no cinema ou em caricaturas políticas – e tais representações não refletem necessariamente a multiplicidade de maneiras como a mulher se vê a si mesma. [2021, p. 8].

Por outro lado, tanto na obra sobre a qual trata esta introdução, como no conjunto dos membros da equipa do projeto, a multidisciplinaridade afirma-se como traço dominante: constituem-na investigadores/as, doutores/as e pós-doutores/as, estudantes com exímia dedicação às suas pesquisas, assim como realizadoras de filmes documentais. Ao mesmo tempo, os nomes que assinam o livro percebem no cinema produzido por mulheres, através do uso da escrita de si, uma possibilidade de encontro. Desse encontro brotaram artigos que, entre outras categorias, podem ser identificados como buscas legítimas de definições, de modo nenhum estanques, mas investigativas, na tentativa de constituir uma materialidade num objeto teórico que tem, nesta publicação, um momento inédito. Isto porque, da mesma forma que o *Speculum* inaugura uma reflexão teórica sobre o cinema autobiográfico de mulheres portuguesas e brasileiras, o seu livro resulta de um árduo processo de imersão e de aprendizagem sobre a temática, muitas vezes numa investigação de primeiro nível, em contacto direto com o objeto de estudo e com o processo de criação do/a pesquisador/a enquanto produtor/a de conhecimento.

Esta forte característica pode ser percebida desde as primeiras páginas, nas quais são apresentadas as linhas que definem os objetivos, o *corpus* fílmico e as ações desenvolvidas ao longo do *Speculum*. Numa descrição sobretudo teórica, a leitora ou o leitor tem acesso à motivação principal do projeto, a saber, a necessidade de dialogar sobre o trabalho de realizadoras que propõem o cinema como um lugar de reinvenção da própria história, escrita pelas "filhas e netas da inquietude familiar", como as designa Ana Catarina Pereira, investigadora responsável e uma das coordenadoras desta obra coletiva. Ao mesmo tempo, as ideias apresentadas trazem à tona a metodologia que estrutura as reflexões presentes nos trabalhos, que encontram a sua base tanto no pacto autobiográfico de Philippe Lejeune como nos conceitos de Linda Candy sobre "practice-based research" e "practice-led research".

Afinal, de que outra forma se poderia pensar sobre uma temática tão pouco explorada, a não ser através da atitude intelectual de uma equipa que vê a produção científica como lugar vivo e disponível para a criação? Como resultado, temos acesso a textos que expressam a associação entre a produção de teoria e a prática artística, uma vez que, para além das análises de obras cinematográficas presentes em maior ou menor grau entre os artigos, mostra-se o exercício da prática científica como elemento-chave para a compreensão do objeto teórico em questão. Somem-se as entrevistas, mais ao final do livro, em que diversos membros da equipa dialogam diretamente com realizadoras.

Ainda na primeira secção do livro, revela-se o anseio por interpretar determinadas obras partindo da projeção de conceitos como estratégia para a análise, particularmente no capítulo em que noções de paisagem, arquivo e *found footage* são utilizadas para refletir sobre um conjunto de filmes, entre eles *A Toca do Lobo* de Catarina Mourão. Os arquivos familiares são igualmente fundamentais para a análise do cinema documental de Melanie Pereira, sob uma ótica criativa e transformadora. Ensaia-se, ademais, o estabelecimento de uma relação entre as formas de autonomeação no cinema realizado por documentaristas brasileiras e uma resposta tão estética quanto política ao próprio cinema patriarcal e dominante.

Olhar-se ao Espelho é o conceito que abre a secção seguinte do livro. *Olmo e a Gaivota*, de Petra Costa e Lea Glob, motiva uma análise que problematiza a autoimagem da mulher e, ao mesmo tempo, a gestação e as gerações de mulheres na constituição de um indivíduo. *Olhar-se ao Espelho* é também parte da designação do próprio *Speculum*, que propõe o filmar-se enquanto ato da escrita de si, que parte de um lugar íntimo, pessoal e instigante. Assim prossegue a segunda secção desta obra, com reflexões centradas: a) nas dificuldades enfrentadas por diretoras de fotografia (um campo profissional consideravelmente masculino) sob o olhar de realizadoras que são igualmente fotógrafas; b) e na autoescrita de uma protagonista *queer* que divide a sua escrita com quem a observa. A autoficção é igualmente explorada enquanto possibilidade de um olhar da mulher sobre si mesma no cinema de Marcela Jacobina, ou na obra *Vidas Vencidas*, de Maria Ondina, e na sua ideia incessante de recriar a realidade.

Entre as múltiplas reflexões e análises que têm por base filmes maioritariamente realizados no segundo milénio, esta publicação destaca ainda o primeiro documentário autobiográfico do *corpus* do projeto. Gravado inicialmente em 1979, alterado e completado ao longo de mais de dez anos, e finalmente lançado em 1991, *Hymne d'Amour*, de Marie Isabelle Canto da Maia, começou por chamar-se *O Paraíso Perdido* e veio a ter algumas encarnações que agora são objeto de estudo de Ana Isabel Soares, co-investigadora responsável do projeto. A história da trajetória da obra, assim como a da sua realizadora, oferece ainda hoje mais interrogações do que respostas.

Hymne d'Amour estava ausente do *corpus* inicial do projeto – ao contrário de *Gipsofila*, de Margarida Leitão, que recebe uma sensível leitura em formato de artigo, aqui presente. A escrita da realizadora portuguesa que, ao espelho, olha para si e para a sua avó, transforma-se numa síntese do ímpeto de todo o texto autobiográfico que busca reescrever-se para finalmente se compreender, ainda que na perenidade das coisas. Do seu gesto de partilha, como do gesto similar das realizadoras agora em análise, algumas vezes criticadas por um olhar subjetivo e egocêntrico, recolhemos um efeito de permanência dos momentos filmados e exibidos.

Essa perenidade, por sua vez, segue de mãos dadas com a busca pela materialização desse lugar, tão rico e complexo, que é a autonomeação no documentário realizado por mulheres que partilham não apenas a condição de género, mas o mesmo idioma. *A Metamorfose dos Pássaros*, de Catarina Vasconcelos, surge em seguida como uma obra que atesta o facto sob o olhar atento da inventiva criação da pesquisa frente à obra de arte. Não partiriam ambas de uma resolução artística? Ao elaborar a leitura sensível de um objeto de criação não estará a pesquisadora a materializar outra instância dessa mesma arte? Falar de si é metamorfosear-se, necessariamente frente a um observador externo, que, através do seu olhar, atribui força de realidade à performatividade, também de forma performativa? Ou, por outro lado, a materialização do ser acontecerá através da sua própria fala, seja esta uma fala inquieta e angustiada que procura um espaço para a denúncia e a própria compreensão de si no espaço do outro, como em *Deixa-me ser Eu*, de Sheila Correia Ramos? Uma fala que confronta o estabelecido e recusa acordos, na busca pelos seus direitos, de mulher imigrante ou de mulher trans que habita um corpo negro, que reivindica a sua existência e que pede para ser vista como *é*, como no filme *Bixa Travesty*. Linn da Quebrada olha para o público através da câmara e solicita o olhar de volta, na cumplicidade de um lugar íntimo de exposição.

Deste modo, não apenas nos dois últimos artigos elencados, mas de uma forma transversal a toda a publicação, um certo ativismo social perpassa as obras: fílmicas, em análise, e textuais, aqui questionadas. O mesmo argumento pode aplicar-se aos capítulos que encerram a segunda secção do livro: um, que disserta sobre *Balada de um Batráquio*, de Leonor Teles, e outro, que espreita o cinema decolonial e interseccional de Tila Chitunda. No primeiro, a questão do preconceito sobre um povo e uma cultura, porque, por vezes, falar sobre si é partilhar sobre como se vê ou se experiencia a vida. No segundo, uma história pessoal que se cruza com a história de um mundo construído a partir da fragmentação de identidades, violentadas pelo histórico abuso e exploração das sociedades africanas, escravizadas e comercializadas em outros continentes.

O segundo volume desta nossa obra conjunta traz-nos a transcrição de onze entrevistas realizadas em formato de *podcasts*, dez das quais com realizadoras, algumas contempladas nos artigos compilados, mas todas elas a cederem explanações sobre o seu próprio fazer cinematográfico, oferecendo material produtivo para futuras publicações. Porém, antes das entrevistas, a obra convida a leitora ou o leitor a um momento de transição e de passagem da análise fílmica para um olhar sobre processos de criação. Se a reflexão acerca da escrita de si no documentário de mulheres em Portugal e no Brasil é um importante viés de *Speculum*, o estímulo à realização de obras semelhantes por jovens cineastas é o contraponto que o equilibra.

Assim se inicia a terceira secção da publicação, com a abertura do processo de criação de uma realizadora e membro do projeto que, juntamente com a sua orientadora, expõe os elementos teóricos e conceituais que sustentam a realização do seu documentário autobiográfico. Embora mais breve do que as demais, a penúltima secção conta com um artigo originado em três das entrevistas apresentadas na secção final, analisadas de maneira comparativa, na tentativa de compreender as aproximações entre cada um dos processos assumidos pelas realizadoras Maria Thereza (Marithê) Azevedo, Isabela Ferreira e Lilian Solá Santiago. Conclui-se com uma reflexão sobre o trabalho de Raquel Schefer, num artigo que surge da sua entrevista cedida ao *Speculum*. Ambos os textos buscam compreender a metodologia de trabalho das realizadoras, as temáticas-chave e o modo como as suas autobiografias se implicam nas respetivas cinematografias.

Das onze entrevistas apresentadas, na íntegra, na quarta secção do segundo volume, sete realizadoras entrevistadas têm filmes contemplados nos artigos aqui elencados; uma delas teve como entrevistado o escritor, cronista e cinéfilo Pedro Mexia, que apresenta uma visão ímpar sobre a importância da escrita de si no cinema de mulheres. Embora seja o único homem entrevistado nesta primeira publicação do *Speculum*, representa a compreensão de que a luta das mulheres por espaços de fala e de gestão das próprias narrativas no cinema não justifica polarizações entre masculino e feminino, já que entendemos que a compreensão da importância de reparar condições

históricas opressivas e excludentes deverá ser de toda a sociedade. Quanto às três entrevistas não contempladas diretamente em produções textuais neste livro, anteveem-se vastas possibilidades, tanto para produções académicas, como inspiradoras para novas artistas, cineastas, documentaristas, que possam encontrar no acto de olhar-se ao espelho uma resposta sobre si mesmas e sobre o mundo ao redor.

O projeto de investigação "Speculum: Olhar-se e Ver-se ao Espelho: O uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa" concretiza nesta publicação uma tentativa de refletir sobre o cinema autobiográfico realizado por mulheres em Portugal e no Brasil. Que destas reflexões e entrevistas agora publicadas possam surgir tantas outras hipóteses de ampliação de espaços e contemplação de (re)existências. Que seja apenas uma das primeiras publicações sobre o tema e que inaugure possibilidades expressivas para mais mulheres, através do cinema e do seu estudo.

Referências bibliográficas

Candy, L. (2006). Practice Based Research: A Guide. *CCS Report: 2006-V1.0 November*. University of Technology Sydney.

Lejeune, P. (1975). *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

McCormack, C. (2021). *Women in the Picture: Women, art and the power of looking*. London: ICON Books.

Parte I

MAPEAMENTOS E DEFINIÇÕES

SPECULUM – DESCRIÇÃO DE UM PROJETO[1]

Ana Catarina Pereira
Ana Isabel Soares
Eduardo Paz Barroso
Patrícia Nogueira

1. Introdução

Speculum, palavra latina que significa *espelho*, é o nome do projeto exploratório que se encontra em desenvolvimento desde novembro de 2021, a partir da Universidade da Beira Interior. Com uma equipa multidisciplinar baseada em Portugal e no Brasil, e com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (EXPL/ART-CRT/0231/2021), o projeto consagra a ideia do autorretrato feminino através do cinema, assumindo-a como uma das tendências de fim de século que se mantêm até ao momento presente. Para além do acrónimo, o seu título desenvolve e permite antever outros elementos em pesquisa: *Filmar-se e ver-se ao espelho – O uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa*. Pelo caráter exploratório que assume, o projeto visa problematizar o conceito de autorretrato, elaborar um mapeamento dos filmes que se enquadram na categoria e desenvolver propostas de análise aos seus processos de espelhamento, bem como incentivar a própria realização de objetos artísticos que prossigam e aprofundem a tendência.

1. Capítulo publicado em *Cine: Feminino del plural – Mujeres y prácticas creativas en ámbito ibérico*. Jesús Ramé & Caterina Cucinotta (coord.). (2023). Madrid: Editorial Sindéresis.
URL: https://editorialsinderesis.com/producto/cine-femenino-del-plural-mujeres-y-practicas-creativas-en-el-ambitoiberico

O estudo promovido abrange documentários filmados em Portugal (por realizadoras como Leonor Teles, Margarida Leitão, Catarina Vasconcelos ou Catarina Mourão) e no Brasil (Petra Costa, Maria Clara Escobar, Sandra Kogut, Flávia Castro, entre outras). As duas cinematografias dos dois lados do Atlântico encontram-se assim, por afinidades históricas, sociológicas, estéticas e narrativas que instigam ao pensamento e à criação. Partindo da ideia de que, se os grandes cânones da História do Cinema se consagram no masculino e sobretudo na ficção, constatamos que esse facto contrasta com um número significativamente mais representativo de mulheres documentaristas, em Portugal, nos países de língua portuguesa, e no mundo. A justificação do foco tem em conta os reconhecidos obstáculos sociais e económicos que ditaram a primeira escassez, opondo-a a uma crescente ousadia de se filmar e de se expor, contando não histórias ficcionais, mas as *suas próprias* histórias: as das suas famílias e dos seus papéis numa narrativa que é tão íntima e pessoal que arrisca a universalidade.

A reflexão de SPECULUM incide, deste modo, sobre um conjunto de filmes autobiográficos, ao longo dos 22 meses de investigação experimental. Prevê-se a publicação de uma obra coletiva, de artigos científicos, assim como a participação dos membros que integram a equipa em conferências nacionais e internacionais, além de, como foi referido, se potenciar o início de novas histórias, novos filmes e novos debates. No *site* lançado no final do ano de 2022, foram disponibilizamos alguns dos pressupostos, metas e principais atividades desenvolvidas, procurando que a sua conceção e *design* encontrem afinidade estética e concetual com os objetos de estudo: https://speculum.labcom.ubi.pt/

2. Olhar ao espelho com um propósito existencial e criativo

A ideia de autorretrato assume relevância central na nossa formulação teórica. Tem por base o conceito de "pacto autobiográfico" proposto por Philippe Lejeune (2008: 15), que pressupõe a identidade simultânea de autor, narrador e tópico ou pessoa de quem se fala. Reconhecendo a não linearidade do processo, bem como a possível incapacidade de verificação dos relatos por

quem recebe a mensagem transmitida, considera-se que a definição deste pacto tem como principal vantagem a desvinculação entre autobiografia e as ideias de *real* ou *verdade*. A motivação da nossa pesquisa não se prende, portanto, com a verificação de factos narrados nos filmes em análise, mas antes com a própria subjetividade e forma poéticas do conteúdo fílmico.

A experiência de si formulada por mulheres é, por outro lado, indissociável de um pacto narrativo que resulta na apresentação de um "eu" que reivindica a visibilidade, a legitimidade, em suma – a força de uma presença. Neste sentido, Paula Sibilia (2008) enfatiza a ideia segundo a qual o discurso é antecedido por uma realidade que importa desbravar. Porém, é no fluir, através do sulco estreito e vertiginoso do vivido e na subjetividade da sua transmissão, que se realiza efetivamente o "eu" e a sua singularidade: "Pois usar palavras e imagens é agir: graças a elas podemos criar universos e com elas construímos nossas subjetividades, nutrindo o mundo com um rico acervo de significações" (Sibilia, 2008, p. 31).

O conceito de "filme-palimpsesto", proposto por Sylvie Lindeperg (2008) para designar a recuperação e uso de imagens de arquivo em novos filmes convida a ter igualmente presente uma *arqueologia do saber* (Foucault, 1969), que potencia metodológica e epistemologicamente as marcas e os elementos significantes que constroem uma imagem de si – sintoma, mais do que reflexo, que colabora no trânsito do visível ao inteligível. A noção de que os filmes de arquivo são como "palimpsestos" – manuscritos em pergaminho, apagados pelos copistas da Idade Média, para neles poderem escrever algo novo – subentende ainda que o processo de reescrita conserva inevitáveis marcas da escrita anterior. Os "filmes-palimpsestos", no entender da historiadora, preservam as marcas da sua construção e dos diferentes usos ao longo do tempo, pelo que, uma imagem familiar original, ainda que trabalhada de modos distintos, em contextos igualmente distintos, revelará sempre uma marca indelével da sua intimidade.

A busca autobiográfica que elegemos como objeto de estudo convoca ainda uma escuta à qual não são alheios a instância psicanalítica e o apelo de uma

interpretação. "A interpretação é o instrumento que torna consciente o inconsciente" (Etchgoyen, 2008, p. 195). Trata-se de identificar o conflito, o inconsciente e a sua retórica, o seu silêncio (Freud, 1996; Kremer–Marietti, 1992; Etchgoyen, 2008). Interessa-nos, assim, observar os modos de aparecer através do material autobiográfico e da situação catártica das cineastas a estudar, analisar o que dizem do seu *Eu* enquanto fruto de passados familiares não elegidos, com marcas no presente, no quotidiano dos dias, no comportamento e nas decisões assumidas.

A autorrepresentação e o espelho inscrevem-se, neste sentido, em espaços sociais, familiares e públicos, como contrapoder. Ou, de acordo com a terminologia criada por Claire Johnston (1973), como contra-cinema, dada a escassez de possibilidades que torna estes corpos e enredos disruptivos e minoritários no circuito mediático, nacional e internacional. Recorde-se ainda, no mesmo âmbito, a formulação de Teresa de Lauretis, para quem o feminismo não se limitou a inventar novas estratégias ou a criar novos textos: concebeu um novo sujeito social, as mulheres, enquanto "oradoras, escritoras, leitoras, espectadoras, consumidoras e produtoras de modelos culturais" (Lauretis, 1985, p. 163).

Arriscar o íntimo através da realização de um documentário, e, mediante o cinema, atribuir valor estético e ético à exposição de si, passa por ultrapassar uma ambiguidade. Trabalhar cinematograficamente um labirinto de experiências pessoais vividas por mulheres está, pois, para além de uma qualquer sensibilidade feminina arquetípica. Destacamos portanto, nestes filmes, e ainda com Lauretis, "um envolvimento pessoal e subjetivo nas práticas, discursos e instituições que atribuem significado (valor, importância e afeto) aos acontecimentos do mundo" (Lauretis, 1982, p. 159). As propostas estéticas que apresentam, bem como o lugar de fabricantes (ao invés de portadoras) de significado no qual as cineastas em análise se posicionam, opõem-se ainda a uma lógica patriarcal e misógina na qual Laura Mulvey, em artigo fundador para os estudos feministas fílmicos, considera que o cinema terá sido alicerçado (Mulvey, 1975).

3. Um cinema íntimo de causas universais

De perspetivas idênticas às que temos até aqui sinteticamente elencado, vários autores, ao longo das décadas mais recentes, se têm debruçado acerca do que significa uma escrita autobiográfica – e, nesse sentido, têm procurado entender a subjetividade e as contradições inerentes à perceção de uma *escrita feminina* por comparação com outros modos de escrita. Em 1994, Leigh Gilmore refletia sobre o formato de biografia ainda maioritariamente gerado pelo homem. Segundo a autora, a escrita de si, enredada em questões identitárias que passam necessariamente pelo género, pela raça, pela opção sexual, ou por tópicos de aptidão física, cresce envolta em subjetividades particulares, mas continua a ser determinada por homens que poderiam ser considerados estáveis, íntegros e autossuficientes dentro da cultura dominante nas estruturas de um mundo ocidental *civilizado*.

Por essa razão, Gilmore argumenta que o formato autobiográfico confiou e reforçou uma fórmula de auto-escrita, no qual a subjetividade masculina é fortalecida dentro de sistemas patriarcais e à custa de mulheres. Contribuir para que estas sejam visíveis e audíveis corresponde, de certo modo, a procurar e aprofundar o conhecimento de universos desconhecidos, através de novas formas de compreensão, de entendimento. Para Alisa Lebow (2012), por sua vez, os filmes narrados na primeira pessoa podem ser poéticos, políticos, proféticos ou mesmo absurdos. A imagem de si, o *ethos*, da mulher cineasta e documentarista, recorre a um campo de possibilidades oferecidas pelo Outro, sujeito familiar, ou intrigante, conjugando essas figuras e elementos na primeira pessoa. Pode falar-se, portanto, de filmes de mulheres em que são elas a primeira pessoa.

Na mesma linha de pensamento, Jeanne Perreault (1995) argumenta que os discursos da individualidade são inextricáveis do esforço de construir identidades feministas. A possibilidade de escrever o *Eu* depende, pois, da existência de um "nós" feminista: "Os processos engendrados pelos textos da escrita de si não são solitários, nem soberanos, e qualquer discussão sobre um 'eu' feminista precisa de tomar em linha de conta o registo de um

'nós,' de uma zona contestada que resiste a ser definida, mas que afirma a sua própria existência" (Perreault, 1995, p. 192; tradução nossa).

Diferentes perspetivas feministas validam, por fim, a partilha de experiências e a definição de modelos a seguir como estratégias pedagógicas úteis à transmissão de conhecimento (Iris Young, 2004 e Kathleen Weiler, 2004), tendo em vista o incentivo ao diálogo, à ação e à criação de redes de contactos e de empoderamento – o que não só atribui novos significados históricos e relevância aos filmes oferecidos à nossa investigação como sublinha a importância dos possivelmente inspirados neste contexto. Com esse propósito, inserimos, na equipa do projeto, jovens investigadoras/es que acabam de terminar o Doutoramento ou que iniciam agora os seus estudos doutorais. Em simultâneo, envolvemos alunas dos primeiro e segundo ciclos de três universidades portuguesas, nos *workshops* que promovem a realização de curtas-metragens temáticas (sobre as quais nos deteremos adiante). A conjunção das vertentes teórica e prática do projeto reitera assim, no nosso entender, a importância atribuída à experiência criativa enquanto ferramenta pedagógica essencial no ensino artístico de cariz igualitário e humanista.

Aos instrumentos e aparatos conceptuais que movem o projeto SPECULUM, reúnem-se, ademais, preocupações sociais globais, comuns a todos os elementos da equipa. Nomeadamente, procura-se promover uma reflexão de âmbito artístico, essencialmente respeitadora dos direitos humanos. Isso mesmo é incentivado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia ao abrir candidaturas que se relacionem de modo claro com a Agenda 2030 das Nações Unidas para o Desenvolvimento Sustentável. Esta Agenda constitui, em traços gerais, um plano de ação centrado nas pessoas, no planeta, na prosperidade, na paz e nas parcerias. É uma Agenda ambiciosa, com vista ao combate das desigualdades à escala global; mas é também uma Agenda universal, assente em 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) e 169 metas a implementar por todos os países (https://ods.pt/ods/).

No SPECULUM, concentramo-nos nos ODS 4 (educação de qualidade), 5 (igualdade de género), 8 (trabalho digno e crescimento económico) e 10

(redução das desigualdades). De entre os nossos propósitos, destacam-se concretamente aqueles que se destinam a eliminar todas e quaisquer formas de discriminação contra meninas e mulheres, a par de promover o trabalho digno para todas as pessoas, num sector em que a predominância de cargos de direção masculinos ainda é gritante. Ao reconhecer e valorizar o labor artístico (bem como o seu potencial de empatia e de criação de modelos para as gerações futuras, por meio da disponibilização de imagens e narrativas reais, meios de comunicação acessíveis e obras apelativas), procuramos, portanto, equilibrar o número de mulheres com acesso a meios de realização cinematográfica e, ao mesmo tempo, destacar as suas intervenções sociais, tantas vezes invisíveis num contexto de orientação fortemente economicista.

O cinema de autoria autobiográfico, à semelhança da reflexão histórica, apresenta, como referido, condições únicas especialmente propícias à afirmação das mulheres cineastas, que produzem narrativas próprias sobre as suas circunstâncias e percursos. Estas produções não são só importantes *de per si*, por darem conta desta história e deste cinema de mulheres, dos quais ambas as áreas têm carência; são-no igualmente porque dão espaço a que, na comunidade, as mulheres em geral reflitam sobre o seu papel e o seu direito à intervenção na esfera pública. É neste sentido que acreditamos que o SPECULUM se coaduna com os referidos objetivos da Agenda 2030 das Nações Unidas para o Desenvolvimento Sustentável.

O ODS 10, em concreto, propõe "reduzir as desigualdades no interior dos países e entre países". Num projeto que abarca objetos de dois países de língua oficial portuguesa, precisamente o que se visa é dar visibilidade e reduzir assimetrias identificadas. Apesar da menor dimensão geográfica, Portugal é palco de fortes desequilíbrios sociais regionais, que afetam de forma particular a atividade artística e cultural. Por seu lado, num contexto global, e a despeito da interessante produção cultural brasileira, as cineastas brasileiras enfrentam constrangimentos que não são alheios a uma raiz colonialista e patriarcal da relação hierárquica Norte-Sul.

É necessário, pois, dar visibilidade e analisar processos emancipadores e contestatários encetados por estas mulheres, que dão voz à sua história e à história dos seus países. Consideramos que a mulher cineasta confiada (e confessada) ao seu próprio dizer no tempo constitui um facto cinematográfico que urge sondar, discutir e investigar, e que dessa rigorosa atenção pode resultar uma clarificação do Mundo e dos papéis que cada indivíduo nele representa.

4. Memórias filmadas

Três das obras que compõem parte do corpus fílmico do SPECULUM foram inicialmente analisadas pela Investigadora Responsável pelo projeto, no artigo que lhe deu mote, publicado na revista *Fonseca*, da Universidade de Salamanca, Espanha (Pereira, 2019). Nesse texto, a autora propõe considerar a importância de três cineastas portuguesas que assumem, nas suas obras, o registo autobiográfico: Catarina Mourão, Margarida Leitão e Leonor Teles. O filme português que no presente texto se refere por último, *A Metamorfose dos Pássaros*, de Catarina Vasconcelos (2020), surgiu após a publicação daquele ensaio, mas veio confirmar a tendência autobiográfica destes documentários de *si*.

O projeto abarca outras obras portuguesas, predominantemente curtas-metragens, e um conjunto significativo de documentários brasileiros, que tomam como núcleo narrativo, temático e artístico a identidade da realizadora (seja através da narração diretamente autobiográfica, seja, mais frequentemente, através de relatos sobre seus familiares). O denominador comum é a configuração documental e poética da pesquisa de si.

Em *A Toca do Lobo* (2015), Catarina Mourão, realizadora portuguesa nascida em 1970, revisita fotografias e imagens em movimento, tanto de filmes de família, como do arquivo da Rádio e Televisão de Portugal. A partir desses materiais, procura reconstruir a história de um avô afastado da sua vida e da vida da sua mãe. O que começa por ser um projeto de doutoramento na Universidade de Edimburgo depressa se transforma num documentário

transgeracional sobre a família de Tomaz Xavier de Azevedo Cardoso de Figueiredo: o momento decisivo para a realização terá acontecido com a descoberta de um programa de televisão, nos arquivos da RTP, sobre o próprio escritor, antepassado que a documentarista nunca chegara a conhecer.

O filme, narrado por Catarina Mourão, assume o tom inquisidor de quem busca respostas para uma ausência profundamente visível e sentida. O olhar é mediado por uma perspetiva unicamente feminina: a da realizadora e da sua mãe, a quem foi retirado o direito de acesso ao espólio deixado pelo escritor. Passado e presente surgem de forma não linear, remisturados por lembranças, testemunhos e encontros, por sua vez montados/editados por quem dirigiu o documentário com o carácter de urgência e de necessidade de quem conta uma história. De quem *precisa* de contar uma história, até por ter visto o seu avô a dirigir-se a uma ainda não nascida neta, chamada Catarina, num programa de televisão.

No mesmo ano de estreia de *A Toca do Lobo*, Margarida Leitão apresenta na Cinemateca Portuguesa a sua obra *Gipsofila*, entretanto vencedora dos Prémios de Melhor Documentário Português no Festival Caminhos do Cinema Português, o Especial do Júri no Festival de Torino e o de Melhor Filme – Transcinema, no Festival Internacional de No-Ficción na capital peruana, tendo circulado em muitos outros certames. A premissa, que pode ser lida na sinopse do filme, tem pontos em comum com a proposta de Mourão: "O espaço pessoal de uma avó visto pela câmara da sua neta (a realizadora Margarida Leitão): um ensaio sobre a sua memória através das palavras hesitantes de duas pessoas que se amam, que se filmam, e que partilham o mesmo sangue."

São também duas mulheres, portanto, as figuras/personagens centrais de *Gipsofila*. Avó e neta, polos distintos de uma mesma dicotomia, transmitem a noção de que a vida passou bem para uma, mas que, para a outra, se encontra em suspenso. Os diálogos entre as duas familiares, o sufoco de uma existência líquida aparentemente sem propósito e a preocupação de quem sente o desperdício dos dias vão ditando o desenrolar de cada cena,

até ao ensinamento último da avó: a vida, como o cinema autobiográfico da neta, vive-se no presente e nos pequenos detalhes. Entre a revisitação do pragmatismo empírico ou da sabedoria popular e as incertezas de uma mulher-artista à beira dos quarenta, surge uma obra altruísta (mesmo se autobiográfica), comovente e interpeladora.

A *performance* das duas protagonistas vai sendo moldada pela presença da câmara, no esforço da naturalidade que não manipula nem incomoda. O labor estético de *Gipsofila* consiste assim nessa vontade de desvendar modos de viver e de ser feliz, ou de procurar respostas, numa moldura definida e um tempo inexato: não um princípio e um fim, mas um par de dias, com a luz e a escassez suficientes, não mensuráveis em horas, pela relevância de tudo aquilo que neles se vê acontecer. O filme é menos centrado no passado do que no presente, na eterna insatisfação pelo tempo que passa e na dúvida sobre como o consentir.

Neste espectro, o cinema de Leonor Teles, a mais jovem das realizadoras até aqui analisadas, circunscreve uma atividade na qual arte e vida também se conjugam. *Rhoma Acans* (2012) e *Balada de um Batráquio* (2016) são as únicas duas curtas-metragens dirigidas por Leonor Teles que, aos 23 anos, era já a mais jovem realizadora premiada em Berlim na categoria de curta-metragem. Em 2018, estreou a sua primeira longa, *Terra Franca*, no Festival Cinema du Réel, em Paris.

Rejeitando o peso da representatividade, Teles dedicou os seus primeiros filmes a uma comunidade à qual não pertence, mas que integra a sua identidade. Com ascendência cigana do lado paterno, a cineasta não chegaria a receber uma educação tradicional. Ainda assim, a sua curiosidade documentarista fê-la questionar como teria sido a sua vida, caso a mãe fosse também cigana: concretiza, pois, um exercício de memória do que não viveu, à semelhança dos filmes anteriores. Sobretudo na segunda obra, procurou revelar histórias de disrupção das mulheres da sua família, assumindo-se, ao mesmo tempo, fruto dessa contestação e realizadora de um cinema de intervenção, com uma estética minimalista. Na sinopse de *Balada de um*

Batráquio pode ler-se: "Tal como os ciganos, os sapos de loiça não passam despercebidos a um olhar mais atento. *Balada de um Batráquio* surge assim num contexto ambíguo. Um filme que intervém no espaço real do quotidiano português como forma de fabular sobre um comportamento xenófobo." (https://www.umapedranosapato.com/pt/film/balada-de-um-batraquio/)

A premissa era aparentemente simples. Leonor Teles, jovem esguia e de esconderijo fácil, marcada pela velocidade na fuga, sente-se desconfortável com um objeto ostensivamente repelente dos seus antepassados, por uma antiga superstição que dita o infortúnio e a má sorte de quem os avista. Sendo este objeto frequentemente colocado em estabelecimentos comerciais portugueses, menos com pretensões decorativas do que com o intuito de afugentar representantes de etnia cigana, Leonor Teles viu-se obrigada a mover o corpo magro e a câmara à mão por entre as ruas de Lisboa e do Porto, no registo fílmico de um ato político, traduzível na ruidosa destruição de sapos de loiça. Do questionamento surpreendido e existencialista, surge o seu processo criativo. A partir dele, contacta com uma pequena equipa que a acompanha em dois longos anos de produção. Diríamos, pois, que a realizadora se exprime sobretudo *acerca* e não tanto *em nome* de uma comunidade que vive em Portugal, contornando, não raras vezes, costumes e regras socialmente instituídos. O seu olhar é, portanto, exterior, mesmo quando sente para si própria as interpelações de pequenos comerciantes que evitam o contacto com pessoas da etnia que, não representando na totalidade, será também a sua.

Os recursos cinematográficos utilizados no filme não ultrapassam o realismo e a verosimilhança: a câmara à mão, as fotografias e os vídeos de família, a luz natural, a sua própria inscrição na narrativa e as cenas de rua. As imagens de arquivo de família são contrapostas à atualidade não familiar, em que uma Leonor mais adulta toma para si uma ação contestatária e gera o questionamento sobre a dificuldade de pessoas oriundas de meios distintos poderem conviver livremente. Ao contrário das propostas anteriores, a história de *Balada de um Batráquio*, centrada na performance da própria realizadora, é narrada por uma *voice-over* masculina.

A Metamorfose dos Pássaros (2020) é, até ao momento, a mais recente das longas-metragens portuguesas em análise no projeto SPECULUM. Nesta sua primeira obra, a realizadora Catarina Vasconcelos parte de várias narrativas sobre a sua própria família, que vai retecendo e reconduzindo perante o espectador, com recurso a arquivos familiares, mas sobretudo à evidência material de objetos de uma casa. Os quadros que constituem a narrativa assumem-se, precisamente, como peças de expressão artística – poética – que, para além de relatarem eventos biográficos (incluindo por meio de cartas trocadas entre membros da família), afirmam um forte posicionamento plástico. Também neste filme se pode verificar o engendramento do documentário como uma escrita de si: a procura de uma identidade da realizadora, através da pesquisa feita entre materiais familiares, para a construção de uma visão biográfica que se constrói como documento para o exterior e viagem ao interior de si mesma.

Como as obras anteriormente referidas, *A Metamorfose dos Pássaros* retoma a história das figuras maternas da família, marcada essencialmente pela ausência e pela falta que a realizadora assume sentir. Num registo híbrido que deambula entre a ficção e o documentário, Vasconcelos reconstrói uma história de ausências da avó paterna e da mãe que parte cedo demais, quando a cineasta tem apenas 17 anos de idade. A obra nasce, portanto, da urgência de se dirigir a estas mulheres que a formaram e que lhe deixaram um espólio de objetos que vão compor a *mise-en-scène* de um filme também já bastante premiado e distinguido nacional e internacionalmente, indicado pela Academia Portuguesa de Cinema à Academia das Artes e das Ciências Cinematográficas dos Estados Unidos, como candidato de Portugal a uma nomeação ao Óscar de Melhor Filme Internacional[2].

O SPECULUM toma assim para seus principais objetos de análise documentários de autoras de língua portuguesa, em duas cinematografias com sólida e histórica expressão: a portuguesa e a brasileira. Por isso, além das obras de documentaristas portuguesas aqui referidas, está em construção uma

2. https://www.publico.pt/2021/10/29/culturaipsilon/noticia/filme-metamorfose-passaros-candidato-portugal-oscares-1982961

base de dados que inclui quase três dezenas de longas-metragens produzidas no Brasil e que se enquadram no tópico apresentado. Acreditamos, pelos dados recolhidos, que, em pesquisas futuras, será igualmente relevante a produção documental centrada em autobiografias ou biografias familiares, dirigida e/ou produzida por mulheres em países como Espanha ou no espaço da América Latina de expressão hispânica. Um dos propósitos deste projeto, anunciado como uma investigação exploratória e ponto de partida para pesquisas de longo prazo, é precisamente o levantamento e o cotejo destas obras em cinematografias de proveniências variadas.

5. Pensamento e criação

O projeto SPECULUM agrega, conforme se tem referido, duas das dimensões mais reveladoras de uma investigação em Artes: a teórica e a prática. No primeiro âmbito, aquilo que se procurará desenvolver é uma profunda reflexão em torno da temática do documentário autobiográfico. O conceito será sobretudo pensado a partir de e com o fito em obras realizadas por mulheres de Portugal e do Brasil. Espera-se que um dos resultados desta pesquisa se traduza na publicação de um livro, com os diversos contributos da equipa de investigadores/as, consultores/as, assim como de convidados/as a considerar ao longo do processo.

No final do projeto, e ao abrigo da planificação apresentada na candidatura ao concurso para financiamento pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, será realizada uma conferência temática, de encerramento dos trabalhos e de abertura a futuras fases de pesquisa, com a desejada discussão de novos problemas de investigação, o reformular das questões colocadas de início e o delinear de projetos de continuidade, que contará com a participação da equipa inicial e de elementos entretanto agregados.

Para além da base de dados referida, em permanente construção, promovemos a criação do *website* https://speculum.labcom.ubi.pt/, através do qual são divulgados eventos, publicações, e outra matéria de interesse relacionada com o projeto. Do mesmo modo se promoverá um conjunto de entrevistas

(em formato de *podcast*) com consultores e convidados externos cujo trabalho e pesquisa sejam desenvolvidos em torno da temática da escrita de si.

A metodologia do SPECULUM assenta, ao mesmo tempo, numa investigação que toma por base a prática criativa (que resultou em documentários autobiográficos realizados por cineastas portuguesas e brasileiras) e numa investigação com vista quer à reflexão teórica a partir dessas obras, quer à criação de outras obras de cunho próximo. Sustentamos estes propósitos simultâneos na proposta de Linda Candy (2006), que defende que a prática criativa conjuga o ato de criar um objeto novo com o processo e a técnica de determinada área de investigação – seja arte, música, *design*, engenharia ou ciências. Aquela autora considera que, independentemente da temática, todos os processos de investigação envolvem o desenvolvimento de ideias e a sua consequente concretização, seja em artefactos, instalações, conceitos ou performances.

Do mesmo modo que o faz para a investigação, Linda Candy diferencia a prática artística enquanto processo de investigação em duas abordagens: a *practice-based research*, quando o objeto criativo é o foco e a principal contribuição para o campo de investigação; e a *practice-led research*, quando uma investigação original é levada a cabo com o propósito de obter novos conhecimentos, por meio da prática e por meio dos resultados dessa prática. Ou, nas palavras da autora, "se um artefacto criativo for a base do contributo para o conhecimento, a investigação é de base prática [practice-based]. Se a investigação conduzir acima de tudo para uma nova compreensão acerca da prática, é de orientação prática [practice-led]" (Candy, 2006, p. 1; tradução nossa). A *practice-led research* traduz-se, portanto, num estudo longitudinal que envolve um tempo dilatado para a obtenção de resultados; está focada na realidade da prática e conduz a novos conhecimentos que terão significado viável para essa prática. Trata-se de uma pesquisa original, implementada de forma a obter outros conhecimentos através da prática e dos seus frutos (Candy, 2006, p. 1).

Smith e Dean (2009), por sua vez, consideram que *a practice-led research* surge de duas ideias relacionadas. Em primeiro lugar, "a própria obra criativa constitui em si mesma uma forma de pesquisa geradora de resultados de pesquisa identificáveis enquanto tal" (2009, p. 5; tradução nossa). O objeto do trabalho criativo contribui, enquanto tal, para os resultados de um processo de investigação e para a resposta a uma pergunta de pesquisa. Em segundo lugar, "a prática criativa – a formação e o conhecimento especializado que os praticantes de expressões criativas possuem, assim como os processos em que se envolvem na prática da arte – podem conduzir a conclusões de pesquisa especializada, as quais, por seu lado, se podem generalizar e ser descritas enquanto processo de investigação" (2009, p. 5; tradução nossa). Smith e Dean defendem, assim, que o conteúdo e os processos de uma prática criativa geram conhecimento e inovações distintas mas complementares a outras abordagens e métodos de pesquisa. As metodologias de *practice-led research* podem, portanto, ser aplicadas em todas as disciplinas criativas. Como resultado disso, a abordagem é muito flexível na forma como é implementada, e pode incorporar no processo de investigação uma importante variedade de metodologias e de métodos.

No caso do SPECULUM, a componente prática ou criativa traduz-se na realização de trabalhos artísticos que poderão assumir o formato de curtas ou médias metragens. Será dada particular atenção à produção de obras documentais, dentro do escopo da investigação, no sentido de serem entendidas enquanto modos de produção de conhecimento em que operam os conceitos aqui estudados – escrita de si, autobiografia, autodocumentário. A análise de obras pré-existentes e a colaboração com criadoras cuja produção constitui o corpus deste projeto ensaia, igualmente, a associação entre obra criativa e pesquisa.

Neste sentido, além de se ter realizado, no âmbito do SPECULUM, a oficina "Fixar memórias: o documentário enquanto processo de escrita do eu", dinamizada por Patrícia Nogueira entre 1 e 3 de outubro de 2021, durante a IV edição do Porto Femme International Film Festival, e da qual resultou a

curta-metragem de vídeo *Bairros Alegres*, de Ana Isabel Soares, prevê-se a concretização de outras oficinas temáticas, a decorrer na Universidade da Beira Interior (UBI) e na Universidade do Algarve (UAlg). Nestas oficinas poderão inscrever-se estudantes com projetos de obras desenvolvidas no âmbito de uma investigação pessoal e académica sobre a temática (filmes autobiográficos inseridos no âmbito de obras de licenciatura, mestrado ou doutoramento em Cinema / Estudos Artísticos / Artes Visuais). Para orientar os trabalhos, serão convidadas cineastas com percurso firmado nesta área, que constituirão pequenas equipas, em distintos momentos da criação: o início e a proximidade da concretização dos seus projetos.

O facto de nos concentrarmos em jovens realizadoras permite incentivar uma nova geração de cineastas a trabalharem em documentário, conscientes de questões de representação e autorrepresentação, apostando-se ainda na transferência de conhecimento para a sociedade civil. Olharem-se e verem-se ao espelho constituirá, para estas cineastas em formação, um exercício tão artístico quando académico. E tão pessoal quanto político.

Referências bibliográficas

Candy, L. (2006). Practice Based Research: A guide, *CCS Report*: 2006-V1.0 November. Sydney: University of Technology Sydney.

Etchegoyen, R. H. (2008). *Fundamentos da Técnica Psicanalítica*. S. Paulo: Artmed.

Foucault, M. (1969-2004). Ética, sexualidade e política. Ditos e escritos. Vol. V. Rio de Janeiro: Forense.

Gilmore, L. (1994). *Autobiographics: A feminist theory of women's self-representation*. Ithaca: Cornell University Press.

Johnston, C. (1973). *Notes on women's cinema*. London: Society for Education in Film and Television.

Kremer-Marietti, A. (1992). *Lacan ou la rhétorique de l´inconscient*, Aubier Montaigne, Paris.

Lauretis, T. de (1985). Aesthetic and feminist theory: rethinking women's cinema. *New German Critique*. Nº 34.

Lebow, A. (ed.) (2012). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. London: Wallflower Press.

Lejeune, P. (2008). *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais.

Lindeperg, S. (2008). *Nuit et Brouillard* – Un film dans l'histoire. Seminário internacional sobre cinema documental – Paisagem: o trabalho do tempo. *Doc's Kingdom* https://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/pdf/textosapoio2008.pdf, consultado em 15 de outubro de 2022.

Lins, C. & Blank, T. (2012). Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 39(37), pp. 52-74 https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114. sig.2012.71254, consultado em 15 de outubro de 2022.

Mourão, C. (2016). *The Wolf's Lair: Dreams and fragmented memories in a first-person essay film*. PhD thesis. Edinburgh College of Arts: The University of Edinburgh.

Mulvey, L. (1975). "Visual pleasure and narrative cinema". Em: *Screen*. Oxford Journals: University of Glasgow. Nº 16.3.

Pereira, A. C. (2019). Filmar-se e ver-se ao espelho: a auto-representação de documentaristas portuguesas e brasileiras. *Fonseca, Journal of Communication*, 19, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 167-182.

Perreault, J.M. (1995). *Writing Selves: Contemporary Feminist Autography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sibilia, P. (2008). *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Smith, H., & Dean, R.T. (Eds.). (2009). *Practice-led research, research-led practice in the creative arts (Ser. Research methods for the arts and humanities)*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Weiler, K. (2004). Freire e uma pedagogia feminista da diferença. *Revista Ex Aequo – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres*, nº 8. Porto: Celta Editora.

Young, I. (2004). O gênero como serialidade: pensar as mulheres como um colectivo social. *Revista Ex Aequo – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres*, nº 8. Porto: Celta Editora.

Sites

Projeto SPECULUM: https://speculum.labcom.ubi.pt/
Objetivos de Desenvolvimento Sustentável: https://ods.pt/ods/
Uma Pedra no Sapato: https://www.umapedranosapato.com

FILMAR-SE E VER-SE AO ESPELHO: A AUTO-REPRESENTAÇÃO DE DOCUMENTARISTAS PORTUGUESAS E BRASILEIRAS[1]

Ana Catarina Pereira

Introdução

> No fundo azul no espelho de uma delicada tristeza
> que os meus olhos reflectem:
> vês-me? vês-me como eu sou?
> vês-me como algo que se descobre na acrobacia da imagem?
> Na sensual tranquilidade da palavra o poeta tenta uma arriscada ordem e entre a fábula e a reportagem
> simula mentir para atingir
> a superior verdade
> Ana Hatherly, in *A Idade da Escrita*

À histórica e evidente dificuldade que as mulheres-cineastas têm tido em realizar ficção, em Portugal e no mundo, contrapõe-se um número mais representativo de mulheres que filmam documentário – em Portugal, nos países de língua portuguesa, e no mundo (Holanda, 2017; Pereira, 2016; Veiga, 2013). Deste modo, se a ficção continua a constituir uma esfera de poder, maioritariamente dirigida por homens (ainda que com personagens que se esforçam por contornar cada vez mais os denunciados estereótipos de fragilidade ou amoralidade femininas), o documentário permanece como o género

1. Este texto constituiu o mote para o nosso projeto e foi originalmente publicado em: Pereira, A. C. (2019). "Filmar-se e ver-se ao espelho: a auto-representação de documentaristas portuguesas e brasileiras". Fonseca, *Journal of Communication*, (19), 167–182. https://doi.org/10.14201/fjc201919167182

cinematográfico onde diferentes cineastas vão realizando e produzindo com relativa frequência. Os custos menos elevados e a própria gestão de equipas menores são justificações apontadas para a disparidade de números, às quais nos atrevemos a relacionar maior cientificidade do que à consagração da apetência por um «género feminino». Sobre este tema, várias realizadoras entrevistadas por Chris O'Falt, da Indie Wire (2016), responderam a uma questão comum: «Why are women filmmakers finding more opportunities in documentaries? / Por que razão as realizadoras de cinema têm mais oportunidade de filmar documentários?», sendo as respostas uma síntese de alguns argumentos: «É mais barato» (Nancy Buirski); «Quando estás a fazer um documentário, podes estar sozinha – não precisas impressionar as pessoas, nem mostrar autoridade» (Eleanor Mortimer); e «orçamentos menores, mais autonomia criativa, modelos de financiamento alternativos, a capacidade de contar diferentes tipos de histórias que são menos 'voltadas para o mercado', horários de filmagem mais flexíveis» (Miriam Smith).

Em termos metodológicos, ao centrarmos o nosso estudo em filmes realizados por mulheres, em Portugal e no Brasil, buscamos mais do que a arquetípica sensibilidade, composta por elementos místicos e uma essência indefinida. O que procuramos identificar é a partilha de uma vivência comum e/ou a denúncia da perpetuação de determinadas desigualdades de género. Nesse sentido, e do nosso ponto de vista, estudar mulheres-cineastas ultrapassa a canonização de traços identitários excludentes, estereotipados e socialmente rígidos, pressupondo, ao invés, a identificação de possíveis trocas de experiências (conceito recorrente nos estudos feministas por englobar, em si, subjectividade, sexualidade, corpo, educação e política), bem como a partilha de uma estrutura prático-inerte comum a todas as mulheres, que poderão, ou não, definir-se dessa forma.

Definidos estes objectivos, colocamos algumas hipóteses de investigação:

a. Contrariando a reduzida e já documentada percentagem de mulheres que dirigem ficção de longa-metragem, existe um número mais significativo de mulheres a filmarem documentário, em Portugal e no Brasil. Parte

dessa filmografia assume o registo autobiográfico, bem como a narração da própria história da realizadora e da sua família, como mote para uma reflexão sobre um passado recente;

b. Enquanto autobiografias, aqueles filmes podem revelar um exercício de subjectividade e narcisismo, sem um propósito histórico e documental definido;

c. O potencial de empatia criado com a espectadora ou o espectador é atingido, sobretudo, pela revisitação de memórias íntimas, desenvolvidas na esfera familiar;

d. A história recente dos dois países de expressão portuguesa, tanto em termos políticos, como sociais e económicos, é analisada em momentos particulares destes filmes.

Na presente reflexão, focamo-nos em documentários de língua portuguesa, realizados por mulheres. Mas a especificidade é ainda maior, pela busca de um exercício comum a determinadas cineastas contemporâneas, dos dois lados do Atlântico, traduzível na revisitação e uso público de filmes de/das suas próprias famílias. Propomos, por outro lado, o alargamento do mesmo conceito a obras que, não recorrendo ao arquivo de imagens, são construídas na actualidade, num âmbito igualmente restritivo e familiar. Partimos assim da hipótese de algumas documentaristas terem vindo a assumir a escrita de si, a narração da sua história e a busca de definições próprias como um meio de expressão artística que importa analisar. A justificação tem em conta os reconhecidos obstáculos à entrada da mulher no mundo da realização e produção cinematográficas (menos sentido no desempenho de personagens ou de cargos técnicos secundários), considerando-se, portanto, relevante reflectir sobre as imagens que diferentes mulheres transmitem, a partir do momento em que assumem a construção de uma (ou, nestes casos, da sua própria) narrativa.

O conceito de autorretrato assume, deste modo, total relevância na nossa formulação teórica, tendo por base o «pacto autobiográfico» proposto por

Philippe Lejeune (2008, p. 15), que supõe a simultânea identidade de autor, narrador e pessoa de quem se fala. Reconhecendo a não linearidade do processo, bem como a possível incapacidade de verificação dos factos mencionados por quem recebe a mensagem transmitida, consideramos que a definição tem como principal vantagem a desvinculação entre autobiografia e real ou verdadeiro. A motivação da nossa pesquisa não se prende, portanto, à verificação de factos mencionados, mas antes com a própria subjectividade e forma poéticas do conteúdo fílmico. Neste sentido, reiteramos ainda a formulação de Paula Sibilia, pesquisadora de Comunicação e Estudos Culturais, para quem a experiência de si como um «eu» depende unicamente da condição de narrador do sujeito:

> alguém que é capaz de organizar sua experiência na primeira pessoa do singular. Mas este não se expressa unívoca e linearmente através de suas palavras, traduzindo em texto alguma entidade que precederia o relato e seria 'mais real' do que a mera narração. Em vez disso, a subjetividade se constitui na vertigem desse córrego discursivo, é nele que o 'eu' de fato se realiza. Pois usar palavras e imagens é agir: graças a elas podemos criar universos e com elas construímos nossas subjetividades, nutrindo o mundo com um rico acervo de significações. (Sibilia, 2008, p. 31)

Metodologia

Em termos de análise fílmica, seguimos os princípios formulados por Manuela Penafria (2009), que fixa a existência de quatro processos que poderão ser utilizados como metodologia qualitativa, nomeadamente:

1. Análise textual: segundo a qual o filme é um texto. Ecoando a teoria proposta por Christian Metz em *Grande sintagmática*, esta análise infere que os filmes possuem três tipos de códigos: perceptivos (capacidade do espectador reconhecer os objectos no ecrã), culturais (capacidade do espectador interpretar o que vê no ecrã recorrendo à sua cultura geral) e específicos (capacidade do espectador interpretar o que vê no ecrã a partir

dos recursos cinematográficos). Decompor o filme será assim exibir a sua estrutura, dividi-lo em segmentos, unidades dramáticas ou sintagmas e seguir a vertente estruturalista de inspiração linguística criada nos anos 60 e 70.

2. Análise de conteúdo: pressupõe que o filme é um relato. Este processo, segundo Penafria, restringe-se à identificação e exploração do tema e enredo da obra. Completar a frase: «Este filme é sobre...», resumir a sua história e decompô-lo – tendo em conta o que diz a respeito do tema – seriam as tarefas exigíveis numa estratégia deste tipo. Frequentemente confundida com a análise de discurso, distingue-se desta por se centrar unicamente no texto do objecto (fílmico), utilizando metodologias orientadas para a compreensão. A análise de discurso, por sua vez, procura desvendar os discursos (ou novos textos) emergentes do objecto, utilizando metodologias orientadas para a interpretação. Apesar de a autora não consagrar a análise discursiva como passível de ser aplicada a um filme, será sobretudo nela que irá centrar-se a nossa investigação, por ser a que mais fixa a linguagem enquanto prática social. Sustentada em teorias como a dos actos de fala de Austin («Eu faço coisas, ao dizer coisas. [...] o acto locutório tem um significado – o acto ilocutório tem uma certa força ao ser dito.»: Austin, 1986, p. 121)[2], a análise discursiva pressupõe que tudo o que tem um significado pode ser dito ou mostrado, estabelecendo uma inter-relação entre o discurso e o social. Terá como principal objectivo evidenciar e interpretar a utilização da linguagem e as significações e finalidades expressas através do próprio discurso, centrando-se não apenas em quem fala (sujeitos da enunciação), mas também nos sujeitos e/ou situações sobre os quais se fala, atentando aos dispositivos retóricos de argumentação utilizados.

3. Análise poética: segundo Wilson Gomes (2004), o grande impulsionador deste tipo de estudo, analisar um filme é enumerar os efeitos da experiência fílmica e, a partir destes, perceber a estratégia utilizada pelo

2. Tradução nossa. No original: «I do things, in saying something. [...] the locutionary act has a meaning – the illocutionary act has a certain force in saying something»

realizador/a (efectuando o percurso inverso ao processo criativo). Para tal, quem analisa deve estar atento a todos os meios e recursos expressivos utilizados no filme, desde os visuais (escala de planos, fotografia, enquadramento, luz, movimentos de câmara), aos sonoros e cénicos (banda sonora, direcção de actores, cenários e figurinos), passando inevitavelmente pelos narrativos (argumento e composição da história). Passível de ser aplicada a diversos tipos de obras de arte, a análise poética tem como principal vantagem, no caso específico do cinema, auxiliar na determinação do tipo de composição fílmica preponderante. Esta última poderá ser estética (caso o filme desperte sensações invulgares no espectador, como frequentemente acontece no cinema experimental), comunicacional (se o filme apresentar um forte argumento, pretendendo transmitir uma determinada mensagem e apelar aos sentidos da audiência), ou poética (sobretudo no caso de filmes com uma componente dramática que desperte certas emoções em quem assiste):

A poética estaria, deste modo, orientada para a identificação e tematização dos artifícios que, no filme, solicitam uma ou outra reacção, este ou aquele efeito no ânimo do espectador. Neste sentido, estaria capacitada a ajudar a entender porquê e como pode levar-se o apreciador a reagir desta ou daquela maneira diante de um filme» (Gomes, 2004, p. 43)[3].

4. Análise da imagem e do som: segundo a qual o filme é um meio de expressão. Ao contrário da anterior, este tipo de análise é especificamente cinematográfica, procurando descortinar o modo como o/a cineasta concebe o cinema (como coloca a técnica ao serviço da sua arte ou ofício). Centrando-se na forma como são captadas as imagens em movimento, e na sua posterior edição, este tipo de análise evidencia o cinema como meio de pensar e lançar novos olhares sobre o mundo.

3. Tradução nossa. No original: «La poética estaría, entonces, orientada para la identificación y tematización de los artificios que, en la película, solicitan esta u otra reacción, éste o aquel efecto en el ánimo del espectador. En este sentido, estaría capacitada a ayudar a entender por qué y cómo puede llevarse al apreciador a reaccionar de esta o de aquella manera frente a un filme.»

Tendo em conta os objectivos da investigação previamente traçados, privilegiaremos uma análise discursiva e poética. Através das referidas opções, será privilegiada uma hermenêutica do texto fílmico como meio de interpretação do conteúdo que as cineastas portuguesas e brasileiras optam por trabalhar nos seus filmes.

Imagens de si em português

O fenómeno é recente. Nos últimos anos, documentaristas de ambos os lados do Atlântico, que revisitaram imagens de família, têm vindo a obter notórias distinções, nacionais e internacionais, pelo trabalho desenvolvido, sendo este um dos nossos principais critérios para definição do *corpus* fílmico a analisar: o percurso que os filmes documentários têm podido efectuar após a sua estreia. Não nos focamos na sua recepção, mas na premiação que nos permitiu tomar conhecimento dos mesmos. Em síntese, os nossos critérios de selecção dos filmes a analisar prendem-se com a identificação de pontos em comum: filmes documentários, estreados na segunda década do século XXI, dirigidos por mulheres, portuguesas ou brasileiras, com uma assumida intenção autobiográfica, que obtiveram reconhecimento nacional e internacional pelos seus filmes.

No Brasil, Petra Costa (nascida em 1983) obteve a consagração internacional com *Elena* (2012), a obra catarse sobre a vida de uma irmã-actriz que se suicidara em Nova Iorque. Visando reconstituir a trama que terá originado a profunda depressão e o acto derradeiro da irmã, Petra Costa recorre à montagem paralela de filmes de família com imagens recolhidas pela contemporaneidade da sua câmara, de modo não linear. O exercício – que, desde Kulechov e Eisentein, oferece a quem assiste novas possibilidades de associação e de sentido – compõe toda a obra fílmica, apenas aparentemente guiada por uma narradora e montadora soberana, comportando, em si, uma imensa arqueologia de afectos, pesares e interrogações.

Ao longo dos cerca de 80 minutos de filme, acompanhamos a busca dos espaços e das figuras dominantes do epílogo, nesta junção de memórias,

de luto e de identidades. Como já fomos adiantando em *A Reivenção de Si e a Construção da Alteridade Perante o Irreversível: O cinema de Petra Costa* (Pereira e Nogueira, 2018), Elena resulta do processo de sobrevivência na (e não à) dor. Petra assume os factos que lhe destruíram a infância, contornando um percurso optimista de ultrapassagem empreendedora e exemplar, permanecendo na inquietude. A realizadora parte do acto da irmã, que exibiu a insuficiência dos outros para a continuação da existência, e promove a representatividade dessa mesma falha: no discurso na primeira pessoa, no emaranhado dos fios que vemos nos primeiros planos, no sonho em que não se sabe Petra ou Elena. No gesto, interroga a mãe, os amigos, os colegas de Elena: por que razão não estiveram/estivemos presentes? Por que não foram/fomos capazes de evitar o seu fim?

Do trauma nasceu a arte, contrariando-se o ideal instituído de que a catarse não deverá ser instrumento criador. O processo poderia ter tomado distintas formas, mas Petra quis que fosse um filme, e Elena é personagem depois de anos a perseguir o sonho de ser actriz. Esta necessidade de filmar um drama familiar e uma temática de tão profunda complexidade não se sobrepõe, porém, às questões de género, às quais a realizadora não se furta. Quando interpelada, assume o seu lugar de fala e a importância da repetição do gesto por outras mulheres. Em entrevista ao *Jornal i*, em Julho de 2016, à pergunta sobre a possibilidade de uma condição feminina atravessar o seu cinema, Petra Costa contesta:

> No início, o que me deu vontade de fazer cinema foi justamente as questões que me eram incómodas e perturbadoras e que não eram retratadas, sobretudo no cinema brasileiro. [...] O 'Elena' nasceu ao perceber que não existia nenhum filme sobre essas angústias que tinha vivido enquanto era adolescente. É o que chamo de complexo de Ofélia, no sentido que aborda os direitos das mulheres na sociedade. Por outro lado, há também uma esquizofrenia na mulher que quer ser profissional, embora se sinta ainda presa a muitos códigos de donzela. A noção de

> que temos de deixar de ser um objeto e ser mais um sujeito, isso é pouco retratado, porque há poucas mulheres autoras e cineastas. (Costa, 3/7/2016, *Jornal i*)

Sentimo-nos vulneráveis ao ver *Elena*. A câmara à mão, tanto nos filmes de família, como nos autorretratos da busca de Petra e nos movimentos citadinos de uma *pólis* sempre surpreendente e inesperada, complementa o efeito. Sentimo-nos vulneráveis, mas vamos crescendo com a música e a dança da cineasta. O mundo está cheio de Ofélias, de Elenas, de mães, de Petras, mas nem todas fazem parte de uma galeria de personagens trágicas. Umas sucumbem. Outras aprendem a rodopiar. E outras persistem, no meio. De um filme que revela a sororidade como parte essencial da existência surge o apelo menos óbvio e não excessivo à constituição de laços e de redes que permitam a vivência do que somos e do que decidimos criar.

Em 2013, também no Brasil, Maria Clara Escobar estreia-se com a impactante longa-metragem *Os Dias com Ele*: uma reflexão sobre a Ditadura Militar brasileira, igualmente feita a partir de uma perspectiva pessoal e autobiográfica. Sendo filha de Carlos Henrique Escobar – filósofo, dramaturgo, poeta, académico e integrante de movimentos de luta armada contra a ditadura militar –, a realizadora elegeu a figura paterna e a relação de permanente ausência como eixo do documentário. Na leitura da sinopse, e através das informações que vão sendo divulgadas no início do filme, reconhecemos um pai amargurado e desiludido com os seus próprios pais, mas também com a política de esquerda brasileira, o que, no início dos anos 2000, o terá levado a isolar-se, em Portugal. Aí passa a viver em recolhimento, no anonimato, rodeado de gatos e livros.

Ao atravessar o oceano, a filha pretenderia obter uma explicação filmada sobre a desaparição pessoal e política que manteve Escobar afastado do Brasil e da sua vida familiar, pelo que as imagens do confronto confundem, em vários momentos, pessoal e político. Maria Clara, nascida em 1988, reconhece o papel e a importância do pai na oposição à Ditadura Militar, que a própria já não chega a viver; não compreende, todavia, a anulação de um

laço familiar que pretendia mais sólido e constante. A viagem intimista desta «espécie de entrevista», como Escobar (pai) a define, incentiva, assim, à postura voyeurista de quem assiste, com a sensação repetida de uma quase punição estética da cineasta ao pai. Nos grandes planos de rosto em que Maria Clara corta propositadamente o olhar do entrevistado, ou nas cenas prolongadas em que este manifesta desconforto perante a câmara e a demora de todo o processo fímico, percebemos que a cineasta (que não teve qualquer hipótese de escolha sobre as reestruturações do seu núcleo familiar) filma e edita com a segurança de quem pode agora tomar decisões pelos outros, que as tomaram anteriormente por si.

«Adoro você e não suporto pessoas», escreveu Escobar, pai, sem a intenção de que a filha o lesse em voz alta, ao narrar o filme. Ao mesmo tempo, imagens de fundo de Maria Clara, em criança, filmadas em Super 8, nos anos 90, vão sendo contrapostas ao digital contemporâneo e aos tons sombrios da casa-refúgio portuguesa: a biblioteca azul e castanha, a pouca luz natural, a escassa iluminação artificial. Escobar e os seus lugares não são luminosos, quando olhados pela filha. No discurso, este também não se dirige aos seus seguidores com a expectável postura de líder ou sequer de comentador exímio de factos históricos, sendo antes mostrado como um homem amargurado, insensível e rude. A sua recusa inicial em ser filmado, em narrar a história e em evidenciar uma ausência, são constrangidas pelos cortes de Maria Clara: o pai irá ser visto menos como um herói que se autoexila pela discordância com as imperfeições mundanas, do que como o negligente, egoísta, que rejeita a importância de algo que deveria sobrepor-se. Do Brasil fará parte a corrupção, a insegurança, o subdesenvolvimento e todas as crises políticas. Mas do Brasil também faz parte Maria Clara.

Assim, o questionamento e a dificuldade da documentarista em aceitar a sua história pessoal. Ao destino e ao abandono que não elegeu, Maria Clara contrapõe um filme-denúncia, constrangedor e pungente, na sua estreia como realizadora. Assistimos, portanto, à descoberta de si nas duas facetas que se complementam: a pessoa e a cineasta, num jeito algo pleonástico de

o descrever. A confirmação viria das suas palavras, em entrevista ao site Mulheres do Cinema Brasileiro:

> eu não consigo separar a filha e a cineasta, eu não consigo separar o pai e o personagem. Eu acho que a nossa relação, essa relação que está lá, só existiu porque existiu o filme e porque existia a câmera. Foi uma forma, na verdade, de propor algo, um projeto, a gente propôs uma relação. O filme é quase uma averbação do que é uma relação, né, vamos tentar uma relação, vamos tentar fazer um filme. Então o que era difícil pessoalmente era difícil como cineasta também. Essa coisa do projeto, por exemplo, que eu citei, é pessoal: «O que você está fazendo da sua vida?». Sei lá o que estou fazendo da minha vida, mas, ao mesmo tempo, «que filme é esse que você está fazendo?», era muito misturado.» (Escobar, 2013, on-line)

Em Portugal, a revisitação da memória do que (quase) não se viveu (o período ditatorial e as ausências forçadas), foi também recentemente elaborada por Catarina Mourão. Em *A Toca do Lobo* (2015), a documentarista nascida em 1970 revisita fotografias e imagens em movimento, tanto de filmes de família, como do próprio arquivo da RTP, para reconstruir a história de um avô afastado da sua vida e da vida da sua mãe. Sobre o escritor Tomaz Xavier de Azevedo Cardoso de Figueiredo, sabe-se, pela sinopse do filme, que nasceu em Braga, a 6 de Julho de 1902. Pouco depois, a família ter-se-á mudado para a Casa de Casares, em Arcos de Valdevez. Aos 12 anos, foi para o Colégio dos Jesuítas, em La Guardia (Galiza, Espanha), e, em 1920, ingressa no Curso de Ciências Jurídicas, em Coimbra. Nos anos 30 e 40, já casado, viverá em Tarouca, Nazaré, Ponte da Barca e Estarreja. Durante a década de 1950 é-lhe diagnosticada uma doença psiquiátrica, que o obrigou a internamento hospitalar.

O seu romance *A Toca do Lobo* – Prémio Eça de Queiroz em 1948, em que o escritor revive a infância e juventude – dá nome ao filme realizado por Catarina Mourão, sua neta. O que começou como um projecto de doutoramento na Universidade de Edimburgo (Escócia) transformou-se, mais tarde,

num documentário transgeracional sobre a sua família. O momento decisivo para a realização terá acontecido com a descoberta de um programa de televisão, nos arquivos da RTP, sobre Tomaz de Figueiredo, que a documentarista nunca chegara a conhecer.

O filme, narrado pela própria, comporta um carácter inquisidor, de quem busca respostas para uma ausência profundamente visível e sentida. Ao percebermos que a família se encontra separada, e que a sua mãe e tia (ambas filhas de Tomaz de Figueiredo) não se comunicam há mais de trinta anos, concluímos que este será um olhar mediado por uma única perspectiva: a da realizadora e da sua mãe, a quem foi retirado o direito de acesso ao espólio deixado pelo escritor. Nesse sentido, escusamo-nos a clarificar os motivos de Catarina Mourão, de genuíno interesse na reconstituição de uma memória ou no espoletar de um processo judicial que possa suspender a interdição.

Em comum com as cineastas brasileiras anteriormente referidas, Mourão apresenta a postura de discordância com uma história e ordem familiares não elegidas, que tenta agora mostrar por imagens. Passado e presente surgem de forma não linear, remisturados por lembranças, testemunhos e encontros, por sua vez montados/editados por quem dirigiu este filme com o carácter de urgência e de necessidade de quem conta uma história. De quem precisa contar uma história, até por ter visto o seu avô a dirigir-se a uma ainda não nascida neta, chamada Catarina, num programa de televisão. A mãe diz nunca ter sabido do apreço do seu pai pelo nome. E Catarina revela sentir o encontro como um chamamento.

Sobre o processo de montagem de imagens – que, nos três casos até aqui abordados, consente a transição de tempos da história –, relembra Didi-Huberman que aquele só é válido «quando não se apressa a concluir ou enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão da história, e não quando a esquematiza abusivamente. Quando nos permite aceder às singularidades do tempo e, por conseguinte, à sua multiplicidade essencial» (Didi-Huberman, 2012, p. 156). Cruzando onírico e realidade, Catarina

Mourão conversa com a filha sobre sonhos, com a mãe sobre ausências e com quem assiste sobre o que idealizamos do vivido e/ou os motivos que a levaram a realizar este filme. No final, o eterno-retorno ao silêncio a que a tia se votou. A realizadora parece viver em círculo, não podendo fazer mais do que buscar e mostrar. Mas não será esse o seu modo de intervir? *A Toca do Lobo* faz, como referimos, parte da tese de doutoramento (2016), na qual a realizadora defendeu a não existência de «respostas certas ou erradas» no processo de reconstrução da identidade. Na enunciação do princípio, distancia-se do propósito de um filme histórico sobre a mais longa ditadura da Europa, embora a mesma vá estando presente no medo de existir das personagens filmadas: figuras não certas, nem erradas, pelo que também não verdadeiras, nem falsas.

No mesmo ano de estreia deste filme (2015), Margarida Leitão apresenta *Gipsofila* na Cinemateca Portuguesa, depois de vencer o Prémio de Melhor Documentário Português no Festival Caminhos do Cinema Português, o Prémio Especial do Júri no Festival de Torino e o Prémio de Melhor Filme – Transcinema (Festival Internacional de No-Ficción), tendo circulado em muitos outros festivais. A premissa, que pode ser lida na sinopse do filme, tem pontos em comum com as propostas anteriores:

«O espaço pessoal de uma avó visto pela câmara da sua neta (a realizadora Margarida Leitão): um ensaio sobre a sua memória através das palavras hesitantes de duas pessoas que se amam, que se filmam, e que partilham o mesmo sangue. Mas mais do que um olhar sobre o espaço solitário de uma casa, *Gipsofila* é também o espaço exterior a ela: a solidão de uma realizadora que, das ruas exteriores onde a vida se vislumbra ao longe, encontra, em escuros corredores, um lugar para criar o seu cinema e filmar uma herança que talvez se julgasse perdida: as histórias que deram origem à sua família e que alimentam, hoje, o seu olhar e o seu desejo de futuro.»

Duas mulheres são então as figuras/personagens centrais deste filme. Avó e neta são polos distintos de uma mesma dicotomia, transmitindo a noção de que a vida passou bem para uma, e de que se encontra em suspenso, para

outra. Margarida não se arranja, «não é vaidosa», «não está bem», garante a anciã que aqui vemos no passar dos dias. Os diálogos íntimos entre as duas familiares, o sufoco de uma existência líquida que parece não ter propósito e a preocupação de quem sente o desperdício vão ditando o desenrolar de cada cena, até ao ensinamento último da avó: a vida, como o cinema da neta, vive-se no presente e nos pequenos detalhes.

Entre o pragmatismo do conhecimento empírico ou da sabedoria popular, revisitados a todo o momento, e as incertezas de uma mulher-artista à beira dos quarenta, que apenas sabe que nada sabe, surge uma obra altruísta (ainda que autobiográfica), comovente e interpeladora. As duas mulheres-personagens vão sendo moldadas pela presença da câmara, no esforço da naturalidade que não manipula ou sequer incomoda. Margarida, inquieta, pressionada por metas que não terá alcançado ou pela continuidade da família suspensa em si, chora e escuta que de nada adianta planear. A câmara filma e a vida vive-se no cuidar de si, no constante revelar a que nos esquecemos de assistir, mas do qual vamos tomando parte.

O labor estético de *Gipsofila* consiste assim nessa vontade de desvendar modos de viver e de ser feliz, ou de procurar saídas e definições, com uma moldura definida e um tempo inexacto: não um princípio e um fim, mas um par de dias, com a luz e a escassez suficientes, não mensuráveis em horas, pela relevância de tudo aquilo que neles se vê acontecer. O filme é menos centrado no passado – que ali vai surgindo na tristeza de Margarida, no aparelho de rádio agora obsoleto ou nas flores do casamento da avó – do que no presente, na eterna insatisfação pelo tempo que passa e na dúvida sobre como o consentir. Por todas estas razões, *Gipsofila* não é apenas *sobre*, mas é também *a* passagem do tempo, lento, em cada plano. No paradoxo do término perpassa a sensação de brevidade e o desejo de muito mais. Sem um início formal, o filme permanece em suspenso, no momento em que termina.

Na generosidade desses detalhes, na experiência que nasce do singular e que viaja para outras casas, ecoam os princípios de Chantal Akerman e

a promoção do foco nos gestos diários de cada mulher: «Eles são os mais baixos numa hierarquia de imagens fílmicas», considerou a cineasta belga. Mais do que conteúdo, entendeu-os como uma questão de estilo, aqui retomado por Margarida Leitão: «Quando escolhes mostrar os gestos de uma mulher tão pormenorizadamente é porque os amas. De certo modo, reconheces esses gestos que sempre foram recusados e ignorados.» (Akerman, 1977, p. 118) Em tom de apelo lançado às suas colegas de profissão, Akerman sublinha a escassez de casos em que uma mulher tem confiança suficiente para aprofundar os seus próprios sentimentos: «Elas esquecem-se de procurar maneiras formais de expressar o que são e o que querem, os seus próprios ritmos, os seus próprios modos de olhar para as coisas. Muitas mulheres têm um desprezo inconsciente pelos seus sentimentos» (Idem, p. 119).

Neste espectro, o cinema de Leonor Teles, a mais jovem das realizadoras que nos propomos analisar, circunscreve uma actividade na qual arte e vida também se conjugam. *Rhoma Acans* (2012) e *Balada de um batráquio* (2016) são as únicas duas curtas-metragens realizadas por Leonor Teles que, aos 23 anos, era já premiada em Berlim. Em 2018, estreou a sua primeira longa, *Terra Franca*, no Festival Cinema du Réel, em Paris. Rejeitando o peso da representatividade, dedicou os seus primeiros filmes a uma comunidade à qual não pertence, mas que faz parte da sua identidade. Com ascendência cigana do lado paterno, Leonor Teles não chegaria a receber uma educação tradicional. Não obstante, a sua curiosidade documentarista fê-la questionar o que teria sido a sua vida, caso a sua mãe fosse também cigana, concretizando-se outro exercício de memória do que não se viveu.

Com a câmara, procurou as histórias de disrupção das mulheres da sua família, assumindo-se simultaneamente fruto dessa contestação e realizadora de um cinema de intervenção, com uma estética minimalista. Na sinopse da sua segunda curta pode ler-se: «Tal como os ciganos, os sapos de loiça não passam despercebidos a um olhar mais atento. *Balada de um batráquio* surge assim num contexto ambíguo. Um filme que intervém no espaço real do quotidiano português como forma de fabular sobre um comportamento xenófobo.» A premissa era, portanto, aparentemente simples.

Leonor Teles, jovem esguia e de esconderijo fácil, marcada pela velocidade na fuga, sente-se desconfortável com um objecto ostensivamente repelente dos seus antepassados, por uma antiga superstição que dita o infortúnio e a má sorte de quem os avistar. Sendo este objecto frequentemente colocado em estabelecimentos comerciais portugueses, menos com pretensões decorativas do que com o intuito de afugentar representantes de etnia cigana, Leonor Teles viu-se obrigada a mover o corpo magro e a câmara à mão por entre as ruas de Lisboa e do Porto, no registo fílmico de um acto político, traduzível na ruidosa destruição de sapos de loiça.

Do questionamento surpreendido e existencialista, surge o processo criativo de Leonor Teles. A partir dele, a realizadora contacta com uma pequena equipa que a acompanha nos dois longos anos de produção que o filme levaria. Nesse sentido, diríamos que a realizadora fala essencialmente sobre e não tanto em nome de uma comunidade que vive em Portugal, contornando, não raras vezes, costumes e regras socialmente instituídos. O seu olhar é, portanto, exterior, tendo Leonor tido acesso a vivências, escolas, frequências universitárias, viagens, grupos de amigos e de familiares não pertencentes à comunidade cigana. Não obstante, sente como suas as interpelações de pequenos comerciantes que evitam o contacto com pessoas da etnia que, não representando na totalidade, será também a sua.

Artisticamente, os recursos cinematográficos utilizados pela cineasta não ultrapassam o realismo e a verosimilhança: a câmara à mão, as fotografias e os vídeos de família, a luz natural, ela própria que se inscreve na narrativa e as cenas de rua. As imagens de arquivo de casamentos e outras festas de família são contrapostas à actualidade em que uma Leonor mais adulta irrompe por lojas, resgata *bibelots* e os estatela, à porta dos estabelecimentos, gerando o questionamento sobre a dificuldade de pessoas oriundas de meios distintos poderem conviver livremente. Sublinhe-se que a oposição das imagens não se opera pela descontinuidade técnica, já que a realizadora optou pela filmagem em Super 8, o formato por excelência de apelo à nostalgia e à dimensão familiar e vintage de todo o filme. Ao contrário das propostas

anteriores, a história é aqui desvendada por uma voice-over masculina, sendo a acção performada pela realizadora.

Resultados: A câmara como um espelho

Nos cinco filmes destas coleccionadoras de memórias, uma árvore genealógica pré-existente ganha novos contornos, através da compulsão em filmarem uma história que é a sua, sem que a aceitem ou compreendam na plenitude, confirmando-se a nossa hipótese de investigação *a*, inicialmente traçada. Nas cinco obras analisadas, recuperam-se, inclusivamente, antigas imagens produzidas num contexto sobretudo familiar, que preservam ainda as marcas da intimidade, mas que vão sendo coladas a novas narrativas, buscando-se e reescrevendo-se novos significados. Desestabilizadas, as cineastas brasileiras e portuguesas dirigem filmes desestabilizadores, que atribuem outros sentidos às suas inquietudes.

Trabalha-se, de certo modo, o conceito de «filme-palimpsesto», criado por Sylvie Lindeperg (2008, on-line), para designar a recuperação e uso de imagens de arquivo em novos filmes, assumindo-se as marcas da construção ao longo do tempo. No entender da historiadora francesa, a imagem projectada é essencialmente um sintoma (mais do que um reflexo), que concede a passagem do visível ao inteligível. Nesse sentido, podemos interpretar a busca autobiográfica e catártica das cineastas estudadas como uma necessidade de compreensão do seu eu enquanto fruto de um passado familiar não elegido, com marcas no presente: no quotidiano dos dias, no comportamento e nas decisões assumidas. Pela importância designada, o exercício de autorrepresentação aqui operado de cinco diferentes formas constitui também um contra-poder. Ou, de acordo com a terminologia criada por Claire Johnston (1973), um contra-cinema, dada a escassez de possibilidades que torna estes corpos e enredos distuptivos e minoritários no circuito mediático, nacional e internacional.

Na mesma linha de pensamento, recorde-se igualmente a formulação de Teresa de Lauretis, para quem o feminismo não inventou apenas novas

estratégias ou criou novos textos, mas antes concebeu um novo sujeito social, as mulheres, enquanto «oradoras, escritoras, leitoras, espectadoras, consumidoras e produtoras de modelos culturais.» (Lauretis, 1985, p. 163) Na nossa reflexão, identificam-se assim traços essenciais de documentaristas que produzem imagens sobre si próprias, dando a conhecer o seu lado mais íntimo, dirigindo-se e tocando espectadoras/es pela exposição de si, num modo artístico de se revelarem. Ultrapassando a ambiguidade de um sexto sentido ou de uma sensibilidade feminina arquetípica, as suas experiências pressupõem, tal como Lauretis também antecipa, «um envolvimento pessoal e subjetivo nas práticas, discursos e instituições que atribuem significado (valor, importância e afeto) aos acontecimentos do mundo» (Lauretis, 1982, p. 159), não exigindo uma partilha de ideias, valores ou causas materiais.

Em concordância com os argumentos apresentados, diferentes perspectivas feministas validaram ainda a partilha de experiências e a definição de modelos a seguir como estratégias pedagógicas úteis à transmissão de conhecimento (Iris Young, 2004 e Kathleen Weiler, 2004), tendo em vista o incentivo ao diálogo, à acção e à criação de redes de contactos e de empoderamento, o que atribui novos significados históricos e relevância aos filmes que analisamos.

Também sobre a possibilidade de criação de laços de empatia – fundamentais ao desenvolvimento da tolerância, do respeito para com o outro e na própria implementação de um pensamento feminista –, recorde-se que, já no início do século XX, a filósofa Edith Stein, seguindo o modelo de Edmund Husserl, confrontou teoricamente a tradição fenomenológica, procurando descrever a sua essência e reiterando a importância da sua vivência enquanto elemento constituinte da singularidade do ser humano. Enquanto para Husserl (2001), a empatia podia atingir o conhecimento do mundo objetivo, mediante uma relação transcendental intersubjetiva, Stein conjecturou a possibilidade de conhecimento da consciência estranha ou da alteridade pessoal: «Na minha experiência vivida não-originária, sinto-me acompanhada por uma experiência vivida originária, a qual não foi vivida por mim,

mas que se anuncia em mim, manifestando-se na minha experiência vivida não originária. Assim, a empatia será uma espécie de acto experiencial sui generis» (Stein, 1989, p. 9).

Deste modo, a vivência do outro como eu é paralela ao surgimento de um *alter ego*. Distinguindo-se o acto da mera imaginação, da intuição ou da percepção, propicia-se uma troca de experiências em diferentes corpos que se confundem, podendo a vivência do outro ser compreendida como própria pelo sujeito da empatia. Por outro lado, sublinhamos a coincidência entre este movimento e a habitual pretensão de quem produz arte: atingir quem assiste a uma *performance*, lê um livro, escuta uma música ou observa uma imagem, de modo tão visceral, que o envolvimento espoleta, em si mesmo, a ilusão ou a sensação de uma troca de posições. No mesmo sentido, o processo empático poderá ainda ser incentivado ou promovido mediante uma exposição de lugares e tempos de intimidade e de família que, sendo únicos, são potencialmente reconhecíveis por todos/as, tal como acontece nos filmes mencionados (hipótese *c* inicialmente traçada na presente investigação).

Historicamente, é creditada à cineasta russa Esther Shub a realização do primeiro filme baseado em imagens de arquivo – *A queda da dinastia Romanov* (1927), montado a partir de cinejornais da época e de filmes da família Romanov. Mais tarde, Agnès Varda viria a utilizar fotografias e filmes também de arquivo em propostas documentais assumidamente feministas, como *Réponse de femmes* (1975) ou *Les plages d'Agnès* (2008).

Citando os exemplos de Alain Resnais (*A noite e o nevoeiro*: 1955), Jean Luc-Godard (*Histórias do Cinema*: 1388-83), Harun Farocki (Im*agens do Mundo e Inscrições da Guerra*: 1988) e Péter Forgács (em toda a sua filmografia), Jamer Guterres de Mello reitera que «o arquivo tem aparecido em experiências audiovisuais recentes como parte de algo em construção, uma busca do próprio realizador da qual o espectador é convidado a participar e acaba se tornando cúmplice» (Mello, 2012, p. 74).

Hal Foster interpretou este «impulso» ou «febre arquivística» na arte como uma necessidade, menos de totalização, e mais de recontar, ou de

«examinar um passado deturpado, combinar os seus diferentes signos (por vezes de forma pragmática, outras vezes de forma paródica), certificar-se do que pode permanecer no presente» (Foster, 2004, p. 21)[4], numa explicação coincidente com a nossa para o mesmo movimento das cineastas apresentadas. Margarida Medeiros, por sua vez, considera ainda existir, na contemporaneidade, «a instauração de uma constante mistura entre passado e presente, entre profundidade e superfície, e, se a busca de sentido nunca pode abandonar o sujeito que conhece e pensa, este já não é pensado como o resultado de uma des-ocultação, mas sim, como sugere Taussig, de problematização ou criação de novos sentidos» (Medeiros, 2016, p. 14).

De acordo com Consuelo Lins e Thais Blank (Lins & Blank, 2012), a revisitação de filmes de família passaria a ser frequente a partir do final do século XX. Segundo as autoras, é nos anos 90 que a subjectividade passa a constituir matéria-prima assumida do documentário, mediante a incorporação de imagens realizadas por câmaras amadoras. O gesto teria distintos motes e finalidades, desde a narração de aspectos biográficos da vida do/a realizador/a, à evocação de trajetórias de personagens filmados, passando pelo questionamento do próprio material fílmico e pelo exercício hermenêutico de descoberta de imagens e significados nelas possivelmente contidos. Do resgate dessas imagens, em muitos casos perdidas ou arrumadas sem critério arquivístico, surgem momentos que marcaram a história e a evolução do quotidiano de quem filmou e de quem agora revisita. O exercício de busca dos aniversários e de outros momentos festivos (como as férias na praia ou no campo, ou os primeiros passos da criança) comporta o questionamento da origem. Constitui, simultaneamente, a procura de uma justificação para o momento presente, que, a partir do passado, possa redesenhar o futuro. Por outro lado, Lins e Blank consideram ainda que filmes como *Comboio de sombras* (José Luis Guerin: 1997), *Mort à vignole* (Olivier Smolders: 1998) ou *The future is behind you* (Abigail Child: 2005) retomam imagens domésticas

4. Tradução nossa. No original: «to probe a misplaced past, to collate its different signs (sometimes pragmatically, sometimes parodistic ally), to ascertain what might remain for the present»

como dispositivos que permitem o surgimento de novos pontos de vista sobre a memória e a história, coletiva e individual.

Considerações finais

Seria já no século XXI que se apresentariam propostas mais pessoais. Em 2012, relembremos, a actriz, guionista e realizadora, Sarah Polley, voltaria o seu foco para os filmes da própria família, na disruptiva obra *Stories we tell/ Histórias que contamos*. Num registo de exercício psicanalítico semelhante ao das cineastas portuguesas e brasileiras acima referidas, Polley tenta conhecer a história da sua paternidade, revelando não ser filha biológica do actor Michael Polley, como crescera a pensar. No filme, a realizadora explora a natureza da memória, conjecturando a verdade como um processo essencialmente subjectivo e as histórias de famílias como construções baseadas em nostalgias, traumas e contentamentos distintos. Com as suas contemporâneas portuguesas e brasileiras, tem ainda em comum a opção por um género cinematográfico não ditado por fórmulas narrativas esgotadas, mas pela construção algo improvisada ao longo da própria filmagem.

Ao não estabelecerem um guião rígido, as cineastas arriscaram o testemunho imprevisível de alguém que lhes contesta o próprio nascimento (nos casos de Maria Clara Escobar e Sarah Polley), que lhes recusa o acesso a fragmentos da sua história (de ambas e de Catarina Mourão), que as expõe intimamente (na obra de Margarida Leitão), ou que poderia inclusivamente reagir com violência aos seus actos disruptivos (no filme de Leonor Teles). Ao não seguirem regras experimentadas num género dramático, cómico, ou outro, construíram novos espaços de poesia e experimentação, que aprofundaram criativamente. No seu cinema, como nas artes performativas, sublinharam a irrepetibilidade do instante e do momento filmado.

Na escrita de si, estas mulheres reinventam a sua história, aclarando momentos e percursos conducentes a determinados actos que contestam; questionam identidades que outros construíram por si e autodefinem-se como sujeitos múltiplos – individuais e de família, de sentimentos e de

atitudes, de dúvidas e de certezas, de imagens e de textos. Da escrita de si, recorde-se, Foucault (2010) diria que comporta três objectivos essenciais: manter a ligação de quem a produz com a comunidade envolvente, suscitar a reflexão e estabelecer a relação intrínseca entre subjetividade e verdade, propósitos que nos parecem cumpridos nos estudos de casos abordados, refutando-se a hipótese *b*, que traçámos inicialmente, respeitante à possibilidade de criação de um exercício narcísico e subjectivo por parte das cineastas.

Nos seus processos de pesquisa e indagação, estas realizadoras ousaram o distanciamento entre o «eu» que filma e o «eu» que é filmado, encontrando-se simultaneamente por detrás e à frente das câmaras. Cada narradora foi construindo uma voz autorreferencial que escolheu a aproximação, ao invés do distanciamento, para contar a sua história. Constitui-se como objecto de estudo do próprio filme, partindo de um certo desconhecimento que ditou o redireccionar daquele a cada nova descoberta ou entendimento. Nesse sentido, a *performance* do eu que filma e do eu que é filmado transcendeu – na maioria dos momentos –, o propósito narcisista, face aos distintos motes de cada objecto fílmico: a compreensão do suicídio (em Elena), da ausência (em *Os dias com ele* e *A Toca do Lobo*), da vida (*Gipsofila*) ou da diferença (*Balada de um batráquio*). Como meta-filmes, neles se exibiu o próprio acto de busca e de criação, revivendo-se nascimentos, crescimentos e mortes, gestações e ciclos da natureza.

Por fim, existindo ainda uma ideia generalizada, associada ao cânone, de que (pelo menos) o cinema português é teatral, elitista e excessivamente intelectualizado, estas cineastas constituem exemplos de uma produção introspectiva e, nem por isso, enfadonha ou *snob*. A dimensão sociocultural das suas obras é ultrapassada, tanto nos casos brasileiros como nos portugueses, por uma faceta intimista, não relacionada com geografias ou nacionalidades, pelo que a nossa hipótese de investigação *d* foi também refutada. Os filmes documentados poderiam ser de inúmeras nacionalidades, sendo a História responsável por algumas decisões pessoais (como a do pai de Maria Clara Escobar), mas não o tema central destes filmes. Não

obstante, tratam-se de obras invariavelmente realizadas pelas filhas e netas da inquietude familiar que comportam, representando não uma essência única, mas a multiplicidade do ser mulher. É assim menos relevante a veracidade do retrato traçado do que o reconhecimento gerado em quem assiste e que, desse modo, constitui parte integrante.

Referências bibliográficas

Akerman, C. (1977). Chantal Akerman on Jeanne Dielman. *Camera Obscura*. Duke University Press, Durham, USA, n. 2.

Austin, J. L. (1986). *How to do things with words*. Oxford University Press, p. 121.

Costa, P. (2016). Petra Costa – Só tento retratar o que sinto como mulher (entrevista a Paulo Portugal). *Jornal i*, 3 de Julho de 2016. Disponível em: https://ionline.sapo.pt/515457 (consultado a 14 de Maio de 2019).

Didi-Huberman, G. (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM.

Escobar, M.C. (2013). Entrevista. *Mulheres do Cinema Brasileiro*. Disponível em:http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/162/Maria-Cla- ra-Escobar (consultado a 14 de Maio de 2015).

Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October 110*, pp. 3-22. http://www.jstor.org/stable/3397555

Foucault, M. (2004). Ética, sexualidade e política. *Ditos e escritos*. Vol. V. Rio de Janeiro: Forense.

Gomes, W. (2004). La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. *Significação* Revista de cultura audiovisual. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais PPGMPA: Universidade de São Paulo (USP). Nº 21, p. 43.

Holanda, k. (2017). Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. Revista *Famecos, mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre, v. 24, n. 1, janeiro/abril de 2017. DOI: http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2017.1.24361

Husserl, E. (2001). *Méditations Cartésiennes*. Paris: Vrin, 1996. Trad. brasileira (Frank de Oliveira): Meditações Cartesianas. São Paulo: Madras.

Johnston, C. (1973). *Notes on women's cinema*. London: Society for Education in Film and Television.

Lauretis, T. (1985). Aesthetic and feminist theory: rethinking women's cinema. *New German Critique*. Nº 34.

Lejeune, P. (2008). *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

Lindeperg, S. (2008). *Nuit et Brouillard – Un film dans l'histoire*. Seminário internacional sobre cinema documental – Paisagem: o trabalho do tempo. Serpa: Doc's Kingdom. https://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/pdf/textosapoio2008.pdf.

Lins, C. & Blank, T. (2012). Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação*: Revista De Cultura Audiovisual, 39(37), pp. 52-74.https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114. sig.2012.71254

Medeiros, M. (2016). A memória de família e a sua fantasmagorização: *snapshot*, identidade e telepatia na série *Re-take of Amrita* de Vivan Sundaram. *Fotogramas: ensaios sobre fotografia*. Lisboa: Documenta, http://hdl.handle.net/10451/36581

Mello, J. G. de (2012). A apropriação de imagens de arquivo na obra de Harun Farocki e Péter Forgács. *Revista Doc On-line*, num. 13. Universidade da Beira Interior e Universidade Estadual de Campinas. http://doc.ubi.pt/13/dossier_jamer_mello.pdf

Mourão, C. (2016). *The Wolf's Lair: dreams and fragmented memories in a first-person essay film*. Edinburgh: PhD thesis, Edinburgh College of Arts/The University of Edinburgh.

O'Falt, C. (2016). Full Frame: Why Are Women Filmmakers Finding More Opportunities in Documentaries?, *IndieWire*. https://www.indiewire.com/2016/04/full-frame-why-are-wom-en-filmmakers-finding-more-opportunities-in-documentaries-21750/

Penafria, M. (2009). *Análise de filmes: Conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso Sopcom. Covilhã: BOCC. http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf

Pereira, A. C. (2016). *A mulher-cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Covilhã, LabCom.IFP.

Pereira, A. C. e Nogueira, J. A. (2018). A Reivenção de Si e a Construção da Alteridade Perante o Irreversível: O cinema de Petra Costa. *Revista Científica / FAP*. UNESPAR. Universidade Estadual do Paraná – Brasil. Volume 18, janeiro/junho 2018. ISSN: 1980-5071. http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/2309

Sibilia, P. (2008). *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Stein, E. (1989). *On the problem of empathy*. Washington D.C.: ICS Publications.

Veiga, A. M. (2013). *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. Tese Doutorado em História Cultural – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Weiler, K. (2004). Freire e uma pedagogia feminista da diferença. *Revista Ex Aequo* – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres. Porto: Celta Editora. Nº 8.

Young, I. (2004). O gênero como serialidade: pensar as mulheres como um colectivo social. *Revista Ex Aequo* – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres. Porto: Celta Editora. Nº 8.

PAISAGENS FAMILIARES E FIGURAÇÕES DO BANAL. RETRATOS MASCULINOS POR TRÊS REALIZADORAS[1]

Angela Prysthon

Esta proposta faz parte do meu atual projeto de pesquisa "Antes do fim do mundo, aquém e além da paisagem. Corpos, espaços e natureza no cinema e nas artes visuais", no qual busco analisar as transformações da paisagem a partir da cultura visual contemporânea e compreender como esta interfere nos espaços, no mundo e nas maneiras de compreendê-lo. Além desta adesão ao projeto de pesquisa individual no Brasil, este recorte específico fez parte do projeto *Speculum*, do qual fiz parte como colaboradora.

A partir dessa dupla inscrição, a ideia do presente artigo é investigar três filmes da década passada: *A Toca do Lobo* de Catarina Mourão (2015), *El Silencio es un Cuerpo que Cae* de Agustina Comedi (2017) e *A Volta ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos* de Aya Koretsky (2018) tendo como horizonte teórico noções vinculadas ao espaço e à paisagem e questões do campo do documentário, dos arquivos e do *found footage* e de figurações do banal e do cotidiano. Dois dos filmes escolhidos estão dentro do recorte proposto pelo *Speculum*. O terceiro é de uma realizadora argentina. Apesar de se configurar como exceção, decidi incluí-la pela enorme coincidência de unidades temáticas e pictóricas, muitas delas ligadas às questões dos espaços e das paisagens do meu projeto de pesquisa individual.

1. Este trabalho foi apresentado no XXV Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE, realizado na Universidade de São Paulo (USP), no período de 8 a 15 de novembro de 2022.

Claro que também tomei como base as investigações que o grupo *Speculum* vem explorando sobre o conceito de autorretrato com base no "pacto autobiográfico" proposto por Philippe Lejeune (2008). Essa abordagem pressupõe uma identidade entre autor, narrador e a pessoa sobre quem se fala, permitindo que a autobiografia vá além da busca pela verdade factual. Vimos aí justamente uma outra coincidência com relação à nossa motivação para este artigo específico: a análise da subjetividade e da poética presente no conteúdo fílmico dessas cineastas, que se baseiam em suas histórias familiares não escolhidas e nas marcas que essas histórias deixam no presente.

Os três foram dirigidos por mulheres que buscaram dar conta de figuras masculinas (pai – filmes de Koretsky e Comedi – ou avô – caso de Mourão) através das imagens ou dos espaços produzidos por eles. Em cada um dos filmes é possível identificar sequências nas quais cabe à combinação entre paisagem, composição dos espaços (de dentro e de fora) e documentos de intimidade e do cotidiano a definição do tom, do estilo e da *mise en scène*: em *A Toca do Lobo* são *found footage*, fotos antigas de família e filmes caseiros sobrepostos a imagens contemporâneas dos cômodos vazios da casa do avô, de cartas e documentos sendo lidos, ou planos paisagísticos dos arredores pitorescos da região; vídeos feitos em viagens de trem pela Europa, imagens do campo argentino e fotografias íntimas concatenadas com depoimentos de amigos e familiares do pai de Comedi em *El silencio es um cuerpo que cae*; e, finalmente, as fotografias de viagem e os fragmentos fílmicos do pai de Koretsky no final dos anos 60 e nos anos 70 contrapostos às suas imagens contemporâneas cuidando do jardim ou realizando tarefas domésticas. Todas essas estratégias estilísticas realçam o papel das paisagens na criação de mundos cinemáticos e de uma ideia de intimidade e família que está fortemente relacionada com os espaços (construídos e naturais) nos quais as pessoas interagem.

Uma de nossas hipóteses é que a articulação simultânea do material de arquivo dessas figuras paternas e das imagens de lugares (sejam espaços naturais ou do âmbito doméstico) criam uma espécie de "paisagem familiar" que dá molde e sustenta não somente a ideia de ambiência dos filmes,

mas a sua própria textura. Tendo como objetivo caracterizar a noção de "paisagens familiares" no cinema contemporâneo, vamos comparar os três filmes entre si e tratar de desvendar como são compostas as paisagens familiares em cada um deles.

Preâmbulo conceitual e metodológico

Antes de falar do corpus específico deste texto, parece-nos importante contextualizar um pouco a pesquisa que deu lastro ao seu desenvolvimento. Estamos há muitos anos a trabalhar com o conceito de paisagem e seus desdobramentos na cultura visual, e sobretudo no cinema. Este projeto tem como objetivo principal a investigação das diversas conexões que existem entre espaços, naturais ou construídos, corpos humanos e a natureza, principalmente no contexto do cinema e das artes visuais. Um elemento de destaque que permeia essa exploração é a noção do "fim do mundo", que ganha uma maior relevância devido ao contexto da pandemia dos últimos anos. Este "fim do mundo" é utilizado como um pano de fundo para analisar como pinturas, fotografias, instalações, vídeos e, especialmente, filmes moldam as relações entre os seres humanos e os espaços que os cercam.

Para dar substância conceitual a essas investigações, o projeto adota inicialmente a noção de paisagem vinculada ao cinema. Algumas das primeiras imagens do cinema foram do mundo natural em movimento, cenas de rua e vistas de temas topográficos. Nesse sentido, o cinema poderia ser interpretado nesses primeiros tempos quase como um subproduto da indústria turística ou do registro geográfico. Parece-nos, então, evidente a associação entre filme e paisagem. Encontramos em John Brinkerhoff Jackson uma das possíveis definições de paisagem: "uma porção de terra que o olho pode compreender à primeira vista" (1984, p. 1). Ora, o cinema está constantemente nos apresentando porções, pedaços de terra, enquadramentos que organizam e modelam nossos modos de compreender, processar e sentir o espaço. De vários modos, as paisagens fílmicas, mesmo naqueles filmes mais marcados por um projeto narrativo, terminam por vezes a ocupar uma centralidade inesperada, ou como aponta Kracauer com relação às

"pequenas unidades" de existência material contingente (rostos, espaços, detalhes) capturadas pela imagem fílmica, tais unidades "abrem uma dimensão muito mais ampla do que aquela dos enredos que elas sustentam" (Kracauer, 1997, p. 303).

Os filmes, sobretudo aqueles mais claramente ligados ao registro de imagens do mundo natural e mesmo dos entornos urbanos, dariam forma às nossas percepções espaciais, constituir-se-iam em "paisagens" numa maneira similar às das artes pictóricas mais tradicionais, principalmente a pintura. Contudo, é importante diferenciar o paisagismo cinematográfico do pictórico convencional, não apenas pelo movimento (diferença já evidente desde os primórdios do cinema), mas também pela presença do som. Os modos de enquadramento dos territórios e espaços (naturais ou construídos) caracterizam e revelam os elos entre *mise en scène* e paisagem.

As relações entre paisagem e cinema são permeadas por nuanças que têm tanto a ver com a própria pluralidade do conceito (que fica ainda mais evidente quando nos confrontamos com as derivações do termo em inglês: *landscape*, *cityscape*, *townscape*, *soundscape*, etc), como pela centralidade da paisagem na composição de atmosferas e moods fílmicos, na construção de texturas. Alguns cineastas e autores buscam deliberadamente adensar o papel da paisagem no cinema para além de sua função decorativa ou contextual. Para estes, a paisagem cinematográfica se revelaria como uma instância de crítica do espaço (Keiller, 2013, p. 147), ou, mais ainda, como um método de filmar, como um elemento primordial de encenação.

Queremos combinar a noção de paisagem com a ideia de "vida sensível" como o "ser da imagem", apresentada pelo filósofo Emanuele Coccia. Assim, a noção de imagem que aparece neste trabalho está profundamente influenciada pelo seu livro *A vida sensível* (2010), no qual elabora sobre uma física do sensível e uma antropologia da imagem, deslocando o sensível do psíquico, colocando-o em um fora absoluto e afirmando que o que difere o homem não é a racionalidade, mas uma especial relação com as imagens.

> É somente interrogando-se sobre a natureza e as formas de existência do sensível que é possível definir as condições de possibilidade da vida em todas as suas formas, seja humana ou animal. A óbvia distância que separa o homem do resto dos viventes não coincide de fato com o abismo que divide a sensibilidade do intelecto, a imagem do conceito. Ela se expressa inteiramente na intensidade da sensação e da experiência, na força e na eficácia da relação com o mundo das imagens. E prova irrefutável disso o fato de que grande parte dos fenômenos que denominamos espirituais (sejam esses o sonho ou a moda, a palavra ou a arte) não apenas pressupõem alguma forma de relação com o sensível, como também são possíveis somente graças à capacidade de produzir imagens ou de ser afetado por elas. (Coccia, 2010, p. 11)

Para além de uma antropologia do sensível mais geral, interessam-nos profundamente os modos a partir dos quais Coccia explora a noção de aparência, encarando-a como uma faculdade dos seres viventes, não como mero acidente. Frisando, a partir de Adolf Portmann (idem, p.75), que o semblante não seria um traço secundário e acidental, mas o exercício de uma potência específica. Esse texto nos parece crucial não somente para estabelecer elos entre os domínios da estética, da cultura visual, da psicanálise e da antropologia, como também para sublinhar a vida sensível (e a imagem) como maneira de interiorizar o mundo, de levar o mundo dentro de si e ao mesmo tempo entender a imagem como forma projetada no mundo exterior.

> O vivente não está no mundo tal qual uma pedra existe e também não se limita a ter com ele relações de ação e paixão diretas: enquanto vivente, ele se relaciona com as coisas através da medialidade, através do sensível que é capaz de produzir. (idem, p. 54)

Trabalhos mais recentes do mesmo autor também têm sido relevantes pela amplificação das questões relativas às conexões entre os seres viventes e o ambiente que os cerca. *A vida das plantas* (2018) traz à baila a necessidade de superação do zoocentrismo na filosofia, incluindo as plantas como elemento fundamental do que Coccia chama de "metafísica da mistura". Outro livro

do mesmo autor também nos ajuda a pensar o vínculo entre as teorias da imaginação e a natureza dos seres vivos. *Metamorfose* (2020) pensa o vivente como uma pluralidade de formas em si mesmo e a metamorfose a força que permite que estas formas se conectem entre si. O livro convoca, entre muitos autores, Ailton Krenak, para refletir sobre a vida como um fluxo de contínuas metamorfoses.

Ainda que estas obras (as de Coccia, Krenak e todos os autores convocados por eles) não sejam direta e necessariamente articuladas nem com o campo de objetos possíveis mais amplos da minha pesquisa em geral, nem com os filmes elencados neste texto, é fundamental considerá-las como uma fonte importante de inspiração. Mais do que uma teoria propriamente dita, temos aqui um conjunto de ideias que implica uma compreensão mais abrangente da imagem como maneira de acessar o mundo, como uma forma de entender esses processos e transformações através dos quais passam o mundo, de tentar acompanhar as materializações dessas "imagens do mundo" em filmes, fotografias, vídeos, instalações, entre uma infinidade de objetos. Creio que as três diretoras reunidas neste texto compartilham dessa inspiração, dessa compreensão abrangente da ideia de mundo.

Se Coccia e os autores referenciados por ele se configuram como uma espécie de base filosófica para pensar a relação entre imagem e o mundo vivente, a obra de Giuliana Bruno nos fornece uma sorte de metodologia ampliada com seu esforço extremamente original para mapear o terreno cultural das artes espaço-visuais e com sua preocupação com as materialidades e texturas da cultura visual. Dois dos seus livros servem como base e inspiração metodológica e processual para a nossa pesquisa: *Atlas of Emotion* (2002) e *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality and Media* (2014).

A riqueza das imagens e referências dos seus livros, o modo criativo e denso a partir do qual a autora estabelece conexões entre os fenômenos que estuda e sobretudo o engajamento com os seus trajetos e percursos pessoais pelo mundo e pelas artes e pela cultura nos ajudaram a assumir mais organicamente nosso repertório de imagens (tanto as alheias e mais canônicas de

acordo com o nosso campo, como as que produzimos e consumimos no cotidiano) e deslocamentos como parte constituinte do universo de investigação.

Dentre as várias sendas abertas por Bruno, temos nos apropriado há vários anos das questões relativas às identificações afetivas pelos espaços e paisagens representadas nas artes. Ou seja, a imagem da paisagem (ou mesmo a paisagem sonora) definida também a partir de uma geografia emotiva. Por exemplo, ao relacionar o paisagismo do século XVII e seu apreço pelo movimento, pelos passeios e pela imaginação, a autora vai se referir a uma "visão tátil":

> O movimento que criou a (e)moção fílmica foi de fato uma percepção sensorial do espaço. O pitoresco contribuiu para uma visão tátil do cenário e do imaginário cartográfico. (...) O que foi desenvolvido no pitoresco não era uma estética da distância, aprendeu-se aí a sentir através da visão. (Bruno, 2007, p. 202)[2].

Em vários pontos do seu livro, o artista/cineasta/fotógrafo é visto como um cartógrafo, esboçando, registrando, materializando e arquivando "recortes do mundo". A câmera torna-se uma ferramenta cartográfica que pode contar todos os tipos de histórias geoespaciais. Através desta conexão, Bruno mapeia vários elementos narrativos e abre caminho para uma compreensão mais ampla da interação entre imagens, edifícios, mapas e filmes para além das técnicas de animação e movimento. A convicção com que Bruno apresenta a interdisciplinaridade, sua abordagem constelatória e sua escrita mais livre e fragmentária têm nos inspirado há muito tempo, mas de modo muito mais enfático desde as últimas pesquisas.

Também de Bruno vem uma preocupação com a materialidade na cultura visual. Em *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality and Media* (2014), a autora investiga a substância das relações entre as superfícies materiais das

2. "The movement that created filmic (e)motion was an actual 'sensing' of space. The picturesque contributed a tactile vision to this scenery and to cartographic imagery (...) What was fleshed out in the picturesque was not an aesthetics of distance; one was rather taught to feel through sight." (Tradução nossa)

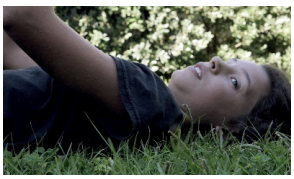
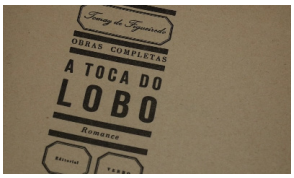
obras (seja a tela, o filme, a luz), buscando entender como diferentes formas de mediação, memória e transformação da imagem podem aparecer.

Então, realçamos o quanto todas essas referências sobre a paisagem e o mundo vêm sendo fundamentais para todos os trabalhos sobre cinema derivados do meu projeto de pesquisa: primeiro as noções de espaços e paisagens funcionando quase que invariavelmente como um operador audiovisual dos percursos apresentados pelos filmes; depois, a ideia de mundo relacionando-se com o conceito de sensível e de imagem que aparece nas três diretoras; por fim, o instrumental da cultura visual para perceber, analisar e entrecruzar elementos distintos dos vários objetos possíveis. Obviamente, uma série enorme de autores e autoras nos norteia no processo de investigação, mas queríamos destacar a base que estes três eixos deram à constituição de um olhar comparativo para o nosso projeto. No geral, essa base teórica e metodológica permite uma análise mais profunda e interdisciplinar dos filmes, destacando como a relação entre espaço, imagem e sensação é fundamental para a criação de experiências cinematográficas significativas e a compreensão da complexa interação entre seres vivos e o ambiente que os cerca. O projeto se beneficia da combinação dessas abordagens, que tornam possível explorar as múltiplas dimensões das imagens e sua relação com o mundo vivente de forma mais orgânica e rica em nuances.

A partir desta abordagem transdisciplinar, estruturamos o projeto em quatro eixos temáticos, vinculados à paisagem. O primeiro grupo concentra-se em imagens que destacam detalhes, como plantas, animais e corpos individuais que formam micro-paisagens por si só. O segundo grupo analisa imagens de corpos em espaços fechados, explorando a relação entre os indivíduos e suas casas ou a "paisagem" composta por objetos do cotidiano. No terceiro grupo, a atenção se volta para deslocamentos e viagens retratados em filmes, pinturas, fotografias e outras formas de arte, considerando não apenas a dimensão espacial, mas também a temporal. Por fim, no último grupo, o projeto examina imagens de figuras em paisagens, abordando-as de maneira mais antropológica, considerando formas de vida coletivas.

Tendo em vista esta estrutura, faz-se importante sublinhar que o recorte oferecido pelos três filmes do nosso corpus toca de alguma maneira em todos os grupos listados acima, mas evidentemente enquadra-se de modo mais enfático no segundo e terceiro grupos, sobretudo por sua dimensão mais individual. Vamos então proceder à análise de cada filme.

Documentos, partilhas, investigações

Figuras 1 a 3: *A Toca do Lobo*

A Toca do Lobo começa com uma menina deitada na relva, falando de um sonho que teve com seu irmão menor. Os filhos da realizadora são o ponto de partida para começar a busca intrincada pela identidade de seu avô, o escritor Tomaz de Figueiredo. As crianças voltam a aparecer em momentos diferentes do filme, mas após esse início temos uma presença muito mais marcante de sua mãe, que desempenha um papel significativo na estruturação do documentário. É a partir dos recortes, álbuns de família e filmes caseiros encontrados com a mãe que Catarina Mourão começa a compor o retrato do seu avô.

A cineasta adota uma abordagem meticulosa e criativa, empregando uma variedade de fontes e materiais visuais que compõem o tecido narrativo do filme. No entanto, o filme vai além de uma investigação linear; ele se desenrola de maneira cronológica e orgânica, como se estivéssemos acompanhando a cineasta momento a momento do seu percurso. Essa abordagem oferece ao espectador a sensação de estar imerso na investigação, à medida que novas informações e pistas são reveladas.

As primeiras pistas são os álbuns de infância, que Mourão chama de "aparentes fragmentos de felicidade". Fotografias que são examinadas com

cuidado, na busca pelas ilusões e fantasmagorias que por vezes desmentem a ideia feliz intuída a princípio. Imagens e legendas mostram sobretudo a mãe, já que esta foi a responsável pela organização de grande parte dos álbuns de família na sua juventude. Outro elemento importante a estruturar a primeira parte de *A Toca do Lobo* é o o velho filme em 9 ½ mm que Mourão encontra na casa de uns primos.

A relação entre mãe e filha é explorada com sensibilidade e complexidade, à medida que a cineasta processa o material encontrado e tece as narrativas que revelam gradualmente a figura do avô desconhecido. Esse relacionamento não é isento de lacunas e conflitos, que, por sua vez, contribuem para a sensação de que o retrato de Tomaz de Figueiredo permanece inacabado, como um quebra-cabeça com peças ausentes. Até porque em muitas destas imagens, o avô não aparece. Na verdade, a tessitura é cada vez mais delicada, mais sensível justamente por causa do que vai sendo sugerido por tais lacunas.

Um dos elementos mais intrigantes e definitivos da primeira metade do filme é o momento no qual, "entre sonho e memória", como a própria Mourão descreve, ela encontra o avô num programa da RTP (de 1967) chamado *Clube dos colecionadores*. Figueiredo apresenta a sua coleção inusitada de "saquinhas de cachimbo", que se torna uma ponte temporal e involuntária com a própria existência da neta cineasta. Ela que nasceu meses depois do avô falecer escuta no programa:

> E fui recuando no tempo, e fui recuando e avançando até no espaço. Quem não diz que um dia umas netas minhas não venham a descobrir esta coleção numa das minhas gavetas. É possível que uma delas pode, por exemplo, chamar-se Catarina. Eu gosto muito do nome Catarina. É possível que uma delas encha essas saquinhas de conchinhas. (Figueiredo, *A Toca do Lobo*, 21'40"- 22'02")

Essa premonição inesperada (nem sua mãe havia visto o tal programa) deixa arrepiada a diretora e a leva a mergulhar mais profundamente na sua pesquisa, a estabelecer os elos entre passado e presente.

Trata-se de um ponto de inflexão importante para o filme, que sempre demonstra plena consciência das limitações da construção histórica e abraça o que não pode ser conhecido empiricamente com imaginação e interpretação especulativa e cada vez mais afetiva. Mourão constrói uma verdade estritamente pessoal que, surpreendentemente, possui uma transversalidade simultaneamente histórica, memorialista e emocional. Ela cria associações entre os documentos que manipula e as narrativas que constrói, encontrando paralelos simbólicos que transcendem as fronteiras do estritamente factual. Os documentos do sanatório, as fotografias do tio exilado político, as homenagens póstumas ao avô, as correspondências e telefonemas tensos entre ela e a tia, tudo isso costurado com imagens presentes da mãe, dos filhos e dela própria.

Figuras 4 a 6: *A Toca do Lobo*

Essas associações se manifestam sempre de maneira poderosa, como quando ela conecta uma das cenas do filme caseiro no qual os tios encenam uma briga de "mocinhos e bandidos" com eventos futuros envolvendo as filhas de Figueiredo (sua mãe e sua hostil tia Mitó – vetou completamente o seu acesso à casa da família). Ou quando estabelece um paralelo entre uma janela gradeada de ferro forjado na imaginada casa de Casares e um *trompe-l'œil* no hospital psiquiátrico do Telhal, que metaforiza a prisão do espólio como uma continuação do tormento de seu avô.

O filme também explora a ideia de uma biblioteca que leva o nome de Tomaz de Figueiredo, que, no entanto, é representada como um simples armário de canto vazio, desprovido de qualquer obra escrita pelo autor. Essa imagem é emblemática da complexa relação entre a memória e a ausência, sugerindo que a verdade sobre o passado e as conexões familiares não pode ser

inteiramente preenchida por documentos ou registros, mas deve ser reinterpretada, reimaginada e experimentada no presente.

Figuras 7 a 9: *A Toca do Lobo*

A Toca do Lobo é, portanto, um mergulho na construção da memória familiar, na relação entre passado e presente e na complexidade das conexões pessoais. Catarina Mourão utiliza com maestria uma variedade de materiais visuais para criar uma narrativa que não apenas lança luz sobre a figura de seu avô, mas também revela as nuances da relação entre mãe e filha, as figuras do tio desaparecido e da tia raivosa, e a busca pela identidade em meio às lacunas da história. O filme é uma exploração fascinante da relação entre o documentário pessoal e a construção da memória, memória não somente de pessoas ou fatos, mas também de espaços e paisagens.

Trata-se aqui de uma exploração de arquivos que não apenas busca revelar a memória de Tomaz de Figueiredo, mas também desenha as memórias dos lugares onde ele, seus filhos e sobretudo sua neta viveram e trafegaram. O filme nos transporta por diferentes espaços do passado; a casa de Casares, o sanatório, parques, estradas, repartições públicas, clubes de província, vagões de trem. A espacialidade do filme se torna evidente ao explorar as fotografias que mostram Figueiredo passeando com sua filha, mesma filha que aparece criança, jovem e no presente conversando com a filha e com os netos. Cada local se transforma em uma peça do quebra-cabeça da memória, contribuindo para a compreensão da complexidade das conexões familiares e da identidade do avô desconhecido, à medida que o filme desenha essas paisagens e espaços de maneira meticulosa.

Sexo, mentiras e VHS

Figuras 10 a 12: *El Silencio es un Cuerpo que Cae*

O segundo filme do nosso conjunto, *El Silencio es un Cuerpo que Cae*, dirigido por Agustina Comedi, é um documentário familiar de estrutura mais direta e simples. Em contraste com *A Toca do Lobo*, este filme argentino é construído a partir de uma menor variedade de materiais, ou pelo menos, materiais de uma maior uniformidade, incluindo vídeos e fotografias de viagem, fotografias e registros amadores de performances de travestis e drag queens dos anos 80. O que une esses diversos elementos é a sua qualidade amadora e doméstica, conferindo ao filme um tom visceral, propositadamente precário e meio obscuro.

A narrativa se desenrola como uma busca pela reconstrução da identidade de Jaime, o pai da cineasta, cuja vida foi tragicamente interrompida em 1999, quando Comedi tinha apenas 12 anos. A paixão compartilhada entre pai e filha por sempre carregar uma câmera se torna o fio condutor que transcende o simples luto após um acidente fatal a cavalo. Essa tragédia se transforma numa investigação imagética para descobrir quem Jaime realmente era, e a cineasta imerge nas horas intermináveis de VHS caseiros para desvendar os segredos por trás do homem que foi seu pai.

El Silencio es un Cuerpo que Cae, entretanto, não se limita a ser a mera história pessoal de Jaime. Trata-se de um testemunho social e político veemente, complexo e interessante. O filme revela o passado de Jaime como um jovem homossexual e militante de esquerda na Argentina dos anos 70, muito antes de se tornar o pai de Comedi. As imagens fragmentadas em Super 8, as fitas de vídeo deterioradas e as fotos descoloridas encapsulam a fragilidade do vasto arquivo que a diretora acessa para explorar sua própria história e, por extensão, a história da comunidade gay e trans naquele período em Córdoba.

As imperfeições técnicas presentes nos vídeos, os glitches e as falhas do material adquirem um papel central na experiência proporcionada pela obra. Essa precariedade técnica não só reforça a sensação de autenticidade, mas também funciona como um espelho das complexidades e desafios do passado que o filme desenterra. Um dos aspectos mais impactantes da narrativa é a entrada radical no armário por parte de Jaime, o pai de Agustina. Essa parte de sua vida, marcada por ocultação e autonegação, é um tópico delicado e evitado pela mãe de Agustina, que se recusa a falar sobre o assunto. Foi no meio desses vestígios meio ruinosos, escondidos nas gravações caseiras e nas memórias enterradas, que a diretora encontrou as chaves para compreender a verdadeira essência de seu pai e o peso do silêncio que permeou essa parte de sua vida.

Figuras 13 a 15: *El Silencio es un Cuerpo que Cae*

As imagens falhas e os registros fragmentados não apenas capturam o medo que envolvia a disseminação do HIV e o estigma que se abatia sobre a comunidade LGBTQ+ na época, mas também lançam luz sobre o preconceito arraigado da sociedade cordobesa dos anos 80 que, em muitos aspectos, permanecia retrógrada. Essas falhas técnicas tornam-se, assim, um testemunho visual das lutas e adversidades enfrentadas por Jaime e sua comunidade, e, ao mesmo tempo, da coragem e resiliência que permeavam suas vidas. Elas nos convidam a refletir sobre a importância de dar voz às histórias silenciadas e celebrar a diversidade, mesmo que isso signifique enfrentar um passado doloroso e confrontar a ignorância e o preconceito enraizados. *El Silencio es un Cuerpo que Cae* oferece um olhar profundo e comovente sobre o pai de Comedi, destacando as dimensões políticas e pessoais de sua vida. É um retrato íntimo que acaba por se sobrepor às

limitações técnicas, revelando a importância da memória e da identidade em um contexto de lutas e mudanças históricas, e trazendo à tona uma agenda micropolítica que nos convida a refletir sobre a nossa própria compreensão do passado e do presente.

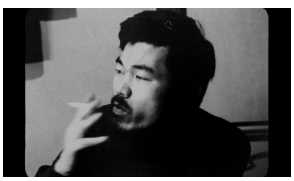
As paisagens evocadas em *El Silencio es un Cuerpo que Cae* desempenham um papel fundamental na narrativa do filme, apesar (ou talvez paradoxalmente por ela) da tessitura imperfeita da sua técnica, destacando a dicotomia entre os mundos vividos por Jaime em momentos distintos de sua vida. O contraste entre as imagens das viagens empreendidas por Jaime na juventude, como suas aventuras na Europa com seu amante e parceiro homossexual, juntamente com um grupo de amigos, e as filmagens posteriores com sua filha e esposa, onde se incluem o próprio parto da filha, viagens à Europa (o próprio cartaz do filme mostra um detalhe de um frame de VHS da estátua de David, de Michelangelo na Academia de Florença, cena, aliás, que abre o filme), visitas à Disney e passeios pela serra de Córdoba, cria um retrato vívido das transformações que ele experimentou.

Essas paisagens, em constante mudança, revelam a construção de mundos domésticos que se sobrepõem, se contradizem e se complementam. O contraste entre as viagens alegres e desinibidas de sua juventude e as viagens com a esposa e filha, quando Jaime já havia assumido uma vida heterossexual, sublinha as camadas complexas de sua identidade. Ao mostrar essas paisagens, o filme nos convida a refletir sobre a construção de espaços domésticos e as transformações que ocorrem ao longo do tempo, à medida que pessoas como Jaime tentam conformar-se às expectativas sociais e familiares, muitas vezes em detrimento de sua verdadeira identidade.

Figuras 15 a 18: *El Silencio es un Cuerpo que Cae*

As paisagens do filme não são apenas geográficas, mas também afetivas. Os espaços domésticos e banais são construídos e descontruídos ao longo da narrativa, revelando os momentos secretos do passado e os conflitos subjacentes. Através da interação entre essas paisagens e espaços rasurados (rasurados pela ocultação prévia do material e pela sua natureza precária), o filme nos instiga a repensar a complexidade das identidades humanas, as pressões sociais e as transformações que ocorrem quando tentamos enquadrar nossas vidas nas normas preestabelecidas. São essas paisagens que ajudam a dar vida à história de Jaime e à busca de Agustina por compreender plenamente o passado de seu pai e a própria história de sua família.

Recortes do mundo, cartografia afetiva, pai e filha



Figuras 19 a 21: *A Volta ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos*

Chegamos ao último filme do nosso conjunto, e talvez seja o mais plasticamente belo dos três. *A Volta ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos* é notável por sua uniformidade e pela riqueza das imagens que o compõem. Essas imagens fazem parte de uma série de negativos que Aya Koretsky encontrou em caixas na casa de seus pais. O filme nos transporta para o ano de 1969, quando Jiro Koretzky, pai da cineasta, após seis anos de trabalho como empresário em Tóquio, tomou a decisão de interromper sua carreira e embarcar em uma viagem pelo mundo que duraria um ano. Na época, ele tinha exatamente trinta anos. Recentemente, durante uma arrumação da casa, pai e filha encontraram uma caixa de metal esquecida desde que se mudaram para Portugal em 1992. Essa caixa estava repleta de negativos fotográficos de sua juventude, a maioria deles capturados durante essa viagem ao redor do mundo. A diretora, ao descobrir essas imagens, tinha exatamente a mesma idade que seu pai quando ele as capturou (daí o título).

Essa sincronia gerou a necessidade de dar vida a essas histórias de viagem em forma de filme.

Os negativos de 35mm desvelaram paisagens variadas, desde colinas até mares, vilarejos, cidades e rostos de habitantes locais e outros viajantes. A riqueza dessas imagens capturou tanto os lugares quanto as experiências de seu pai, e a diretora estruturou seu filme como uma espécie de cartografia afetiva compartilhada. Inclusive a imagem do globo terrestre sendo percorrido por um caracol demonstra o caráter delicado e sutil do olhar tanto do pai como da filha.

Além dos negativos, também se destaca o diário de viagem de Jiro, um volume relativamente espesso composto por páginas manuscritas e datadas, com descrições detalhadas dos eventos acompanhadas de alguns desenhos. Tanto as fotografias quanto o diário se tornaram a base essencial para a criação deste filme, proporcionando à audiência a janela para a visão de Jiro e os detalhes de suas experiências, aventuras e pensamentos durante esse percurso transformador.

Figuras 22 a 24: *A Volta ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos*

O filme nos leva por uma viagem que abrange a Ásia, a Europa, a África e a América do Norte, percorrida de barco, carro, carona, trem e avião. Jiro realizou essa viagem quase sempre sozinho, e as imagens testemunham não apenas sua exploração geográfica, mas também de algum modo sua jornada interior. À medida que nos conduz através das paisagens e lugares que foram capturados pelo olhar fotográfico de Jiro, o filme também traça a evolução da relação entre pai e filha.

Uma das características mais notáveis deste filme é a delicadeza com a qual as fotografias tiradas por Jiro durante sua viagem são tratadas. A cineasta demonstra um profundo respeito pela memória e pelas imagens, procurando entender não apenas as paisagens capturadas, mas também o homem por trás da câmera. Jiro Koretzky é a única figura paterna entre os três filmes do corpus que ainda está vivo, acrescentando uma dimensão única à narrativa e ao relacionamento pai-filha que se desenrola diante de nossos olhos.

A textura única do filme também merece destaque, uma vez que mantém todas as imagens de arquivo na horizontal, inclusive as fotografias que originalmente foram tiradas na vertical. Essa escolha estilística contribui para a singularidade da obra, criando uma estética que desafia as convenções visuais e quebra certas expectativas. Todas as imagens, independentemente de sua orientação original, são apresentadas em um formato horizontal consistente, proporcionando uma sensação de fluidez e equilíbrio visual.

Figuras 25 a 27: *A Volta ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos*

Essa estética minimalista presente nas fotografias capturadas por Jiro durante suas rotas pelo mundo também é cuidadosamente replicada nos planos realizados por sua filha no presente. A elegância sutil e minimalista que permeia o filme evoca a influência da cultura visual japonesa, onde a simplicidade e a harmonia desempenham um papel fundamental. Essa abordagem estética pode ser comparada ao paisagismo oriental, no qual a atenção aos detalhes e a ênfase na relação entre os elementos são essenciais para criar uma experiência visual única e impactante. Num certo sentido, podemos considerar *A Volta ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos* como um exemplo de paisagismo cinematográfico em sintonia com a rica tradição artística japonesa.

Além do aspecto visual das fotografias do álbum de viagem, o diário de viagem é uma parte essencial da narrativa. No filme, Jiro lê pessoalmente as páginas do diário, proporcionando uma conexão ainda mais íntima entre o espectador e o autor das palavras. Essa combinação de imagens e palavras torna *A Volta ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos* uma exploração multifacetada da memória, da identidade e da relação entre pai e filha. O filme é, em essência, uma declaração tímida e delicada de amor, disfarçada de diário de viagem.

À guisa de conclusão

Os três filmes analisados neste contexto, *A Toca do Lobo* de Catarina Mourão, *El Silencio es un Cuerpo que Cae* de Agustina Comedi e *A Volta ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos* de Aya Koretsky, revelam uma exploração profunda das relações entre espaço, imagem e sensação. Nesse contexto, as noções de espaço e paisagem emergem como elementos fundamentais para compreender as experiências cinematográficas e a complexa interação entre seres vivos e o ambiente que os rodeia.

Estes filmes oferecem uma visão íntima e pessoal das vidas de seus protagonistas, explorando a conexão entre o espaço, a memória e a identidade. *A Toca do Lobo* traça uma jornada de autodescoberta através dos lugares que moldaram a vida da diretora e sua família, enquanto *El Silencio es un Cuerpo que Cae* reconstrói a identidade do pai da cineasta a partir de um vasto arquivo de imagens caseiras. Por sua vez, *A Volta ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos* revela as paisagens e experiências de uma viagem singular realizada pelo pai da diretora.

Esses filmes ultrapassam as fronteiras do documentário tradicional a partir do trabalho sobre o arquivo e o *found footage*, mergulhando nas complexidades do espaço e da paisagem como expressões da vida sensível. A abordagem desses filmes revela uma conexão profunda entre seres humanos e o ambiente que os cerca, oferecendo um olhar sobre como as imagens podem servir como mediadoras dessa relação.

Em um cenário cinematográfico em que as vozes femininas muitas vezes são marginalizadas ou subrepresentadas, os filmes de Catarina Mourão, Agustina Comedi e Aya Koretsky se destacam não apenas por sua abordagem inovadora, mas também por sua exploração da representação masculina sob a perspectiva feminina. Essas cineastas mergulham nas complexas paisagens domésticas que compõem as vidas de seus pais, buscando refazer percursos paternos por meio de suas lentes delicadas e sensíveis. Essa abordagem permite uma exploração rica das identidades masculinas sob uma nova luz, desafiando as construções tradicionais de gênero.

A delicadeza presente nos filmes é um traço distintivo, que se manifesta tanto na forma como as diretoras lidam com as imagens de seus pais como na materialidade dos próprios filmes. Os aspectos materiais das obras – como as texturas das imagens, os detalhes dos objetos e a escolha de composições visuais, espaciais e paisagísticas – transmitem uma sensação de intimidade que ressoa com a natureza das relações familiares exploradas. Esses filmes-ensaio capturam não apenas histórias familiares, mas também examinam as nuances das dinâmicas de gênero dentro dessas narrativas.

Por fim, ao colocar a experiência feminina no centro da representação masculina, esses filmes oferecem uma perspectiva única sobre como as narrativas de gênero são construídas e desconstruídas. A sensibilidade das diretoras ao examinar as paisagens domésticas e a sutileza e o cuidado com que abordam os retratos masculinos demonstram uma abordagem crítica e reflexiva sobre as complexas interações entre gênero, espaço e identidade. Além disso, esses filmes abrem espaço para novas discussões sobre o cinema em primeira pessoa e a representação de gênero, desafiando as normas e expandindo o horizonte do cinema documental e do filme-ensaio.

Referências bibliográficas

Bruno, G. (2014). *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality and Media*. Chicago: University of Chicago Press.

Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion*. Londres: Verso.

Coccia, E. (2020). *Metamorfosis*. Buenos Aires.

Coccia, E. (2018). *A vida das plantas*. Florianópolis.

Coccia, E. (2010). *A vida sensível*. Florianópolis.

Jackson, J. (1984). *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven: Yale University Press.

Keiller, P. (2013). *The View from The Train. Cities & Other Landscapes*. Londres: Verso.

Kracauer, S. (1997). *Theory of Film*: The Redemption of Physical Reality. Princeton: Princeton University Press.

Lejeune, P. (2008). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: editora da UFMG.

O CINEMA AUTOBIOGRÁFICO DE MULHERES COMO RESISTÊNCIA: AUTONOMEAÇÃO E A SUBVERSÃO DE ESTEREÓTIPOS DO CINEMA DE HEGEMONIA PATRIARCAL[1]

Julia Fernandes Marques

Resumo

Filmes autobiográficos são filmes que propõem o diálogo entre as experiências apresentadas em tela e as vivências de sua realizadora, ou mesmo de resquícios de vivências que a constituem. Eles partem de uma necessidade de exercer o direito de fala, de uma fala muitas vezes submetida ao silêncio através de exercícios de poder recorrentemente patriarcal, monetário, racista, heterossexual e colonialista. Representadas a partir do olhar externo, mulheres subalternizadas empoderam-se e criam formas de nomeação de si mesmas como oportunidades de serem compreendidas como sujeitos sociais, complexos e heterogêneos. Igualmente, abrem novas reflexões sobre a importância do ato de filmar-se como um ato político de tomada do poder de narração sobre si mesmas e estimulam que este ato seja exercido por outras mulheres. No âmbito do projeto de investigação "Speculum: Filmar-se e ver-se ao espelho: O uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa", a presente pesquisa tem por objetivo a reflexão sobre um conjunto de obras que podem representar resistência ao cinema hegemônico comercial e a formas de representação estereotipadas das mulheres. Através do exercício de análise fílmica, pretende-se refletir

1. Artigo publicado em *Nhengatu: Revista iberoamericana para a comunicação e cultura contra-hegemônicas* (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). ISSN: 2318-5023, São Paulo-SP, vol. 1, n.6, jan.-dez., 2022, p.341-372 | e-60866
URL: https://revistas.pucsp.br/index.php/nhengatu/article/view/60866/42508

como certas obras desmontam representações cristalizadas sobre a experiência de ser mulher, também nas interseccionalidades que dialogam com esta mesma experiência. Para tal, iremos analisar obras das cineastas brasileiras: Tila Chitunda, Mayara Santana, Vanessa Santos de Oliveira, Patrícia Ferreira Pará Yaxapy e Sofia Pinheiro, como também, Yasmin Thayná e das integrantes do Coletivo de Mulheres de Pedra.

Palavras-chave: Cinema de Mulheres; Cinema Político; Pós-colonialidade; Autobiografia; Autorrepresentação.

Introdução

Ao longo da História da Humanidade, inicialmente a partir do uso da força física e, posteriormente, de retóricas cientificistas e do uso das instituições de poder, a mulher foi localizada de maneira marginal e acessória à preponderância do homem dentro do espaço social. Embora entendamos que este não é um fato difícil de se constatar se nos dermos ao direito de regressar alguns anos às histórias pessoais das nossas famílias ou mesmo à história recente da cultura ocidental, ainda tem a sua importância reiterar alguns fatos históricos e verdades científicas que localizaram a mulher como um sujeito subalterno em relação ao homem. Podemos trazer como exemplos facilmente comprováveis a impossibilidade do direito ao voto, à educação formal, aos espaços de representação política, ao direito de ir e vir sem a autorização expressa de um marido, irmão ou pai, à igualdade salarial, ou mesmo, ao direito de nomear-se a si própria, até ao início do século XX. As conquistas nestas áreas não seriam, de todo, homogêneas e de sentido único. Avanços e retrocessos foram sendo verificados ao longo das várias décadas do século anterior, não sendo ainda garantias em vários países do mundo.

Muitos pensadores, ao longo da história, tentaram, a partir dos seus locais de poder, justificar os motivos da mulher dever ser submissa e guardada pelo homem. Destacamos o filósofo grego Aristóteles (1965). Para ele, a justificativa advinha da própria natureza, que teria criado uns seres para mandar e

outros para obedecer, como forma de conservação da mesma. Desse modo, Aristóteles defendeu a divisão entre os seres que devem mandar, que para ele são os detentores da razão e os demais seres, como mulheres e escravos, destinados a obedecer. Vale ressaltar que, na Grécia Antiga, as mulheres não tinham o direito de usufruir plenamente de uma educação formal como os homens, muito menos de exercer uma função de relevância social como a participação nas decisões de Ágora. O fato é que, curiosamente, Aristóteles ocupa-se em defender retoricamente algo que foi tomado das mulheres através de estratégias opressivas e as sobrepõem por argumentos que beiram a completa abstração.

Ao mesmo tempo, quando o filósofo supracitado relaciona o homem com uma ideia de detentor da razão, aproxima a mulher de um conceito de natureza e chega a propor que as mulheres sofreriam de "certa carência de qualidades (...) sofrendo de certa deficiência natural" (Aristóteles, 1965 apud Beauvoir, 1976, p. 12). Esta tentativa de aproximar a mulher a um ser incapaz de experienciar a razão, mais próxima de um animal irracional, não foi colocada apenas por Aristóteles. Igualmente, Santo Agostinho diria que esta se configura como "um animal que não é nem firme nem estável" (Santo Agostinho apud Beauvoir, 1976, p. 20).

Por outro lado, esta mesma história pode ser contada de outra forma, e Engels (2010) traz-nos alguma luz com relação ao fato histórico. Segundo ele, quando a força física do homem é requerida a partir da descoberta dos metais, o que resultou no surgimento de novos utensílios e no desenvolvimento da agricultura, os indivíduos acabam por ser divididos entre proprietários de terra e escravos. É a passagem do regime comunitário à propriedade privada. Teria sido este evento "a grande derrota histórica do sexo feminino" (Engels, 2010 apud Pereira, 2016, p. 45). Com o processo de divisão de terras, começou a se forjar um conceito de propriedade privada que acaba por derivar na instituição da família e a mulher, como responsável pela gestação dos filhos, torna-se, igualmente, uma propriedade privada, por razão da necessidade de o dono da terra garantir que terá herdeiros legítimos para os

seus bens constituídos. Possivelmente, foi este o primeiro momento em que a mulher foi excluída e subalternizada na história da cultura humana.

Nesse sentido, é possível perceber que a exclusão das mulheres dos espaços de representação e poder resultou em discursos alienados e estereotipados sobre as mesmas. A instituição da Família, da Igreja, assim como a própria Ciência, unem-se para promover um ideário excludente em que a mulher é localizada como o *outro* em relação a um EU masculino que, progressivamente, transmuta-se em algo que deixaria de descrever um gênero para se tornar algo muito maior e mais complexo: o Patriarcado. Embora o patriarcado seja uma palavra de origem grega e etimologicamente signifique *governo dos pais*, vale ressaltar que o mesmo, como instituição, acaba por oprimir homens e mulheres. Isso porque ele tem por base perfis sociais estereotipados para garantir a sua permanência e consolidação. Dele originam-se compreensões polarizadas sobre a experiência humana, originárias em conceituações sobre o homem e a mulher que dividem de maneira simplória algo extremamente complexo e subjetivo, que é a própria experiência da vida. A partir daí, surgem tantas outras segmentações polarizadas como: masculino e feminino, ativo e passivo, forte e fraco, razão e natureza. Por outro lado, os fatos históricos não nos permitem negligenciar que, embora o homem também seja oprimido nas micro e macroestruturas do patriarcado, o mesmo conserva-se em posição de privilégio histórico em relação à mulher.

Os direitos adquiridos pelas mulheres, embora tenha havido alguma anuência e solidarização por parte de membros detentores do poder de decisão, foram conquistados através da luta e da reivindicação pela partilha dos espaços sociais, principalmente no que diz respeito às lutas das mulheres negras, pobres ou oriundas de países colonizados de forma exploratória. Como defendeu Perez Luño (2004, p. 46), os direitos humanos tendem a representar a materialização das "exigências de dignidade, liberdade e igualdade humanas", muito embora necessitem da concordância do Estado para a efetivação dos direitos contestados. Também por razão deste último fato citado, as mulheres, ainda no presente, estão distantes de uma plena igualdade de direitos em relação aos homens.

Finalmente, ainda que seja uma luta permanente, compreendemos que deve partir das mulheres o anseio pela partilha justa e igualitária dos espaços sociais, políticos e artísticos por homens e mulheres, como também por pessoas não-binárias. Ao mesmo tempo, esta luta deve ser travada conjuntamente com os homens e com *todes* que se recusem a assumir os estamentos sociais e as polarizações de gênero.

O cinema hegemônico e a consolidação de estereótipos sociais

Assim como em outras instâncias sociais, as demandas do patriarcado em reiterar as estruturas que o sustentam alcançaram igualmente as narrativas cinematográficas. Nesse sentido, o cinema foi e é amplamente utilizado como mecanismo de fortalecimento e reiteração de perfis sociais estereotipados e consideravelmente delimitados. Isso porque, o cinema permite, através da sua linguagem, a experiência espectatorial da suspensão da realidade, ou a alteração da percepção do real. Algo análogo à Caverna de Platão, como lê-se recorrentemente na literatura sobre cinema. Não vemos as coisas em si, mas suas sombras, e a formação dessas imagens projetadas podem gerar em nossas mentes experiências consideravelmente díspares das experiências da realidade material (Machado, 1997). Nesse sentido, o cinema, como ferramenta de poder, acaba por ser utilizado como aparato discursivo a serviço da consolidação da ordem e das instituições dominantes. Sendo assim, torna-se relevante refletirmos de que maneira o cinema materializa-se em uma ferramenta de poder e, para tal, voltaremos um pouco na história.

Ao chegar aos Estados Unidos da América, o cinematógrafo começa a ser trabalhado em suas formas de linguagem sob o olhar, dentro outros, de D. W. Griffith, e o mesmo é feito a partir da criação de narrativas em torno de personagens previsíveis e de pouca complexidade que remetiam a perfis sociais daquele período nos EUA. Griffith, grande estudioso dos usos do cinematógrafo em todo o mundo, acaba por sistematizar uma específica forma de organização de linguagem cinematográfica que a posteriore iria ser definida como linguagem clássica narrativa (Mascarello, 2006). Para que a linguagem clássica narrativa se efetive faz-se necessário o uso do *raccord*

(Aumont, 1995). Este, caracteriza-se pela criação de um corte entre planos, associado ao uso de específicos movimentos intracampo e extracampo que produzem a sensação de continuidade nas ações internas à narrativa. De maneira específica, o raccord produz a invisibilização do corte e, de uma forma geral, da linguagem cinematográfica.

Sob perspetiva conceitual, a invisibilização do corte promove uma série de resultantes na experiência cinematográfica, visto que aquilo que é tido como objetivo e neutro em sua linguagem é recorrentemente confundido com a realidade da experiência material e, desse modo, todo o conteúdo ideológico materializa-se como um fato consideravelmente plausível. Por outro lado, um cinema mais formalista, como os de vanguarda do começo do século XX, por fazer nítida a presença do olhar e da interferência do artista, é localizado na história do cinema como uma forma subjetiva de realização cinematográfica. Porém, efetivamente, as distinções entre as escolhas estéticas e de linguagem não eximem nenhum dos dois estilos de uma visão inicial de um idealizador.

No momento histórico supracitado, assim como de modo amplo na contemporaneidade, os sujeitos detentores desse lugar ativo de elaboração e mediação do olhar no cinema são homens burgueses, brancos e heteronormativos que defendem prioritariamente discursos hegemônicos da sociedade. A eles foi dado o direito histórico do olhar sobre o mundo social e as determinações que estruturam o *corpus* social, assim como as narrativas cinematográficas. Aos demais corpos e experiências sociais, e trago um destaque à mulher neste texto, foi dado o direito a ser olhado, objeto da visão desse específico corpo masculino e dos valores que esse olhar carrega. Olhar que pode ser identificado também com o olhar do patriarcado, da Igreja e das hegemonias discursivas.

Por outro lado, é importante ressaltar que durante o Primeiro Cinema (1894-1915), muitas mulheres pelo mundo encontraram no cinema uma possibilidade para desenvolverem funções de trabalho que não fossem tão passivas como a datilografia ou o secretariado e tiveram bastante êxito.

Nomes como Alice Guy-Blaché, na França, ou Lois Werber nos EUA correspondem a realizadoras cinematográficas muito profícuas. Porém, a partir das décadas de 40 e 50 o cinema começa a ser visto como um negócio extremamente lucrativo e essas mulheres precursoras cinematográficas foram progressivamente excluídas do mercado de trabalho (COSTA, 2019). Aquele primeiro momento, em que o entretenimento ainda não era visto como um grande negócio e ainda não se sabia ao certo qual seria a exata importância do cinema para a sociedade é, historicamente, o período com maior número de mulheres trabalhando no cinema em proporção ao número de homens. Essa representatividade nunca se repetiu, nem mesmo um século depois.

A partir da retirada de uma grande parcela das mulheres do mercado criativo e técnico cinematográfico entre as décadas de 40 e 50, por razão de uma organização social essencialmente patriarcal, o poder discursivo de elaboração cinematográfica foi usufruído maioritariamente por homens brancos oriundos de castas burguesas. Nesse sentido:

> Numa ideologia machista e num cinema dominado por homens, a mulher é apresentada como aquilo que ela representa para o homem. (...) Apesar da enorme ênfase que foi dada ao tema "a mulher como espetáculo no cinema", é provável que a mulher, como mulher, se encontre ausente deste (Johnston, 1973, p. 25).

Por ser elaborada a partir de uma visão externa, sob o prisma paternalista do patriarcado, as mulheres acabam por ser representadas no cinema a partir de formas simplórias e essencializadas, como ainda se vê amplamente na cinematografia mundial. Ao mesmo tempo, suas personagens são desenvolvidas tendo por base o encontro das mesmas com personagens masculinos, nos quais geralmente se centra a narrativa, e com o intuito de provocar atração física no espectador (Smith, 1972). "A sua imagem silenciosa permaneceu assim amarrada ao lugar de portadora (e não de fabricante) de significado, numa constante dicotomia discriminatória que o cinema viria a reproduzir." (Pereira, 2016, p. 99). Em suas narrativas cinematográficas, homens burgueses acabam reproduzindo de forma massificada suas

perspetivas sobre a realidade social, e a mulher acaba por ser representada amplamente como um indivíduo de pouca complexidade, pois apresentada a partir de um olhar externo à sua própria experiência subjetiva.

As teóricas do cinema de mulheres: ideias para um *outro* cinema

Durante os primeiros anos da década de 70 e no intuito de desmontar este cinema de hegemonia patriarcal, em que as mulheres eram postas como objeto, estudiosas do denominado "cinema de mulheres" (Veiga, 2019) iriam propor a necessidade de subverter as estratégias de realização cinematográfica consolidadas naquele período. As mulheres deveriam tomar as câmeras e contar suas próprias histórias, produzindo cinemas que seguissem rumos diferentes aos dos colegas realizadores do período. Assim sendo, Claire Johnston defenderia o cinema de mulheres como um "contracinema" e diria:

> a "verdade" da nossa opressão não pode ser "captada" em celuloide com a 'inocência' da câmara: tem de ser construída/manufacturada. Novos significados têm de ser criados rompendo com a fábrica da ideologia burguesa masculina dentro do texto fílmico. (Johnston, 1973, p. 29).

Nesse período, surge a máxima feminista: "o pessoal é político" (Hanisch, 1970 apud Pereira, 2016, p. 59) e começa a ser produzido um cinema de mulheres que tenta dar protagonismo às mulheres, ao mesmo tempo em que fala dos bastidores da vida em sociedade, em uma contramão temática em relação ao cinema tradicional da época. Se a mulher era o *outro* em relação ao olhar do homem, ela deveria produzir um *outro* cinema. Assim, a suposta neutralidade objetiva de um cinema clássico narrativo é contraposta por um cinema corporificado e subjetivo. Em 1975, Laura Mulvey escreveria o ensaio denúncia: "Visual pleasure and narrative cinema", no qual defende que as mulheres deveriam produzir um cinema que rompesse com as expectativas e com o prazer visual masculino projetados no espectador e, em substituição, elaborassem suas autorrepresentações no cinema (Mulvey, 1983). Ella Shohat iria tecer uma crítica ao ensaio da Laura Mulvey e revelar que o tema abordado no texto seria muito mais complexo do que o proposto

pela crítica e realizadora cinematográfica. Shohat iria afirmar que a mulher branca é objeto do olhar do homem branco, porém, quando se trata de uma mulher negra ou de "terceiro mundo", a mulher branca torna-se sujeito deste olhar. Anos depois, a teoria feminista do cinema iria reconhecer as diferenças entre as mulheres (Shohat, 1993, p. 39-44).

Ainda em 1975, é publicado o artigo "Filme pessoal" de Ruby Rich, na revista estadunidense *Women and Film*, o qual defende que as mulheres demonstravam maior confiança em propor seus olhares subjetivos e que estariam a produzir cinema cada vez mais para esta direção. Essa postura trouxe como resultado a realização de filmes como: "documentos agudamente autobiográficos, concentrando-se na natureza da família em nossa sociedade, no significado do matriarcado e da maternidade, e nos problemas mais profundos envolvidos em ser uma mulher" (Rich, 1975, p. 23). Em decorrência da ampliação na produção de histórias em múltiplas perspectivas dentro de um cinema de mulheres, foi possível que teóricas como Teresa de Lauretis (2007, pp. 35-37) percebessem com maior clareza a heterogeneidade e as diferenças que emergiam do cinema de mulheres, que embora pudesse e possa ser nomeado de forma coletiva, tem como característica inerente a não-homogeneidade entre as histórias e as consciências das mulheres. Relativamente a esta heterogeneidade, destacamos uma considerável ausência, que se perpetua no contemporâneo: a de mulheres negras como protagonistas tanto na teoria como na prática cinematográfica. Será Bell Hooks (2009) que fará pela primeira vez esta denúncia, problematizando o reconhecimento das diferenças sexuais pela crítica branca feminista do cinema, e, ao mesmo tempo, a negligência às distinções entre as raças.

No sentido de abarcar outros corpos subalternizados, pertencentes a um amplo e heterogêneo cinema de mulheres, teóricas cinematográficas começam progressivamente a denunciar outras ausências, a exemplo dos "olhares lésbicos" (Mayne, 1990) e do cinema *queer*. De modo semelhante às problemáticas em torno da presença da mulher negra na realização, na teoria crítica e no protagonismo cinematográficos, os cinemas lésbicos e *queers* têm tido pautas cada vez mais relevantes teoricamente, igualmente

desenvolvidos e aprimorados com realizações em torno de suas temáticas correlatas. Isso demonstra que as teorias críticas do cinema de mulheres direcionam-se no sentido de abarcar experiências cada mais vez mais múltiplas e inclusivas, em concordância com as direções tomadas pelos feminismos como política, maioritariamente. Sobre este tema, lê-se:

> Seria inútil procurar uma homogeneização ou reconciliação de todos os pontos de vista; [pois] não pode haver, nesse sentido, uma visão de mundo comum. Antes disso, o que constitui o mundo social é a natureza das relações entre diferentes visões definidas por diferentes posições sociais (Strathern, 2009, p. 95).

O cinema de mulheres no Brasil

De modo semelhante ao ocorrido em âmbito internacional, o cinema no Brasil teve e tem o seu desenvolvimento teórico e prático, atrelado prioritariamente ao protagonismo dos homens na frente e por trás das câmeras. Em consonância com este fato, as mulheres foram amplamente vistas como secundárias em relação à presença masculina no cinema. Segundo as autoras de "As musas da matinê", Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira (1980), até aquele momento, as personagens femininas "eram subjugadas por meio de estereótipos que as aprisionavam ao lugar de mães e donas de casa, valorizadas pela habilidade de sedução, beleza e juventude que, claro, deveriam ser eternas" (Holanda, 2019, p. 138).

Por outro lado, é importante dar destaque a algumas realizadoras que fazem parte dessa outra história do cinema. Uma delas é Helena Solberg, que, em meio à efervescência do Cinema Novo — cinema de grande relevância na história do cinema brasileiro, mas composto exclusivamente por realizadores homens —, realizou "A entrevista" (1966). Neste filme, Solberg subverte práticas consolidadas do documentarismo da época, mesmo em âmbito internacional. Quando os documentários eram (e ainda são) maioritariamente realizados a partir de duas linhas do documentarismo, o cinema direto americano e o cinema verdade francês, ambos articulados a partir de

sólida estrutura narrativa — o primeiro mais em consonância com o formato de reportagem e o segundo da defesa de uma tese — em "A entrevista" percebemos com clareza a heterogeneidade da experiência da mulher em meio social. Solberg não pondera dois pontos de vista polarizados ou faz uma narração em voz *over* que direciona um argumento, mas apresenta todas as contradições inerentes às dúvidas e questionamentos experienciados por mulheres que vivem o conflito entre suas vivências sociais e subjetivas. Nesse sentido, a obra em questão, dialoga com o que as teorias feministas iriam aprimorar nos anos seguintes.

Outra realizadora importante de ser destacada é Ana Carolina, que codirigiu com Paulo Rufino os filmes "Lavrador" (1968) e "Indústria" (1969). Embora sejam documentários, ambos os filmes se recusam em estabelecer qualquer regime de verdade ou como cinema de tese. Nesse sentido, estão mais afeitos a experimentações do que a discursos objetivistas. Desse modo, nota-se que, assim como Helena Solberg, Ana Carolina parecia investir no sentido da criação de um "contracinema", um cinema que buscava outras respostas, frente ao cinema que vinha sendo feito amplamente pelos homens naquele período.

Ao mesmo tempo, vale salientar que, com relação ao Cinema Novo e mesmo ao Cinema Marginal no Brasil, ambos contemporâneos às obras supracitadas, perfis sociais subalternizados, como os negros, mulheres ou populações oriundas de classes econômicas menos abastadas, faziam-se presentes naqueles cinemas. Porém, estes eram apresentados a partir de discursos alegóricos e estereotipados, formas simplificadas de expressar múltiplas e subjetivas vivências. A exemplo disso, diria Janaína Oliveira: "a população negra, ao aparecer no cinema, permanecia, em última instância, marcada por estereótipos que a mantinha atrelada a narrativas de subalternidade" (Oliveira, 2016, p. 176).

Posteriormente, com o surgimento de tecnologias mais acessíveis como o vídeo (associadas à criação de projetos sociais afirmativos dentro de comunidades, com o intuito de estimular a autoestima e o fortalecimento

das identidades culturais socialmente marginalizadas) ampliam-se as possibilidades de produções cinematográficas de autorrepresentação, a partir do desenvolvimento do olhar e da criação de filmes que partissem dos/as membros integrantes destas mesmas populações subalternizadas. Como exemplo, podemos citar o *Vídeo nas Aldeias*, criado em 1986 por Vincent Carelli e Dominique Valadão no intuito do desenvolvimento de produções audiovisuais junto às populações indígenas. Zózimo Bulbul, cineasta/ator e ativista em prol do cinema negro desde a década de 70, também merece o devido destaque no incentivo à inclusão da população negra no panorama do cinema brasileiro. Em 2007, ele criou o Centro Afro de Cinema Carioca.

Apesar destas e de tantas outras iniciativas no sentido de democratizar o conhecimento e o acesso à realização de obras audiovisuais, para as mulheres negras e indígenas o desafio em realizar cinema era e é duplamente maior, por terem em si duas determinações excludentes: o gênero e a origem étnica. Dificuldades semelhantes às vivenciadas por lésbicas e pessoas trans ou queers. De todo modo, estas produções começam a, progressivamente, se materializarem e de formas cada vez mais efetivas e diversas. No presente, nota-se uma necessidade dos grupos minoritários (embora sejam a maior parte da população brasileira) contarem suas próprias histórias dos seus próprios modos. Neste processo de empoderamento,

> em que recrudescem políticas identitárias, com grupos sociais reivindicando representatividade e recusando, enfaticamente, imagens viciadas que subalternizam grupos tradicionalmente perseguidos, destacadamente populações negras e indígenas (Holanda, 2019, p. 138).

Entendemos a necessidade de aproximarmos a investigação científica destas práticas cinematográficas como estratégia para o fortalecimento e expansão das mesmas e, ao mesmo tempo, na tentativa de banir as tão obsoletas determinações simplórias sobre o outro.

O cinema autobiográfico de mulheres brasileiras no contemporâneo: um olhar sobre a escrita contra-hegemônica

Tendo por base este apanhando histórico e contextual da temática na qual centra-se este artigo, na presente seção iremos nos debruçar mais especificamente na leitura analítica de obras audiovisuais que, apesar das suas distinções, coadunam para a construção de imagens e sons *de* e *sobre* mulheres em formas contra-hegemônicas às estabelecidas por visões fundadas no patriarcalismo. Porém, antes disso, é necessário salientar que estas obras foram escolhidas não por serem os mais relevantes documentários autobiográficos realizados por mulheres no Brasil, muito pelo contrário. Neste artigo, como anteriormente enunciado, temos por prioridade discutir sobre cinemas que se apresentam como práticas de resistência de uma nova geração de cineastas que, mesmo com estruturas de produção audiovisual de baixo e baixíssimo orçamentos, conseguiram construir obras pungentes e necessárias em um contexto de autorrepresentação. À revelia dos seus históricos de subalternização e exclusão dos espaços sociais de poder, produziram e produzem cinema — assim como tantas outras, algumas que iremos citar de maneira mais breve neste artigo, pela impossibilidade de debruçarmos mais profundamente sobre todas as obras — na busca por contestarem sobredeterminações estereotipadas e embotadas sobre si mesmas e sobre suas próprias realidades, ao passo em que se autonomeiam.

Por não haver aqui nenhum interesse em destacar qualquer destas obras como mais importante do que outra sob análise, as mesmas serão apresentadas sob ordem cronológica de lançamento: "Elekô" (2015) do Coletivo de Mulheres da Pedra, "Kbela" (2015) de Yasmin Thayná, "Dona Vilma" (2016) de Vanessa Santos de Oliveira, "Nome de Batismo – Alice" (2017) de Tila Chitunda, "Teko Haxy – Ser Imperfeita" (2018), de Patrícia Ferreira e Sofia Pinheiro, e, finalmente, "Rebu, egolombra de uma sapatão quase arrependida" (2020), de Mayara Santana. Também vale destacar que, embora tenham sido produzidas em datas próximas, essas obras foram escolhidas não apenas pelo que as aproxima, mas também pelo que as distancia. Isso porque

temos por intento testar o entendimento de que, embora todas estas realizadoras tenham origem em grupos marginalizados, esses mesmo grupos são compostos por subjetividades e vivências ímpares, as quais são refletidas nos diferentes modos de expressarem seus olhares nos seus filmes.

"Elekô"

Este filme de curtíssima duração pode ser localizado em um panorama de documentários experimentais que entendem as formas simbólicas e sensíveis da criação cinematográfica como forma de aproximar a realidade objetiva de uma realidade íntima e subjetiva. Nesse sentido, assim como falou César Guimarães, o cinema contemporâneo tem percebido em suas produções várias situações em que são observadas "novas formas de *inscrição da realidade*" (Guimarães, 2011, p. 74). Ainda na abertura deste filme de apenas seis minutos de duração, realizado por um coletivo negro de mulheres, o Coletivo de Mulheres da Pedra, vemos cinco mulheres que se balançam de um lado para o outro, como se estivessem dentro de uma navegação. Esta imagem de grande potência descreve de forma emocional o tráfico humano realizado através de navios que transportaram negros e negras africanas para serem utilizados como mão de obra escrava no Brasil. As mulheres em cena, vestem-se com tecidos estampados que remetem à cultura africana e demonstram através das suas expressões uma enorme dor e medo. Duas das mulheres têm os seios à mostra, dando ênfase à feminilidade e ao discurso de gênero que permeia toda a obra, como também à vulnerabilidade em que se encontram, simbolizando a exposição que tantas mulheres negras vivenciaram tendo sido, muitas vezes, expostas a abusos sexuais.

Em certo momento, as mulheres em cena unem-se para dar suporte e força para outra reerguer-se. Desse modo, podemos perceber a defesa da união entre mulheres negras — mesmo tendo este conceito uma imensa heterogeneidade inerente — como via para a superação de momentos de opressão e dificuldade. No texto em voz *over*, narra-se sobre o desconhecido, de uma nova terra com a qual não se tem afinidade, e a arte e a *gira*, ritual consagrado em religiões de matriz africana, como forma de resistência. Assim,

também por compreender esta obra audiovisual como arte, surge o entendimento de que, para as próprias cineastas, a realização do filme teria um sentido de afirmação e fortalecimento étnico e cultural. No mesmo texto, narra-se sobre o Brasil tornando-se uma terra amplamente negra, corpos negros espalhados por todo país, adaptando-se e criando formas de resistência cultural.

> Assim como afirmam as teóricas feministas negras que pensam o cinema por um viés interseccional, o contexto escravagista foi fundamental para a narrativa de Elekô, de modo que é a imagem estereotipada das mulheres negras e o olhar opositor (Hooks, 1992) das cineastas para com essa imagem que as motivaram a assumir o poder do olhar, o poder de filmar a si mesmas e criar narrativas de autorrepresentação, assumindo assim o poder de criar novas identidades de mulheres negras (Oliveira; Colucci, 2020, p. 16).

Assumir o Brasil como terra é poeticamente apresentado com imagens de duas mulheres seminuas a espalhar terra preta nas mãos e em seus corpos, na banda sonora ouvem-se os artigos que compõem a lei da abolição da escravatura.

Ao mesmo tempo, sons de tambores que remetem aos ritmos africanos. Assim, o Brasil forja-se como terra negra, como uma nação daquele povo, "pequena África", como dito no filme. É importante destacar que de modo algum aqui apresenta-se com euforia a abolição da escravatura. O Brasil é assumido como nação e o povo africano, sequestrado para o Brasil, tomado como brasileiro, mas as desigualdades são inerentes a esse mesmo processo. Ao mesmo tempo, o filme apresenta em seu final uma ode à beleza negra, a felicidade de um povo quando se localiza em torno das suas memórias ancestrais, das memórias dos povos de origem que são ovacionados e aplaudidos, que recebem a transmissão de afeto de seus descendentes. Na tela, vemos um tecido branco posto no chão, uma tintura em pó vermelho espalha-se por todo tecido, partindo de mãos que o atritam entre as palmas e os dedos, como se iniciassem um feitiço ou abrissem um portal. Em roda as mulheres cantam com paixão e êxtase, ao som do tambor.

"Kbela"

A abertura de "Kbela" se dá com a figura de uma mulher trans, a encarar a câmera frontalmente. Mulher, trans e negra, que grande desafio guardado em toda esta combinação. Vemos bocas em plano próximo, que fazem da cena mais uma experiência sensorial do que a apreensão clara de suas falas que repetem ataques de crítica aos cabelos afro. Azeite de oliva e outros produtos nos cabelos em uma cênica que demonstra a opressão cultural. A subversão desta opressão na exaltação da negritude como beleza. Ao mesmo tempo, a dor da mágoa e da vergonha, da auto-opressão na tentativa frustrada em mascarar a negritude, com o uso excessivo dos produtos capilares e na envergonha da própria cor.

Assim como em "Elekô", vemos um tema de grande peso social ser apresentado com o uso de recursos dramáticos, sob estrutura experimental e, do mesmo modo que o documentário anteriormente analisado, não parece mais ou menos autobiográfico do que qualquer dos demais filmes sobre análise. Afinal, problematizar a sua própria dor, como também a de muitas gerações de ancestrais, não poderia ser visto como menos autobiográfico do que qualquer outra narrativa de si. A pintura branca no rosto e a remoção da mesma em reverso como uma simbologia do empoderar-se, do amor próprio ao corpo à vivencia e à história da cultura africana. Mulheres se amando e cuidando umas as outras e fortalecendo suas próprias e, às vezes, dolorosas verdades. Amor para curar, para recuperar aquilo que foi tomado, mas que não se perde. A dificuldade em materializar uma ideia de autoamor por ter recebido tanta informação negativa externa sobre si mesma a partir do preconceito branco.

No filme, vemos a relação simbólica do olhar-se ao espelho, literal na obra, mas que, muito mais do que uma imagem, fala sobre aceitar-se e o desafio que esse ato contém. Isso porque, ao passo que aos sujeitos subalternizados é negado o direito a autonomeação, estes acabam por identificar-se com imagens deturpadas de si mesmos, a partir da sua relação com o sujeito vocalizador, sob discursos de verdade, e, como diria Homi Bhabha:

> se demanda das culturas uma revisão de seus próprios sistemas de referência, normas e valores. (...) Ambivalência e antagonismo acompanham cada ato de tradução cultural, pois negociar com a "diferença do outro" revela uma insuficiência radical de nossos próprios sistemas de significado e significação. (Bhabha, 1997, p. 14-15).

Um filme oferecido a todas as mulheres negras do mundo, em uma perspetiva íntima e pessoal e, ao mesmo tempo, poética. Nos créditos finais, o ritmo e as danças herdadas da África são associados aos ritmos e danças brasileiras, a exemplo do "passinho" das favelas do Rio de Janeiro, do *Break*, do *Hip-hop*. "Pra matar preconceito, renasci" é a síntese da obra, proclamada repetidamente ao final deste filme baseado em um conto anteriormente escrito por sua realizadora. No conto autobiográfico, lançado em 2012 na coletânea *Flupp Pensa – 43 novos autores*, ela narra: "desde a primeira série do ensino fundamental, tomando leite pela manhã dentro de um refeitório onde a brincadeira se chamava tiro-ao-cabelo, que, lógico, era o meu, bolinhas de papel sempre me atingiam" (Thayná, 2012, p. 7). Em "Kbela", Yasmin Thayná mostra para o mundo a sua voz, escreve sobre si mesma e suas dores mais profundas e, ao mesmo tempo, contrapõe-se ao racismo opressor que a acompanhou durante toda a vida e do qual ela necessita curar-se.

"Dona Vilma"

A introdução deste filme já revela a presença pungente da cultura afro-brasileira na obra, como também a enorme presença da espiritualidade no Brasil e, principalmente, na mãe da realizadora. Cultura brasileira, carregada de segredos e silêncios, de ancestrais e povos de grande poder sucumbidos à cultura armamentista dos povos europeus no período da escravatura africana. Na obra em questão, narra-se sobre o racismo velado existente no Brasil, por razão da própria política de Estado que optou, em grande parte do tempo histórico, por negligenciar a existência da exclusão e das práticas desumanas acometidas contra os negros. Nesse entendimento, o racismo acaba por

se tornar silenciosamente estrutural, a perdurar de um modo que não desconforte os brancos e a Igreja, por razão da negação de sua existência.

No filme, o destaque é dado à valorização da mãe da realizadora, como líder religiosa e política do povo negro de Londrina, inclusive tendo exercido o cargo de presidente do Movimento Negro de Londrina. Em uma cena de grande potência imagética, é exposta a dor da exclusão proferida por Dona Vilma, como representante do Movimento Negro em Assembleia na Universidade. Ela denuncia a morte do seu filho que tinha depressão, e conta que ele não conseguia emprego por ser negro, porque boa aparência era um pré-requisito para ser contratado e ser negro era não ter boa aparência. A fala serve como argumento para a defesa da importância do sistema de cotas para negros nas universidades. Na sequência, revela-se a participação de Dona Vilma em projetos que envolviam crianças, com o intuito de fortalecer a autoestima destas com relação aos seus traços e sua origem africana. Ainda na mesma sequência, é feita a problematização e a denúncia da ausência de negros e negras em cargos representativos, como também na educação e em outros setores da sociedade.

Por outro lado, embora a temática política permeie grande parte da narrativa presente no documentário, a religiosidade de Dona Vilma e dos que a cercavam está presente de maneira indissociada nas vestimentas tradicionais africanas, nos rituais de candomblé e na fé como cura. Em certo momento do filme, Dona Vilma explica que no candomblé, religião afro-brasileira de matriz africana, as divindades representam elementos da natureza e que se você é regido por determinada divindade, deve pensar e sentir como tal para entrar em harmonia consigo mesmo. “Dona Vilma” é um filme sobre a mãe de sua realizadora, mas ao mesmo tempo representa o fortalecimento e o amor próprio necessário de ser alimentado por alguém que precisa construir um olhar sobre si mesma, como quem toma de volta o direito à autoestima à revelia da marginalização decorrente do racismo. Falar sobre sua mãe é curar-se e, ao mesmo tempo, exaltar-se a si mesma e aos seus.

“Nome de Batismo – Alice”

Embora este não seja o primeiro filme autobiográfico de Tila Chitunda, que um ano antes havia realizado “FotogrÁfrica” (2016), este é, sem dúvida, mais claramente voltado para uma investigação sobre si mesma. Isso porque “Nome de Batismo” é uma série que busca investigar os cinco nomes de Tila: Alice Frances Tilovita Sicato Chitunda. Até o momento presente, apenas “Alice” (2017) e “Frances” (2019) foram realizados, e a documentarista segue a investigar a sua própria constituição como mulher negra brasileira e filha de angolanos exilados no Brasil durante a Guerra Civil de Angola, ocorrida posteriormente à independência de Angola de Portugal, em 1975. Em “Nome de Batismo – Alice”, a cineasta viaja para Angola, ao lado de sua mãe, em busca das histórias que a constituem, dos fatos ocorridos do outro lado do Oceano Atlântico, experienciados por sua família e envoltos por uma cultura da qual ela não faz parte por ter-lhe sido retirado o direito.

O filme inicia com a partida de mãe e filha para Angola, na banda sonora ouve-se uma carta escrita pela avó de Tila Chitunda, escrita em *Umbundu*, língua da etnia *Ovimbundu*, da qual sua família faz parte. Na carta, ao mesmo tempo em que Alice, a avó da realizadora, demonstra enorme felicidade por saber da sua neta que levaria o mesmo nome dela — Alice —, em sua homenagem, relata a tristeza por não ter nada de bom para contar sobre Angola e seu povo, apenas histórias de mortes e enterros para relatar. Em meio à sua família, no Bié, Tila mostra fotografias antigas que tem da família e viaja para conhecer o território originário do seu povo. No caminho, ela questiona-se do fato de não entender a língua falada por eles e ser motivo de piada por isso, por não entender uma língua que lhe foi negada.

Ao longo de todo o filme, percebemos o abismo cultural experienciado por Tila e a sua dificuldade em compreender tudo a sua volta. Na densidade da sua voz, enquanto narra, percebemos o luto dela pelo estranhamento de algo que deveria ser familiar, como também o luto por uma cultura que foi violentada sob discursos de civilidade, como se violência e civilidade fossem palavras que fizessem sentido andarem juntas. Ao mesmo tempo, Tila

indaga-se se, mesmo depois de toda a destruição cultural com a colonização portuguesa e a entrada do cristianismo no país, algo dos seus ancestrais estaria marcado nos corpos dos seus descendentes, no seu próprio corpo.

Falar sobre as histórias das mulheres da sua família era uma das intenções na construção do filme, mas as histórias sempre giravam em torno dos homens e não foi possível encontrar as narrativas que buscava, conta-nos Tila, frustradamente. O fato é que ela demonstra frustração durante toda a sua viagem, por não se sentir conectada com seu povo como gostaria de ter sentido, por não compreender a cultura e as histórias contadas por sua família. Um abismo como cúspide, de uma cultura roubada e de interrogações sem resposta. A mensagem que o filme transmite é a da impossibilidade na investida da Tila Chitunda em encontrar-se a si mesma por inteiro. Como diria Ceiça Ferreira e Edileuza de Souza: "o conceito de cinema negro no feminino toma a forma de diferenciadas, múltiplas e complexas estratégias de produção e representação audiovisual" (Ferreira; Souza, 2017, p. 178).

"Teko Haxy – Ser Imperfeita"

"Teko" é um filme que segue o modelo de uma *etnografia visual compartilhada* a qual materializa o encontro e, ao mesmo tempo, o estranhamento étnico e social entre suas realizadoras. Inicialmente, Patrícia, mulher indígena, apresenta sua rotina diária, e, consequentemente, a discrepância entre a sua cultura e a de Sofia, mulher branca. Ao mesmo tempo, apresenta-se a generosidade que ambas demonstram em se permitirem à contaminação do *outro*, daquilo que é estranho e desconhecido a princípio.

Em uma das cenas mais fortes do filme, Sofia deve matar uma galinha para que todos possam comer, mas Patrícia acaba por interferir, porque a galinha não pode sofrer. Patrícia mata a galinha que Sofia deveria ter matado, para evitar a dor. Este é o primeiro indício da cosmologia indígena apresentada por Patrícia. No filme, ela conta sobre a tristeza profunda que sente pelos homens brancos terem invadido e violentado a cultura do seu povo, ela clama pelo seu Deus, mas pede desculpas enquanto clama, porque sente que

não pode questionar os fatos. Em outra sequência, e sob um frio extremo, Patrícia entra no rio e diz para que este tire toda a sua braveza e preguiça, entregando-se ao rio como a uma entidade espiritual.

Sofia tenta pedir desculpas, por sentir que está roubando algo de Patrícia em sua investida antropológica, e chora por isso. Patrícia ri. Este fato apresenta mais um conflito cultural, o qual ambas demonstram estarem dispostas a viver. Patrícia conta que a quebra da conexão com seus ancestrais fez com que ela passasse dois anos sem andar e, mais uma vez, vemos defendido em tela a pungência da espiritualidade na cultura brasileira. Como diria Aílton Krenak, depois da chegada do homem branco em território brasileiro, se as pessoas "não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos" (Krenak, 2019, p. 9). Sofia ressalta outro importante tema: a gordofobia, sofrida por ela na adolescência, e compara o seu sofrimento ao de Patrícia. Neste momento, mais próximo ao final do filme, percebemos com mais clareza as razões de "Ser imperfeita" ter sido escolhido como o subtítulo do documentário. Embora todas as distinções culturais, a dor do indígena, mais especificamente da Patrícia, aproxima-se da dor de Sofia, por ambas estarem em um lugar de marginalização social, local onde elabora-se o cerne das narrativas apresentadas no filme e, ao mesmo tempo, materializa-se como a importância da realização do mesmo.

"Rebu, egolombra de uma sapatão quase arrependida"

Esta *web série*, ou *MICRO DOC*, como foi denominado por sua realizadora, divide-se em seis pequenos episódios mais um episódio extra e propõe investigar sobre a "vivência sapatão" de sua realizadora, em primeira pessoa. Posteriormente, foi lançado como curta-metragem, mas iremos dar ênfase à forma como ele inicialmente foi lançado, abertamente no IGTV, e dividido em capítulos disponibilizados sob títulos que demonstram um diálogo da sua autora Mayara Santana consigo mesma e a sua constituição histórica

como mulher negra e lésbica. No primeiro episódio, "Sapatinha e um caminhão de treta", ela apresenta o local humilde onde cresceu, a sua família, a personalidade do seu pai, com quem sente afinidade, e da sua mãe, aparentemente empoderada em seu papel de matriarca. Ao mesmo tempo, traz indícios da sua própria personalidade em formação. Tudo a partir de uma narração feita por ela como cobertura, basicamente, de imagens fotográficas de arquivo pessoal. O áudio em perceptível baixa qualidade e palavreado despojado, conta alguns dos seus traumas, como as críticas familiares por sempre preferir brincar com os meninos ou quando não pode ter formatura do ABC porque a família não tinha condições de pagar, em um mesmo ano, festa de aniversário e formatura para ela.

No segundo episódio, "Juramento de playboy e Pedro Balla, meu pai", ela conversa com seu pai sobre as histórias dele do passado, ao mesmo tempo em que o apresenta como uma personalidade muito peculiar e que muito a influenciou em sua personalidade "sapatona". As intervenções feitas pela mãe de Mayara e esposa de Pedro Balla, pontuam de maneira íntima algo que pode representar historicamente a estrutura familiar de um período, naquela região do Nordeste brasileiro: homens irreverentes e empoderados em sua masculinidade e mulheres dedicadas, donas de casa, abnegadas aos cuidados com o lar.

No terceiro episódio, "Martinho e Mart'nalia que dupla!", Mayara confronta seu pai em um tema que já tinha comentando anteriormente: o fato dela ser filha única de um homem com seis filhos. Agora, ela explica que foi a única entre os irmãos criada pelo pai. Neste momento é intrigante pensar que ao mesmo tempo que a realizadora admite ter afinidades profundas com o pai, questiona-se sobre a irresponsabilidade que, como homem, ele assumiu em grande parte da sua vida, não tendo assumido os filhos de relacionamentos anteriores ao com a mãe de Mayara, a quem ele chama de abençoada. Já Mayara chama sua mãe, que se recusou a participar do filme, como "voz da sabedoria", pois foi a forma como ela se apresentou, sempre intervindo e colocando seu pai em questionamento durante a obra. Ao mesmo tempo,

o seu pai, machista aparentemente estereotípico revela não ter nenhuma dúvida da ótima filha que tem, sem demonstrar preconceito algum em seu lesbianismo.

No quarto episódio, "A bença e a entrada no vale", Mayara fala do seu primeiro amor lésbico e todo o preconceito e ataques vividos por ela e a "bença" por conta daquele amor adolescente, os sentimentos transbordando e as famílias promovendo dores desnecessárias em ambas. "Dona da sapatonice na cidade do Recife" é o quinto episódio da série e, ao mesmo tempo, uma quebra dentro das narrativas elaboradas anteriormente. A realizadora expõe-se ao contar de tudo o que aprendeu com o seu segundo relacionamento com uma mulher e de como percebeu o quanto tinha para aprender. Mayara é dona de uma narração em todo o momento despojado e ao mesmo tempo denso, corajoso e representativo. Representativo das mulheres negras e lésbicas brasileiras, e talvez não só, mas também de qualquer mulher que sinta que precise ter a coragem de contar suas próprias histórias, perceber-se em seu corpo e compreender a importância deste ato como contramão ao determinado socialmente.

"Não existe Carnaval o ano inteiro" é o sexto episódio e seria a conclusão da série se a realizadora não tivesse surpreendido os seus fãs afeitos ao projeto com um episódio extra. Porém, é neste episódio que se demonstra mais veementemente a capacidade da Mayara de ser inteira em suas declarações autobiográficas. Nele, ela demonstra aceitar aquilo que a compõe como ser humano e tece explícitos testemunhos sobre si mesma, em consonância com seus sentimentos contraditórios em relação ao seu pai. Ela fala de amor e de cura. Não de uma cura romântica, mas frontal e responsável, sobre quem ela é e sobre a necessidade de não se colocar como vítima, mas assumir seus atos de forma a questioná-los de maneira crítica.

No episódio extra, "Todos os defeitos, nenhum no rosto", Mayara decide então falar apenas sobre ela mesma, em um título ao mesmo tempo autoafirmativo e crítico de si. Nele, ela fala mais claramente sobre o reflexo do racismo em sua personalidade, muitas vezes manifestado através de

atitudes irracionais e agressivas assumidas por ela. Isso porque, em sua forma politizada de ver o mundo, revela-se revoltante a rejeição por si mesma, originada no olhar do outro que se coloca no direito de vê-la, por ser mulher negra e lésbica, como um ser inferior. Stuart Hall explica teoricamente de que forma se processa este fato social:

> O primeiro ponto é – os estereótipos reduzem, essencializam, naturalizam e fixam a "diferença". Em segundo lugar, os estereótipos implantam uma estratégia de "divisão". Eles dividem o que é normal e aceitável daquilo que é anormal e inaceitável. Em seguida, eles excluem ou expelem tudo o que não se encaixa. (...) Então, outra característica dos estereótipos é a sua prática de "fechamento" e exclusão. (...) Os estereótipos, em outras palavras, formam parte da manutenção de uma ordem social e simbólica. (...) O terceiro ponto é que os estereótipos tendem a ocorrer onde há grandes desigualdades de poder (Hall, 1997, p. 258).

Considerações finais

Assumir os estereótipos impostos sobre as mulheres, destacadamente as negras, indígenas, lésbicas e trans, como também, que escapem do padrão estético determinado socialmente, a partir de um discurso de verdade forjado pelo patriarcado, costuma ser inevitável. Isso porque, o ato de autoenunciação por pessoas subalternizadas é, desde o início da vida, um direito negado. Por razões como essa, é de crucial importância refletir e dar visibilidade à tomada de poder que se elabora a partir do ato da escrita de si e às problemáticas que a compõe. Assim como, incentivar expressões múltiplas dos indivíduos, na pluralidade que compõe a própria experiência humana.

A autorrepresentação no cinema documental, mais do que determinações estanques, forjam devires e representam a busca por um encontro pleno consigo mesmas, uma cura de um olhar que subjugou historicamente estes corpos e com incontestáveis consequências, mesmo no tempo presente. A necessidade de narrar sobre si mesmas, em todas as obras analisadas neste artigo parece manifestar-se como algo muito maior do que anseios

artísticos em criarem obras audiovisuais, mas principalmente de serem vistas a partir dos seus próprios olhares, uma contramão necessária para uma libertação individual e, ao mesmo tempo coletiva.

Poderíamos, neste artigo, ter discutido sobre documentários autobiográficos com maior reconhecimento em âmbito nacional e internacional, a exemplo dos filmes em primeira pessoa da cineasta Petra Costa, realizadora de "Elena" (2012) e "Democracia em Vertigem" (2019), nos quais relaciona fatos históricos brasileiros com sua experiência familiar. Poderíamos ter analisado os filmes de Marina Person, Maria Clara Escobar ou Isa Grinspum Ferraz, que documentaram as histórias de seus familiares, indivíduos de relevo na cultura e na história do Brasil com os filmes, respetivamente, "Person" (2007), "Os dias com ele" (2013) e "Marighella" (2011). Sob o entendimento de que estes e tantos outros filmes de documentaristas autobiográficas brasileiras iriam nos permitir a elaboração de reflexões de grande relevância. Porém, em seguimento aos argumentos elencados ao longo deste artigo, e considerando a enorme desigualdade social existente no Brasil e as mazelas deixadas pelo colonialismo e a escravatura, defendemos aqui a importância de refletir academicamente sobre filmografias que contemplem outros corpos. Isso porque os privilégios da branquitude, em sua alta escolaridade e em sua maior concentração de renda, como também das mulheres que assumem corpos aceites pelo padrão estabelecido pelo patriarcado acabam por ocupar a maior parte dos espaços de realização cinematográfica no Brasil.

Por isso mesmo, é necessário que discutamos sobre cinemas menores, de baixo orçamento ou produções simplórias, mesmo que sejam curtas-metragens como as analisadas neste artigo, mas que contem *outras* histórias, em que as interseccionalidades com a etnia, cor, orientação sexual e outras formas diversas de existência, estejam presentes. Faz-se urgente fomentar à realização cinematográfica que se apresente como uma resposta às formas estereotipadas em que determinadas categorias sociais foram e são sobredeterminadas a partir da ótica do patriarcado e seu coluio com a Igreja, como também, de perspetivas excludentes como as ainda defendidas em algumas esferas da ciência.

A ciência deve fazer parte do processo de transformação como agente social responsável. Mais do que sobredeterminar verdades sobre os corpos, acolhê-los e ouvi-los, aprender com eles. Assim como as demais instituições, servir ao povo e para a melhoria de vida das pessoas, como deveria ser. Mas, mais do que isso, colaborar com a superação de um mal histórico constituído a partir de discursos deturpados por razão de disputas de poder. A ciência, assim como a política, sempre enxergou os corpos, a revelia de seus próprios e declarados discursos de isonomia. Hão agora de assumir este ato, tendo como ponto de partida as denúncias elaboradas por indivíduos subalternizados, que tomam o poder sobre os seus próprios corpos e narrativas que os contêm.

Referências bibliográficas

Aristóteles. *A política*. São Paulo: Martins Fontes, 1965.

Aumont, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

Beauvoir, Simone. *O segundo sexo*, vol. 1. Lisboa: Bertrand Editora, 1976.

Bhabha, Homi. The voice of the dom: retrieving the experience of the once-colonized. *Times Literary Supplement*, n. 4923, pp. 14-15, ago. 1997.

Costa, Flávia Cesano. As ruidosas mulheres do cinema silencioso. In: Holanda, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numap, 2019. p. 19-36.

De Lauretis, Teresa. *Figures of resistance: essays in feminist theory*. Chicago: University of Ilinois Press, 2007.

Engel, Friedrich. *The origin of the family, private property and the state*. Edinburgh: Penguin Classics, Kindle Edition, 2010.

Ferreira, Ceiça; Souza, Edileuza Penha. Formas de invisibilidade e (re) existência no cinema de mulheres negras. In: Holanda, Karla; Tedesco, Marina Cavalcanti (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017. p. 175-186.

Guimarães, César Geraldo. A cena e a inscrição do real. Galáxia, n. 21. p. 68-79, 2011. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/5747/4602. Acesso em: 27 dez. 2022.

Hall, Suart. The spectacle of the "Other". In: Hall, S.; Evans, J.; Nixon, S. (ed.). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage, 1997. p. 225-279.

Holanda, Karla. O outro lado da lua no cinema brasileiro. In: Holanda, Karla. (org.). *Mulheres de cinema.* Rio de Janeiro: Numap, 2019. p. 137-167.

Hooks, Bell. The oppositional gaze: black female spectators: In: Hooks, Bell. *Real to real: race, class and sex at the movies*. New York; London: Routledge, 2009. p. 253-274.

Johnston, Claire. *Notes on women's cinema*. London: Society for Education in Film and Television, 1973.

Krenak, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Luño, Perez. *Los derechos fundamentales*. Madrid: Tecnos, 2004.

Machado, Arlindo. Pré-cinemas e pós-cinemas. Campinas: Papirus, 1997.

Mascarello, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

Mayne, J. *The woman at the key hole: feminism and women's cinema*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

Mulvey, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: Xavier, I. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-454.

Oliveira, Janaína. "Kbela" e "Cinzas": o cinema negro no feminino do "Dogma Feijoada" aos dias de hoje. *Avanca | Cinema 2016*. Avanca: Cine-Clube de Avanca, 2016. p. 646-654.

Pereira, Ana Catarina. *A mulher-cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Covilhã: LabCom: IFP, 2016.

Rich, B. R. Filme pessoal. *Women and Film*, n. 7, 1975.

Shohat, Ella. Culture imperiale et différence sexuelle: pour une ethnographie féministe du cinema. *CinémAction – 20 ans de théories féministes sur le cinéma*, Courbevoie, n. 67, p. 39-45, 1993.

Smith, Sharon. (1972). The image of women in film: some suggestions for future research. In: BEH, S. H.; SAUNIE, S. (ed.). *Women and film*. Berkeley, California, 1972.

Strathern, Marilyn. Uma relação incômoda: o caso do feminismo e da antropologia. *Mediações*, Londrina, v. 14, n. 2, p. 83-104, jul./dez. 2009.

Thayná, Yasmin. Mc K-bela. In: Salles, Ecio; Ludemir, Julio (org.). *Flupp Pensa – 43 novos autores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p. 7-16.

Veiga, Ana Maria. Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme acontecimento. In: Holanda, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numap, 2019. p. 261-278.

Vieira, Luciana Oliveira; Colucci, Maria Beatriz. Um modo Elekô de pensar e fazer cinema. *Ambivalências*, v. 8, n. 15, p. 13-25, 2020.

Filmografia

A ENTREVISTA; Direção: Helena Solberg. Brasil, 1966. (20min)

DEMOCRACIA em vertigem; Direção: Petra Costa. Brasil, 2019. (121min)

DONA Vilma; Direção: Vanessa Santos de Oliveira. Brasil, 2016. (25min)

ELEKÔ; Direção: Coletivo de Mulheres da Pedra. Brasil, 2015. (06min)

ELENA; Direção: Petra Costa. Brasil, 2012. (90min)

FOTOGRÁFRICA; Direção: Tila Chitunda. Brasil, 2016. (25min)

INDÚSTRIA; Ana Carolina. Brasil, 1969. (12min)

KBELA; Direção: Yasmin Thayná. Brasil, 2015. (21min)

LAVRA-DOR; Direção: Paulo Rufino e Ana Carolina. Brasil, 1968. (11min)

MARIGHELLA; Direção: Isa Grinspum Ferraz. Brasil, 2011. (100min)

NOME DE BATISMO – Alice; Direção: Tila Chitunda. Brasil, 2017. (25min)

OS DIAS com ele; Direção: Maria Clara Escobar. Brasil, 2013. (107min)

PERSON; Direção: Marina Person. Brasil, 2007. (74min)

REBU, egolombra de uma sapatão quase arrependida; Direção: Mayara Santana. Brasil, 2020. (21min)

TEKO HAXY: Ser imperfeita; Direção: Patrícia Ferreira e Sofia Pinheiro. Brasil, 2018. (40min)

FILMES-PALIMPSESTO: AS CAMADAS DE RE-ESCRITA DA HISTORIOGRAFIA FAMILIAR NOS DOCUMENTÁRIOS DE MELANIE PEREIRA

Patrícia Nogueira

O uso de arquivos familiares no documentário autobiográfico

À medida que os documentários se tornaram mais pessoais e autobiográficos, as/os realizadoras/es começaram a recorrer aos arquivos familiares como forma de mergulharem nas memórias da família e reconstruir o passado, muitas vezes para compreenderem o seu presente. Esta prática de reciclagem de material de arquivo em documentários autobiográficos, tendência contemporânea, afasta-nos de um entendimento do arquivo enquanto fonte inalterável e estável, rumo a uma compreensão mais aberta e flexível destes materiais enquanto fontes históricas moldáveis e maleáveis, ainda que conscientes da importância dos seus contextos de origem e da sua recepção contemporânea. Neste sentido, como nos lembra Terry Cook, "the record thus becomes a cultural signifier, a mediated and ever-changing construction, not some empty template into which acts and facts are poured" (2001, p. 27). Aliás, os home movies não apresentam um discurso unificado mas sim uma narrativa múltipla, complexa e que contribui para uma historiografia imaginativa e transformativa (Ishizuka e Zimmermann, 2008).

No que se refere especificamente à apropriação de arquivos familiares e à sua recontextualização em documentários contemporâneos, Roger Odin (2008)

defende que desse processo de apropriação nascem novos valores, rejeitando o simples e estereotipado uso ilustrativos dos home movies. Ao contrário de outros arquivos, os documentários que optam por reconfigurar home movies – em particular, os filmes familiares das/os próprias/os cineastas – abordam as imagens com o objetivo não só de preservá-las, como também de as renovar e recontextualizar, tentando dar sentido às memórias, muitas vezes de momentos fragmentados, dispersos e organizados de forma não-linear. Ao mesmo tempo, ao serem recontextualizados em novos cenários, os home movies ecoam ressonâncias inesperadas, abrem-se a novos contextos e significados e apresentam perspectivas complementares às narrativas normativas ou aos discursos sociais dominantes, contribuindo para criar "documentários microhistóricos" (Cuevas, 2022), em contraste com as "grandes narrativas" macro históricas que veiculam os pontos de vista dominantes. Nesta prática de apropriação e recontextualização, os arquivos acrescentam camadas – visuais, sonoras, temporais, interpretativas – que contribuem para a densificação da história pessoal e familiar das/os realizadoras/es.

Vários documentários contemporâneos, da autoria de mulheres realizadoras, mostram a forma como os home movies, inseridos em narrativas autobiográficas, constroem percursos relevantes para a busca identitária das cineastas, que regressam às suas origens enquanto processo necessário para a compreensão de si mesmas, especialmente quando essas raízes surgem do cruzamento de diversas identidades étnicas, religiosas ou nacionais. Esta prática surge como meio de examinar as suas vivências e relacionamentos, substituindo os tradicionais diários, cadernos pessoais, ensaios ou romances por formatos de filme e vídeo (Erens, 1988). Tal acontece porque apesar das questões de género serem centrais na retórica do documentário, estas têm vindo a ser ignoradas, suprimidas ou assumidas com resistência e nem sempre é claro quem ocupa a posição de fala e em que contexto o faz (Rabinowitz, 1994). Aliás, de acordo com Annette Kuhn, esta abordagem autobiográfica é uma prática profundamente feminina, no sentido em que as Mulheres encontraram no cinema autobiográfico uma possibilidade de

criação ou, como a autora lhe chama, um modo específico de escrita cinematográfica feminina:

> In recent years, there seems to have been something of a shift within feminist film practice away from collective and participatory ways of working and towards more individualistic approaches. This change in working methods coincides with a move away from the documentary forms dominant in the early 1970's and towards the kind of work on cinematic representation which I have characterized as feminine writing. The distinction in feminist film practice between collective/participatory and artisanal working methods is thus clearly of some significance as regards the kinds of films produced. (Kuhn, 1982, p. 186)

Assim, enquanto estes documentários autobiográficos desafiam as noções tradicionais de objectividade e de verdade e oferecem uma perspectiva única sobre o mundo, também combinam a experiência pessoal das realizadoras com questões sociais e políticas mais amplas (Renov, 2004), nos quais as mulheres cineastas utilizam as suas próprias vivências e experiências para abordar questões sociais mais abrangentes. Sem receio de desafiar os limites da subjetividade inerente ao documentário, através de uma estética performativa e poética, os documentários autobiográficos adotam estratégias ficcionais e avançam em direção a uma introspecção crescente para fornecer uma visão íntima do mundo interior das realizadoras e permitir aos espectadores envolverem-se com a realizadora a um nível pessoal, não apenas enquanto experiência individual, mas também enquanto membro de uma complexa rede de laços familiares. No documentário contemporâneo, várias destas histórias pessoais encontram-se frequentemente na intersecção entre a história familiar e as memórias pessoais, como um processo de "etnografia doméstica" (Renov, 1999) para perscrutar histórias de vida, encontrar familiares ausentes e recordar memórias ou mesmo superar traumas de infância.

A intersecção dos home-movies com documentários autobiográficos pode ser visto no trabalho de várias realizadoras portuguesas, tal como Catarina

Mourão (*A Toca do Lobo*, 2016) e Leonor Teles (*Balada de um Batráquio*, 2016), entre outras cineastas que tentam documentar memórias e partilhar experiências pessoais íntimas, enquanto forma de explorar e encontrar a sua própria identidade. Neste ensaio centramo-nos no trabalho de Melanie Pereira, uma jovem realizadora lusodescendente, nascida e criada no Luxemburgo, que se mudou para Portugal para estudar cinema. Durante o percurso académico, Melanie decidiu empreender uma jornada de autodescoberta através dos seus filmes, realizando três curtas-metragens - *Aos Meus Pais* (2018), *Memória Descritiva* (2020) e *Lugares de Ausência* (2021). Poderíamos considerar que estas curtas-metragens configuram uma trilogia, mas Melanie Pereira prefere enquadrá-las naquilo que denomina de "ciclo da emigração", uma vez que pretende continuar a explorar a mesma temática nos filmes subsequentes, tal como acontece na sua recente longa-metragem *As Melusinas à Margem do Rio* (2023). Ainda assim, as três curtas-metragens podem ser consideradas no seu conjunto uma vez que constroem um fio condutor, no qual podemos identificar uma progressão narrativa repleta de reminiscências que ecoam entre-imagens, entre-sons e entre-filmes.

Montagem, remontagem e o filme-palimpsesto

Ao examinar a migração de imagens de arquivo, nomeadamente dos home movies, focamo-nos nos processos de montagem, ou mais propriamente no que Georges Didi-Huberman (2016) nomeou de "remontagem", atendendo às várias interpretações possíveis deste conceito. Na base do uso deste termo por Didi-Huberman está um jogo de palavras: do francês *remonter* o conceito significa não apenas "remontar" algo, mas também retroceder no tempo ou ainda trazer à superfície, fazer "ressurgir". Nos seus filmes, Melanie Pereira extrai imagens e sons do seu contexto original, a partir de uma esfera privada de domesticidade, e recontextualiza-os, fazendo emergir o passado no presente e trazendo à superfície memórias de emigração e imigração, considerando a articulação dos home movies com imagens do presente e contribuindo para uma compreensão renovada histórica, cujos

pontos de vista se alteram ao longo do tempo. Se para Didi-Huberman (2004) o material de arquivo ressurgido tem o potencial de irromper enquanto forma de repensar a história, de formar "*brechas na história concebida*" (130),[1] o trabalho de Melanie Pereira procura criar brechas no arquivo de imagens, através de um processo de extração e remistura, de justaposição e sobreposição de materiais heterogéneos e anacrónicos. Seguindo Didi-Huberman, a análise dos filmes considera a forma como as imagens de arquivo, e os seus movimentos através e entre os filmes, podem ser pensadas como imagens "sobreviventes" ou "retornadas", num processo de releitura e reconstrução para, se possível, repensar a história.

Recorrendo à utilização de imagens de arquivos familiares, Melanie Pereira encena os seus próprios processos de remontagem, fazendo emergir no presente estas imagens dos momentos familiares, nomeadamente da sua infância. Este capítulo examina e compara através de uma análise detalhada (*close reading analysis*) o uso dos arquivos familiares em conjugação com imagens contemporâneas e as camadas de construção sonoras. Ao sobrepor estas camadas sonoras em imagens ou mesmo em camadas imagéticas, os documentários da realizadora criam a sua própria remontagem e constroem o que Sylvie Lindeperg (1997) cunhou de "filme-palimpsesto", enquanto escrita e reescrita sobreposta numa superfície onde surgem imagens re-atualizadas, mas que mantêm vestígios do contexto original. Para contrariar uma representação de passado cristalizado, o processo criativo de Melanie Pereira assenta numa estética de filme aparentemente inacabado, um processo de "filme em construção" que desvenda os diversos níveis de escrita e re-escrita da montagem. Esta prática contribui para a criação de diversas camadas de significado e constrói um palimpsesto transtextual que apresenta diversos pontos de vista, abrindo espaço a múltiplas interpretações. Além do mais, o "filme palimpsesto" convida-nos a ver para lá do ecrã, a passar do visível ao inteligível, considerando a imagem projectada, não como um reflexo, mas como um sintoma (Lindeperg, 2004). As leituras e releituras destes arquivos abrem também espaço à sua fragmentação,

1. Tradução da autora.

numa espécie de *mise-en-abyme* de recordações, de vórtice de memórias que nos atrai para o centro da reflexão pessoal da realizadora.

Aos Meus Pais

Imagem 1 – Plano de abertura do filme *Aos Meus Pais* (2018), Melanie Pereira

Uma imagem desfocada da fachada de uma casa abre o filme *Aos Meus Pais* (2018), uma casa de emigrantes portugueses a viver no Luxemburgo que se abre apenas no verão e durante as férias do Natal, permanecendo vazia o resto do ano. A realizadora passa para a frente da câmara, também ela fora de foco, enquanto a ouvimos falar sobre a ausência da família naquela casa fechada e sobre as viagens que fez ao longo dos anos entre Portugal e o Luxemburgo, numa vida dividida entre os dois países. Um autorretrato, como a própria Melanie o intitula em voz over, que revela a fragmentação entre-nações não só da sua vida, mas também da sua identidade.

Aos Meus Pais (2018) é um filme profundamente autobiográfico e uma homenagem aos progenitores, realizado num período crucial na vida da realizadora, três anos após a saída do Luxemburgo, país onde nasceu e onde vivia com a família, para viver sozinha em Portugal. Esta deslocação, não só geográfica, mas também cultural, é a força motriz do filme que nos leva

numa viagem através dos dois países e de diversos momentos da vida familiar, documentados nos vídeos domésticos que foram reunidos ao longo dos anos. Aliás, o filme avança sobretudo ao ritmo da redescoberta e recontextualização dos home movies, filmados em mini dv, com paisagens e vivências em Portugal e no Luxemburgo, como se estivéssemos a assistir à vida quotidiana da família a partir de uma janela em movimento.

Imagens 2, 3, 4 e 5 – sequência de imagens de arquivo em Portugal (em cima) e no Luxemburgo (em baixo)

Através da justaposição e reorganização dos home movies, Melanie Pereira ensaia a remontagem, entendida no conceito de Didi-Huberman (2016), do espaço-tempo do filme. A narrativa desenrola-se em elipses espácio-temporais, entre o Verão em Portugal e o Inverno no Luxemburgo, entre as festividades das aldeias portuguesas e a vida doméstica no Grão-Ducado. A certa altura, através de uma câmara à mão que ensaia movimentos de zoom in e zoom out num único plano, vemos o pai de Melanie em calções e t-shirt

sem mangas, numa varanda repleta de vasos, um deles com cravos vermelhos, enquanto ouvimos a voz-over da realizadora em registo de diário:

> Janeiro de 1990. Dormiam num colchão no chão. Compraram uma máquina de lavar a roupa e um fogão. O meu pai construiu uma casa de banho num canto da cozinha. A mãe arranjou cortinas para os quartos e enchia o terraço com flores em vasos.
> *Aos Meus Pais*, 2018 [00:03:28 - 00:03:53]

Não havendo indicação da localização do vídeo, a voz over contextualiza-nos e percebemos que a imagem e o discurso se referem ao Luxemburgo, apesar de não ficarmos com a certeza que o momento tenha sido filmado na data indicada. Daí e sem qualquer contextualização, à excepção da data 12.5.1994 gravada no vídeo, saltamos diretamente para imagens de uma procissão, filmada à distância, em panorâmica e com movimentos aleatórios. Vemos as pessoas a caminhar, outras a assistir e os carros estacionados ao longo da estrada. De seguida, um andor com uma santa move-se entre os transeuntes que assistem à cerimónia religiosa. A realizadora corta diretamente para um grande plano da bandeira de Portugal e depois para uma janela de onde se vislumbra a paisagem exterior de uma rua e uma casa cobertas de neve, vemos pinheiros e pátios, também eles cobertos de branco, onde se pode conferir a data – 20.2.1996. Estas elipses temporais e culturais entre os dois países e as duas vivências criam distorções anacrónicas e ensaiam "geografias criativas", ou, como Lev Kuleshov (1974) também denominou, "paisagens artificiais" que contribuem para uma construção fragmentada da vida e da identidade da realizadora.

O segmento termina com um plano sequência filmado a partir de um carro em movimento, a partir do banco da frente do passageiro, que nos permite viajar pela rua e pela vizinhança cobertas de neve, enquanto ouvimos a emissão da rádio portuguesa no Luxemburgo. Neste caso não estamos perante uma justaposição de materiais, mas uma sobreposição dos dois países, das duas culturas e identidades da realizadora, reunidas num único plano que contrasta a dimensão visual com a sonora, formando um palimpsesto identitário.

Noutros momentos, Melanie Pereira cria sobreposição de camadas, fazendo coincidir no mesmo momento do filme períodos temporais distintos, tal como acontece quando a realizadora insere o vídeo de arquivo de 26.8.1994, no qual vemos as encostas que ladeiam a casa de família em Portugal, enquanto a ouvimos em voz over relatar as memórias do pai sobre aquela paisagem e as memórias da própria realizadora sobre os incêndios de 2017 que atingiram a região:

> Quando era pequeno – repete o pai – o Caramulo era floresta de sobreiros, pinheiros e castanheiros. Aos poucos apareceu o amarelo das mimosas e o verde sujo de eucalipto invasor. Pelos 50 anos da mãe ardeu tudo. Ligaram-me assim que aterrei:
> Fica no Porto, disse a mãe.
> E não te preocupes com a casa, disse o pai.
> Não pegues no carro, disse o meu irmão.
> *Aos Meus Pais*, 2018 [00:13:33 – 00:14:25]

Enquanto isso vemos imagens da construção da casa, nas quais o pai transporta materiais, uma pequena Melanie, com uns três anos de idade, interage com o irmão um pouco mais velho, e a mãe assiste à plantação de uma árvore junto à porta de casa. Além da sobreposição anacrónica entre as imagens de arquivo devidamente datadas e os momentos recordados, a voz over apresenta e justapõe diferentes temporalidades, entre a infância do pai e o final da adolescência da filha.

Imagens 6 e 7 – Imagens de arquivo da construção da casa em Portugal

Aqui, Melanie assume uma dupla função: enquanto sujeito do filme, relatando as suas memórias diretas do momento em que se viu em Portugal sozinha e sentiu a impotência de não poder acudir a casa da família em perigo; e enquanto intermediária das memórias de infância do pai, memórias de um momento que ela não viveu e do qual constrói imagens por força de investimento imaginativo, projeção e recriação, num processo que Marianne Hirsch (2012) denomina de pós-memória. Neste processo, as memórias não-vividas do pai são apropriadas, ou mesmo "carregadas", pela "geração seguinte" (Hirsch, 2012), que cria um processo de identificação com momentos não-vividos, mas recordados através das histórias que vão ouvindo ao longo da vida. Sem nunca ter conhecido as encostas povoadas de árvores e sem eucaliptos, a realizadora projeta e constrói memórias (ou pós-memórias), ou mesmo fantasias, desse período não-vivido.

Memória Descritiva

Eventualmente, terá sido este momento traumático que levou Melanie Pereira a concentrar-se na casa de família de forma quase obsessiva nos filmes seguintes, enquanto espaço seguro, de recordações e afetos, mas também enquanto lugar de ausência. O documentário *Memória Descritiva* (2020) é um filme-ensaio, *quasi* experimental, no qual a realizadora explora o processo de construção da casa de família em Portugal, enquanto produtor e processo. O filme estreou no DocLisboa, passando depois pelo Porto/Post/Doc e, após ser exibido noutros festivais, ficou disponível na plataforma DaFilms.com.

Ao contrário do filme anterior, Melanie Pereira não inclui narração nem qualquer componente de oralidade. Neste filme, a realizadora concentra-se nas imagens e sons ambiente e ensaia várias experiências de recriação sonora que preenchem o imaginário do espectador. Aqui, o conceito de arquivo é expandido a diversos materiais. Além do recurso a home movies, já utilizado em *Aos Meus Pais*, a realizadora recorre a fotografias, a arquivos sonoros e às plantas arquitetónicas da casa. Usando a câmara como se tratasse de uma lupa ou microscópio, em imagens macro, a objetiva inspeciona

detalhes da planta da casa, passando do alçado principal para pormenores da porta de entrada e das janelas. Manualmente, várias fotografias vão-se sobrepondo em camadas frente à câmara, começando por um terreno vazio e avançando progressivamente para as fases de construção da casa, desde a planagem à construção das fundações e das paredes, do rés-do-chão ao primeiro andar, do telhado à pintura das paredes. De vez em quando, a figura humana irrompe nestas imagens, trazendo à superfície, no sentido de remontagem de Didi-Huberman, o carácter profundamente pessoal e familiar, tanto da construção da casa como da construção do filme.

Imagens 8 e 9 – Fotografias da construção da casa em Portugal

Cada fotografia acrescenta uma camada visual e interpretativa à anterior, substituindo a imagem precedente pela seguinte, um processo que progressivamente vai construindo a narrativa do filme, ao mesmo tempo que assistimos ao processo de construção da casa. A sucessão de fotografias é acompanhada pelos sons da construção civil – escavar, martelar, fazer cimento, assentar tijolos – que se justapõem e sobrepõem às imagens, da mesma forma que dialogam com elas para criar uma relação recíproca. Os fragmentos de memória da construção da casa são evocados nas diversas camadas sonoras que conferem uma relação indexical entre as imagens e os sons, numa associação que Michel Chion (2019) denomina de "reciprocidade", quando o som transforma a forma como percepcionamos as imagens e vice-versa, através de influências mútuas.

As diferentes camadas em palimpsesto, quer visuais quer sonoras, compõem e recompõem as memórias da realizadora, quando os diversos materiais são conjugados e sobrepostos, articulados e reajustados, de forma a construir "um filme inacabado sobre uma casa inacabada", como nos diz a sinopse. Esta interpelação entre o mostrar e o lembrar enfatiza memórias que produzem uma relação com o som: situações em que um evento sonoro permanece em vigor como fonte central de uma situação particular, ou um gesto sonoro característico do passado, ou qualquer outra referência, que se aproxima da escuta de quem se lembra. Através desta sobreposição ou copresença de dois espaços-tempo – o universo diegético e o tempo das filmagens – Melanie Pereira produz uma figuração do presente no passado, ou mesmo abre uma possibilidade de sobrevivência do passado no presente.

Na segunda metade do filme, a planta da casa e as fotografias do processo de construção dão lugar a uma parede de tijolo de barro onde a realizadora projeta – literalmente – as suas recordações. O som continua a desempenhar um papel preponderante, desta vez numa estratégia reflexiva, ao tornar consciente para o espectador a apropriação e manipulação dos arquivos. Neste caso, o som da cassete, ao premir os botões da câmara, enuncia a projeção dos home movies sobre a parede de tijolos da casa inacabada. As filmagens da casa ainda em tijolo, projetadas sobre a parede construída com o mesmo material, reforçam esta ideia de simbiose entre o passado e o presente, sobrepostos no mesmo plano. Os movimentos de câmara instáveis, as panorâmicas à mão, próprias de um olhar amador, são aqui enfatizadas pela superfície de projeção precária e texturada. O som deixa de ser uma paisagem recriada a partir das evocações das fotografias e adquire o ambiente dos filmes familiares. Ouvimos os comentários de quem filma à medida que vai captando as imagens, comentários espontâneos e fragmentos de discurso. Mas no processo de montagem a realizadora não tenta ensaiar a construção de um discurso coerente e pelo contrário tenta respeitar, e mesmo potenciar, o material bruto na sua essência. As vozes da família misturam-se com os ruídos naturais, com sons ambiente e o som do vento, momento em que podemos também perceber um assobio que entoa "O Meu Querido Mês de Agosto", até a cassete parar e ouvirmos o rebobinar sobre a parede de tijolo vazia.

Imagens 10 e 11 – Imagens de arquivo projetadas sobre uma parede de tijolo

A precariedade do processo de construção da casa, lento e artesanal, estende-se à construção do filme, fazendo uso e enfatizando a precariedade dos próprios materiais de arquivo familiares. Esta precariedade do arquivo é aqui entendida nas suas múltiplas dimensões, enquanto elemento de construção de uma intersubjetividade que é explorada nas suas expressões concomitantes, em todos os seus limites e possibilidades. Partindo da transferibilidade e da maleabilidade dos arquivos e apresentando-os de uma forma aparentemente destemperada, Melanie Pereira consegue articular os diferentes materiais de forma escultórica, enfatizando a materialidade dos arquivos num gesto de recuperação do passado e de construção do presente. Além disso, em oposição à sintagmática de uma narração, a realizadora apresenta um sistema de referências cruzadas, anáforas, sobreposições ou correspondências entre elementos homólogos e substituíveis, de modo a dar uma aparência de descontinuidade, de justaposição ou de montagem anacrónica, em suma um palimpsesto que permite ao espectador construir a sua própria cronologia.

Lugares de Ausência

Em *Lugares de Ausência* (2021), Melanie Pereira persegue a mesma temática e investe novamente numa forte abordagem sonora. Através da construção de um ambiente acusmático (Chion, 2019), em que o som é dissociado da sua imagem causal, voltamos à casa de família em Portugal, espaço não de morada mas de futuro, onde se depositam os sonhos de um regresso.

A casa aqui é entendida enquanto espaço capaz de encapsular a representação da família e da identidade da realizadora. Mas em vez de se constituir enquanto um lugar idealizado de intimidade e aconchego, uma fantasia de conforto e facilidade, revela-se enquanto *locus* de ausência, de um vazio que perdura durante os meses de inverno, numa espécie de tempo suspenso que aguarda o regresso dos habitantes. Os silêncios são cuidadosamente construídos, enquanto som metadiegético (Chion, 2019), em torno de imagens que representam pormenores da casa, de mobiliário coberto por lençóis brancos que deixam apenas imaginar as formas que se escondem debaixo deles. Progressivamente o som passa para fora de campo e a mise-en-scène é construída por ações que decorrem na ausência visual dos habitantes da casa, levando-nos a seguir sonoramente as movimentações, os gestos, em suma, o ambiente que rodeia o estado letárgico de abandono, ou um tempo suspenso entre o estar e não-estar.

Imagem 12 – plano da casa de família vazia, durante o Inverno

Esta estratégia de construção sonora torna o som ambiente sobretudo imagético, uma vez que convida os espectadores a construir uma narrativa visual a partir da componente sonora, potenciando uma experiência sensorial e

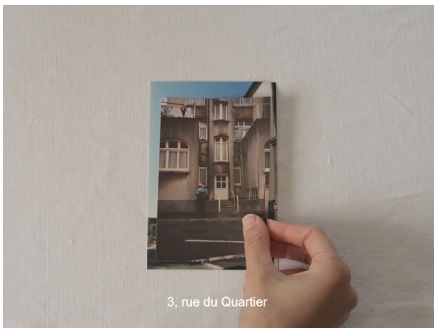
onírica, que compele à criação de imagens mentais, uma experiência que passa pelo reforço do efeito de "identificação secundária" com a narrativa[2], tal como teorizada por Jean Louis Baudry (1978). Tanto as imagens como os sons evocam a ausência da família, num ambiente algo fantasmagórico, e ligam-nos ao passado e às memórias da realizadora e daquele lugar, para nos instigar a ideia de casa enquanto morada de um vazio, de ausência, e, consequentemente, de solidão.

Os fantasmas da casa vazia dão lugar às mãos da realizadora que, através de uma lupa, examina as fotografias da construção da casa. A atenção aos detalhes torna-se ainda mais evidente, não só pela ampliação de pormenores das imagens mas também pela distorção das periferias, uma imagem fixa que ganha movimento e se altera a cada momento, fruto da procura pelos detalhes. Tal como Henri Bergson (2004) teoriza, a continuidade em movimento é-nos proporcionada através da sequência de imagens, na qual tudo muda e ainda assim permanece, dois conceitos indissociáveis – permanência e mudança – representados pela permanência do espaço e pela impermanência ou mudança dos corpos. Com os arquivos fotográficos da construção da casa, Melanie Pereira regressa aos arquivos sonoros da paisagem diegética desse processo, mas desta vez faz acompanhar a distorção das imagens com distorções sonoras, através de um efeito de reverberação que nos remete para as ressonâncias de uma memória espectral, construída a partir das recordações imaginadas do passado.

2. A tese de Baudry afirma que a condição necessária para podermos falar de *identificação secundária* com o filme (em suma, identificação com a personagem no ecrã) é a existência de uma *identificação primária*, correspondente ao que a câmara vê. Assim, a *identificação secundária* é uma ligação emocional do espectador às personagens, neste caso à realizadora, levando o espectador de cinema a participar nos seus sonhos, desejos e angústias.

Imagens 13 e 14 – Fotografias distorcidas através de uma lupa

O filme acorda-nos desse estado de letargia através da gestualidade, das mãos da realizadora que "limpa" da imagem as fotografias da construção da casa em Portugal para dar lugar a um retrocesso temporal, para *remonter* à infância, como diria Didi-Huberman (2016), para descobrirmos as casas da família na diáspora. Através de um processo reflexivo, com o som de um gravador que inicia uma narração, para logo ser interrompida e retomada, conhecemos a história do apartamento com entrada por duas ruas, as rotinas e os momentos especiais da família, a partir da voz da realizadora. As camadas de fotografias do álbum de família vão-se sobrepondo, umas após outras, numa sucessão de imagens semelhante a um ecrã de cinema onde são projetadas as memórias. Com a mudança de casa no Luxemburgo, as mãos de Melanie Pereira introduzem o movimento inverso, no gesto de descamar as camadas de fotografias para contar a história da nova morada. Uma e outra casa, as casas da família no país de deslocação, revelam a precariedade da vida de emigrante, dos remendos construídos a partir de um lugar precário, no sentido de espaço que se sente permanentemente temporário, que se sente possuir por mercê e não por direito, tal como a morada no país de acolhimento.



Imagens 15 e 16 – Sequência de fotografias das casas de família no Luxemburgo

Mas o foco do documentário regressa sempre à casa em Portugal, com vozes que ecoam indistintas entre paredes inacabadas e em permanente construção, sombras de um sonho que se projeta nos lençóis entre as paredes de tijolo e de cimento bruto, sem os caprichos dos acabamentos finais. Tal como no filme *Memória Descritiva* (2020), Melanie Pereira recorre a uma estratégia reflexiva de projetar os filmes de família nas paredes da casa – imagens em vídeo da casa em construção, com a voz do pai a descrever em tempo real cada parte da moradia, tal como a vemos, com paredes em tijolo, sem janelas nem portas, nem mesmo telhado, e com a narração a imaginar a casa num futuro que entretanto já chegou:

> Aqui temos o terraço e do outro lado vai tal e qual assim, com esta telha. Aqui vai fazer um redondo e as escadas a fazer a fachada. É a porta de entrada aqui. As janelas da casa de banho principal. A porta do quarto com uma varanda. Aqui é a parte de cima. Ainda falta o telhado, mas deste lado fica tal e qual como do outro lado, precisamente a mesma coisa. Deixa cá ver... isto aqui são as portas do salão. *Voilá!* Esta é a minha casa.
>
> *Lugares de Ausência*, 2021 [00:17:28 – 00:18:27]

Apesar da estratégia de utilização das filmagens projetadas ser semelhante ao filme anterior, em *Lugares de Ausência* a realizadora, claramente, enfatiza mais o som do que a imagem, deixando a interação sonora dos intervenientes

nos arquivos fluir sem interrupções, mesmo quando a imagem projetada não é completamente inteligível. As imagens de arquivo sobrepõem-se às filmagens atuais da casa, os sons do passado sobrepõem-se à acústica da casa vazia e o som do projetor sobrepõe-se ao som diegético. As diversas camadas sonoras diegéticas e extra diegéticas, acompanhadas pelos arquivos de imagens filmadas à mão, algo instáveis e projetadas numa superfície rugosa, contribuem para uma construção fantasmagórica que nos revela ligações ao passado e às memórias daquele lugar.

Imagem 17 – imagens de arquivo da construção da casa projetadas sobre superfície inacabada da mesma casa

Este momento espectral dá lugar a uma sucessão de fotografias de várias casas de emigrantes, dir-se-ia mais acabadas, com pormenores de cada porta e janela, cada canto e recanto, ao longo de vários meses do ano, onde podemos perceber a mudança de estações e a passagem do tempo, ao som de um lento swing de jazz que nos embala de volta até aos lençóis estendidos sobre os móveis da casa de família da realizadora. Regressamos ao princípio, à morada vazia, ao tique taque do relógio que marca a passagem do tempo, a um espaço preenchido pela ausência da família.

Considerações Finais

Ao analisarmos a incorporação de arquivos familiares nos documentários autobiográficos de Melanie Pereira, sob a perspetiva dos conceitos de filme-palimpsesto e de remontagem (*remonter*), com as suas variadas disposições, imergimos numa reflexão sobre aglomerações, ligações e ordenações de visualidades e sonoridades que nos transportam no tempo e no espaço. A manipulação dos arquivos através de elementos retóricos, como a justaposição, a sobreposição e a distorção, gera uma progressiva exposição e desconstrução dos materiais de arquivo que contribuem para a construção da subjetividade ensaística da realizadora. Torna-se evidente que a manipulação destas camadas de imagens e de sons, através de metalepses, contribui para potenciar a complexidade dos arquivos originais ao conferir-lhes uma densificação pessoal, familiar e social.

Esta construção em camadas permite fazer ressurgir o passado no presente, para ensaiar uma re-escrita da historiografia familiar e apresentar um olhar renovado sobre as imagens de arquivo, com o intuito não só de documentar as vivências da família, mas também e sobretudo de as reinterpretar. Desta forma, os arquivos e a sua recontextualização tornam-se uma prática de experimentação, manipulação e recontextualização dos elementos enunciativos que oscilam entre os pólos da reflexão narrativa e emocional, construindo as duas polaridades teorizadas por Alain Ménil (2004), quando o autor se refere ao filme-ensaio: a tentação-tentativa e a objetividade-subjetividade.

Os filmes de Melanie Pereira respondem, assim, à definição mais exigente desta expressão fílmica de materializar / corporificar o processo de pensamento e a autorreflexão de uma subjetividade – ou subjetividades – de intersecção entre temporalidades, materiais, espaços, e a experiência / presença do *eu* na diegese das obras. A reflexão sobre a própria identidade da realizadora em torno da indiscernibilidade, entre os arquivos familiares do passado e as imagens captadas enquanto uma representação do presente, materializa-se através de diferentes estratégias e práticas de natureza

simbólica, cujos principais elementos retóricos estão no cruzamento e na sobreposição destes materiais. As imagens e os sons são aqui entendidos como uma vivência, uma combinação sensível e sensorial em articulação com um circuito de fenómenos interligados por experiências, tempos e lugares diversos. Os filmes vivem e respiram neste espaço de interstício entre passado e presente, inevitavelmente evocado na casa enquanto espaço familiar e identitário.

Além disso, os interstícios entre os dois tipos de material – arquivos e imagens captadas – revelam os laços que interligam os dois espaços, os dois tempos, os dois países, e evocam o imaginário entre presença e ausência, distância e proximidade, afeto e solidão. A significação desta re-escrita da historiografia familiar encontra-se, assim, no espaço entre-imagens e entre-sons, nos intervalos que nascem da sobreposição destes materiais e que permitem mergulhar nos interstícios do filme. Desta forma, os intervalos entre-imagens e entre-sons são o espaço-tempo sem calendário e sem localização, o vazio, que permite percepcionar o movimento e a transmutação entre espaço privado e exposição familiar, passado e presente, entre presença e ausência. Além disso, a leitura destes intervalos, constituídos entre camadas de consciência e de memória, expande o potencial dos arquivos, quer do ponto de vista pictórico, quer simbólico e mesmo interpretativo, desafiando a percepção do espectador a posicionar-se entre o ótico e o háptico.

Referências bibliográficas

Baudry, J.L. (1978). *L´Effet cinéma*. Paris: Albatros.

Bergson, H., Paul, N. M. & Scott Palmer, W. (2004). *Matter and memory*. Courier Corporation.

Chion, M. (2019). *Audio-vision: sound on screen*. Columbia University Press.

Cook, T. (2001). "Fashionable nonsense or professional rebirth: postmodernism and the practice of archives." *Archivaria*: pp. 14-35.

Cuevas, E. (2022). *Filming History from Below: Microhistorical Documentaries*. Columbia University Press.

Didi-Huberman, G. (2016). "Remontar, remontagem (do tempo)." *Caderno de Leituras 1*: 01-07.

Didi-Huberman, G. (2004). *Images malgré tout*. Collection Paradoxe

Erens, P. (1988). "Women's documentary filmmaking: The personal is political." *New challenges for documentary*: pp. 554-565.

Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.

Ishizuka, K. L. & Zimmermann, P. R. (eds.) (2008). *Mining the home movie: Excavations in histories and memories*. Univ of California Press.

Kuhn, A. (1982). *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. London: Routledge.

Kuleshov, L. V. & Kuleshov, L. (1974). *Kuleshov on film: writings*. Univ of California Press.

Lindeperg, S. (1997). "Les Écrans de l'ombre: la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)." (No Title).

Lindeperg, S. (2004). "Itinéraires: le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire." Cinémas 14.2: pp. 191-210.

Ménil, A. "Entre utopie et hérésie. Quelques remarques à propos de la notion d'essai." *L'essai et le cinéma* (2004): pp. 87-126.

Odin, R. (2008). "Las películas familiares como documentos. Visión semiopragmática." *Archivos de la Filmoteca 58*: pp. 196-217.

Rabinowitz, P. (1994). *They must be represented: The politics of documentary*. Verso.

Renov, M. (2004). *The subject of documentary*. Vol. 16. Univ. of Minnesota Press.

Renov, M. (1999). "Domestic ethnography and the construction of the 'other'self." *Collecting visible evidence 6*: pp. 140-55.

Parte II

AS HISTÓRIAS QUE ELAS DECIDIRAM MOSTRAR

GESTAÇÃO E VIDA EM DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO: O CASO DE *OLMO E A GAIVOTA*[1]

Ana Catarina Pereira

Num tempo cronológico curto, que pouco ultrapassa a centena de anos, fomos assistindo à evolução de uma técnica progressivamente transformada em arte cinematográfica – ainda que a designação seja contestável, em tantos casos. Destaca-se, ao longo de um século, a figura do realizador, no caso do cinema de autor, e a da companhia produtora, no caso do cinema comercial. Resultando do trabalho colectivo de uma equipa com maiores ou menores dimensões, o sistema por detrás da arte foi ditando um cânone eminentemente masculino, económica e socialmente privilegiado, branco, europeu ou norte-americano.

O final do século XX e o início do século XXI foram, no entanto, tempos de contestação dos paradigmas vigentes e de redescoberta das mulheres esquecidas: na realização, na produção, na edição, na escrita de guiões, em todas as funções que compõem um filme. O maior interesse pelo seu legado é visto como um movimento político que força a entrada na Academia, constrange os guardiões do saber instituído e inspira aquelas/es que não se identificam com a História contada, recebida ou oficializada pelas fontes bibliográficas eternamente citadas. Nunca como hoje foi assim tão premente a

1. Este capítulo desenvolve-se e aprofunda-se a partir de um breve capítulo de Pereira, Ana Catarina. "Olmo e a Gaivota (2015), Petra Costa e Lea Glob: A gestação refletida ao espelho". In *Os 100 Melhores Planos do Cinema: 100 autores, 100 planos*, editado por Araújo, Nelson. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2023.
URL: https://www.almedina.net/os-100-melhores-planos-do-cinema-1697770927.html

necessidade de formulação de um pensamento subjetivo, que parte de um *eu* para contestar a objectividade e universalidade científicas, e que chega a um *tu* com a subtileza de um sussurro. Fica no ouvido de quem quer escutar, reverbera no espírito de quem pretende criar: "se ela fez, eu também posso fazer".

Neste compasso, percebemos que olhar ao espelho é um exercício constante, envolvido na rotina do dia-a-dia. Pela manhã ao acordar, antes de sair de casa, ao passar numa montra que devolve uma imagem indefinida, antes de dormir. Confrontar-se com o espelho, questioná-lo e, por essa via, questionar-se a si própria, é um empreendimento mais profundo, com o necessário tempo para a indagação. O voltar-se para dentro a partir do que os outros veem de fora. Estabelecer limites a si própria, renunciar convenções e traços pré-definidos, indagar o que *teve que ser*: o impedir de uma continuidade gratuita na rejeição de um roteiro transmitido de geração em geração. *Antes de mim, minha mãe, minhas tias, minha avó, minha bisavó*. Uma árvore genealógica constituída no feminino que nunca como agora esteve tão ao vento: com as mesmas raízes mas num período de tempestade que provoca o esvoaçar da folhagem.

Filmar-se e ver-se ao espelho é assim ter uma antepassada em todas as restantes estações do ano, que foi aceitando o legado da anterior. É chegar ao Outono para deixar partir o que tiver de ir. Aprender, com as primaveras de Cecília Meireles, a *deixar-se cortar e a voltar sempre inteira*.

De onde vimos

Nas outras artes, a escrita de si tem formado casos de estudo inéditos. Há muito que a mulher se autorretrata por meio da fotografia, da música, da pintura ou da literatura, a partir do momento em que os seus corpos deixam de ser objecto de deleite para se tornarem sujeitos de um discurso que é tão variável quanto as possibilidades, origens e formas de quem o profere. A abertura histórica a este autorretrato feminino surge naturalmente num período de libertação de constrangimentos, conquistas de liberdades e direitos

que, aos poucos, se vão instituindo. Num contexto recente, em língua portuguesa, sobressai o trabalho das cantautoras Adriana Calcanhoto, Ana Moura, Marisa Liz ou Márcia, que publicamente assumem a necessidade de escrever e compor a partir da própria existência. São versões musicadas, tornadas poemas ou imagens de uma autobiografia até aqui ignorada, como uma autoafirmação: "Eu tenho algo a dizer sobre o que se passa em mim e à minha volta".

As vozes do desconforto face à mudança criticam, no entanto, uma geração excessivamente focada em si própria, que se oferece à exposição gratuita das redes sociais, das *selfies* instagramáveis, da felicidade vazia e ignorante. Acautelada pelas mesmas, em ambiente pedagógico, vou questionando as minhas alunas com projectos semelhantes: para além da urgência que sente em contar a sua história, porque acha que outras pessoas que não conhece a devem escutar? Os projectos avançam, concretizam-se, transpõem a sala de aula. Da singularidade desses microcosmos brotam imagens-poema que assumem o eu como figura principal.

No passado, o fascínio pelo realizador misógino que reproduz *alter egos* no grande ecrã, que expõe a subserviência e o corpo femininos, ditou a genialidade de Antonioni, Bertolucci, Charles Vidor, Hitchcock, Kubrick ou Tarantino, entre tantos outros. Por essa razão, se até aqui se criaram personagens-espelho dos seus autores, que se comportavam (e comportam) frente à câmara como quem os dirige por detrás, é possível que a evolução seja marcada por uma maior transparência, ainda que persista uma certa dificuldade de acesso e visualização das obras. No mesmo sentido, ao reflectir sobre questões da invisibilidade do autorretrato feminino, Thiane Nunes, pesquisadora em Artes Visuais, encontra justificações para o fenómeno na construção social da personalidade artística masculina que lhe permitem constatar: "O mito da criança prodígio figura em grande parte nas biografias de artistas masculinos, como no caso de Cimabue tropeçando no jovem Giotto, esboçando um desenho de uma ovelha com uma pedra. O talento de um menino também poderia demonstrar poderes quase miraculosos – quando como Filippo Lippi tinha dezessete anos, ao ganhar sua liberdade

dos mouros desenhando o retrato de seu captor. Ou um menino talentoso é aprendiz de um mestre famoso, garantindo assim a continuação da patrilinhagem" (Nunes, 2019, p. 931).

Num sentido inverso, a autora reclama que a sobredotação de carácter mítico não encontra paralelo na infância de mulheres artistas que, com mais frequência, são apresentadas como excêntricas, detentoras de personalidades e comportamentos desviantes, menos em termos artísticos do que moralmente condenáveis: "Não há relatos de descobertas de jovens talentos femininos por pintoras consagradas, o que não surpreende, uma vez que críticos e historiadores tendem a ver mulheres artistas como aberrações isoladas da natureza, em vez de um elo de uma cadeia de artistas mulheres." Por sua vez, o estabelecimento de uma possível relação entre professora e aluna, ou mestre e discípula, não chega a ser nomeada, mencionando a pesquisadora que, em finais do século XVIII, algumas das principais artistas mulheres necessitavam da figura de um mentor masculino que lhes revelasse o mundo da criação artística. A versão feminina do mito do talento infantil dilui-se assim na formação de biografias concisas e desinteressantes que, de modo constante, reiteram o acesso da criança a uma educação artística, em ambiente familiar privilegiado, desde os primeiros anos.

Em termos autobiográficos, uma certa aura de invisibilidade é mantida, ainda que assinalemos expressões artísticas mais relevantes. Não se buscando a exaustão de referências históricas, olhamos para os exemplos das pintoras Sofonisba Anguissola (Itália, 1530-1625), Artemísia Gentileschi (Itália, 1593-1653), Élisabeth Vigée-Lebrun (França, 1755-1842), Mary Cassatt (Estados Unidos da América, 1844-1926) ou Frida Kahlo (México, 1907-1954). Em Portugal, Aurélia de Souza (1866-1922), Sarah Affonso (1899-1983) e Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) produziram igualmente notórios autorretratos. De entre as suas obras, o quadro *L'Auteur à ses occupations*, datado de 1789, mostra Marie-Nicole Vestier Dumont com uma paleta na mão e uma criança no berço, refletindo o seu duplo papel de mãe e pintora.

Homenageando esta linhagem de criadoras que, não se sentindo representadas, promoveram a autorrepresentação – com quadros impactantes que vão, de algum modo, modificando o curso da História –, o projeto *Speculum: Filmar-se e ver-se ao espelho: o uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa* buscou precisamente conhecer o carácter intimista e provocador de exercícios semelhantes, elaborados agora pela via cinematográfica. Encarando-os como uma forte tendência do final do século XX e início deste século, e procurando identificar casos de estudo de ambos os países, centrámo-nos no exemplo de realizadoras como Margarida Leitão, Catarina Vasconcelos, Leonor Teles, Maria Clara Escobar, Melanie Pereira, Tila Chitunda, entre tantas outras contadoras de histórias que, na revisitação dos seus filmes de família, reescreveram as narrativas e imagens neles exibidas.

Procuramos, desta forma, insistir na alteridade antropológica e fílmica, promovendo uma ressignificação do tradicional estatuto da mulher e das suas figuras textuais – tanto nos filmes, como na atenção que lhes dedicamos. Não obstante, buscar o distanciamento e a objectividade no exercício analítico nem sempre é possível, ou sequer desejável. Se da Academia se esperam raciocínios isentos, também a capacidade de observar uma obra pela sensação e pela empatia, sem a exasperação da produtividade curricular, deveria ser retomada.

Por essas e por tantas outras razões, regresso devagar a certos filmes, como Manuel António Pina regressa a um sorriso: *como quem volta a casa*. Revejo e analiso assim *Olmo e a Gaivota*, um filme de Petra Costa e de Lea Glob estreado em 2015, depois da minha própria gravidez resguardada, na síntese possível da minha própria pulsão autobiográfica. Começo por escutar esta mulher que fala de si, do seu processo de clausura e de redescoberta num ser que lhe cresce no ventre, enquanto relembro Beauvoir, para quem a mulher grávida é, ao mesmo tempo, ela própria e outro para além dela: "um pólipo nascido de sua carne e estranho a sua carne vai desenvolver-se nela" (Beauvoir, 2015, p. 297). Pergunto-me se Olivia estranha este ser ao dar-se

conta de que a sua vida não mais será a mesma, ou a partir do momento em que Petra Costa decide olhar, filmar e exibir a sua gestação. A câmara à mão que não é discreta, a voz da realizadora e as diretivas que aponta ("mais subtileza", "mais vítima") levantam os eternos questionamentos de onde começa a ficção e onde termina o documentário, que, num filme como este, se tornam verdadeiramente estéreis.

Maternidades reais

Olivia cresceu no teatro. Viveu inúmeras vidas no corpo de muitas mulheres de muitos países, vinda de Itália, sem sair de Paris. Olivia amou no teatro. Apaixonou-se e engravidou quando encenava *A Gaivota*, de Tchekhov. Tornou-se Olivia que olha a câmara e experiencia a viragem, no deixar de ser tantas outras para passar a ser uma outro. Olivia, a mulher-atriz-realizadora, com o diagnóstico de "gravidez de risco", deambula entre polos, encerrada em casa: ensaia, revive personagens, divaga, chora, aumenta de volume, perde-se no quotidiano e reconstrói-se nele, tem saudades do passado e do futuro, sobrevive num presente que é, a uma só vez, tão escasso quanto longo. Uma gravidez, como este filme, é a suspensão do tempo.

Quantas vezes empatizei assim? Que gestantes foram olhadas desta forma ao longo da História do Cinema? No sofá da sala, relembro duas grávidas de Agnès Varda – em *Ópera Mouffe* (1958) e em *Resposta de Mulheres /Réponse de Femmes: Notre Corps, Notre Sexe* (1975). A ficção científica, como a comédia romântica, olhou-nos também: em *Aparelho Voador a Baixa Altitude* (Solveig Nordlund, 2002) e em *Os Filhos do Homem / Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006) revejo as mulheres que garantem as gerações seguintes, impedindo que o mundo se acabe. Nos *Mutantes* (1998), Teresa Villaverde filma a cena mais difícil de contemplar de todo o cinema português. Quem não se contorce ao ver Andreia parir, sozinha, na casa de banho de uma estação de serviço? Mas não me ocorrem muitos mais exemplos. A figura materna é relativamente comum na História do Cinema, ainda que em personagens secundárias ou num constante limbo entre o cuidado dos filhos e a vida

profissional ou pessoal. O corpo da mulher grávida, pelo contrário, é uma presença rara no grande ecrã, depois de décadas de um cinema clássico que foi imensamente púdico na sua contemplação.

O filme de Petra Costa é diferente. Tratando-se *Olmo e a Gaivota* de uma co-realização com a cineasta dinamarquesa Lea Glob, verificamos que a ficha técnica reserva a Olivia Corsini e ao progenitor da criança, Serge Nicolaï, o estatuto de "colaboradores" no processo. Invoca-se, deste modo, a obra cinematográfica como criação coletiva, gerada a partir da própria gestação, enquanto a protagonista se eleva no término de outras. O mote para as filmagens teria sido outro, revelado por Jorge Mourinha na notícia que publica no jornal *Público*, a 30 de Junho de 2016 (https://www.publico.pt/2016/06/30/culturaipsilon/noticia/-retrato-de-mulher-gravida-em-caos-feliz-1736440). Nela, vai citando à vez as duas realizadoras e o casal de actores, sem atribuir destaque a nenhum elemento do quarteto de criadores. O filme seria, inicialmente, "Um dia na vida de uma mulher, no qual não acontece nada, mas tudo acontece dentro da sua mente e do seu corpo", revela Petra Costa ao jornalista e crítico de cinema. O projeto iria começar a concretizar-se quando Olivia descobre que está grávida e, em pouco tempo, tem uma hemorragia que a obriga ao descanso e à clausura. De um dia, o filme passa a nove meses.

Ainda sobre a questão estéril que atrás mencionávamos, o texto de Mourinha cita-nos idêntico comentário de Serge Nicolaï: "É muito aborrecido quando as pessoas fazem essa pergunta sobre a parte de realidade e a parte de ficção. Porque não queremos responder. Queremos proteger um pouco a parte de dúvida, que é também importante para o próprio espectador. Não temos vontade de oferecer uma solução sobre o que é ficcional ou não." Petra Costa, por sua vez, considera que o filme deambula entre os dois registos, enquanto Lea Glob o denomina de "não-ficção". A cineasta brasileira oscila, enquanto a colega dinamarquesa se define pela negativa: sabe o que o filme não é, e esse conhecimento basta-lhe.

O filme a que assistimos centra-se então em Olivia, a incubadora de um novo ser que irá chamar-se Olmo. A sua clausura é semelhante à que vivi, em meses de pandemia, com o mesmo diagnóstico e um risco que aceitaria correr de todas as formas, em todas as idades, com todas as ameaças exteriores. Uma felicidade tão esperada que, nem Olivia, nem eu, sabemos como se encerra entre quatro paredes. O filme nasce desse horizonte limitado que alargamos como um ventre que detém o mundo. As paredes expandem-se, na obra, mas também aqui em casa. *Olmo* funciona, deste modo, como reprodução do que existe em cenários distintos: provoca identificação e gera reflexão, memorização, não-indiferença. Uma identificação reflexiva, se pensarmos que a identificação contém sempre, em si mesma e como motivo, uma reflexão, facilitada pela figura da narradora que não é intérprete, desprovida da arrogância totalitária que habitualmente caracteriza a última. Na recusa do exercício hermenêutico, contempla-se e vive-se a obra *por si*.

Ao minuto 59 de *Olmo e a gaivota*, numa cena de dois breves minutos, grandes planos alternam com planos médios. Olivia olha-se ao espelho e vê rugas, expressões, inseguranças e narrativas passadas, como duas das personagens femininas de *A Gaivota*: Arkádina, a atriz que envelhece, e Nina, a que sucumbe à loucura. No derradeiro desses planos, Petra Costa, fora de campo, indaga se existirá naquele rosto uma linha da infidelidade, ao que Olivia responde que prefere não falar sobre um assunto que colocaria em causa a sua relação.

O rosto que se observa e que observamos no espelho é o da mulher que necessitou produzir-se, tanto para relembrar a sua condição feminina como para ser bem vista por quem está prestes a receber em casa. Olivia, de batom e unhas vermelhas, em forte contraste com a pele e o cabelo claros, transparece reflexos de si mesma, de uma ou de tantas grávidas que escutam as vozes ao redor: "Tu tens que...". Uma grávida *tem que* tanta coisa. Para além de dar vida, parte à descoberta de que o seu processo, íntimo e pessoal, pertence a tantas pessoas que lhe apontam o dedo. A pressão e o cansaço. O despropósito que não foi solicitado.

No plano, como em outros momentos do filme, os diálogos entre Petra e Olivia desvendam comentários, autocríticas, ou caminhos a seguir na própria obra que assim se vai construindo. Contêm, também eles, os principais elementos da filmografia da documentarista brasileira: a colagem dos filmes de família, o palimpsesto, a recusa do olhar do outro, o filme como questionamento, a inscrição na obra, o colocar-se em cena. *Olmo e a Gaivota* (2015) sucede *Elena* (2012) e antecede *Democracia em Vertigem* (2019), intermediando o tríptico da escrita de si, do registo diarístico de uma cineasta que filma como quem olha para si mesma. A "alternância entre o eu e o outro, o estar aqui e simultaneamente alhures, o falar de si para falar do mundo, ou falar do mundo para dizer de si" (Siqueira, 2006, p. 18), que Marília Rocha Siqueira compendia. A "escrita cinematográfica de inflexão ensaística" que Roberta Veiga (2019, p. 341) atenta no princípio de tudo: em Varda, em Akerman, em Kawase.

Analisando o conjunto, diria que Petra Costa vem revelando um fascínio quase obsessivo pela vida e o seu contrário. Em termos biográficos, sabemos como a morte modelou a sua descoberta do mundo, que brutalmente necessitou de empreender, na infância e na adolescência. Não se desvendam, no entanto, manifestações de raiva, mas antes um questionamento e uma profunda tristeza sintetizados em *Elena*. O começo, como já o dissemos noutra ocasião (Pereira & Abreu-Nogueira, 2018), dita o destino da obra:

> Elena, sonhei com você essa noite. Você era suave. Andava pelas ruas de Nova Iorque com uma blusa de seda. Procuro chegar perto. Encostar. Sentir seu cheiro. Mas, quando vejo, você está em cima de um muro, enroscada num emaranhado de fios eléctricos. Olho de novo e vejo que sou eu que estou em cima do muro. Eu mexo nos fios buscando tomar um choque. E caio, do muro bem alto. E morro.

A voz em *off* complementa o *travelling* inicial, por uma cidade nocturna, iluminada artificialmente. O tom de declaração poética imiscui-nos na vida de alguém que se embaraça em fios, que busca um ser no qual possa existir, que confunde vida e final, superfície e queda. Daí em diante surgem

questões e processos de envolvência na narração que deixa de poder ser atribuída linearmente. Elena é quem fala ou quem busca? Quem parte ou quem se encontra? Elena será a miragem, a melancolia e a inquietação de Petra? As viagens prosseguem. Os *travellings* sucedem-se, numa montagem cuidada, que respira ao ritmo certo. O filme é uma busca e o movimento elegido justifica-se dessa forma. Passa-se no meio da chuva, dos transportes que circulam, das gentes que andam e que não podem parar, depois da pergunta ser colocada e a justificação, pressente-se, se encontrar iminente. Petra Costa filmou como quem busca, com a inquietação de quem necessita de respostas.

Esta inquietação, que molda tantos filmes autobiográficos, faz do cinema um meio, não apenas de revisitação, mas sobretudo de questionamento da memória. As realizadoras observam a árvore genealógica herdada, fazendo do seu filme um lugar de mudança e de afirmação: "O essencial não é o que se fez do homem, mas o que ele faz com o que dele foi feito" (Sartre, 1966, p. 95). Como se dissessem ao mundo que, a partir dali, são elas que filmam. E, na exposição imensa que realizam, contemplam-se a si próprias e aos outros, que assim se contemplam pela relação criada. A memória, diz-nos Ana Hatherly, é essa

> claridade fictícia das sobre posições que se anulam. O significado é essa espécie de mapa das interpretações que se cruzam como cicatrizes de sucessivas pancadas. Os nossos sentimentos. A intensidade do sentir é intolerável. Do sentir ao sentido do sentido ao significado: o que resta é impacto que substitui impacto – eis a invenção. (Hatherly, 2024, p. 64)

Seria importante perceber o que acontece às cicatrizes e aos sentimentos depois de exibidos desta forma. Uns transformam-se em manifesto, como nos filmes vincadamente políticos, tanto de Petra Costa (*Democracia em vertigem*), como de Melanie Pereira (*As melusinas à margem do rio*) ou Leonor Teles (*Balada de um batráquio*). Outros viram saudade, também presente em Petra Costa, em Margarida Leitão, em Catarina Vasconcelos. Alguns são

viagem e reencontro, como na eterna busca identitária de Tila Chitunda ou de Sheila Correia Ramos. Como se fizéssemos filmes para viajar politicamente na saudade.

Olmo e a gaivota, sendo uma obra colectiva, cede também a esse colectivo. O propósito é o contrário: não descobrir o porquê do término, mas o deslumbramento da génese. Os *travellings* são menos comuns, concentrando-se especialmente nas poucas cenas de exterior. Os planos são naturalmente mais fixos, na contemplação de uma casa onde cresce uma vida e outra se altera definitivamente. À hierática angústia da primeira longa sucede-se deleitoso ascetismo. A contiguidade permanente da vida com a morte é assim dominante na obra de Petra Costa, ditando o posicionamento (e o movimento) da câmara que filma inquietações centrais: os laços de família, a determinação da infância, a transitoriedade das fases, a incoerência e a frustração perante o inevitável, a importância da saúde mental, a essência feminina, invisível mas tão criadora.

No corpus fílmico que vai compondo o *Speculum* inscrevem-se já mais de sete dezenas de filmes que olham para a árvore genealógica das próprias realizadoras, embora quase sempre sobre a sua ascendência: mães, pais, avós, tios, irmãos da mesma geração, no esforço singular destas criadoras compreenderem o que lhes foi legado e transmitido até àquele momento. Não obstante, existem poucos filmes sobre as gerações seguintes. *Olmo e a gaivota* vai, de certa forma, colmatando a falta, com as imagens do nascimento e dos primeiros dias de vida deste ser, fora da imensa barriga da sua progenitora, que encerram o documentário.

Já completámos um século de uma História do Cinema tão patriarcal quanto branca, onde elas apenas começam a contar histórias: as *suas* próprias histórias. Desenganem-se as/os mais crentes: do desaforo iniciado prevalece o estatuto periférico. Não obstante, essas histórias existem e são já diversas. Não homogéneas, categorizantes ou identitárias, mas difusas, questionadoras e interpeladoras. A metodologia é a busca, a demanda. Observar os outros é também observar-se a si.

Referências bibliográficas

Beauvoir, S. (2015). *O segundo sexo – A experiência vivida*. Volume 2. Lisboa: Quetzal Editores.

Hatherly, A. (2024). *Tisanas*. Porto: Assírio & Alvim.

Nunes, T. (2019). "Mulheres artistas e Autorretrato: a representação de si como sujeito". *Encontro De História Da Arte*, (14), 929–938. https://doi.org/10.20396/eha.vi14.3388

Pereira, A. C, & Abreu-Nogueira, J. "A Reivenção de Si e a Construção da Alteridade Perante o Irreversível: O cinema de Petra Costa". Revista Científica / FAP. UNESPAR. Universidade Estadual do Paraná 18 1 (2018): 106-126. http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/ article/view/2309

Sartre, J.P. (1966). "Jean-Paul Sartre répond". Em: *L'Arc*. Nº 30.

Siqueira, M. R. (2006). *O ensaio e as travessias do cinema documentário*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

Veiga, R. (2019). "Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman Kawase". Em Karla Holanda (org.): *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa Editora.

CONSIDERAÇÕES PARA UMA CINEMATOGRAFIA DE MULHERES. UMA ANÁLISE DO FILME *À LUZ DELAS* (2019), DE NINA TEDESCO E LUANA FARIAS[1]

Julia Fernandes Marques

Danielle Parfentieff de Noronha

Introdução

Desde o Primeiro Cinema (1894-1915), muitas mulheres pelo mundo encontraram nessa arte uma possibilidade para desenvolverem funções criativas e algumas delas tiveram bastante êxito (Costa, 2019).

Realizadoras cinematográficas como Alice Guy Blaché, Lois Weber e Dorothy Arzner (Gaines, 2002), por exemplo, foram muito profícuas. Porém, quando a partir da década de 1920 o cinema começou a ser visto como um negócio extremamente lucrativo, essas precursoras foram progressivamente excluídas do mercado de trabalho (Costa, 2019) e da história do cinema oficial. Aquele primeiro momento, em que o entretenimento ainda não era visto como um grande negócio e não se sabia ao certo qual seria a exata importância do cinema para a sociedade, é historicamente o período com maior número de mulheres trabalhando no cinema em proporção ao número de homens, representatividade que não foi reconquistada nem mesmo um século depois.[2]

Desse modo, a história do cinema não ocorreu de forma tão linear como se costuma ler nas obras "oficiais",

1. Artigo publicado em *Aniki*, vol. 10, n. 1 (2023): pp. 104-129. ISSN 21/02/24. URL: https://doi.org/10.14591/aniki.v10n1.869

2. Sobre esse tema ver, por exemplo, o documentário *Et la femme créa Hollywood* (2016), dirigido por Clara e Julia Kuperberg.

do mesmo modo que as mulheres (e também os homens) são muito mais plurais do que costumamos ver na maior parte das representações construídas pelo cinema narrativo comercial. Uma parte relevante dessa história começa a ser recontada por diversas pesquisadoras e cineastas ao redor do mundo com o intuito de produzir novas perspectivas para a narração da história do cinema, por entenderem que as narrativas cinematográficas, e sobre o cinema, maioritariamente produzidas por homens, acabam reproduzindo de forma massificada experiências e perspectivas masculinas sobre a realidade social, sendo as mulheres amplamente representadas como indivíduos de pouca complexidade, pautadas em determinados papéis sociais e apresentadas a partir de um olhar externo às suas próprias experiências subjetivas e práticas, questões que são visibilizadas e refletidas desde os estudos pioneiros da teoria feminista do cinema, como os desenvolvidos por Mary Ann Doane (Doane, 1982) e Elizabeth Ann Kaplan (Kaplan, 1995).

A maior parte dos sujeitos detentores desse lugar ativo de elaboração e mediação do olhar no cinema é homem, cuja tendência tem sido a de reproduzir discursos hegemônicos da sociedade. A construção social dos papéis vinculados aos homens e às mulheres possibilitou que aos primeiros fosse dado o direito histórico do olhar sobre o mundo social e determinações que estruturam o corpus social, assim como das narrativas cinematográficas, especialmente aos homens brancos, de classes sociais mais altas, localizados em territórios "centrais". Aos demais corpos e experiências sociais, e neste texto destacamos os corpos das mulheres, foi dada a função de ser olhado (nesse sentido, muitas vezes invisibilizado), objeto da visão desse específico corpo masculino e dos valores que esse olhar carrega – olhar que pode ser identificado também com o olhar do patriarcado, da igreja e dos discursos hegemônicos, nos termos da releitura que Stuart Hall faz do conceito de Gramsci (Hall, 2003). O que por hora se mantinha enclausurado aos corpos e às instituições sociais transborda e é socialmente naturalizado de forma voraz, posto como a visão normal sobre os fatos, ao passo que as mulheres são localizadas de modo sexualizado, essencializado e biologizado em tela cheia.

Por outro lado, em contrapartida, percebemos um movimento crescente de produções audiovisuais e/ou acadêmicas realizadas em especial por mulheres, que buscam disputar o direito a olhar, como também o direito a narrar o mundo e a possibilitar outras representações, mais plurais, sobre (e para) as mulheres, o que provoca tensionamentos tanto na história do cinema oficial quanto na produção cinematográfica contemporânea. Um exemplo disso é o documentário *À Luz Delas* (2019), dirigido por Nina Tedesco e Luana Farias, que trata sobre o trabalho das mulheres na direção de fotografia no Brasil, assunto que analisaremos neste artigo.

A direção de fotografia, um campo privilegiado para entendermos as construções do olhar no cinema, depois do apagamento de suas pioneiras, a partir da década de 1920, foi também historicamente construído (e assumido) como um espaço para ser ocupado por homens, principalmente quando observamos os longas-metragens de ficção. Como nos lembra Nina Tedesco: "Não é à toa que durante muitas décadas a única palavra que havia em inglês para designar cinegrafista, vocábulo que em português pode ser utilizado tanto para homens como para mulheres, foi *cameraman*" (Tedesco, 2016, p. 51).

Este artigo tem o objetivo de contribuir para essa discussão. Para isso, o texto está dividido em quatro partes. Na primeira, apresentamos a metodologia empregada para a análise do filme. Na sequência, realizamos uma discussão sobre o poder do olhar. Por fim, nos dois últimos tópicos, fazemos uma análise ao documentário de Nina Tedesco e Luana Farias. Defendemos que as escolhas estéticas e de conteúdo mais objetivo da obra demonstram um interesse claro em promover o debate em torno da presença das mulheres no meio social, especificamente no campo do cinema e da direção de fotografia, não apenas de modo a informar sobre a questão, mas, ao mesmo tempo, de desconstruir visões simplistas e preconceituosas sobre elas e apresentar formas de resistência.

Percursos teóricos-metodológicos para a construção da análise fílmica

A análise fílmica deste artigo baseia-se em abordagens propostas por Robert Stam e J. Dudley Andrew. Partimos do conceito de "cubismo teórico" (Stam 2003, pp. 12-53), que propõe que a pesquisadora e o pesquisador, durante o processo de análise, interpretem o pensamento da e do cineasta, investigando suas escolhas e intenções para a elaboração do filme. Stam também defende a necessidade de "múltiplas molduras teóricas" (Stam, 2003, p. 15) para a compreensão de um filme, pelo caráter multidisciplinar do cinema. Ao mesmo tempo, destaca que a teoria do cinema não deve se apresentar a partir de anseios totalizantes, mas de diálogos distantes de proposições absolutas, já que os conceitos seguem em constante evolução. Por outro, dialogamos com Andrew a partir do método de sistematização (Andrew, 1989, pp. 15-18). Nesse sentido, a presente análise relaciona a teoria sobre o cinema de mulheres, a linguagem e o conteúdo apresentados em *À Luz Delas*, assim como o pensamento das realizadoras em suas relações biográficas com o conteúdo dialogado na obra e suas reflexões sobre o cinema produzido e pensado por mulheres.

Dentre as categorias de Andrew, destacamos as técnicas e os métodos implementados para a execução da obra, e a forma e os modelos que caracterizam o filme. O objetivo e o valor, como categorias propostas por Andrew, terão também enfoque, prioritariamente, na discussão sobre as estratégias utilizadas no filme com a intenção de produzir determinados efeitos. Todavia, os autores supracitados terão sua relevância na análise de uma forma mais conceitual do que metodológica, pois será utilizada a *teoria dos cineastas* como metodologia para a análise. Dessa forma, pretende-se "questionar de que modo a biografia influencia a obra, quais são as influências [da]do cineasta", como também entender "qual a relação ou importância que [a/]o cineasta dá à teoria (reflexão sobre o cinema e/ou os seus próprios filmes)" (Penafria, Santos e Piccinini, 2015, p. 334). Nas palavras de André Graça, Eduardo Baggio e Manuela Penafria:

> Ao incentivar uma relação direta entre a obra, os cineastas que a fizeram e o próprio investigador, a Teoria dos Cineastas promove um conhecimento do cinema pelas suas condições materiais, enquadradas no âmbito de um determinado paradigma de criação e correspondentes processos criativos (destacando os mais arrojados), e coloca o investigador na sua condição de espectador avisado perante as obras e os discursos dos vários cineastas, argumentistas, atores, produtores, montadores, etc. (Graça, Baggio e Penafria, 2020, p. 70)

É importante mencionar que, para Penafria, os "cineastas mencionados na proposta são todos os que contribuem e que, efetivamente, fazem filmes, independentemente de qual seja a função", e que a *teoria dos cineastas* nos possibilita "ter uma relação direta com quem faz cinema" (Leites, Baggio e Carvalho, 2020, pp. 7-8). Por fim, tanto para a construção teórica como para o desenvolvimento da metodologia, dialogamos com autoras que refletem sobre a teoria do cinema a partir de uma perspectiva de mulheres, em suas distintas realidades, em especial Laura Mulvey, Teresa de Lauretis e bell hooks.

As diretoras do filme, Nina Tedesco e Luana Farias, têm também como ofício a direção de fotografia para cinema, por isso compreendem intimamente as dificuldades no exercício dessa função suscitadas pelo fato de serem mulheres. Ao mesmo tempo, ambas podem ser localizadas como pesquisadoras e teóricas do cinema por suas formações. Dada a relação íntima de ambas as diretoras do filme com o conteúdo central narrado na obra, a *teoria dos cineastas* aparenta proporcionar o suporte necessário para a promoção de discussões que são inerentes à obra e ao processo de seu desenvolvimento. Para além disso, as cineastas assinam as funções de produção, direção de fotografia, montagem e captação de som da obra sob análise, assim como privilegiam a presença massiva de mulheres na equipe.[3]

3. A ficha técnica da obra subdivide-se da seguinte forma: Produção: Nina Tedesco; Direção, Direção de Fotografia e Captação de Som: Luana Farias e Nina Tedesco; Edição de Imagem: Jéssica Hartmann e Luana Farias; Edição de Som, Mixagem e Trilha Sonora Original: Natalia Petrutes; Correção de Cor: Jéssica Hartmann; Composição: Vitor Novaes; Designer de Créditos: Gianna Larocca.

Finalmente, e para que seja possível a execução de uma análise criteriosa, realizamos uma análise do tipo poética (Gomes, 2004), voltada para os sentidos possíveis de serem alcançados durante a recepção cinematográfica a partir das escolhas realizadas pelas diretoras do filme.

Desse modo, a presente análise fílmica, no final do percurso textual, pretende responder às seguintes perguntas: (1) O filme pode ser considerado um contracinema em relação ao cinema hegemônico, clássico, narrativo? (2) O filme desconstrói o prazer visual do espectador hegemônico? (3) O filme articula a diferença que emerge das histórias das mulheres? (4) O filme dialoga com a interseccionalidade entre raça e gênero? (5) O filme parte de um discurso político?

Mulheres, cinematografia e o poder do olhar

Antes de realizarmos a análise para tentar responder a essas perguntas, vamos apresentar uma pequena contextualização sobre o debate no qual o filme se insere e as questões que ele provoca. Para isso, um dos caminhos é refletir sobre o "lugar" das mulheres no cinema e, consequentemente, os temas abordados pelo documentário, a partir da compreensão do olhar como uma ferramenta de exercício e manutenção de relações de poder.

Não apenas na história do cinema mundial, como referimos na introdução, mas em todas as formas artísticas do Ocidente é possível perceber a construção social do olhar masculino como o único capaz de observar e representar a realidade ao redor.[4] Nesse sentido, a história da arte ocidental apresenta de forma natural uma versão na qual a produção de obras de arte é realizada quase exclusivamente por homens brancos, burgueses, localizados inicialmente em determinados países da Europa, compreendidos então como os detentores das habilidades – sociais, políticas, simbólicas, artísticas e materiais – necessárias para o desenvolvimento artístico (Nochlin, 2017). Eles são aqueles que estão autorizados a olhar e a narrar a forma

4. Apesar de atualmente as mulheres encontrarem mais espaço na produção artística, Cruz conta que no catálogo do MOMA (Nova Iorque), de há apenas 20 anos, entre os 240 artistas que aparecem na edição somente 13 eram mulheres (Cruz, 2010).

como entendem o mundo. Desse modo, na história hegemônica da arte, às mulheres (e a todas as outras pessoas que não se encaixassem nesse padrão de gênero, raça, classe, território) restou serem olhadas e representadas pela perspectiva dos outros.

Angélica Cruz reuniu investigações de pesquisadoras feministas da história da arte e apontou que algumas delas "têm mostrado que as mulheres que conseguiram um êxito moderado como artistas quase sempre provêm das classes sociais no poder e, em muitos casos, os seus pais também foram artistas" (Cruz, 2010, p. 74). Além disso, Cruz mostra que essas investigadoras começaram a visibilizar alguns dos motivos que impediam que as mulheres desenvolvessem carreiras na arte, como o pouco acesso à educação artística, o fato de durante muito tempo ter sido inapropriado à mulher desenhar a partir de um modelo nu, além dos "efeitos iconográficos do pressuposto de que tanto artista como público são masculinos" (Cruz, 2010, p. 74).

As mesmas reflexões podemos fazer quando analisamos especificamente o desenvolvimento do cinema: foram impostas às mulheres diversas limitações sociais, morais e econômicas. Inspirada no ensaio publicado pela historiadora Linda Nochlin, em 1971, a pesquisadora e cineasta Karla Holanda reflete sobre essa questão, levando em consideração o contexto cinematográfico brasileiro e apontando caminhos para entendermos "por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil" (Holanda, 2021), quando olhamos para os cânones e a história "oficial" do nosso cinema até a década de 1970, como o mito da genialidade dos grandes artistas, o papel das instituições e a naturalização de determinados papéis sociais vinculados aos gêneros, em que o olhar, o criar e o ser artista não estavam entre as atribuições vinculadas às mulheres (como também não estavam às pessoas negras, trans, indígenas, etc.).

No caso brasileiro, por exemplo, e em consonância com Holanda, Luciana de Araújo mostra que as poucas precursoras do cinema no país tiveram de receber o respaldo de homens – pais, noivos, maridos – para desenvolverem suas funções, de acordo com o conservadorismo do período e com o

entendimento de que a mulher deveria se manter na esfera privada (Araújo, 2017). E, apesar das mulheres terem ocupado um papel fundamental no início do cinema nos Estados Unidos da América, e em alguns países da Europa, como já mencionamos, elas foram sistematicamente excluídas das funções de maior prestígio atrás das câmeras a partir do momento em que o cinema começa a ganhar valor econômico, político e social. A partir de então, passam novamente para a posição de "paisagem", isto é, estão limitadas a serem apenas aquelas que são observadas e representadas pelo (e para) o olhar do outro, o que gerou, e ainda gera, diversas representações simplificadoras de si e de seus plurais universos. Por razões como essas, a antropóloga Marilyn Strathern afirma que "a redescoberta constante de que as mulheres são o Outro na consideração dos homens, relembra às mulheres de que elas devem ver os homens como o Outro em relação a si mesmas" (Strathern, 2009, p. 97).

Nesse sentido, a relação entre poder e olhar foi a base dos primeiros escritos da crítica feminista do cinema, iniciada na década de 1970, que tem como um de seus principais marcos o conceito de *male gaze*, desenvolvido por Laura Mulvey, no qual constrói um diálogo entre a psicanálise e o feminismo para refletir sobre o cinema clássico narrativo hollywoodiano, o homem heterossexual como o detentor do prazer de olhar e a objetificação dos corpos das mulheres. Podemos ainda mencionar os trabalhos de autoras como Claire Johnston (Johnston, 2000 [1973]), que recupera o conceito do cinema de mulheres como um contracinema, e as já citadas Mary Ann Doane e Elizabeth Ann Kaplan.[5] Em sua reflexão, Mulvey identifica uma complexa interação de olhares que é específica do cinema e inclui o olhar da câmera (antes da montagem), o olhar dos atores e das atrizes e, posteriormente, dos espectadores e das espectadoras (Mulvey, 1983).

Esses estudos pioneiros, apesar de muito importantes para as reflexões sobre as tipificações das mulheres no cinema clássico narrativo, ainda

5. Em seu texto, Johnston defende uma atuação das mulheres no cinema em oposição à prática cinematográfica tradicional, com um cinema em que as personagens femininas sejam elaboradas por mulheres e suas representações distantes das propostas pelos homens, bem como uma linguagem cinematográfica também diferenciada (Johnston, 2000).

estavam muito centrados na diferença sexual como eixo primordial e com isso deixaram lacunas das desigualdades existentes, quando hoje consideramos outros marcadores sociais da diferença, por exemplo, sexualidade, raça, classe e território. Como demonstra a pesquisadora Ceiça Ferreira, nas décadas seguintes, diversas autoras começaram a apontar os limites dessas teorias (e "do quadro conceitual da psicanálise") e a desenvolver novas possibilidades de compreensão das distintas relações de poder existentes na construção do olhar e das representações no cinema comercial, como é o caso de Jane Gaines, citada pela autora:

> A oposição masculino/feminino, aparentemente tão fundamental para o feminismo, pode realmente nos bloquear em modos de análise que irão continuamente mal interpretar a posição de muitas mulheres. Deste modo é que as mulheres não-brancas, assim como as lésbicas, enquanto uma reflexão tardia na análise feminista, permanecem não assimiladas por esta problemática. Antologias feministas incluem consistentemente artigos sobre a mulher negra e perspectivas lésbicas como ilustração da liberalidade e inclusão do feminismo; no entanto, o próprio conceito de 'perspectivas diferentes', ao validar a distinção e manter a mulher como denominador comum, ainda coloca as categorias de raça e orientação sexual no limbo teórico. (cit. Ferreira, 2018, p. 23, tradução da autora)

Ceiça Ferreira acredita que "ao centrar-se numa perspectiva geral, a teoria feminista do cinema mostra-se incapaz de lidar com a história e a experiência das mulheres como sujeitos históricos" (Ferreira, 2018, p. 23). Nesse sentido, as relações de poder embutidas no olhar do cinema têm muitas camadas que começam a ser mais compreendidas no final dos anos 1980. Para Ana Maria Veiga, a inclusão do conceito de gênero na teoria crítica do cinema, inspirada em especial pelo texto de Teresa de Lauretis, e pela ideia do "olhar opositivo", de bell hooks (Almeida, 2017), ajudaram nesse processo de refletir sobre os diferentes modos que o "aparato cinematográfico" (Veiga, 2019) atua na vida de mulheres, em seus contextos plurais, e nos ajudaram a refletir sobre a narrativa de *À Luz Delas*.

As pesquisas passam, então, a considerar o olhar de quem produz, mas também os olhares diversos de quem assiste, que se relacionarão com as narrativas cinematográficas dependentes dos contextos nos quais se inserem. De um lado, a produção cinematográfica comercial é majoritariamente marcada pelo olhar masculino-branco-heteronormativo-adultocêntrico-colonizador. Do outro, estão as espectadoras e os espectadores que possuem olhares marcados pelas distintas experiências relacionadas com gênero, raça, sexualidade, classe, território, geração e colonialidade (Quijano, 2009), em que também se manifestam o "poder em olhar". Como nos lembra bell hooks:

> Ao pensar sobre as espectadoras negras, lembro de que fui punida na infância por ficar encarando, pela forma firme e direta com que as crianças olham para os adultos, olhares que eram vistos como confrontação, gestos de resistência, desafios à autoridade. O 'olhar' sempre foi político na minha vida. Imagine o terror que a criança sente quando, após repetidas punições, vem a entender que o olhar pode ser perigoso. A criança que aprendeu tão bem a olhar para o outro lado quando preciso. No entanto, quando punida, os pais lhe dizem: 'Olhe para mim quando falo com você!'. Só que a criança tem medo de olhar. Tem medo, mas é fascinada pelo olhar. Há poder em olhar. Fiquei impressionada quando li nas aulas de história pela primeira vez que os donos de escravos brancos (homens, mulheres e crianças) puniam os negros escravizados por olhar; perguntei-me como essa relação traumática com o olhar havia influenciado os negros como espectadores, e na criação de seus filhos. (hooks, 2017, on-line)

Muitos estudos já repercutiram a importância do cinema na construção de imaginários sobre o mundo que nos rodeia, que possuem grande influência também na vida prática das pessoas, e sobre o papel dos estereótipos nesse processo. Neste trabalho nos interessa pensar a relação entre quem está atrás das câmeras e as representações que vemos nas telas. Mulvey, em seu estudo pioneiro, já sugeria como alternativa para tensionar com o olhar patriarcal o desenvolvimento de um cinema de mulheres que repensasse

forma e conteúdo do fazer cinematográfico, no qual as mulheres pudessem romper com os estereótipos que visam atender ao prazer do olhar masculino e, dessa forma, construir suas próprias representações (e ampliar as possibilidades de interpretação e reconhecimento para quem assiste) (Mulvey, 1983). Segundo Rosana Kamita:

> Muitas cineastas objetivam um cinema que tenha por base as premissas feministas de se buscar uma nova linguagem, na qual se construa uma mulher marcada por múltiplos aspectos, fundamentados na diferença e na diversidade e que não corrobore a imagem veiculada pelas narrativas fílmicas tradicionalistas. Ou seja, uma mulher representada enquanto sujeito complexo, em uma multiplicidade de papéis e que se distancie da construção do discurso patriarcal 'oficial', observando-se a interseccionalidade referente à raça, sexualidade, classe social, dentre outros marcadores de identidade da mulher, os quais fazem com que, cada vez que apareça a palavra mulher, ainda que esteja no singular, seja representativa de um amplo sentido plural. (Kamita, 2017, p. 1395)

Nesse sentido, ao ampliarmos essa prática para uma pluralidade não apenas de gênero, mas também de raça, classe, território, geração, etc., se torna possível o desenvolvimento de um cinema que construa imagens, sons e narrativas mais representativas em relação à diversidade de pessoas e realidades, que dá também atenção aos outros sentidos, não apenas à visão. Como sugere Kamita, a simples presença de mulheres (ou de outros grupos com pouco espaço na produção audiovisual) atrás das câmeras não se traduzirá necessariamente em um discurso destoante das narrativas normalmente reproduzidas nesse cinema, mas defendemos que uma maior pluralidade – principalmente nos cargos de chefia – na equipe e no elenco já é um movimento de resistência, que de diversos modos tensiona com as estruturas e os olhares hegemônicos da prática cinematográfica. Ou, como diz a cineasta e teórica feminista do cinema Chantal Akerman: "quando escolhes mostrar os gestos de uma mulher tão pormenorizadamente é porque os amas. De certo modo, reconheces esses gestos que sempre foram recusados e ignorados" (Akerman, 1977, p. 118).

No caso brasileiro, estudos divulgados pelo GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa)[6] e pela ANCINE (Agência Nacional do Cinema) [7] demonstram a enorme dificuldade de as mulheres, em especial mulheres negras e indígenas – cuja presença é praticamente inexistente –, ocuparem cargos de chefia em produções de longas-metragens de ficção (que normalmente possuem os maiores orçamentos) e a pouca pluralidade entre as e os protagonistas das histórias.[8] No caso da direção de fotografia, foco deste artigo, entre os filmes que obtiveram o Certificado de Produto Brasileiro (CPB), emitido pela ANCINE, em 2016, apenas 8% eram fotografados exclusivamente por mulheres e 4% tiveram coautoria masculina. Esse cenário se repete em grande parte das cinematografias mundiais.[9]

Entretanto, apesar desses números, existem muitas mulheres diretoras de fotografia, como é possível conferir no site do DAFB (Coletivo de Mulheres e Pessoas Transgênero do Departamento de Fotografia do Cinema Brasileiro).[10] Percebe-se então uma sistemática falta de oportunidades para que as mulheres consigam ocupar mais espaços, permanecer nas produções com mais recurso e, consequentemente, tenham mais visibilidade.[11]

6. Diversas pesquisas relacionadas ao gênero e à raça no cinema e no audiovisual brasileiros podem ser encontradas no site do GEMMA:
https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/apresentacoes/MARCachoeira_LUANARUFINO.pdf

7. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/diversidade-de-g%C3%AAnero-e-ra%C3%A7a-nos-longas-metragens-brasileiros-lan%C3%A7ados-em-salas-de-exibi%C3%A7%C3%A3o-2016

8. Vale ressaltar que apesar de invisibilizadas da história oficial, muitas mulheres produziram cinema ao longo das décadas em todo o mundo, geralmente de forma alternativa, em filmes documentais e em outras metragens, como curtas e médias. Cada vez mais, suas trajetórias têm sido resgatadas por pesquisadoras e pesquisadores da área. Holanda, por exemplo, faz um importante levantamento sobre a presença das mulheres no cinema brasileiro (Holanda, 2017). Até o momento, apenas duas cineastas negras assinaram sozinhas a direção de longas-metragens de ficção lançados no circuito comercial no Brasil, são elas Adélia Sampaio, com *Amor Maldito* (1984) e Viviane Ferreira, com *Um Dia com Jerusa* (2021).

9. Como exemplo, uma reportagem do *Diário de Pernambuco*, publicada em 2017, mostra que um levantamento feito pelo *Center for the Study of Women in Televison & Film*, da Universidade Estadual de San Diego (EUA), aponta que entre as 250 maiores bilheterias de 2016 apenas 5% desses filmes foram fotografados por mulheres (Pessoa, 2017). Essa disparidade pode ser percebida também nas associações que reúnem técnicos da cinematografia pelo mundo: em 2018, dos 360 membros ativos da ASC (*The American Society of Cinematographers*), somente 14 eram mulheres, apesar da inscrição feminina ser aceite desde 1980 (Noronha, 2017). Lembrando que até hoje apenas uma mulher concorreu ao *Oscar* de Melhor Fotografia. Já entre 260 profissionais associados e associadas na categoria direção de fotografia da Associação Brasileira de Cinematografia apenas 23 são mulheres. No site da FELAFC (*Federación Latinoamericana de Autores de Fotografía Cinematográfica*) é possível conferir a porcentagem da presença de diretoras de fotografias nas associações da América Latina, em: https://www.felafc.org.

10. Para conhecer mais, acesse a: dafb.com.br.

11. Em entrevistas realizadas com diversas profissionais, entre elas diretoras de fotografia, para uma

Existe um grande (e importante) debate sobre o entendimento das diretoras e diretores de fotografia como autoras e autores das imagens que realizam. Dessa forma, o ofício da direção de fotografia não é apenas uma função técnica, mas também artística e peça fundamental para o desenvolvimento da forma como são construídas as representações que vemos nas telas. Não defendemos a existência de um "olhar feminino", mas a urgência de um cinema que se construa e possa exibir olhares plurais, o que acreditamos dialogar com a proposta elaborada pelo filme *À Luz Delas*.

À Luz Delas: O método e a forma do filme

Inicialmente, o filme sob análise no presente artigo partiu de um projeto de investigação proposto em 2014 pela recém-efetivada professora Marina Cavalcanti Tedesco, também conhecida por Nina Tedesco, na Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, Rio de Janeiro. O projeto de pesquisa direcionava-se tematicamente ao mapeamento de mulheres nas equipes de câmera no Brasil, com aprofundamento analítico nas diretoras de fotografia. Em entrevista, a própria Nina Tedesco contou que o fato de ter se formado em cinema e vivenciado os desconfortos em ser mulher em uma trajetória profissional que se volta prioritariamente para o campo da fotografia cinematográfica justificaria a motivação inicial para o desenvolvimento da pesquisa.[12] Os assédios sofridos por ser mulher e almejar ocupar um campo profissional essencialmente masculino, assim como o seu próprio desconhecimento sobre outras mulheres que vivenciaram processos semelhantes ao seu, estão na base dessa investigação quantitativa sobre mulheres fotógrafas de longas ficcionais e documentais no cinema brasileiro.

A pesquisa intitulada "Mulheres Atrás das Câmeras: Inícios de uma trajetória" tinha por anseio registrar a presença da mulher em um mercado de

série de reportagens para o site da Associação Brasileira de Cinematografia sobre mulheres no audiovisual, o tema das oportunidades surgiu diversas vezes. Como exemplo, nas palavras de Kika Cunha: "A gente gostaria que o nível dos trabalhos também melhorasse. Não oferecer para mulher só o filme mais ou menos sem dinheiro, que não tem câmera, não tem equipamento, e quando entra um orçamento melhor chama o fulano de tal. Isso acontece direto, para o curtinha chama a fotógrafa, mas pro longa bacana, não, vamos chamar um homem" (Noronha, 2017).

12. Entrevista realizada por Julia Marques em fevereiro de 2021.

trabalho que costuma ignorar sua relevância. Nina Tedesco, que também acumula as funções de realizadora e pesquisadora do cinema de mulheres, sentia a necessidade de ir além de uma pesquisa quantitativa e tinha a ambição de problematizar o fato, visto que, como aluna e professora, deparava-se com livros de teoria e técnica fotográfica essencialmente escritos por homens, que propunham inclusive formas distintas de iluminar homens e mulheres. Noutro artigo, Tedesco apresenta dados preliminares de seu estudo, destacando a porcentagem de mulheres que ocuparam o cargo entre os anos de 1984 a 2015 e as características da participação das mulheres como diretoras de fotografia na produção nacional. Também discute sobre a dificuldade na percepção de que a pouca presença das mulheres na função – e à frente da chefia dos demais departamentos de modo geral – é um reflexo do machismo.

Em 2017, o projeto transmutou-se em um levantamento de material audiovisual, através de entrevistas com diretoras de fotografia para cinema no Brasil e em parceria com a também realizadora, fotógrafa e pesquisadora cinematográfica Luana Farias.[13] O objetivo dessas entrevistas era trazer à tona os processos vivenciados individualmente por cada entrevistada em suas trajetórias na fotografia cinematográfica e as dificuldades enfrentadas para a efetivação de suas carreiras. As entrevistas seriam utilizadas como material para o processo de criação de uma obra cinematográfica, segundo Nina Tedesco, bastante diferente do resultado que pode ser visto em *À Luz Delas*. O filme pensado inicialmente era uma curta-metragem, sem entrevistas, pois essas representariam apenas um mapeamento de dados e experiências. Por outro lado, as diretoras do filme, a partir do contato com as entrevistadas, perceberam que a essência do material produzido era bastante potente e que essa diversidade de falas, perspectivas e até mesmo de temáticas transversais poderiam enriquecer e produzir um filme ainda mais relevante. Para Nina Tedesco, além de um filme de divulgação científica, se tratava também de uma obra de intervenção, com potência para construir

13. Foram entrevistadas Dani Azul, Heloisa Passos, Katia Coelho, Jane Malaquias, Joyce Prado, Julia Zakia, Luelane Corrêa e Martina Rupp.

reflexões no público, mas também no próprio meio cinematográfico, e o formato longa-metragem auxiliaria que os temas pudessem ser abordados de formas mais densas e complexas. [14]

Nesse aspecto, percebe-se uma postura bastante generosa por parte das diretoras da obra em relação às histórias das entrevistadas, assim como nas formas que cada uma experienciou seus processos. Nesse caso, "soltar" a estrutura da linguagem do filme e partilhá-la com as entrevistadas é assumido como uma perspectiva conceitual do longa, de modo algum uma escolha tenha simplificado o processo de realização do filme. A apresentação de perfis de mulheres de maneira superficial, a partir de uma perspectiva unilateral, abordagem amplamente explorada pelas narrativas clássicas cinematográficas, aqui é substituída por uma abordagem que explora os perfis dessas mulheres em sua diversidade e heterogeneidade. Inclusive, no filme sob análise, as cineastas arriscam-se à possibilidade de contradições entre os discursos das entrevistadas e acabam por promover um diagnóstico no qual o tema abordado é compreendido de diferentes formas, elaboradas a partir de subjetividades de constituições singulares e complexas, além de provocar formas de construção cinematográficas mais coletivas.

Ainda analisando o título da obra, percebemos algumas ambiguidades em seus possíveis sentidos de interpretação. Um deles seria o de dar entendimento, ou trazer à luz, um determinado assunto, conceito ou ideia. Nesse caso, *trazer à luz* os sentidos múltiplos do ser mulher, composto por variadas formas de ser, de estar e de se relacionar com a vida, representado pela variedade de olhares sobre o mundo, nesse caso elaborados pelas oito entrevistadas no filme. *À Luz Delas* pode contemplar também o conceito mais específico da fotografia, o de iluminar algo ou alguém, nesse caso, elemento que une todas as entrevistadas, pois a linha motriz da narrativa são seus trabalhos como fotógrafas cinematográficas. Outra possível interpretação para o título é o associado ao conceito de *dar à luz*, posto que se relaciona com a possibilidade de geração da vida e com o parto. Esse último caso

14. Fala realizada em 2021, durante uma aula ministrada num curso de direção de fotografia para documentário.

acaba por se tornar um tema de grande destaque no filme. Quase todas as entrevistadas demonstram alguma questão em relação aos seus anseios pela maternidade, como uma realização, por razão da frustração da carreira ter dificultado essa possibilidade da gestação de uma filha ou filho, ou dialogam sobre a possibilidade de abandono da carreira por terem sido mães. Ter filhas e/ou filhos e trabalhar no mercado cinematográfico é considerado por todas uma possibilidade fácil apenas para os homens, por contarem com suas esposas e famílias quanto ao cuidado com as crianças e não serem estigmatizados por isso.

À Luz Delas: Entre teoria e a prática cinematográfica

À Luz Delas inicia-se com uma abertura elaborada por meio da montagem de fotografias feitas pelas entrevistadas, que se associam a trechos de suas falas, em voz *over*, em que elas narram sobre seus processos de descoberta como fotógrafas. A partir dessa associação entre as fotografias e as falas, acompanhadas de uma trilha sonora suave e dinâmica, e um som recorrente de câmera fotográfica analógica, elabora-se uma atmosfera nostálgica, que remete a imagens do passado, das memórias de infância, e traz à tona uma perspectiva de relação afetiva dessas mulheres com o ato de fotografar. Desse modo, emerge uma percepção do olhar dessas mulheres e da relação delas com as imagens que elaboram, de modo corporificado, distante de tecnicistas, pessoas de olhar sensível. Elas apresentam as formas como compreendem e vivenciam a fotografia, entendida como composição, luz, cores, mas também sentimentos e vivências, que vão além do olhar. Essa escolha estética realizada pelas diretoras do filme coloca-se de maneira intencional, visto que é o trecho mais elaborado em termos da linguagem do filme, que, em seus 72 minutos de duração, opta por dar mais nitidez às falas, realizadas em planos médios e americanos, do que ocupar-se em proposições cinematográficas formalistas. Ao relacionar o ofício das fotógrafas com o afeto, o filme acaba por remeter à ideia de que as formas de criação artísticas das mulheres são diferenciadas e trazem nas imagens que constroem suas vivências e subjetividades.

Como já mencionamos, na década de 1970 iniciou-se uma discussão sobre as possibilidades de distinção entre o olhar cinematográfico das mulheres frente ao cinema clássico narrativo, amplamente realizado por homens. Johnston chamou essa prática de contracinema e defendeu que, se a mulher é o "outro" (Feldman, 2019, p. 11) do olhar masculino, não poderia adquirir as mesmas formas que esse (Johnston, 2000). De certo modo, a linguagem do filme *À Luz Delas* acaba dialogando com essa perspectiva, contrariando o que se estabelece como documentarismo clássico, não apenas pela cena da abertura, que ovaciona a subjetividade das mulheres na criação fotográfica, mas pelo fato da narrativa do filme não se estruturar com base em nenhuma das formas cinematográficas mais utilizadas. O filme sob análise não defende uma tese linear em que as entrevistadas articulam um único ponto de vista, nem mesmo as diretoras o fazem, utilizando antes uma narração que direciona a narrativa. No filme também não são apresentados dois pontos de vista polarizados, representando uma imparcialidade discursiva, escolha muito utilizada em documentários de cunho mais jornalístico. Tal escolha apresenta-se como uma abordagem feminista e dialoga com o proposto por Strathern: "As diversas perspectivas não devem ser substituídas uma pela outra, mas sim manter suas diferenças como vozes distintas. O terreno comum reside na experiência, na consciência e na motivação para mudar a ordem atual" (Strathern, 2006, p. 75).

Em contrapartida, ao lugar de objetificação do corpo das mulheres, amplamente explorado no cinema mundial de modo fetichizado e biologizado, *À Luz Delas* também propõe uma mudança de posição, na qual as mulheres são geradoras de imagens e saem do papel de objeto para assumirem o direito a ver, posição mais "ativa" na realização cinematográfica, oposta à de ser vista, mais próxima da "passividade" de objeto sexualizado sob a visão do olhar masculino, apesar de compreendermos que as mulheres, tanto do passado como do presente, têm suas agências e desenvolvem diferentes estratégias para resistir a essas e outras imposições sociais. Essa escolha da obra dialoga com a proposição iniciada por Mulvey, já que, por razão de uma crítica às formas como as mulheres costumavam ser apresentadas nos

filmes, muitas vezes figuras passivas e secundárias, que apenas fortaleciam a imagem do homem, figura central da história, a pesquisadora reflete sobre a urgência do cinema de mulheres em desconstruir essas personagens em suas narrativas e assim gerar uma contraposição à ideologia do patriarcado, da mulher como um acessório, ao protagonismo masculino e à disposição de seu prazer visual no cinema.

Em *À Luz Delas* as protagonistas não são apenas mulheres que desconstroem a expectativa do olhar idealizado do patriarcado sobre elas, também apontam para a pluralidade existente por trás da ideia de mulher. Essa proposição inclusive foi elaborada de maneira intencional pelas diretoras do filme, visto que selecionaram uma diversidade de diretoras de fotografia que contemplassem origem étnica e sexualidade em distintas regiões do país – apesar do filme focar em experiências de mulheres cis, mais localizadas no eixo Rio-São Paulo. Sobre isso, entendemos que, quando analisamos a realidade de mulheres trans ou quando olhamos para outras regiões do país, ainda são apresentados mais entraves relacionados à presença na produção audiovisual, no primeiro caso, e ao desenvolvimento do mercado audiovisual regional, no segundo. De todos os modos, apesar das limitações orçamentárias, havia a intenção no projeto de ampliar o diálogo o mais possível sobre a experiência das mulheres na fotografia dentro do cinema brasileiro de longa-metragem, com o anseio de desenvolver um diálogo consistente com as múltiplas realidades. Por essa razão, também, as diretoras optaram por uma linguagem cinematográfica de pouca complexidade: uma intenção das realizadoras era que o filme fosse de grande alcance ao público geral. Pela originalidade do tema, mas também pelo fato do longa colocar essas mulheres fotógrafas como uma metonímia da realidade das mulheres no mercado de trabalho, de modo geral e ainda no contemporâneo, era de grande importância que *À Luz Delas* pudesse ser acessado pelo maior número de pessoas e assim fomentar o diálogo sobre as problemáticas da presença da mulher no mercado de trabalho.

Teresa de Lauretis também percebe a relevância de um diálogo amplo sobre o protagonismo de mulheres tanto na frente quanto atrás das câmeras

como possibilidade de estimular a transformação na sociedade (Lauretis, 2007). Ela entenderá que o mais importante nesse processo é apresentar e discutir as diferenças entre as realidades vivenciadas pelas mulheres, mas também focar no endereçamento dessas obras, consciente de que o público deverá ser composto por muitos tipos de indivíduos, de diversos gêneros. Assim, o filme teria um verdadeiro impacto social e produziria uma mudança de consciência. Para a pensadora, mais do que distinções formais ou conceituais, os filmes deveriam ser elaborados tendo seu endereçamento e anseios de melhoria social como premissas de sustentação.

A nitidez entre as distinções dos discursos apresentados pelas entrevistadas no filme de Nina Tedesco e Luana Farias fica consideravelmente evidente quando montado de forma paralela entre uma fotógrafa negra e sete fotógrafas brancas. Inclusive, Joyce Prado é escolhida para abrir a seção de entrevistas do filme, o que, de certo modo, acaba a colocando como contraponto em relação às demais entrevistadas no filme. As suas falas se apresentam como as menos uníssonas, porque enquanto algumas falam sobre os convites de trabalho logo na sequência de um parto ou de terem recusado trabalho na maior TV brasileira, ela revela ter recebido apenas dois convites de trabalho em sua carreira como diretora de fotografia. A noção de privilégio perpassa na fala de algumas das participantes: uma delas discorre sobre o fato de ser lésbica e mãe solo, e ainda assim ter consciência de o fato de ser branca e de classe média ter dado vantagens na entrada no mercado audiovisual. De um modo geral, os privilégios começam na formação, já que é necessário ter acesso a câmeras e muitos dos livros e artigos sobre o tema estão em inglês. Joyce aparece narrativamente isolada, pois nas histórias que conta, com muita consciência social, racial e de classe, afirma que acaba dirigindo a fotografia de seus próprios filmes, já que foram raras as vezes em que foi convidada para dirigir a fotografia de uma obra.

Nesse sentido, podemos refletir que, ao passo que nas realizadoras de *À Luz Delas* emerge a temática em torno da interseccionalidade, entre o machismo e o racismo a partir da montagem dos conteúdos vivenciados e narrados por Joyce Prado, e a exposição deles revelar a discrepância em relação às

demais falas, é possível que visualizemos as aproximações dessa escolha com a teoria proposta por bell hooks (2009). Ao apontar a crítica feminista do cinema como branca e eurocêntrica, que negligenciou as pautas das mulheres negras e periféricas no cinema, bell hooks demonstra que a teoria feminista cinematográfica não pode refletir sobre as mulheres como se fossem todas iguais. A autora também critica a ausência considerável das mulheres negras como realizadoras (e teóricas) cinematográficas, assim como a ausência de personagens negras importantes na história oficial do cinema.

Desse modo, bell hooks defende que as mulheres negras devem definir sua realidade longe da realidade imposta sobre elas pelas estruturas de dominação (hooks, 2009). Como lembra Joyce Prado, em uma de suas falas, as mulheres, em especial as negras, eram colocadas como objetos e não tinham a possibilidade de criar suas próprias imagens. Em diálogo com bell hooks, e como forma de resistência a essa lógica naturalizada, Joyce também realiza seus filmes e projeta o olhar da mulher negra do Sul global sobre o meio social em que se insere, ao mesmo tempo que resiste à sua própria exclusão do mercado de trabalho da direção de fotografia, e da produção de conhecimento para cinema, e luta pela solidificação de uma carreira na área.

Entretanto, há questões que abarcam todas as mulheres, mesmo que de formas distintas: o filme visibiliza alguns entraves que são apresentados às mulheres que desejam construir uma carreira no cinema e no audiovisual, em especial na equipe de câmera, como a dificuldade de alcançarem os projetos com maiores orçamentos, de atuarem apenas como diretoras de fotografia, já que muitas vezes, devido à falta de convites, precisam trabalhar em diferentes frentes, e a maternidade. A relação entre a profissão e a maternidade, de diferentes modos, refletiu tanto na vida das mulheres que são mães quanto daquelas que não são. Essa questão remete à lógica da produção cinematográfica desempenhada em grande parte dos mercados no Brasil e pelo mundo afora, em que a filmagem de um longa, por exemplo, possui diárias de 12 horas, com apenas uma folga por semana. Para a

construção de um *set* mais plural é necessário repensar não apenas o conteúdo e a forma, mas também a própria lógica da produção cinematográfica.

Mais próximo do final do filme, a partir das falas das entrevistadas, *À Luz Delas* propõe o equipamento de câmera como um símbolo de poder, visto que muitas vezes se exclui a mulher das funções relacionadas à fotografia cinematográfica com a desculpa de que os equipamentos de câmera são muito pesados ou de que é muito difícil de operar, mas a verdade é que não se anseia proporcionar às mulheres as habilidades necessárias para a gestão de um olhar sobre o mundo. Isso porque por meio da decupagem e da iluminação dos enquadramentos cinematográficos é possível manipular a visão da espectadora e do espectador quanto ao conteúdo de um filme ou outro produto audiovisual, inclusive de forma ideológica. Essa é a defesa final do filme sob análise, a defesa do conhecimento sobre direção de fotografia e operação de câmera como signos de poder.

Essa lógica, para algumas das entrevistadas, começou a ser desmistificada com a passagem para o digital, mas, principalmente, quando as mulheres começaram a se aproximar e criaram coletivos para discutir essa e outras questões, como é o caso do DAFB. No segmento da obra, iniciam-se imagens das oficinas de fotografia de cinema para outras mulheres ofertadas pelo coletivo, que tem por anseio desconstruir os mitos em torno da direção de fotografia a partir da democratização do acesso a esse conhecimento por mulheres. Na banda sonora ainda se ouve as entrevistadas, porém as imagens são das oficinas do DAFB até o fim. Elas defendem em suas falas que o conhecimento sobre fotografia muitas vezes não é transmitido de forma clara entre homens e mulheres, e que, no fundo, a parte mais complexa desse trabalho é a parte mental e de sensibilidade do olhar, não a operacional, como muitas vezes os homens insinuam como entrave para a presença da mulher na direção de fotografia para cinema.

Finalmente, o filme conclui com uma fala que sintetiza o porquê de ser ainda mais difícil para a mulher ter entrada no mercado de trabalho, de modo geral: à mulher não é dado o direito ao erro, porque quando cometido muitas

vezes é razão para que ela seja ridicularizada, inferiorizada, pois incorre em ser socialmente exposto em vez de ser naturalizado como elemento do processo de aprendizagem. Trata-se então de um problema estrutural que se inicia nas possibilidades que são apresentadas às mulheres desde quando são crianças, inclusive pelas narrativas exibidas pelo cinema e audiovisual, passa pela formação e se mantém no mercado de trabalho, problema que terá ainda mais agravantes quando gênero se intersecciona com outros marcadores sociais como raça, classe e região.

A partir das relações entre a teoria do cinema de mulheres e seus diálogos com a prática cinematográfica desempenhada pelas diretoras de *À Luz Delas*, percebemos o engajamento político presente na obra analisada, por seu perfil de denúncia e ampliação de debate sobre o tema da mulher no mercado de trabalho, de maneira crítica. Embora o filme seja sobre a presença das mulheres na direção de fotografia para o cinema no Brasil e seja igualmente realizado por diretoras de fotografia do cinema brasileiro, nota-se que a fotografia simples e sem grandes floreios estilísticos dá-se porque a ênfase do filme encontra-se no elemento humano que se apresenta em frente a câmera e seus eventos narrados. Inclusive, um tratamento mais estilizado na direção de fotografia do filme poderia reduzir a clareza conceitual que se propõe em *À Luz Delas*. Por conseguinte, temos o entendimento de que essa característica do filme é intencional e aproxima-se do pensamento de Judith Mayne, de que o cinema de mulheres está intimamente relacionado tanto a um engajamento político quanto às relações sociais e de representação da mulher no cinema (Mayne, 1990).

Considerações finais

Com a análise do filme *À Luz Delas*, por meio da metodologia aplicada, foi possível não apenas caracterizar a obra, mas entender como ela se contextualiza histórica e socialmente dentro de uma perspectiva de cinema de mulheres. As perguntas, elaboradas como forma de investigação do método de realização e da estrutura formal do filme, trazem um diagnóstico de *À Luz Delas* como intimamente em diálogo com pensamentos e teorias

das mais diversas que se voltam para o lugar das mulheres na realização cinematográfica, assim como de suas representações. Desse modo, o posicionamento crítico e politizado das realizadoras do filme salta aos olhos, assim como sua consciência e sobriedade teórica. Possivelmente, a obra não teria as mesmas características caso não tivesse sido realizada por cineastas, que, ao mesmo tempo, acumulam as funções de teóricas do cinema e de diretoras de fotografia cinematográfica. Sem dúvida, a abordagem que elas executam na obra está correlacionada com o fato de terem uma relação empírica com o tema central do filme.

Atualmente, os debates sobre a presença da mulher na sociedade e suas funções no mercado de trabalho têm progressivamente se ampliado. Por outro lado, uma parcela considerável da sociedade ainda não consegue vislumbrar, ou mesmo admitir, as problemáticas em torno do tema. As mulheres seguem sendo visualizadas de forma cristalizada por muitos indivíduos, como se suas características psíquicas e emocionais estivessem essencialmente relacionadas à sua constituição fisiológica e não lhes fosse dado o direito às subjetividades.

Nesse sentido, enquanto as narrativas cinematográficas seguirem sendo elaboradas massivamente pelo olhar masculino sobre o mundo, será urgente a reivindicação do espaço da mulher para narrar sobre suas experiências por meio do cinema, assim como elaborar suas formas de olhar a vida. Quando observamos o número de produções cinematográficas de autoria de mulheres, com destaque aos filmes de longa-metragem de ficção, percebemos que esse nicho "continua a constituir uma esfera de poder, maioritariamente dirigida por homens" (Pereira, 2019, p. 168). Embora um olhar histórico sobre a realização cinematográfica feminina no mundo possibilite o mapeamento de diversos documentários realizados por mulheres ao longo da história, são parcas as películas de ficção, mesmo no contemporâneo. Assim, fica nítida a necessidade de incentivar e promover também a execução de filmes de ficção, não apenas de autoria de mulheres, mas principalmente partindo de olhares de mulheres diversos e complexos, como contrapartida ao domínio predominantemente masculino quanto ao olhar sobre as expressões do

mundo contemporâneo e representações de seus tipos e realidades sociais. Uma mulher com uma câmera é essencialmente um ato político, que tem a possibilidade de registrar outras maneiras de perceber o mundo ao redor e ressignificar os corpos femininos, que, como buscamos demonstrar ao longo deste artigo, foram majoritariamente definidos sob o olhar masculino e, nesse sentido, essencializados e biologizados. Por fim, localizado estética e dramaturgicamente para ser olhado, narrado e assim definido por outrem, o corpo das mulheres agora anseia com urgência pensar, expressar e gestar estéticas e narrativas, tomando para si o direito de ver e se representarem.

Ao observarmos especificamente a direção de fotografia, e, novamente, sem defender a essência de um "olhar feminino", compreendemos que ter mais mulheres atrás das câmeras, que pensam luz, movimento, enquadramento, além de câmeras, objetivas e equipes para cada trabalho, entre outras questões, significa a construção de estéticas e linguagens que levam em consideração as distintas experiências sobre o ser mulher. *À Luz Delas* apresenta enquadramentos que possibilitam que tenhamos mais algumas informações sobre aquelas mulheres, entramos um pouco nos seus mundos, e podemos acompanhar os movimentos de seus corpos, que, no geral, estão na posição contrária a que estão acostumadas, já que normalmente são elas que estão atrás das câmeras. As experiências que acompanhamos, na maior parte dos casos, foram atravessadas pelo machismo e pelo patriarcado de nossas sociedades e poderão propor novas visualidades dos corpos e das vivências retratadas em tela, não apenas sobre as mulheres. Os recursos tecnológicos podem ser os mesmos, mas as premissas para enquadrar e iluminar uma cena podem divergir e trazer à luz outros modos de olhar, ouvir e sentir, temas que ainda merecem ser aprofundados em outras pesquisas.

Referências bibliográficas

Akerman, C. (1977). "Interview with Camera Obscura on Jeanne Dielman." *Camera Obscura. Feminism, Culture, and Media Studies* 2(1):118-121. https://doi.org/10.1215/02705346-1-2_2-115.

Andrew, J. D. (1989). *As Principais Teorias do Cinema: Uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Araújo, L. C. (2017). "Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro." Em *Feminino e Plural – Mulheres no Cinema Brasileiro*, organizado por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco, 15-30. Campinas, SP: Papirus.

Costa, F. C. (2019). "As Ruidosas Mulheres do Cinema Silencioso." Em *Mulheres de Cinema*, organizado por Karla Holanda, 19-36. Rio de Janeiro: Numa.

Cruz, A. L. (2010). "O Olhar Predador: A arte e a violência do olhar." *Revista Crítica de Ciências Sociais* 89: 71-87. https://doi.org/10.4000/rccs.3685.

Doane, M. A. (1982). "Film and the Masquerade: Theorizing the female spectator." *Screen* 23 (3/4): 74-88. https://doi.org/10.1093/screen/23.3-4.74.

Feldman, I. (2019). "Ela é um Outro": Por uma outra história do cinema." Em *Mulheres de Cinema*, organizado por Karla Holanda, 9-12. Rio de Janeiro: Numa.

Ferreira, C. (2018). "Reflexões sobre "a Mulher", o Olhar e a Questão Racial na Teoria Feminista do Cinema." *Revista FAMECOS* 25(1): 1-24. http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.1.26788.

Gaines, J. (2002). "Of Cabbages and Authors". Em *A Feminist Reader in Early Cinema*, editado por Jennifer M. Bean e Diane Negra, 87-118. Durham e Londres: Duke University Press.

Gomes, W. (2004). "La Poética del Cine y la Cuestión del Método en el Análisis Fílmico." *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* 31(21):85-105. https://doi.org/10.11606/issn.2316- 7114.sig.2004.65584.

Graça, A. R, Baggio, E. & Penafria, M. (2020). "Teoria dos Cineastas: Uma abordagem para o estudo do cinema." *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 7(2): 67-71. https://doi.org/10.14591/aniki.v7n2.700

Hall, S. (2003). *Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Holanda, K. (2017). "Da História das Mulheres ao Cinema Brasileiro de Autoria Feminina." *Revista FAMECOS* 24(1), ID24361. https://doi.org/10.15448/1980-3729.2017.1.24361.

Holanda, K. (2021). "Por que Não Existiram Grandes Cineastas Mulheres no Brasil?" *Cadernos Pagu* 60:1-21. http://dx.doi.org/10.1590/18094449202000600006.

hooks, b. (2017). "O Olhar Opositivo – A Espectadora Negra, por bell hooks." *Fora de Quadro. Sobre Que Imagens Precisamos Falar?*, tradução de Maria Carolina Morais, Maio de 2017. https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/.

hooks, b. (2009). "The Oppositional Gaze: Black female spectators." Em *Reel to Real. Race, Class and Sex at the Movies*, organizado por bell hooks, 253-274. New York e London: Routledge.

Johnston, C. (2000). "Women's Cinema as Counter-Cinema." Em *Feminism and Film*, editado por E. Ann Kaplan, 22-33. Oxford: Oxford University Press.

Kamita, R. C. (2017). "Relações de Gênero no Cinema: Contestação e resistência." *Estudos Feministas* 25(3): 1393-1404. http://dx.doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n3p1393.

Kaplan, E. A. (1995). *A Mulher e o Cinema: Os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco.

Lauretis, T. de. (2007). *Figures of Resistance: Essays in feminist theory*. Chicago: University of Illinois Press.

Leites, B., Baggio, E. & Carvalho, M. (2020). "Fazer a Teoria do Cinema a Partir de Cineastas: Entrevista com Manuela Penafria." *Intexto: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS* 48: 6-21. http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583202048.6-21.

Mayne, J. (1990). *The Woman at the Keyhole: Feminism and women's cinema*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

Mulvey, L. (1983). "Prazer Visual e Cinema Narrativo." Em *A Experiência do Cinema: Antologia*, organizado por Ismail Xavier, 437-454. Rio de Janeiro: Graal.

Nochlin, L. (2017). "Por Que Não Existiram Grandes Mulheres Artistas?" Em *Histórias da Sexualidade: Antologia*, organizado por Adriano Pedrosa e André Mesquista, 16-37. São Paulo: MASP.

Noronha, D de. (2017). "Elas por trás das câmeras: reflexões sobre as mulheres no audiovisual." *Associação Brasileira de Cinematografia*. https://abcine.org.br/site/elas-por-tras-das- cameras-reflexoes-sobre-as-mulheres-no-audiovisual.

Penafria, M, Santos, A. & Piccinini, T. (2015). "Teoria do Cinema vs Teoria dos Cineastas." Em *Atas do IV Encontro Anual da AIM*, editado por Daniel Ribas e Manuela Penafria, 329-338. Covilhã: AIM.

Pereira, A. C. (2019). "Filmar-se e Ver-se ao Espelho: A auto- representação de documentaristas portuguesas e brasileiras." *Journal of Comunication* 19:167-182. https://doi.org/10.14201/fjc201919167182.

Pessoa, B. (2017). "Machismo de Cinema." *Diário de Pernambuco*, 21 de Janeiro de 2017. http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/noticia/cadernos/viver/2017/01/machismo-de-cinema.html.

Quijano, A. (2009). "Colonialidade do Poder e Classificação Social." Em *Epistemologias do Sul*, organizado por Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Menezes, 73-114. Coimbra: Almedina.

Stam, R. (2003). *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus.

Strathern, M. (2006). *O Gênero da Dádiva*. Campinas: Unicamp.

Strathern, M. (2009). "Uma Relação Incômoda: O caso do feminismo e da antropologia." *Mediações* 14(2):83-104. https://biblat.unam.mx/hevila/Mediacoesrevistadecienciassociais/2009/vol14/no2/4.pdf.

Tedesco, M. C. (2016). "Mulheres Atrás das Câmeras: A presença feminina na direção de fotografia de longas-metragens ficcionais brasileiros." *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* 43(46): 47-68. https://doi.org/10.11606/issn.2316- 7114.sig.2016.119978.

Veiga, A. M. (2019). "Teoria e Crítica Feminista: Do contracinema ao filme acontecimento." Em *Mulheres de Cinema*, organizado por Karla Holanda, 261-278. Rio de Janeiro: Numa.

Filmografia

À Luz Delas [longa-metragem, digital]. Dir. Luana Farias e Nina Tedesco. Caraduá Produções, Departamento de Cinema e Vídeo (UFF), Brasil, 2019. 72min.

Amor Maldito [longa-metragem, 35 mm]. Dir. Adélia Sampaio. A. F. Sampaio Produções Artísticas, Gaivota Filmes, Brasil, 1984. 76min.

Et la Femme Créa Hollywood [longa-metragem, digital]. Dir. Clara Kuperberg e Julia Kuperberg. Wichita Films, OCS, França, 2015. 52min.

Um Dia com Jerusa [longa-metragem, digital]. Dir. Viviane Ferreira. Odun Filmes, Cinemática Audiovisual, Brasil, 2021. 74min.

VENDO FANTASMAS: O ATO DE CRIAÇÃO QUEER EM *LEMBRO MAIS DOS CORVOS*[1]

Daniel Oliveira Silva

Ana Catarina Pereira

Introdução

Em *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), um dos filmes queer mais aclamados deste século, a cineasta francesa Céline Sciamma acompanha uma pintora durante o processo de criação do retrato do título. A primeira tentativa dela não funciona: não tem vida, não representa quem sua modelo realmente é. É um exercício de pintura, não uma obra de arte. Só quando a jovem retratada retorna o olhar da artista, e esse olhar se torna coautor do quadro, em diálogo afetivo e artístico com o da pintora, a obra efetivamente ganha vida, nasce, como fruto dessa conversação e desse reconhecimento mútuo das duas como sujeitos – e não objetos – da criação.

Essa ideia de um olhar que, mesmo retratado, deseja ser – e eventualmente se torna – cocriador da sua representação também pode ser percebida no documentário *Lembro mais dos corvos* (2018). Em um dos vários momentos em que a atriz e roteirista Julia Katharine interpela seu diretor, Gustavo Vinagre, sobre o que eles estão fazendo ali, e sobre o próprio processo de realização do longa, ela se dirige diretamente a ele e questiona *"eu entendi que você quer fazer um filme sobre mim, é*

1. Este artigo, originalmente intitulado "Seeing ghosts: the queer creative act in I Remember the Crows.", foi publicado em língua inglesa na revista *Rotura - Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), Universidade do Algarve.
Ver URL: https://doi.org/10.34623/8f4a-y927

isso?" [oh12'30"]. Essa pergunta é acompanhada de um olhar, fixo e certeiro, que vai se repetir ao longo de toda a produção sempre que ela fizer esse tipo de questionamento – e que parece dizer *"eu sei o que nós estamos fazendo aqui, e se você quer realizar um filme sobre a minha vida, eu tenho um olhar, e ele vai ser parte da criação dessa história"*.

Este artigo é sobre esse olhar de Julia. Sobre como *Lembro mais dos corvos* não é um longa que meramente retrata Julia Katharine, mas, sim, enfoca esse olhar e esse gesto criativo dela. E ao fazer isso, **é** cocriado – reinventado, definido, desestabilizado, interpelado e estruturado – por ele (ou por ela). Onipresente e ocupando o centro do quadro, trata-se de um elemento que afeta e, em vários momentos, determina a *mise-en-scène* do filme, interferindo e influenciando no próprio gesto criativo de seu realizador, que **é** moldado e deve adaptar-se a ele.

Ao contrário de produções como *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar: 2013), por exemplo, em que o filme se constrói em torno de um embate entre realizadora e personagem pelo controle da narrativa, *Corvos* **é** resultado de um diálogo, e não de uma disputa – de uma dança, um *pas de deux* ou um tango, e não uma luta. Se Dieison Marconi parte de Foucault para argumentar que o documentário como construção narrativa é estruturado em torno de uma relação de poder, que faz dele "um produto ocidental no qual o outro que fala, ou seja, se confessa, tem o dever de dizer tudo. Já aquele que tem o poder de fazer o outro falar e de submetê-lo ao enquadramento fílmico será, então, o dono da 'verdade sobre o sexo'" (2015, p. 55), o longa analisado a seguir ousa desestabilizar a verticalidade histórica do gênero. Por meio do ato de criação queer (Silva, 2021) nele encenado, o filme horizontaliza o eixo estrutural, com a tal "verdade" – se é que ela existe (possivelmente não) – surgindo a partir de um diálogo equânime, e não de um monólogo hierarquizado.

No sentido oposto a essa abordagem tradicional do documentário, os dois filmes se aproximam daquilo que Jack Halberstam afirma ser fundamental à tentativa de narrativizar ou biografar vidas trans. Num esforço que

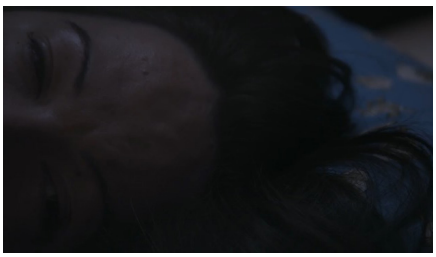
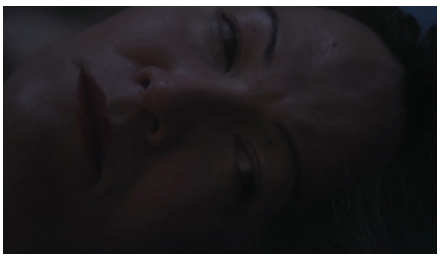
o autor chama de "ouvir o fantasma", ele explica que "o erro da biógrafa obstinada está na sua recusa em ser transformada pelo encontro com o fantasma que ela persegue; o método do historiador das existências trans deve ser encontro, confronto, transformação"[2] (Halberstam, 2005, p. 61). E o objetivo deste artigo é analisar como o olhar de Julia Katharine transforma o ímpeto biográfico-documental de seu interlocutor/realizador. Como o cineasta deixa (conscientemente ou não) que seu gesto fílmico seja afetado, horizontalizado, queerizado por esse ato de criação, e como isso se reflete e se manifesta na encenação do longa – que se torna, assim, co-construído, cocriado, horizontal, e não vertical.

Para isso, a investigação utilizará a metodologia proposta pela Teoria dos Cineastas (Penafria, Baggio, Graça & Araujo, 2016), o que significa que os autores partirão de entrevistas com o realizador Gustavo Vinagre e com a própria Julia, colocando-as em diálogo com reflexões e conceitos de estudiosos/as queer e com um detalhado trabalho de análise fílmica. O resultado buscará examinar como, ao enfocar esse olhar da atriz e roteirista, o longa abandona a noção ultrapassada de documentário enquanto gênero em que o real simplesmente acontece e é capturado pelo olhar genial do/a diretor/a, colocando em evidência a *mise-en-scène* e a construção fílmica inerente a essas produções – e como Julia é corresponsável por sua criação. Não por acaso, ela é creditada como corroteirista, deixando claro seu papel central na elaboração da narrativa. A partir das entrevistas, da análise fílmica e da reflexão teórica, porém, a investigação tentará demonstrar como essa coautoria inevitavelmente se estende também aos aspectos estéticos, às escolhas sonoras e visuais do filme, desestabilizando e queerizando a própria noção de autoria no cinema[3]. Para entender melhor como ela ocupa esse espaço, e como se dá esse diálogo entre sujeitos de criação à frente e atrás das câmeras, comecemos nosso mergulho em *Lembro mais dos Corvos*.

2. Tradução do autor. No original: "The error of the willful biographer lies in her refusal to be changed by her encounter with the ghost she chases; the method of the transgender historian must be encounter, confrontation, transformation".
3. De um ponto de vista político e mais pragmático, porém, é importante ressaltar que, enquanto corroteirista, Julia não detém direitos autorais, não é "detentora", do filme, que pertencem apenas a seu diretor e produtor, segundo a legislação vigente praticada no Brasil pela Agência Nacional do Cinema (Ancine).

O espelho, a gaiola e a caixa de música

Lembro mais dos Corvos se inicia com o olhar de Julia Katharine. O primeiro plano do filme é um *close* super aproximado dos olhos dela se abrindo, acordando, e mirando diretamente a câmera. Na imagem seguinte, porém, o enquadramento muda um pouco, e a cena se repete – olhos fechados, abertos, nos mira (figs. 1 e 2).

Figs. 1 e 2: Fotogramas dos dois planos iniciais de *Lembro mais dos Corvos*, capturados a partir de 0h0'43". Reprodução da cópia digital. Distribuição: Vitrine Filmes.

Como vai ficar claro pouco depois, a ideia é que a protagonista está acordando no meio de uma de suas muitas madrugadas de insônia, e o longa – e nós – vamos acompanhá-la nessa longa jornada noite adentro. Mas a repetição causa um estranhamento, evidencia o aspecto de encenação, e o realizador Gustavo Vinagre, em entrevista via videoconferência concedida aos autores no dia 6 de abril de 2023, explica que o objetivo era exatamente esse:

> A gente queria deixar [clara] essa relação que o filme faz com essa ficcionalização, essas histórias e essa vivência, então é quase como se tivesse esse ensaio de abrir os olhos. Ela abre, depois abre de novo, o plano muda um pouco (...) para mim, se relacionava um pouco com essa ideia de boneca russa, de uma história dentro da outra, desse despertar, desse sonho dentro de outro sonho (...) tinha um pouco dessa intenção de deixar claro o dispositivo do filme que, de certa forma, aquilo tudo poderia ser um despertar, mas também um sonho dentro de um sonho, e também mesmo uma ficcionalização daquelas histórias.

Nesses dois planos iniciais, o documentário já estabelece, portanto, seus três elementos temáticos centrais: o olhar (de Julia, especificamente), cinema e narrativa como encenação/performance. Mais do que um filme sobre a vida de sua protagonista, *Corvos* é, acima de tudo, um filme sobre cinema. E, especificamente, sobre o cinema segundo o olhar de Julia Katharine.

Porque Julia fala de cinema o tempo inteiro. Tudo é cinema. Quando ela explica a relação com sua mãe, é contando a trama de *Laços de Ternura* (James L. Brooks: 1983). Quando mostra uma foto sua de infância, está "vestida de *Top Gun*" (Tony Scott: 1986). Quando conta sobre sua vida sexual, relata a fase em que decidiu filmar suas transas e *"dirigir a foda"* [0h29'10"], fazendo vídeos pornôs caseiros. E quando se veste de quimono, sente-se num filme do [Yasujiro] Ozu – só que um filme do Ozu que discorre sobre silicone industrial.

Essa última sequência, por sinal, é um dos momentos mais poéticos e complexos do filme. Julia vai para trás do biombo e pede para colocar uma *"música japonesa bem antiga"* [0h32'06"], bate a claquete, quando a música já era extradiegética e já existia (fig. 3). Deixa o vinho e oferece chá (que a produção fez) ao realizador Gustavo Vinagre. Pergunta *"então, o que mais você quer saber?"*. Elogia a simplicidade e o cotidiano dos filmes de Ozu e, depois de uma vida agitada, de sonhos e deslumbramentos, maus tratos e experiências distintas, parece desejar apenas isso: dormir tranquila, vestir o seu quimono e beber seu copo de vinho. No final da cena, pergunta quanto foi o aluguel do quimono e ficamos a saber que não é realmente seu: *"mas ficou como você queria?"*. E perguntamo-nos se também terá ficado como ela queria.

Fig. 3: Fotograma de *Lembro mais dos Corvos*, capturado a partir de 0h32'12". Reprodução da cópia digital. Distribuição: Vitrine Filmes.

Porque Julia é uma escopófila. E o longa é fascinado, intrigado, por isso – quer mergulhar nessa obsessão dela. A certa altura, a protagonista decide observar um "boy da rua" por quem está interessada/apaixonada. Ela vai até a janela e o procura com seu binóculo. Vinagre filma esse momento num plano aberto, atentamente – porque é isso que interessa a ele: filmar Julia olhando, filmar seu ato de olhar.

Não é difícil imaginar, e a própria protagonista discorre sobre isso no documentário, que a ideia dela de mulheridade vem muito dessa sua relação com o cinema e o audiovisual. Num certo momento, quando narra a relação abusiva que teve com um tio-avô pedófilo, ela diz que já na infância se sentia *"como a Malu Mader com o galã da novela"* [0h08'25"]. Na mesma entrevista via videoconferência citada acima, Julia vai mais a fundo e conta como, por muitos anos, sua noção de mulheridade vinha das divas que via nos clássicos hollywoodianos dos anos 1930 e 40: Greta Garbo, Bette Davis, Joan Crawford, Katharine Hepburn (de quem ela tomou emprestado seu sobrenome). Depois, quando teve contato com o cinema moderno, ficou "obcecada" com Liv Ullmann e passou a tê-la como referência de feminilidade. Durante

todo esse tempo, porém, ela se sentia um pouco transtornada – *trans--tornada*, como ela brinca no filme – porque sabia que não era nenhuma daquelas mulheres:

> O que me deixou muito confusa e transtornada por muito tempo era que eu sabia que eu fazia parte de algo diferente, mas eu nem era a gay afeminada, nem era a mulher cisgênera. Então, quem eu era? Eu não me achava ali. E isso é muito complexo porque chega uma hora que você começa a ter essas disforias, essas dúvidas, né, "cara, eu preciso de uma referência, quem sou eu?"[4]

E essa relação de transtorno não é exclusiva a Julia. Todos nós somos, em maior ou menor grau, transtornados pelo cinema. Nossas noções de masculinidade, feminilidade, homossexualidade, lesbianismo, trans/vestilidade/sexualidade/generidade são, em maior ou menor medida, (in)formadas pelas imagens que ele nos mostra (Halperin, 2012; Dyer, 2002). Indo ainda mais além, há um momento em *Corvos* em que Julia se preocupa e se questiona sobre o filme que ela e Vinagre estão fazendo ali porque não sabe se é uma comédia ou um drama – como se a vida dela fosse, ou pudesse ser, um gênero. E o que parece mover e interessar a Vinagre e ao longa é exatamente que a existência e as histórias de Julia são bem mais complexas do que o cinema e sua história comportaram. Não é que os filmes historicamente apagaram existências trans – porque apagaram, e isso é fato. É que o cinema não teve a capacidade de comportar a complexidade de narrativas como a de Julia.

Não é por acaso que a câmera da diretora de fotografia Cris Lyra parece tão inquieta no início do documentário: é como se ela tentasse encontrar o enquadramento, o espaço, a forma de filmar alguém como Julia – suas narrativas, suas multiplicidades. Não existe um manual para isso, ou uma regra clássica. É por isso que, quando a protagonista conta a relação abusiva com o tio-avô pedófilo, Vinagre coloca um espelho – uma metáfora clara e reconhecida do cinema – atrás dela. O espelho é capaz de refletir apenas um pequeno pedaço do corpo de Julia, ínfimo. O cinema, na sua abordagem

4. Entrevista concedida via videoconferência, citada acima.

mais tradicional, não dá conta de tudo que ela entrega ali. O que Vinagre e Julia parecem propor com seu filme é cinema como cubismo: e se o audiovisual ousar finalmente reproduzir todos os ângulos de uma história, encarar suas complexidades, suas incoerências, suas linhas tortas, seus desencaixes, suas imperfeições desgenerizadas/desgenderizadas? E se ele arriscar tornar o feio atraente, o bonito desconfortável, o torto normal? Porque Julia foi, sim, abusada pelo tio-avô. Mas ele também foi a primeira pessoa que a enxergou como uma mulher. As duas coisas coexistem e não se anulam. É complexo. Será que isso cabe no cinema?

Corvos só é capaz de executar isso e andar nessa linha tênue a que se propõe porque tem Julia Katharine na frente das câmeras. Porque ela entende cinema, seu léxico, suas imagens, sabe como usá-lo, manipulá-lo, expandi-lo. E Vinagre entende que, se seu filme é sobre o cinema segundo o olhar de Julia, esse olhar tem uma agência. Somos todos, sim, transtornados/as pelo cinema, mas não simplesmente engolimos passivamente as imagens que ele nos vende. Temos agência sobre elas, reinterpretamos, subvertemos, ressignificamos, reprocessamos, desestabilizamos. Do contrário, considerando que a história do cinema majoritariamente ignorou existências queer, quase ninguém teria se afirmado/descoberto gay, lésbica, trans, etc. E Julia é um exemplo perfeito disso: *"Já vi Os Pássaros, mas lembro mais dos corvos"* [0h30'50"], a frase, referindo-se ao clássico dirigido por Alfred Hitchcock, que sintetiza essa ideia – e o filme – e que nada por acaso lhe dá o título. O cinema nos dá as imagens, mas não tem como controlar o que fazemos com elas, como as recordamos, ou o que guardamos delas.

Rancière (2010) associa essa agência e essa autonomia ao que ele chama de "espectador emancipado", que não simplesmente vê o que lhe é dado a ver, mas o que é compelido a imaginar pelo estímulo externo representado pela criação do/a artista. Segundo o autor, esse estímulo – a performance, a obra – nunca é o que o/a artista pretende, é algo terceiro, externo a ele/a e ao/à espectador/a, que não meramente apreende uma mensagem telegrafada, mas descobre algo novo. Nessa ideia de alguém que completa, que age, que constrói e co-cria, está "o significado da emancipação: desmantelar a

fronteira entre os que agem e os que veem, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo", algo que o filósofo chama de "reapropriação de uma relação do sujeito a si mesmo" (Rancière, 2010, p. 31). Marie-José Mondzain, por sua vez, descreve esse "algo terceiro" de uma forma mais poética, argumentando que:

> é preciso encarar a imagem na sua realidade sensível e nas suas operações ficcionais; é necessário admitir que elas se encontram a meio caminho entre as coisas e os sonhos, num entre-mundo, num quase-mundo, onde talvez se joguem as nossas dependências e as nossas liberdades (Mondzain, 2002, p. 14).

Já Halberstam enxerga nessa capacidade de reimaginar, desestabilizar e reprocessar imagens de formas subversivas uma competência essencialmente trans – pessoas que, em sua enorme maioria, cresceram cercadas por um mundo sem ninguém como elas, mas que são capazes de se apropriar de códigos desse mesmo mundo para se inventarem, reproduzindo/regurgitando partes dele sem estritamente imitá-lo. O autor dá a esse talento o nome de *realness*, algo que "não é exatamente performance, nem exatamente uma imitação; é a forma como pessoas, minorias, excluídas do domínio do real, apropriam-se do real e seus efeitos"[5] (Halberstam, 2005, p. 51).

E assim como sujeitos trans se apropriam dessa realidade sem simplesmente reproduzi-la – afinal, eles quase nunca existem nela –, Julia se apropria do cinema para criar algo novo, à sua imagem e diferença. Porque ela conhece o cinema, ela viu todos os clássicos, domina seus códigos. Mas não quer meramente imitá-lo porque nunca existiu nele. Então, da mesma forma que a cantora e multiartista trans brasileira Linn da Quebrada utiliza o funk e sua oratória para inventar um novo mundo, Julia usa esse seu olhar fílmico onisciente para arreganhar as pregas do quadro cinematográfico e

5. Tradução do autor. No original: "[Realness] is not exactly performance, not exactly an imitation; it is the way that people, minorities, excluded from the domain of the real, appropriate the real and its effects". Opto por não traduzir *realness*, por ser um termo em inglês que remete a uma categoria e terminologia específica dos bailes de vogue criada pela comunidade queer negra norte-americana no fim dos anos 1980 e início dos 90. Em português, no entanto, poderia ser entendido como algo próximo de "autenticidade".

fazer-se caber nele. Para inventar sua própria história, à imagem e diferença de todos os filmes que viu, e criar seu lugar no cinema – uma espécie de *mise-en-regard* (Silva, 2021, p. 62) trans.

Julia deixa claro que sabe o que uma certa concepção (a)histórica e tradicional do cinema considera bom ou mau, adequado ou impróprio. Ela comenta quando acha que uma história não vai ser boa, ou não parece interessante, para o filme; fica chocada quando vê uma cena de sexo que considera inadequada em um festival de curtas; e se questiona, rindo, se é apropriado falar de seus fetiches na frente das câmeras – afinal, Katharine Hepburn jamais faria isso. Mas em todos esses momentos, ela lança seu olhar – o mesmo olhar – na direção da câmera e de Vinagre, e arreganha um pouco mais as bordas do quadro cinematográfico, penetra um pouco mais no seu espaço. Ela questiona se o que está dizendo ou fazendo é apropriado para o cinema – mas diz e faz mesmo assim. Porque *inventar* é o termo central aqui, a ideia fundamental. Ela está inventando um (novo) cinema, que a caiba, que comporte sua complexidade.

E esse inventar significa também fabular sua própria história, de uma forma cinematograficamente interessante. Não simplesmente relatá-la *ipsis literis*, mas transformá-la em cinema. Em várias das entrevistas sobre o longa, Vinagre e Julia deixam claro que nem todas as histórias que ela conta no longa são reais, e mesmo as que são podem ter um detalhe ou outro reimaginado – em outras palavras, que existe muita ficcionalização no roteiro. O interessante é que eles explicam – e essa é uma expressão que usam reiteradamente em suas falas – que a ficção é usada como uma forma de proteção para Julia – proteção de julgamentos morais, de reações de familiares ou de pessoas envolvidas nas histórias, de consequências ou desdobramentos indesejados. Ficcionalizar significa que, potencialmente, nada ali seja verdade. Porque eles não estão fazendo verdade, estão fazendo cinema. Tudo ali é cinema, e é isso que Julia tinha em mente o tempo todo, como ela mesma deixa claro:

> Eu estava muito consciente do quanto eu queria me expor e do quanto eu não queria me expor. Então, foi uma *mise-en-scène*, pelo menos para mim ali, na frente da câmera, eu me senti muito atriz em muitos momentos. Eu entendi que eu precisava me proteger porque algumas coisas, se eu dissesse como eu digo na minha vida, na câmera não funcionaria. Então, o cinema estava o tempo todo na minha cabeça. Eu estava muito consciente de que era um filme, de como eu queria que as pessoas me vissem, de como tudo que foi falado chegasse para as pessoas[6].

Mais uma vez, a consciência de cinema de Julia se revela como a matéria-prima criadora do filme – é ela que, segundo a própria protagonista, constrói a *mise-en-scène* e a narrativa do longa. E essa consciência vem de antes. Vinagre conta em entrevistas que já havia visto Julia, sua amiga, contar aquelas mesmas histórias várias vezes, em outros contextos – e em cada uma delas, algum detalhe da história ou a postura da narradora mudava a sua trama[7]. Portanto, essa ideia de autonarrativa como *performance* e criação para um público específico, de que a encenação – e/ou a forma – contam tanto, ou mais que o próprio conteúdo, extrapola os limites do cinema, mas ganha novos contornos e novas dimensões dentro dele. Na mesma entrevista, Julia comenta, sobre sua postura durante as filmagens, que:

> Eu lembro que eu tinha uma preocupação que era "eu preciso performar como se eu estivesse conversando com um homem que me atraísse". Porque eu também tinha muita consciência de que a feminilidade só é lida pelas pessoas, inclusive por um corpo trans, se ela é projetada da forma como a sociedade entende a feminilidade. Então, para mim, não tinha que ficar a menor dúvida nas pessoas de que estavam diante de uma mulher trans. Na vida, eu sinto isso. Quando eu estou com meus amigos, as pessoas com quem eu convivo, eu não me sinto numa obrigatoriedade de estar o tempo todo feminina, dessa forma como as pessoas entendem a feminilidade. Mas quando eu estou num ambiente social,

6. Entrevista concedida via videoconferência, citada acima.
7. Ver por exemplo: http://filmint.nu/portrait-gustave-remember/. Acesso em 22.04.2023.

> eu me sinto às vezes muito ridícula porque eu sinto uma necessidade de performar uma feminilidade que não é natural para que as pessoas não me rotulem como algo fora do normal[8].

Essa *realness*, essa autonarrativização como fabulação e encenação se revela, assim, não uma reprodução, mas uma resposta e uma resistência, a um mundo cis-heteronormativo. Numa sociedade violentamente transfóbica, homofóbica, que nunca foi pensada, engendrada ou receptiva a sujeitos LGBTQIA+, fabular, imaginar um outro mundo, melhor, mais queer, é quase inevitável. É um refúgio, um bálsamo, um ato de resistência e perseverança. Limitar-se a relatar uma história como ela realmente aconteceu é aceitar essa violência, essa opressão, essas circunscrições heterossexistas. Fabular é resistir e invocar algo melhor por vir. E essa capacidade, ou necessidade, como Julia reflete, vem desde muito cedo:

> É muito mais fácil quando um garoto hétero cisgênero começa a ficar de pau duro, os pais ficarem orgulhosos e falarem "ai, ontem eu fui no quarto do Eric, e o pinto dele estava duro, kkkkk". Só que se me pegam enfiando meu dedo ou um tubo de Rexona no meu rabo, vão falar "*what*, meu Deus, essa criança está louca, endemoniada, e não sei o que lá". Quando você é uma criança viada e tem o despertar do desejo, da libido, isso é problematizado, é oprimido, é tornado um escândalo muito maior de como as pessoas lidam com um garoto hétero cisgênero (...) O que rola é um apagamento, a mãe e o pai fingem que não estão vendo. E a bicha sozinha começa a falar sozinha. E daí, ela vai fabular. Eu não conheço um viado que não fabule. É impressionante. E as pessoas queer em geral, sapatão, não-binárie, *whatever*, tudo que está dentro dessa caixinha chamada queer. Então, eu penso que as pessoas fabulam desde sempre. Na vida da mulher trans, é isso, a gente começa a criar uma persona social, que a gente acaba aderindo a ela para a vida. Ela acaba se tornando você. Você inventa seu nome. Você usa durante um tempo o nome que as pessoas te dão. Eu tive milhares de nomes[9].

8. Entrevista concedida via videoconferência, citada acima.
9. Entrevista concedida via videoconferência, citada acima.

Recorrer à ficção, à fabulação, para imaginar e escrever a própria história seria, dessa forma, um estado quase natural ou inerente ao ser queer – especialmente, o ser trans. E *Corvos* transforma isso em cinema, por meio do diálogo de olhares entre Julia e Vinagre – não em verdade, ou em documentário, mas em uma criação cinematográfica que, ecoando Prosser (1998), ao ser narrativizada, afirma sua existência. Ou, como Halberstam (2005, p. 73) argumenta, "quando lemos vidas trans, por mais complexas e contraditórias que possam parecer, é necessário ler como vida e não como mentira. Desonestidade, afinal, é apenas outro nome para narrativa"[10]. Julia, assim, conta um conto, aumenta um ponto, retira outro; inventa um caso, esconde outro – não importa se é verdade ou não: é a história que ela criou para si mesma, e agora é cinema.

O que Vinagre e o longa reconhecem é a capacidade do próprio olhar de Julia – após anos como essa criança queer solitária e fabuladora, como essa jovem escopófila/cinéfila – de criar esse cinema. E o curioso é que não é a primeira vez que o realizador identifica como essa predisposição queer para a fábula e a invenção muitas vezes desaguam na criação artística. Em entrevista ao jornalista Gary M. Kramer, do site *Film International*, publicada em 3 de maio de 2018, Vinagre afirma gostar de "fazer filmes sobre desejos, fetiches e sonhos"[11] – todos gestos de criação ou imaginação de algo que ainda não existe. Ademais, seu primeiro curta, *Filme para um Poeta Cego* (Gustavo Vinagre: 2012), também é o retrato de outro artista queer: o poeta gay brasileiro Glauco Mattoso. Se Nascimento (2021, p. 54) considera que "a marginalidade é um estímulo à criatividade", é exatamente esse o lugar, o aspecto, do universo queer que Vinagre deseja enfocar. Seus filmes, como ele mesmo explica, são sempre construídos em diálogo com o universo artístico desses sujeitos LGBTQIA+ criadores:

10. Tradução do autor. No original: "When we read transgender lives, complex and contradictory as they may seem, it is necessary to read for the life and not for the lie. Dishonesty, after all, is just another word for narrative".
11. Tradução do autor. No original: "I like making documentaries about desires, fetishes and dreams". Disponível em: http://filmint.nu/portrait-gustave-remember/. Acesso em 22.04.2023.

> Toda pessoa queer tem algo de artista porque foi deixada à margem. E quando fica à margem, você começa a olhar o mundo com outros olhos, e você tem uma visão crítica sobre as coisas e consegue não cair nessa coisa que a Julia falou, que é uma vida em que tudo é predeterminado, casar, ter filhos. E quero acreditar que ainda consegue – porque a gente está cada vez mais assimilado a essa lógica toda – ter uma visão. E nesse sentido de comparação com o *Poeta Cego,* eu acho que todos os meus documentários... são todos artistas, na verdade. No fundo, eu estou entrando no mundo artístico daquela pessoa – seja a Julia na atuação, e depois na direção; seja o Glauco na poesia dele (...) Para o meu método de produção de filmes, que é totalmente independente, eu não posso esperar a coisa acontecer. São documentários em que as coisas têm que se dar em dois, três dias porque não tem mais dinheiro. Não tem equipe que tope trabalhar de graça todo esse tempo. Então, eu sei que vou precisar lidar com a ficção, e muitas vezes eu vou precisar lidar com a repetição (...) esse tipo de documentário que eu faço só é possível porque são documentários sobre artistas. E artistas têm a consciência do que significa fazer um filme, por mais que alguns nunca tenham feito um antes. Enfim, eles têm a consciência do que é o fazer artístico[12].

Essa descrição do processo deixa muito claro como, e por que, *Corvos* não é um filme sobre Julia Katharine. Mas, sim, um filme criado em parceria com o olhar e o cinema dela. O longa nasce exatamente do diálogo cinematográfico entre essa abordagem mais crua e de guerrilha de Vinagre, tratando o documentário não como um mero registro do real, mas a partir de uma abordagem queer como algo mais provocador, entre o explícito e o onírico[13]; e as referências do cinema clássico trazidas pela atriz e roteirista – sua narrativa, sua *mise-en-scène* e sua capacidade de diálogo com, e sedução do/a, espectador/a.

12. Entrevista concedida via videoconferência, citada acima.
13. Segundo Vinagre, uma das principais referências que ele tinha ao fazer o filme é o pioneiro documentário queer *Portrait of Jason* (Shirley Clarke: 1967). Entrevista concedida via videoconferência, citada acima.

Assim, Julia conta que, quando o amigo e realizador lhe disse que queria fazer um filme com ela, as primeiras conversas que os dois tiveram levaram-na a imaginar que interpretaria uma espécie de Little Edie, do documentário *Grey Gardens* (Ellen Hovde, Albert Maysles & David Maysles: 1975). Foi só quando assistiu a *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho: 2007), em que depoimentos de pessoas comuns se misturam com os de grandes atrizes brasileiras, sem nunca ficar claro quais histórias são reais ou quais são encenadas/inventadas, que Julia descobriu um ponto de encontro entre o seu cinema e o de Vinagre, e entendeu o que iria fazer:

> Eu fabularia a partir de uma história de alguém, e esse alguém sou eu. Então, pra mim foi bem interessante esse exercício de construir essa Julia que não sou eu, que é uma fabulação. Por mais que veja momentos no filme em que eu me reconheça, em que eu lembro do quanto eu fui eu e que não havia nenhuma camada de atriz, 99% do tempo eu estava muito consciente de ser atriz ali, de que era importante pra mim. Não só pela questão da segurança, essa questão de autoproteção. Era também uma questão fílmica mesmo. Porque os documentários do Gustavo são muito crus, têm alguma encenação, mas aquelas pessoas são elas mesmas. Eu não consigo ver o Glauco não sendo aquela pessoa que eu vi no filme. Mas eu não queria ser o Glauco, entende? Eu não queria ser a pessoa real. Eu queria ser a pessoa que ficasse no universo da fabulação, uma espécie de Little Edie, coisas do Tennessee Williams, que sempre me puxam muito. Então, eu ficava, "ah, eu quero brincar, trazer um elemento da Blanche, uma coisa da Little Edie"[14].

Corvos resulta, assim, desse tango dançado por realizador e personagem, ou dessa fricção encenada pelos dois, em que Vinagre interpreta o papel desse diretor fazendo questionamentos ou provocações que conduzam a uma certa versão do filme que deseja realizar, e Julia responde com uma encenação e uma *performance* da história que ela quer contar. E a dupla

14. Entrevista concedida via videoconferência, citada acima.

deixa bem claro que esse embate é uma encenação, que todos os momentos em que a protagonista questiona o cineasta sobre o longa, ou sobre seu possível desconforto ou reação ao processo de realização, foram planejados já no roteiro, como o próprio argumento central ou matéria-prima do filme. Segundo Julia:

> De fato, nós temos olhares muito diferentes para cinema (...) mas quando a gente encena algum conflito no filme, é muito querendo trazer para as pessoas essa reflexão do que é de fato o lugar de fala, essas questões do poder da narrativa, de quem detém o poder da narrativa. Então, em algum momento, eu falo "ah, eu me senti objetificada". Mas na verdade eu falei aquilo, e foi combinado anteriormente, muito com a intenção de dizer "por que vocês não podem questionar os seus diretores?". Vocês podem, e isso é interessante. Porque qualquer atrito que houvesse ali no set me estimularia a fazer o meu trabalho de maneira melhor, como eu acho que para ele também[15].

Essa discussão sobre uma certa configuração histórica do cinema – especialmente do documentário – entre sujeito e objeto de criação, portanto, está no próprio DNA de *Corvos*. Se o filme não se propõe necessariamente a inverter esses papéis, ele opera no mínimo uma desestabilização ou uma horizontalização queer dessa estrutura – uma versão documental do que Sciamma e suas atrizes fazem em *Retrato de uma Jovem em Chamas*. E o próprio Vinagre reconhece que, no fim das contas, a balança talvez acabe pendendo para o outro lado. Porque, por mais que os embates tenham sido planejados de antemão, os diálogos não foram escritos, com as situações se desenvolvendo de forma orgânica no set. E o cineasta admite que, nesse jogo de pingue-pongue artístico, Julia pode ter saído vencedora:

15. Entrevista concedida via videoconferência, citada acima.

> Acho que é ela mesma jogando com o espectador, jogando comigo. E acho que ela domina, na verdade, domina tudo. Uma das minhas grandes surpresas na tela é ver o quanto ela está dominando ali a situação, ela faz o que ela quer, do meu ponto de vista. É o que eu sinto, e já ouvi isso de algumas pessoas também[16].

Falar de vencedores ou perdedores, porém, não é totalmente adequado. Porque o filme não é uma luta. Ele é, sim, de certa forma, um ajuste de contas entre Julia e o cinema – esse cinema que a trans-tornou: que in/de/formou sua feminilidade, que a apagou, que não retornou seu olhar, sua imagem, e de que agora ela toma o controle. Nas palavras de Vinagre, é "uma jornada dessa personagem trans, com essa relação de olhar de volta para a câmera, essa jornada de criança abusada até chegar à diretora de cinema. Era meio que uma jornada da Julia retomando as rédeas da vida e da própria narrativa"[17]. E para encenar essa história de amor abusivo entre a protagonista e o audiovisual, até chegar a esse "final feliz", *Corvos* faz uso de três metáforas visuais para o cinema, que representam sua complexidade – e a complexidade do relacionamento de Julia com ele.

A primeira já foi mencionada acima: o espelho, essa superfície que (re)corta, que aparentemente reflete a realidade, mas na verdade pode distorcer e apagar aquilo que não lhe interessa. Há uma cena em *Corvos*, porém, que evidencia como o filme utiliza essa ferramenta – essa arma – como instrumento a serviço do olhar da protagonista. Nela, Julia se olha no espelho enquanto narra outro relacionamento abusivo que teve, desta vez com Roberto, um homem que lhe forneceu hormônios para que ela moldasse seu corpo de acordo com as expectativas estéticas/cosméticas que ele tinha de uma mulher trans. Vinagre e Cris Lyra encenam todo o relato num plano único, que começa num enquadramento fechado do reflexo do rosto da protagonista no espelho (fig. 4) e, por meio do zoom out, gradualmente revela todo seu corpo. Devido ao posicionamento e à angulação do espelho, contudo, é o olhar de Julia que permanece no centro do quadro o tempo

16. Entrevista concedida via videoconferência, citada acima.
17. Entrevista concedida via videoconferência, citada acima.

todo. A história é sobre o olhar externo, de Roberto – que, assim como o do cinema, representou uma violência –, e sobre a tentativa da protagonista de (cor)responder a ele, mas em *Corvos* é o olhar dela que importa. É ele que está no controle.

Fig. 4: Fotograma do filme *Lembro mais dos Corvos*, capturado a partir de 0h54'04". Reprodução da cópia digital. Distribuição: Vitrine Filmes.

O segundo é a gaiola com o passarinho Nuvem, que Julia teria acabado de comprar – outra ficcionalização imaginada especificamente para o filme[18]. Porque o cinema pode ser uma superfície que reflete, mas suas imagens distorcidas, idealizadas e cosmetizadas também podem nos aprisionar. Podem se tornar uma jaula que, ao mesmo tempo que protege dos perigos do mundo lá fora, nos confina dentro de suas grades de expectativas inatingíveis, impedindo que saiamos e encontremos nossas próprias histórias, nosso próprio potencial. Não é nada por acaso, aliás, que Julia afirma no documentário que Nuvem é fêmea. Em certa medida, foi isso que aconteceu com a protagonista: o cinema lhe serviu como uma espécie de refúgio e um lugar para sublimar os terrores da vida por meio da fabulação, um escape das violências cis-heteronormativas de seu cotidiano, mas foi também ele uma

18. Entrevista concedida via videoconferência, citada acima.

violência, ao apagar pessoas como ela e ao apresentar ideais de feminilidade e mulheridade tóxicos e incompletos: no único momento do documentário que ela expressa alguma preocupação com seu peso, não é por uma questão de saúde, mas sim porque revela ter pensado em emagrecer para o filme de Vinagre – para a câmera.

Próximo ao final do longa, porém, Nuvem sai da gaiola e caminha sobre o corpo de Julia. É uma cena profundamente complexa e cheia de camadas de leitura, que permite uma série de interpretações. Mas se optarmos por seguir na hipótese do parágrafo anterior, de que o pássaro pode – em certa medida – servir como uma representação da protagonista na sua relação com o cinema, a sequência seria uma síntese do próprio filme. Porque mostraria Julia saindo de sua "prisão" e "explorando", desvendando, seu próprio corpo, suas histórias, sua existência, em frente à – e para a – câmera. É uma exploração e um procedimento desconfortável – a protagonista se mostra claramente incomodada e tensa, ainda que estoica, com o toque de Nuvem caminhando sobre sua pele – porque o gesto fílmico carrega consigo sempre uma violência potencial. Essa violência, no entanto, é sublimada pela terceira metáfora do cinema que aparece nessa mesma cena: a caixinha de música.

Enquanto Nuvem caminha sobre seu corpo, Julia opera as engrenagens de uma pequena caixinha de música que ouvimos durante toda a sequência. Não é difícil – nem um exagero de interpretação – perceber esse mecanismo exposto como a própria engrenagem do cinema, que *Corvos* passa o tempo todo desnudando e que a protagonista, finalmente, não só acessa, como controla, opera. Ao final da cena, filmada em plano-sequência, a voz de Vinagre grita *"corta"*, mas a câmera não obedece e segue enquadrando o rosto de Julia, que olha diretamente na sua direção. O olhar que permeia todo o documentário, que o controla e que assume agora o comando: sentando, figurativamente, na cadeira de realizadora, a protagonista determina o fim das filmagens logo na sequência seguinte e dirige, como veremos na seção a seguir, a cena final do longa.

Trans-tornos divinos

Na última sequência de *Corvos*, Julia convida a câmera de Cris Lyra a acompanhá-la até a janela e ver o nascer do sol. O enquadramento assume uma espécie de ponto de vista subjetivo da protagonista, enquanto a ouvimos dizer *"agora eu que sou a diretora. Eu vou dirigir o sol... ação!"* [1h15'32"]. E enquanto o sol lentamente obedece o comando, vemos os créditos finais. O longa acaba porque está completo o arco dramático descrito acima por Vinagre: Julia agora é uma cineasta, tomou as rédeas de sua vida e do cinema.

No mesmo ano, essa narrativa se tornaria realidade: ela escreveria, dirigiria e protagonizaria seu primeiro curta, *Tea for Two* (Julia Katharine: 2018). O filme é resultado de uma ideia que ela comenta no próprio *Corvos* e que descreve como

> uma comédia romântica. Porque eu decidi que, na minha vida, se eu me tornar uma cineasta, eu vou sempre dirigir comédias românticas porque toda falta de romance que eu tive na minha vida, eu quero compensar no cinema. Eu quero que todas as histórias de amor incríveis que eu imaginei um dia viver, eu possa realizá-las em filme. É uma maluquice, mas é exatamente isso"[1h09'27"].

É uma fala que, de certa forma, sintetiza a ideia do ato de criação queer: a recusa em aceitar a violência medíocre e cis-heteronormativa do real, mas que parte dela para insistir em fabular, em imaginar um mundo à imagem e semelhança do próprio desejo, da própria subjetividade. Que clama o direito dos indivíduos LGBTQIA+ de não simplesmente serem um objeto a ser representado – no cinema, nas artes – mas de serem sujeitos de sua própria criação, sua própria representação. Não lhes interessa simplesmente espelhar sua realidade, essa realidade insuficiente e heterossexista, mas sim inventar e elaborar suas utopias.

Ironicamente, há um momento no documentário de Vinagre em que Julia conta sobre um relacionamento que teve com um professor quando era

adolescente e, quando decidiu expor a história, foi espancada e ouviu das pessoas que *"ah, ela tem uma imaginação muito fértil, ela tem esses delírios, essas histórias fabulosas e acredita muito nisso. Eu sempre tive esse estigma de mulher trans-tornada"* [0h16'44"]. Se o colégio e a realidade consideravam as histórias e a narrativa da protagonista uma espécie de loucura, um devaneio, agora elas são consideradas cinema. Arte.

Nesse sentido, filmes que operam nessa chave do ato de criação queer são produções que enxergam esse trans-tornar não como um acesso de loucura, mas como um gesto criativo – um ato de autoinvenção que, ao produzir arte e narrativas que chegam até outras pessoas, têm o poder de imaginar e invocar novos mundos, novas utopias – e que se deixam contaminar por esse gesto, fundamentando nele a própria tessitura fílmica. Se Halberstam (2005, pp.116-117) afirma, com respeito a mulheres trans, que "devemos localizar a feminilidade não como o material com o qual começamos, nem como um produto final da engenharia médica, mas como um palco e, de fato, um local carnal de produção"[19], podemos considerar que é esse ato de criação mesmo – esse gesto de Linn, esse olhar de Julia – que as torna queer. Não seus corpos, não meramente seus objetos de desejo sexual. Mas suas capacidades de se inventarem – e reinventarem as linguagens artísticas de que se utilizam – à imagem e semelhança de seus próprios (D)eus.

Referências bibliográficas

Dyer, R. (2002). *The culture of queers*. Londres: Routledge.

Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place: transgender bodies, subcultural lives*. New York University Press.

Halperin, D. M. (2012). *How to be Gay*. Harvard University Press.

19. Tradução dos autores. No original: "We should locate femaleness not as the material with which we begin, nor as the end product of medical engineering, but as a stage and indeed a fleshly place of production".

Marconi, D. (2015). *Documentário queer no Sul do Brasil (2000 a 2014): Narrativas contrassexuais e contradisciplinares nas representações das personagens LGBT* (Dissertação de Mestrado). Disponível em: http://repositorio.ufsm.br/handle/1/6366. Acesso em 07.07.2023

Mondzain, M. J. (2009). "Can images kill?". *Critical Inquiry*, *36*(1), pp. 20-51. Disponível em: https://doi.org/10.1086/606121. Acesso em 01.10.23

Nascimento, L. (2021). *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra.

Penafria, M. & Baggio, E. T. & Graça, A. R. & Araujo, D. C. (2016). *Ver, Ouvir e Ler os Cineastas – Vol. 1,* Covilhã: Editora Labcom.IFP.

Prosser, J. (1998). *Second skins: the body narratives of transsexuality*. Nova York: Columbia University Press.

Rancière, J. (2010). *O Espectador emancipado.* Lisboa: Orfeu Negro.

Silva, D. O. (2021). *Queers que Criam: Modos de r/existência no cinema de Andrew Haigh, Céline Sciamma e Dee Rees* (Dissertação de Mestrado). Disponível em: https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/11222. Acesso em 07.07.2023.

Webgrafia

Kramer, G. M. 2018. "Portrait of Julia: Gustavo Vinagre on I Remember the Crows". *Film International,* May 3, 2018. http://filmint.nu/portrait-gustave-remember/. Acesso em 17.07.2023.

Filmografia

Filme para um Poeta Cego [curta-metragem]. Dir. Gustavo Vinagre, Brasil, 2012, 26min.

Jogo de Cena [longa-metragem]. Dir. Eduardo Coutinho, Brasil, 2007, 1h40min.

Laços de Ternura [*Terms of Endearment*] [longa-metragem]. Dir. James L. Brooks, EUA, 1983, 2h12min.

Lembro mais dos Corvos [longa-metragem]. Dir. Gustavo Vinagre, Brasil, 2018, 1h22min.

Os Dias com Ele [longa-metragem]. Dir. Maria Clara Escobar, Brasil, 2013, 1h45min.

Os Pássaros [*The Birds*] [longa-metragem]. Dir. Alfred Hitchcock, EUA, 1963, 1h59min.

Portrait of Jason [longa-metragem]. Dir. Shirley Clarke, EUA, 1967, 1h45min.

Retrato de uma Jovem em Chamas [*Portrait de la jeune fille en feu*] [longa-metragem]. Dir. Céline Sciamma, Fran*ça*, 2019, 2h02min.

Tea for Two [curta-metragem]. Dir. Julia Katharine, Brasil, 2018, 25min.

Top Gun [longa-metragem]. Dir. Tony Scott, EUA, 1986, 1h49min.

AS FRONTEIRAS DA ESCRITA DE SI NO CINEMA DE MULHERES: UMA ANÁLISE DO FILME *NOBODY* (2023), DE MARCELA JACOBINA[1]

Anna Clara Petracca

A discussão sobre a representação da mulher na arte já é datada para mais de meio século, juntamente com os outros vários debates trazidos pelo movimento feminista. No âmbito artístico, podemos encontrar alguns exemplos de escritos basilares como o de Linda Nochlin, *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, publicado pela primeira vez em 1971. A grande questão passa por problemas estruturais e oportunidades, e não capacidade própria. Durante muito tempo, às mulheres, foram dedicados lugares de musas, negando-as o de criadoras. Nochlin analisa criticamente a história da arte e como foi construída a ideia do gênio, termo consolidado a partir de uma concepção primordialmente masculina, "[...] postulando, desse modo, a existência de um estilo feminino distinto e reconhecível, diferente nas suas qualidades expressivas e baseado no caráter especial da situação e da experiência da mulher" (Nochlin, 2016, p. 4).

Concluindo ser um problema estrutural, a autora ainda nota que:

> a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura

1. Artigo publicado em *Diálogos*, 8, pp. 9–19.
URL: https://doi.org/10.53930/27892182.dialogos.8.132

> social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino, artista como He-man ou como párias sociais. (Nochlin, 2016, pp. 23-24)

Com o passar dos anos, solidificou-se a chamada teoria fílmica feminista, em que autoras tentaram não só dar visibilidade à questão, mas também reconhecer o que seria realmente o cinema de mulheres. A pesquisa de Laura Mulvey é essencial nesse sentido, sendo uma grande referência nos estudos fílmicos feministas, apropriando-se da crítica da psicanálise como uma ótica para discutir não só as questões de representação, como também do espectador no cinema. Em um de seus textos mais conhecidos, *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1989), a autora aponta que:

> O paradoxo do falocentrismo em todas as suas manifestações reside no fato de que ele depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e significado ao seu mundo. [...] é a sua carência que produz o falo como presença simbólica; seu desejo é compensar a falta que o falo significa [...] a mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (Mulvey, 1989, pp. 14-15)[2]

Reforçando a ideia da imposição do olhar masculino sobre o feminino, Mulvey reitera o prazer visual no cinema, e como esse diálogo é dubitável a partir do momento que corrobora e aceita a posição da mulher como subalterna ao homem e, portanto, a urgente necessidade de quebrar este padrão.

2. No original: "The paradox of phallocentrism in all its manifestations is that it depends on the image of the castrated woman to give order and meaning to its world [...] it is her lack that produces the phallus as a symbolic presence, it is her desire to make good the lack that the phallus signifies. [...] Woman then stands in patriarchal culture as signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning."

Ainda sobre a teoria fílmica feminista, Ann Kaplan, em *Women and film: both sides of the camera* (2001), comenta que as cineastas, durante o desenvolvimento do movimento feminista, "ou tentaram descobrir para as mulheres uma voz e subjetividade, um lugar de onde falar, ou tentaram definir o que o 'feminino' pode ser em um sistema que tem feito de tudo para definir a feminilidade para as mulheres" (Kaplan, 2001, p. 24).[3]

Por esse ângulo, é significativa a prática da autorrepresentação ou ainda da autoficção, como intuito principal de alterar as esferas de poder no meio cinematográfico,

> uma vez que atribui voz ao sujeito detentor de uma identidade, sendo uma via de interlocução entre o espectador e o criador (nesse caso, criadora), que procura, através também da empatia e identificação das afinidades e diferenças inscritas, a (re)significação do *Eu* através de si mesma e do *Outro*, ao mesmo tempo que também (re)significa o *Outro* através do *Si*, num sentido de alteridade e co-dependência, onde só é possível reformular o *Eu* a partir da desconstrução e reestruturação *para*, *como* e do *Outro*. (Petracca, 2022, p. 42)

Para Philippe Dubois, em *A foto-autobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno* (1995):

> A autobiografia implica um olhar auto-reflexivo, isto é, permite de uma certa maneira, um autoquestionamento do dispositivo: centrado sobre si mesmo, o sujeito não tem outra exterioridade a não ser a de encenar-se, consequentemente de tornar presentes suas próprias condições de existência enquanto imagem [...]. A questão da autobiografia coloca a problemática das imagens na ordem explícita da subjetividade, na ordem da vida psíquica e dos processos de memória (Dubois, 1995, p. 66).

Revela-se imprescindível o trabalho do projeto de investigação *Speculum – filmar-se e ver-se ao espelho: o uso da escrita de si por documentaristas da língua*

3. No original: "[...] either attempt to discover for women a voice and a subjectivity, a place from which to speak, or try to define what the "feminine" might be in a system that has done everything to define femininity for women."

portuguesa, no qual esta pesquisa se insere. O objetivo do projeto centra-se na busca por uma subjetividade universalmente reconhecível no cinema realizado por mulheres, focando especialmente nas documentaristas de língua portuguesa. Nesta pesquisa, no entanto, dedico-me em estudar o cinema de ficção de Marcela Jacobina, considerando a área cinzenta que divide – ou melhor, entrelaça – o documentário da ficção através da escrita de si ficcionalizada.

Ao considerar as fronteiras do real e do imaginário, sublinho a perspectiva do filósofo Jacques Rancière, que considera o real sempre objeto de uma ficção:

> A política da arte, portanto, não pode resolver seus paradoxos na forma de intervenção fora de seus lugares, no 'mundo real'. Não há mundo real que seja exterior da arte. Há pregas e dobras no tecido sensível comum nas quais se jungem e desjungem a política da estética e a estética da política. Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias. A ficção artística e a ação política sulcam, fraturam e multiplicam esse real de modo polêmico. O trabalho da política que inventa sujeitos novos e introduz objetos novos e outra percepção dos dados comuns é também um trabalho ficcional. Por isso, a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções. As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior. Tampouco saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível, e do factível. Forjam contra o consenso outras formas de 'senso comum', formas de um senso comum polêmico (Rancière, 2012, pp. 74-75).

É nesse sentido que nos interessa o filme escolhido como foco de análise para esta discussão *Nobody* (2023)[4], de Marcela Jacobina, principalmente ao enquadrar questões da autoficção. É de forma por vezes ambígua que a diretora e atriz orquestra temas de ordem pessoal e universal, como veremos mais adiante.

Antes disso, é importante pontuar brevemente sobre a autoficção que, para o pesquisador Elisson Amate, "permeia debates sobre o exibicionismo da cultura midiática e é atravessada, como fragmento de um longo processo, pelo contexto discursivo da crítica filosófica do sujeito, que havia declarado a morte do autor" (Amate, 2017, p. 26). No fundo, há uma área cinzenta que a autora de uma obra se inscreve ao contar uma história, utilizando por vezes mais ou menos das suas próprias verdades, sejam elas mais abstratas ou de relevância mais prática – o que importa é que existe uma profunda correlação intrínseca.

A autoficção é um termo complexo, inicialmente desenvolvido por Serge Doubrovsky (1977). O escritor, ao unir elementos autobiográficos e ficcionais, discursa na área cinzenta da autoficção, sendo esta uma forma de manifestar-se na fronteira entre o real e imaginário, ao apropriar-se de elementos pessoais e fundi-los com a ficção. Nas palavras do autor,

> Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, ao final de suas vidas, em um estilo belo. Ficção, de eventos e fatos estritamente reais; se preferir autoficção, é confiar a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem em liberdade, fora da sabedoria e da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita antes ou depois da literatura, concreta, como se diz em música[5] (Doubrovsky, 1977, p. 10).

4. Jacobina, M. (Diretora, Roteirista, Produtora Executiva e Atriz). (2023). Nobody [short film]. Retrieved from: https://www.nowness.com/series/dark-web/nobody-marcela-jacobina
5. No original: "Autobiographie? Non, c'est une privilege reserve aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'évènements et de faits strictement reel; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberte, hors sagesse et hors syntaxe du roman, tradicionnel ou nouveau. Rencontres, fils de mots, alliterations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrete, comme on dit musique."

As palavras de Doubrovsky foram uma reação à Philippe Lejeune em *O Pacto Autobiográfico* (1975), que apresenta a ideia de que, na autobiografia, há um acordo implícito entre o leitor e o autor de uma obra; o de que ela é fundamentada em experiências reais da vida do autor, em que narrador e autor são o mesmo (Lejeune, 1975).

A *Promenade*, produtora sediada em Lisboa, aposta em diretores jovens e, curiosamente, trabalha em outros filmes de diretoras que abordam questões da autorrepresentação e da autoficção no cinema, como a Leonor Teles, portuguesa que costuma explorar as suas raízes e construir narrativas baseadas na sua própria história.

Na curta-metragem *Nobody* (2023), a diretora e atriz brasileira Marcela Jacobina apresenta os conflitos existenciais e imagéticos de uma *camgirl* que se isola num mundo virtual. *Nobody* (em português, *ninguém*) é a persona criada virtualmente pela protagonista, que se assemelha a uma personagem de *anime* – desenhos japoneses bastante populares no mundo todo, também conhecidos por modificar em demasia a imagem da mulher (alterações extremas no desenho dos corpos e da face). Essa identidade entra cada vez mais em colapso a partir do momento que a personagem deve lidar com o mundo real (chamadas telefônicas da sua mãe – que acaba por ignorar, ou ainda as pilhas de cartas do correio). Marcela Jacobina declara que

> Como uma jovem latina nascida em 1991, meus 30 anos passados entre o Brasil e os EUA me apresentaram a muitas narrativas (irrealistas) sobre como as mulheres deveriam parecer, sentir e falar. *Nobody* nasceu como uma tentativa de questionar essas histórias que moldam dramaticamente nosso processo de autoinvenção, especialmente ao entrarmos na vida adulta. Quanto mais nos aproximamos dessas representações, mais nos afastamos de nós mesmas, de nossos corpos e, portanto, de nossa capacidade de estabelecer conexões humanas genuínas, especialmente com outras mulheres, que por sua vez estão perseguindo as mesmas imagens impossíveis.[6]

6. Do original: "As a young latina born in 1991, my 30 years spent between Brazil and the USA intro-

Ou seja, o filme surge como uma tentativa de sublinhar questões tanto de ordem pessoal, quanto universal, em relação à perspectiva da diretora, roteirista e atriz. Marcela Jacobina e *Nobody* dividem algumas características em comum, como a angústia de crescer com a sua identidade programada, prejudicando justamente uma possível autoinvenção. A personagem do filme, segundo a diretora, "[...] fala uma língua que não é a sua própria, retratando uma personagem que foi, na verdade, criada para ela pelos próprios homens em que ela acredita ter poder"[7].

A protagonista de *Nobody* cria um alter ego para sentir-se mais cômoda num espaço e não ter realmente de lidar com a realidade. Quando questionada por um de seus clientes sobre o início de uma pandemia (referindo à pandemia da Covid-19 que obrigou grande parte da população mundial a fechar-se em casa), *Nobody* muda de assunto e elogia o homem. Ela faz constantemente uma força contrária ao se deparar com o mundo real, tentando sempre voltar ao imaginário-virtual.

Tal fuga remete a questões próprias da sociedade contemporânea, como a solidão exacerbada numa era virtual pautada por relações bastante impessoais e ficcionalizadas dentro de um universo simulado. Nota-se que *Nobody* cada vez mais sente-se sozinha, enquanto nega qualquer tipo de contato com o mundo externo, ou real. Outra questão bastante pertinente levantada pelo filme é a industrialização e virtualização do desejo sexual, que será discutida mais adiante.

O filme inicia com uma pilha de livros: especiais da *Disney*, *Helena*, de Machado de Assis, e *Lolita*, de Vladimir Nabokov. Além da referência direta ao universo literário – os livros da *Disney* remetem à construção fantasiosa das personagens, o de Machado de Assis ao próprio romance sobre a personagem

duced me to many (unrealistic) narratives about what women are supposed to look, feel and sound like. Nobody was born from an attempt to question these stories that so dramatically shape our process of self-invention, especially as we step into adulthood. The more we reach towards these representations, the further away we get from ourselves, our bodies, and therefore our ability to make genuine human connections, especially with other women, who are in turn chasing the same impossible images." Disponível em: https://www.lightsonfilm.com/nobody.html Acesso em maio de 2023.

7. Do original: "she speaks a language that isn't her own, portraying a character that was in fact created for her by the very men she believes to have power over". Disponível em: https://www.lightsonfilm.com/nobody.html Acesso em maio de 2023.

feminina que dá o nome ao livro, e o controverso *Lolita*, que discute a relação e fantasia de um homem de meia-idade e uma garota pré-adolescente –, é provável que Jacobina tenha considerado esse início também como uma contextualização da cultura em que *Nobody* está inserida, e partir de quais referências foi construída. Todos os livros apresentados no primeiro plano do filme remetem, de alguma forma, à uma construção imaginária da mulher, feita por homens.

Além disso, existe o fator de praticamente todo o filme ser falado em inglês, a partir de uma noção de globalização e universo virtual, onde a maioria dos termos utilizados são, realmente, na língua inglesa. Entretanto, em alguns momentos cruciais, percebemos que no mundo real de *Nobody* está, na verdade, presente o idioma da língua portuguesa. Santo, o único cliente que aparece em vídeo durante todo o filme fala em português de Portugal para dizer que *Nobody* pode confiar nele como amigo, e realmente demonstrar seus sentimentos. Os livros traduzidos e, claro, a presença da obra de Machado de Assis, traçam outra relação possível sobre a protagonista, que logo de início supomos ser brasileira ou portuguesa.

Os planos de diálogo, uma vez que a conversa acontece na tela do computador, são alternados entre a tela completa e a ênfase em zoom na protagonista – que muitas vezes está apenas com a parte de baixo da lingerie (mas em nenhum momento há realmente uma objetificação direta do corpo) – e Santo, como um plano/contra-plano virtual. No fim da cena inicial o cliente de *Nobody* diz, orgulhosamente, que não assistiu à pornografia naquele dia, ao que a *camgirl* responde em tom de aprovação que ele é um bom garoto. Nesse momento, Jacobina aponta para mais uma crítica da industrialização do prazer: até que ponto realmente há uma grande diferença entre o homem assistir a um conteúdo pornográfico, e falar com uma *camgirl*, consumindo outro tipo de conteúdo, mas igualmente virtual e de cunho sexual? Quais são as diferenças de criação e consumo entre uma coisa e outra? Como são trabalhadas e transferidas as relações de poder em cada caso? A quem serve a imagem virtual e imaginada da mulher?

Com uma transição suave entre a cena inicial e a seguinte, Jacobina mostra a casa pálida e vazia onde a protagonista pratica a solidão. É raro ver diretamente o rosto da personagem: a maioria dos planos são do seu reflexo em espelhos. Ao passo que *Nobody* enxerga o seu reflexo, ela também encara o espectador. Saindo de frente do espelho de um quarto, a garota vai até o banheiro e a câmera enquadra outro espelho, com apenas a região da sua cintura aparecendo. Depois de alguns movimentos corporais, corta para um detalhe da tela de um celular; o rosto de *Nobody* com os famosos filtros das redes sociais, que alteram completamente os traços humanos. Até esse momento, a personagem esboça alguns sorrisos ao contemplar-se em sua imagem-reflexo.

A passagem do tempo é contada através de transições suaves entre as cenas e do detalhe bordado com o nome dos dias (em inglês) na *lingerie* da personagem. Uma grande parede com fotografias e capas de revistas é mostrada, dando a entender que são essas as grandes inspirações do alter ego. É possível identificar uma das revistas como sendo a *Playboy*, bastante controversa no que diz respeito à reprodução da imagem da mulher, e contribuição para diversos discursos e ideias sexistas. Mais uma vez o rosto de *Nobody* é mostrado, indiretamente, através da tela do computador, com filtros aplicados. Na cozinha, a personagem mostra-se apenas de costas para a câmera e, ao jogar as cartas do correio ao chão, constrói-se um sentimento maior de tristeza e revolta.

Na cena seguinte, iniciada com alguns trechos de personagens de *anime*, *Nobody* está refletida em um espelho quebrado, enquanto um cliente diz em áudio algumas frases e ela, com uma feição entre o triste e indiferente, praticamente não reage. Voltando à Santo, em mais uma conversa virtual mostrada no filme através, novamente, somente a partir da tela do computador, ele mostra-se interessado em saber como a *camgirl* realmente está. Ela decide por contar uma história simples sobre sua mãe, o que acaba por a deixar visivelmente triste. Santo preocupa-se, e é aí que pronuncia as palavras de conforto (em português) para a jovem. A garota entra em prantos e, pela primeira vez, aparece no filme sem o intermédio de um espelho ou da tela do computador, e sem a peruca

lilás – característica de *Nobody*. O filme termina com a garota enviando uma mensagem no celular e em voz *off* ouve-se ela pronunciar, em português do Brasil "oi, sou eu".

Nas palavras da diretora,

> Ao focar em uma personagem que está interpretando outra personagem, eu quis apresentar a identidade como ficção – uma história contada sobre nós mesmas para nós mesmas – e propor a feminilidade, como ela nos é vendida pela mídia e pela sociedade, como uma imagem impossível, um alvo em movimento, cuja busca nos afasta cada vez mais de nossos próprios corpos e de nossa conexão conosco mesmas e com os outros [8].

Assim, a cineasta escolhe emprestar o seu próprio corpo à personagem, como se usasse a própria pele para escrever o seu manifesto. Essa abordagem cria uma conexão profunda entre seus valores pessoais, a história do filme e a narrativa da protagonista. Na autoficção, o autor incorpora diversos elementos reais de sua vida em uma narrativa ficcional, assim como ocorre em *Nobody*. Marcela Jacobina utiliza sua própria existência real e identidade como base para construir uma história fictícia.

De forma bastante sutil, Jacobina insere elementos de sua própria realidade, tendo sido imigrante por vários anos nos Estados Unidos, e agora produzindo em parceria com Portugal. A questão da língua inglesa não está apenas no espaço virtual, mas também na sua própria vivência com a língua. As vicissitudes relativas à busca da identidade e construção da autoimagem não dizem apenas respeito à *Nobody*, mas às mulheres de modo geral, e de forma individual, no que toca à própria realizadora, na sua subjetividade como mulher. O filme acaba por transbordar vulnerabilidade e narrar a busca pelo afeto, enquanto a construção de uma imagem mosaica do corpo feminino é realizada cuidadosamente, plano a plano.

8. Do original: "By focusing on a character who is playing another character, I wanted to present identity as fiction – a story that is told about ourselves to ourselves – and propose femininity, as it is sold to us in the media and in society, as an impossible image, a moving target, whose pursuit drive us further and further away from our own bodies, our connection to ourselves to others". Disponível em: https://www.lightsonfilm.com/ nobody.html Acesso em maio de 2023.

Referências bibliográficas

Amate, E. T. B. (2017). *Autoficção na Narrativa Cinematográfica: Meio século entre Truffaut e Xavier Dolan*. http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/140

Dubois, P. (1995). A foto-autobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno. *Revista Imagens*, Campinas, (4). http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/?p=37

Kaplan, A. (2001). *Women and film: both sides of camera*. Taylor & Francis Group, New York.

Lejeune, P. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

Mulvey, L. (1989). Visual pleasure and narrative cinema. In: *Visual and other pleasures* (pp. 14-26). Palgrave Macmillan, London. https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9_3

Nochlin, L. (2016). *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora.

Petracca, A. C. D. S. (2022). *A subversão da identidade através da autorrepresentação na videoarte de mulheres*. http://hdl.handle.net/10400.6/12347

Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes.

A NOSTÁLGICA AUTOBIOGRAFIA DAS COISAS EM *VIDAS VENCIDAS* DE MARIA ONDINA BRAGA[1]

Carina Infante do Carmo

> As casas que eu fazia em pequeno
> onde estarei eu hoje em pequeno?
> Onde estarei aliás eu dos versos daqui a pouco?
> Terei eu casa onde reter tudo isto
> ou serei sempre somente esta instabilidade?
> Ruy Belo, "Oh as casas as casas as casas"
> in *País Possível* (1973)

> Era um quarto interior. Interior, embora amplo e com duas esguias janelas: uma fingida, a outra de vidros foscos. Janeiro. Muito frio. No oratório, a lamparina acesa, e na mesa-de-cabeceira, num prato com água, a rosa-de-jericó que destinaria o tempo da paridura. À rosa-de-jericó havia de a ter na mão, seca e enrolada como um cordel na gaveta da velha cómoda, e havia de cuidar que era o cordão umbilical. Um dia, pelos meus dez anos. A família inteira, nesse dia, lá na sala à roda da urna funerária de meu pai. Murcha, mirrada, a cheirar a bafio e às praias de Mares do Sal, a rosa-de-jericó, e eu ali a segurá-la, aflita, e a sofrear o fôlego. (Braga, 1998, p. 9).[2]

Assim abre o livro de memórias *Vidas Vencidas* (1998), o penúltimo que Maria Ondina Braga (1922-2003) publica em vida: nesse *incipit* se lança o caminho de ida e volta

1. Este artigo foi aceite para publicação na revista *O Escritor*. Associação Portuguesa de Escritores, 3ª. série, nº 8, 2023. ISSN 0872-6310
2. A partir daqui todas as citações de *Vidas Vencidas* serão apenas identificadas pela página da edição utilizada.

testemunhal, feito por uma narradora adulta que segue, a cada instante, o fio associativo da memória. Sobrepõem-se estratos de tempos. Como traço de união entre a vida e a morte, uma flor do deserto, a rosa-de-jericó, que a protagonista se recorda de ter na mão, mesmo ao lado da sala com a urna funerária do pai, dez anos depois do seu nascimento. Então estava a planta já mirrada e bafienta, por isso é comparada a um objecto inerte ("como um cordel na gaveta da velha cómoda") e depois a um despojo da ligação intra-uterina. Todavia, sabê-lo-emos duas outras vezes neste mesmo capítulo ("Janela falsa") que não se abrira no seu nascimento essa planta tradicionalmente usada no Minho para medir o "tempo da paridura" e ajudar à dilatação da parturiente. Segundo a crença da mãe, Ana, lançava-se assim a premonição de um futuro misteriosamente predestinado (de mulher solitária e independente) para quem acabava de nascer, num quarto, ainda por cima, invadido pelo voo de uma libelinha, em dia 13 sexta-feira — aziago, portanto.

A evocação faz nascer a voz autobiográfica que mergulha nas raízes da família, da casa da Braga natal e, também, nas suas ramificações em terras brasileiras, com várias gerações de parentes e conhecidos ali emigrados. Mais até do que eventos, relatam-se reminiscências, crenças, sonhos e leituras — matéria do imaginado e do "não-acontecido" que alimenta a enunciação ondiniana, como o sublinha Pedro Mexia (2022). Assim vai a narradora reconstituindo o lar familiar perdido e as histórias dos seus habitantes, enquanto faz projecções sobre os caminhos que lentamente lhe alargaram o horizonte pelas sete partidas do mundo e que, pela necessidade de contar histórias, a transformaram numa escritora.

Não se trata de uma característica nova na prosa de Maria Ondina Braga, marcada pela escolha reiterada da narrativa breve, em contos, novelas e crónicas, e pela experiência autobiográfica mais ou menos ficcionada de viagens e estadias prolongadas em África, Goa e, sobretudo, na China. As viagens são, de resto, a matéria primordial da obra de Maria Ondina Braga, desde as crónicas de *Eu Vim para Ver a Terra* (1965) e dos contos de *A China*

Fica ao Lado (1968) até *Passagem do Cabo*, que reescreve o título de 1965. Nessa fieira de títulos a autora foi compondo um olhar nómada, seduzido, é certo, pelo paradigma ideológico do império português e pela aventura das navegações, mas, acima de tudo, fascinado pela beleza e poesia das paisagens físicas e humanas, muitas delas bem longínquas, sem nunca se esquecer da origem que tem marcada no nome autoral.

Pode bem defender-se que, no todo da obra de Maria Ondina Braga, há uma íntima conexão entre livros, e que se desenha, num jogo de remissões e ecos mútuos, um "itinerário recursivo" e um "princípio reiterativo" (Reynaud, 2023, p. 139) da narrativa. Assim sucede também no interior de *Vidas Vencidas* que se debruça sobre a infância e juventude, com alusões a episódios e impressões posteriores da vida adulta, sempre ciente de quão episódica, lacunar e falível é a memória e profundo o trabalho inconsciente do texto.

Neste livro em concreto, organizado tematicamente em capítulos, segue-se, apesar de tudo, uma linha cronológica entre avanços e recuos da matéria narrada, implicando referências esporádicas a lugares por onde a narradora viajou em adulta, sucessivamente França, Inglaterra, Angola, Goa, China. E, igualmente neste caso, a recursividade é evidente em dois planos. Primeiro, na relação com outros livros. A cena do nascimento e o marco simbólico da rosa-de-jericó, sugerida no *incipit* acima transcrito, encontramo-los, na mesma década de 1990, no conto epónimo do volume *A Rosa-de-Jericó: Contos Escolhidos* (1992). Já no Livro Primeiro de *A Filha do Juramento* (1995) a crónica "Flos sanctorum" regista as colecções de figuras de santos da tia Glória, personagem destacada no livro em estudo em que é objecto de referências recorrentes e inclusive de um capítulo exclusivo. Depois, a recursividade vê-se na micro-estrutura de *Vidas Vencidas*. A frase sincopada e torneada pela oralidade acompanha a retoma descontinuada e fragmentária de um episódio, personagem ou tema entre capítulos ou dentro de um mesmo capítulo. Avança-se por saltos e é, como tal, que o eu que narra se torna no elemento unificador da enunciação.

Deste facto resulta a relativa autonomia de cada capítulo, centrado numa temática própria, mas unido em espiral às restantes parcelas do livro, por forma a delinear memórias intermitentes. É, por isso, compreensível que Catherine Dumas na recensão que publica sobre *Vidas Vencidas*, assinale o hibridismo genológico da obra. A ensaísta vê-o na sua organização "mais próxima da recolha de contos do que do livro de memórias" (Dumas, 2000, p. 420), talvez por ter como padrão para este género autobiográfico a linearidade retrospectiva do relato, o que aqui, como vimos, é constantemente subvertido. E, todavia, segundo Dumas, há uma unidade memorialística na obra, na medida em que se centra numa geografia sentimental e numa jornada no tempo em que o *eu* vai fazendo a sua aprendizagem — um caminho pessoal na direcção da escrita e da revelação da China como espaço futuro de sabedoria. A seu favor terá o estímulo do tio Luiz, irmão da mãe, antigo emigrado em Paris, encantado por religiões orientais e leitor de poetas e filósofos; o capítulo derradeiro, intitulado "Oriente", é disso revelador.

Convergem para a coesão do livro dois elementos de ordem paratextual. O título *Vidas Vencidas* cita o antíquissimo tópico meditativo e elegíaco *Ubi sunt?* – por extenso "*Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuerunt?*" (em português: Onde estão aqueles que foram antes de nós?) – que, de origem bíblica e presente em poemas medievais em latim ou na "Ballade des dames du temps jadis", de François Villon, foi sendo recriada até à contemporaneidade para sugerir a transitoriedade e precariedade do humano e das coisas terrenas. Não por acaso, em *Vidas Vencidas*, quatro separadores agregam capítulos e transcrevem, em itálico, trechos breves de António Nobre, cuja poesia glosou intensamente esse tópico literário a que não faltaram depois, entre nós, nomes como Fernando Pessoa ou Mário Dionísio, Luísa Dacosta ou Manuel de Freitas[3].

A intensificação gradual do tema confirma-se numa fase adiantada da obra. Assim declara a narradora:

3. Sobre o motivo *Ubi Sunt?* em Fernando Pessoa, cf. Martinho (2022).

> Prossigo esta minha romagem à vida vencida. Com humildade. E não apenas impressionada pela famosa frase do dito procurador da Judeia [*Quod scripsi, scripsi*, escrita por Pilatos aos sacerdotes judeus que o censuravam por haver inscrito na cruz de Jesus Cristo: Jesus Nazareno Rei dos Judeus]. Não. Também por uma promessa que fiz a mim mesma: a de me encontrar com os meus mortos.
> Meus mortos, meus maiores. (p. 137)

O branco gráfico que separa os dois parágrafos destaca essa evocação sentida dos familiares falecidos, com a ressonância forte da narrativa evangélica e da etimologia latina guardada no nome "maiores". A seguir virá uma lista que colige, em parágrafos separados, o nome e a história sumária de alguns desses antepassados que o livro já antes dera a conhecer. Listar é, lembremos, uma forma de organizar a dispersão caótica do mundo e de, neste caso, a narradora tentar lidar com a sucessão dolorosa e, por força incompleta, das suas perdas. A busca, o apego e a fixação possível das vidas vencidas é, então, indissociável do desenho do rosto próprio, como se estivesse diante do espelho, mas em que se reflectem sinais de paisagens, eventos, pessoas, leituras, crenças que determinaram o seu percurso de vida.

Escolho o trecho citado no separador que antecede o capítulo "Vidas Vencidas", retirado do poema "António", de António Nobre: "*Fui vendo que as almas não eram no Mundo/singelas e francas:/A minha que o era, ficou num segundo/cheiinha de brancas!*" (369). Nobre é, com Cesário e sobretudo Camilo, uma referência na formação da leitora em que o eu se tornou desde criança. Em todo o caso, fá-lo não é só para convocar o ar de um tempo, os passatempos de uma família da pequena burguesia provinciana fascinada por poesia confessional e saudosista, ou para evocar a geografia nortenha que Nobre e Maria Ondina têm em comum. A verdade é que ambos partilham também a composição premeditada de um auto-retrato autoral e do livro que o consagra. Mesmo sem estudar em pormenor a relação intertextual de Nobre com *Vidas Vencidas,* devo salientar que, em *Só*, a vontade de contrariar a morte e a ideia de uma doença individual e colectiva se traduzem no projecto de compor uma biografia e uma nova forma épica da Lusitânia dos vencidos,

com inegável poder redentor. Na aparência pode parecer simples e imediato este universo poético. Todavia, com rigor se comprova que aí está uma composição fracturada e polifónica da figura de Anto, descendente de Camões, que torna Nobre num protagonista da modernidade poética portuguesa[4]. Lembremos que a segunda edição de *Só*, de 1898, reorganiza a versão original, de 1892, em secções que contam o percurso de vida do poeta órfão, condenado à busca do passado perdido e onírico da infância (convocado em sucessivos vocativos) e estimulado pelo aconchego intimista da antiga casa familiar, lembrada com assinalável força de presença e visualidade.

No caso de *Vidas Vencidas*, a costura do livro faz-se igualmente graças ao símbolo-relíquia da rosa-de-jericó, retomado como tema e variação para dar forma material à memória e exemplificar a atenção sobre objectos da casa familiar, imersos nas histórias de quem a habitou e na intimidade nostálgica de quem os recorda *a posteriori*. Desde o *incipit*, podemos depreender a atenção ao ínfimo, ao frágil, à inscrição pessoal de um objecto ou agregado de objectos, como se de talismãs se tratasse. Capítulo a capítulo, eles vão-se sucedendo com poder de sugestão sobrenatural, fantasmagórica e com força telúrica sobre o eu que narra, já que "[e]nraízam a narrativa no terreno húmido do passado" (Dumas, 2000, p. 421). A um ritmo regular mergulha-se nos meandros da casa, pontua-se o registo de objectos múltiplos, isolados ou reunidos em colecção, capazes de inscreverem a marca dos seus antigos proprietários.

Pouco depois do *incipit*, no capítulo inicial intitulado "Janela falsa", lá aparece o pai guarda-livros, romântico dedicado, nas horas livres, às artes plásticas e às colecções: "Na estante das conta-correntes e da colecção de selos, em estojo de pau-rosa, compassos, tira-linhas, transferidores, e godés e tinta-da-china: prémio de primeiro aluno no curso de desenho da Escola Comercial." (11). Ao pai pertence igualmente a colecção da revista *Ilustração*

4. Para esse efeito, há que considerar "[a] carga positiva de que é investida a linguagem, a ousadia de nela cruzar os registos mais triviais com os traços de um saber livresco, a encenação narcísica de um "eu" de duplo perfil (criança inocente e adulto tragicamente visionário, "moço lusíada" e "Moleiro da Saudade", memória da sua terra encantada e consciência ironicamente distante dela)" (Morão, 2004: 26), cruzando a dimensão individual e a do que pretende ser a "metonímia de um país" (Morão, 1991: 12), em tempos finisseculares de tão profunda crise para Portugal.

Portuguesa (que dá título ao respectivo capítulo) e a sua miríade de imagens e reportagens da vida social do início do século XX, de que se destacavam "destronadas realezas" (95).

Já no capítulo que toma o nome "A mãe" sobressaem os livros: "Livros anacrónicos com o f em ph. Romances de amores adversos, controversos, fatais. Almanaques do tempo do arroz de quinze onde, à parte charadas e receitas culinárias e medicinais, jogos de salão e de decifração de sonhos. E vidas de santos. E versos." (pp. 24-25). Tecem eles a cumplicidade entre mãe e filha e ensinam a modulação lábil das palavras e a imersão concentrada da leitura:

> Tão feio ler depressa. Como se se tratasse de uma obrigação, sei lá, de um castigo. Indelicado mesmo. Quase cruel. Em contrapartida, o conforto dos vocábulos nos lábios, no ouvido. O som. O silêncio. Isso e a atenção do ouvinte, a curiosidade, a colaboração do ouvinte. "Se me repetisses esse capítulo... Tão bonito. Tão triste!" Os poetas também. António Nobre. Cesário Verde que eu recitava a preceito. E de novo Camilo. (p. 27)

Em "A tia" é outra a classe e a quantidade de objectos. No forro, espaço entre o tecto e o telhado, o inventário é feito numa espécie de plano-sequência, listado em grupos nominais sucessivos que sinalizam uma transfiguração animizada, mas também a imprecisão de um tempo sem tempo que garante o efeito presentificador das imagens a lembrar fotogramas. Alta noite, ganham vida na imaginação das crianças da casa, mergulhadas no sono e sugestionadas pelas histórias e pelo pó-da-abissínia que a tia Glória queimava em noites de crises de asma:

> Alta noite, todavia, esses trastes a acordar e a comportar-se, salvo seja, como as criaturas. Cadeiras mancas dançando com os plintos tem-te-não-caias no supedâneo. A mesa de pé-de-galo e a peniqueira em corridas de competição. Espelhos que, embora rachados, reais os rostos ali de um tio Custódio, de uma tia Caetana, tal se ressuscitados. Os baús, ao erguerem as tampas, blusas de *faille* lá dentro a ranger que nem que tivessem dentes. O luxo das caixas de chapéus de Paris, as penas de avestruz da fabulosa tia francesa, os frascos de perfume que, ainda

> que vazios, preservavam o espírito. A viola sem cordas, o violoncelo sem arco, e o tambor, e o cornetim, uma autêntica orquestra. Em suma, noite de farra nos forros. Excepto para as coroas de flores-de-cera que continuavam a chorar os mortos do cemitério. (pp. 44-45)

Aqui temos (à semelhança do *incipit* do livro) o efeito combinado da névoa fabulosa que envolve a casa e da visualidade com que se dá a ver os objectos, fazendo recurso do que a Retórica chama hipotipose: assim dispostos com evidência diante dos olhos, os objectos ganham cores vivas e fazem ter a sensação de os presenciarmos como imagens sucessivas em movimento e de transportarem consigo o peso e o fulgor de histórias e tempos outros. Dispersos, destruídos e abandonados naquele lugar elevado da casa, os objectos ocupam quase todo o foco representado, sem deixar grandes espaços à sua volta. Em plano fechado, para usar a metáfora cinematográfica, são focados, com proximidade máxima e dinâmica, como despojos que os habitantes da casa foram acumulando ao longo dos anos. Tornam-se, desse modo, prodigiosos e algo funestos para quem os reconstitui à distância, querendo dar ordem por escrito às imagens retidas de dias passados.

Assim sucede logo no *incipit* com o foco demorado no quarto do oratório até se deter em *zoom* sobre a planta prodigiosa do deserto, entrecruzando vários tempos da vida da narradora-protagonista. Assim se apresenta o dito *incipit* já reformulado, dois parágrafos adiante:

> Nesse instante, porém, na palma da minha mão, o que eu presumia ser o laço que me vinculava ao ventre materno e portanto à vida (a morte lá em baixo um soturno e um susto), nesse instante acho que dei graças pelo sangue que me latejava. Isto dez anos depois e em frente ao falecimento do meu progenitor. Alguma primitiva psicose? Ou, quem sabe, mero mecanismo da compensação? (p. 10)

O despojo simbólico da rosa-de-jericó, que, aos dez anos, a narradora pensava ver ligada ao seu nascimento, é avaliado pelo olhar adulto a tentar compreendê-la como possível imagem obsidiante ou compensatória. A cena funciona em *mise en abyme*: alguém se recorda de si mesma a conjecturar

aos dez anos o que teria sido o seu nascimento. Eis o abismo da memória e dos limites e incertezas de interpretação de um passado que não pode já ser reconstituído tal como foi. Os tempos interseccionam-se porque sujeitos a uma retrospecção hiperconsciente, afim do *outrora agora* pessoano[5] ou daquele "eu hoje em pequeno" de Ruy Belo, transcrito como epígrafe deste artigo. Esta também é a forma de mostrar como o eu que escreve sofre, desde o início do relato, com a ameaça de desaparecimento dos seus e de si próprio, não sem assumir, pela força de contar histórias, o poder da invenção de si e da sua ascendência:

> Ou não será já invenção minha, a família?
> Como quer que seja, histórias nunca me faltaram. Talvez por eu ter demorado a abrir os olhos ao nascer, as pálpebras inchadas, coladas do forcejo de sair do ovo. Cega eu, e a ver para dentro (a contemplar outros orbes?), lá no quarto de tecto alevantado e janela fingida onde a rosa-de-jericó teimava em não florescer. (p. 21)

Daí ser interessante considerarmos a abertura do capítulo que toma o título da obra, "Vidas vencidas": "Interrogo-me se com isto pretendo procurar-me ou opostamente perder-me. Se o que me resta da infância meu fito é perpetuá-lo ou antes varrê-lo da memória." (p. 133). A hesitação sobre a forma e o propósito de transpor para letra de forma o passado infantil são reveladas, com toda a abertura, no momento em que se mostram os actos de pensar e escrever, numa frase nominal segmentada em três, com que se evidenciam uma aguda atenção auto-reflexiva ("Ponderação que quase me persuade a suspender esta escrita rememorativa. Mais. A riscar tudo quanto já escrevi.", p. 136) e a noção de a memória de quem escreve estar envolta em sombras e fantasmas.

No fim de contas, se o relato é tomado pelas cores sombrias da perda, essa é uma forma de exorcizar o medo da morte e de valorizar a aprendizagem da vida, pela evocação de ritos, rezas, tradições, romagens e peregrinações,

5. Refiro-me a esta passagem do poema do Pessoa ortónimo "Infância": "Com que ânsia tão raiva/ Quero aquele outrora!/E eu era feliz? Não sei:/Fui-o outrora agora.".

conjuras de dor e histórias, reais e sonhadas, que são património e parte fulcral da vivência familiar. Como defende Catherine Dumas: "As histórias contadas pela mãe [e por outros parentes ou conhecidos] e veiculadas através da narrativa escrita pela filha fazem parte dos ritos de iniciação e estão na raiz do realismo fantástico da obra." (2000, p. 421).

Nesta medida, *Vidas Vencidas* cabe na categoria das narrativas de memória que, na literatura dos meados do século XX até ao presente, têm conferido à cultura material dos objectos o papel de "déclencheurs de récits, donc de moteurs narratifs, et de garants de réminiscences" (Caraion, 2020, p. 42). Nomes como Annie Ernaux ou Jacques Bon exemplificam essa tendência que tem por referente o modernismo proustiano e o seu investimento no efeito reminiscente das coisas materiais. Assim o defende Marta Caraion quando avalia a literatura francesa em função do estatuto hipertrofiado que nela têm os objectos. De modos diferentes do século XIX em diante impôs-se uma "littérature de l'objet en regime de débordement" (Caraion, 2020, p. 58) que expressa inquietudes e aspirações colectivas relacionadas com o perfil mental da classe burguesa e do sistema industrializado de produção e circulação de valor capitalista que a sustenta. Cada um a seu modo, o realismo, a literatura do imaginário, de ficção científica, fantástica, surrealista ou do Nouveau Roman foram dando centralidade a objectos, tornando-se eles suportes semânticos das personagens e da respectiva acção e deles dependendo a coesão dos sistemas narrativos. Mas no caso das narrativas testemunhais e de memória, a relação personagem-objecto tem a seguinte especificidade:

> Patrimonialisé, l'objet gagne em dignité; parfois il s'esthétise avec le temps; et il se sémantise. Investi d'une fonction mémorielle, l'objet est en tout rétiré du circuit utilitaire, défonctionalisé, pour n'être plus que la trace d'un passé révolu et l'embrayeur d'un récit rétrospectif. (Caraion, 2020, p. 65)

Ora não será arriscado fazer a associação, no contexto literário português, com a tradição intimista configurada por Irene Lisboa e depois apropriada

por escritoras como Maria Judite de Carvalho, Luísa Dacosta e, claro, Maria Ondina Braga. Assim sucede justamente com *Vidas Vencidas* em que os objectos são investidos por sistema de uma carga afectiva e melancólica: são relíquias que expressam a perda, mas também a força da raiz familiar, ao mesmo tempo que ecoam o tempo histórico-mental das primeiras décadas do século XX e o fascínio burguês pelo inventário material da memória e pela intimidade doméstica. Para esse resultado tanto vale o elenco de adereços de um oratório interior da casa ou das peças delicadas usadas no baptizado de um bebé como os materiais e formas de móveis e adereços vários que compõem o ninho familiar, evocado como um corpo vivo pela narradora a guiar uma desconhecida de Lisboa que aí também nascera e se criara[6]. Estamos face a uma topografia imaginária da casa protectora, confinada. Tal como diz Gaston Bachelard em *La Poétique de l'Espace*, também na casa bracarense de *Vidas Vencidas* os lugares e os objectos pouco têm a ver com geometria ou arquitetura: são parte de uma casa-berço, extensão simbólica do papel da mãe, cenário de sonhos, medos, devaneios e lembranças onde se acumula a pulsão de vida e de morte.

Deixo para o fim a referência especial à fotografia e à carta como objectos de maior poder de reminiscência e efeito ressurrecional nesta obra. Ao acumular a tensão-chave da modernidade entre a reprodução em série estandardizada e a expressão singular do ser humano, a fotografia é a invenção oitocentista que melhor encarna o papel de máquina de memória que é investida fantasmaticamente enquanto objecto de luto e sobrevivência. Na linha da reflexão de Marta Caraion (cf. 2020, pp. 365 e ss.), identifico em vários momentos de *Vidas Vencidas* a força simbólica da fotografia como objecto-memória que materializa a transmissão familiar da recordação, sustenta a elaboração biográfica individual, o reconhecimento da pertença

6. Leia-se o seguinte trecho do capítulo intitulado "Entre o céu e a terra": "Eu a servir-lhe de guia corredor fora. Extenso o corredor como quase sempre nas casas antigas, um braço estendido a equilibrar o pegão do prédio. E eu, sem saber mesmo porquê, tão contente como ela, eu. O gosto de lhe dizer: "A varanda! Veja a varanda, está intacta!" A varanda de pedra e a porta da rua com batente de mãozinha-de-ferro. Ela, mal-grado muita coisa ali mudada, a sua consolação os pátios, os tectos, as clarabóias. O corpo da casa, enfim, que enquanto houver um corpo há um espírito." (p. 154).

familiar e de classe e até a consciência histórica de práticas e rituais privados e quotidianos, identificáveis com as primeiras décadas do século passado. Vejamos este passo lapidar:

> As tias de minha mãe nos retratos do baú no sótão – que o senhor lhes falasse com a alma! –, elas de tranças fartas, poupas, bandós. Os seus bens de raiz. As suas coroas. Algumas às vezes desolhadas da noite em claro por respeito ao penteado. Tias. As primas, entretanto, o corte *à garçonne*. (p. 80)

Aí temos a narradora a reconhecer nos retratos das tias algo de seu que tem origem nas histórias ouvidas em eras passadas e que nesta cena une vivos e mortos. É a experiência ressurreccional por excelência, numa cena composta mais uma vez em cima de frases nominais que sugerem o congelamento no tempo de um dado momento e de um lugar susceptíveis de causar reacções em quem os observa. No fundo, estando na mão da narradora esta torna-se uma espécie de espectadora para quem a fotografia é um vestígio do passado que retorna. Assim se dá o tal "regresso do morto" de que fala Roland Barthes ([1998], p. 24), em *Câmara Clara*, não por haver uma vocação mórbida ou recusa da morte, mas por se abrir a possibilidade de um convívio anacrónico que, em simultâneo, reitera a fugacidade da vida e a presença de antepassados até aos quais se viaja e que afluem ao presente da contemplação.

Por último, transcrevo um excerto em que é a carta o objecto que espoleta o devaneio da personagem, desta feita não da narradora, mas do que ela imagina ter acontecido com a mãe, pouco depois de esta ter dado à luz um filho que dorme a seu lado:

> Ao presente, porém, à conta das conversas criadas pela carta de Glória... Ao presente, Ana ali na cama e sem mais nem menos a mergulhar nas memórias dos seus maiores: gerações atrás de gerações a bordo de paquetes de longa escala que, largando de Liverpool, atracavam a Leixões

> onde essas aves de arribação... Tios, primos, parentes, todos em demanda da Barra do Rio Negro lá no Pará. O Brasil. Vinha-lhe agora o Brasil. Os tios-avós em barcos à vela meses a fio pela vastidão. (p. 19)

A mãe toma amiúde o nome próprio Ana na voz da narradora, o que a autonomiza da estreita condição de ser sua mãe e lhe dá autonomia de personagem dentro da narrativa autobiográfica. Com marcadores deícticos que presentificam de algum modo a cena ("Vinha-lhe agora o Brasil."), a carta anima a grávida a viajar em sonhos de evasão que as circunstâncias a impedem de realizar. Com ela entramos por momentos na corrente de consciência transcrita, nas suas suspensões e derivas, sobretudo em discurso indirecto livre, com uma brevíssima citação em discurso directo (cf. passo por mim sublinhado) proferida em surdina por Ana:

> Mas que iria fazer sozinha ao Brasil uma mulher com marido, filhos família? A irmã, sim, viúva, Glória, e sem obrigações. Agora ela... Viajar. Gostaria era de viajar, e por mar, nisso fazia questão. De barco, tal a sua raça aventureira...Bem acordada já, abanava a cabeça de pasmo de si própria. Eu que, desde que me casei... Tão livre dessas veleidades desde que se casara, e de repente... (p. 20)

Apropriando-se da voz interior de Ana, a narradora torna encorpada, presente, a figura da mãe que perdera ainda criança e de quem diz herdar "o jeito de contar histórias" (p. 23). A densificação da personagem passa inclusive por sugerir em Ana o esboço do sonho de ir além dos condicionalismos de ser mulher e burguesa naquela época: poder partir em viagem e à descoberta do Brasil (como o fizera a irmã Glória) e, de algum modo, cumprir a potência da "raça aventureira", marinheira e portuguesa, depreende-se. De novo se exprime um eco discreto do *Só* de Nobre na reinvenção da mãe identificada com desígnios de ordem nacional e colectiva. Ao mesmo tempo, nos dois excertos do capítulo "Janela falsa" em causa, a força da memória, tantas vezes potenciada por objectos, dá a ilusão de dar vida à mãe falecida.

Nesta passagem e no todo de *Vidas Vencidas* fica, sem dúvida, evidente até que ponto o exercício autobiográfico é concebido na assunção autoficcional

da autobiografia, o que os editores Isabel Cristina Mateus e José Cândido de Oliveira Martins respeitaram na edição do primeiro volume das Obras Completas de Maria Ondina Braga, publicadas pela IN-CM, em 2022, reunindo sob a etiqueta de *Autobiografias Ficcionais* o tríptico *Estátua de Sal*, *Passagem do Cabo* e *Vidas Vencidas*[7]. Para todos os efeitos, segundo Maria Ondina Braga, dizer que diz a verdade, como é timbre do pacto autobiográfico, significa que a escrita de si é uma relação fenomenológica com o real e com o vivido, mas também é linguagem burilada e invenção ficcional que, contra lacunas e limites, contra o esquecimento e a morte, procura fixar um eu profundo a recriar-se incessantemente na sua identidade narrativa.

Referências bibliográficas

Bachelard, G. (1992). *La Poétique de l'Espace*, 5e. éd., Paris, PUF.

Barthes, R. ([1998]). *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70.

Braga, M. O. (1998). *Vidas Vencidas*, Lisboa, Caminho.

Caraion, M. (2020). *Comment la Littérature Pense les Objets. Théorie Littéraire de la Culture Matérielle*, Ceyzérieu, Champ Vallon.

Dumas, C. (2000). Recensão crítica de *Vidas Vencidas*, *Colóquio/Letras* nº. 155-156, Janeiro, pp. 420-421.

Mateus, I. C. (2023). "Maria Ondina Braga e Clarice Lispector: uma data e outros fios de escrita", *Colóquio/Letras* nº. 155-156, Janeiro, pp. 59-69.

Martinho, F. J. B. (2022). "Para uma tópica do tempo e da melancolia: o *ubi sunt* em Fernando Pessoa" in *Aspectos do Legado Pessoano*, Lisboa, Tinta da China, 2022, pp. 286-304.

Martins, J. C. de O. (2022). "Paisagem das minhas memórias: viagens, olhares e vivências interculturais". In: Maria Ondina Braga, *Autobiografias Ficcionais Estátua de Sal, Passagem do Cabo, Vidas Vencidas*, coord. Isabel Cristina Mateus e José Cândido de Oliveira Martins, Lisboa, IN-CN, pp. 9-24.

7. Destaco o prefácio deste volume de Martins, 2022 e Mateus, 2023, pp. 59-64.

Mexia, P. (2022). "Ondina", *Expresso*, 15.07.2022 <https://expresso.pt/revista/cronicas/fraco-consolo/2022-07-14-Ondina-326a64f2> (consulta: 15.06.2023).

Morão, P. (1991). *O Só de António Nobre. Uma Leitura do Nome*, Lisboa, Caminho.

Morão, P. (2004). "Nota breve sobre o *Só*, de António Nobre" in *Retratos com Sombra. António Nobre e os Seus Contemporâneos*, Porto, Caixotim, pp. 25-27.

Pessoa, F. (s./d.). "Infância", *MultiPessoa* http://multipessoa.net/labirinto/fernando-pessoa/8 (consulta: 15.06.2023).

Reynaud, M. J. (2023). "Ler Maria Ondina Braga hoje", *Colóquio/Letras* nº. 212, Janeiro, pp. 137-142.

HYMNE D'AMOUR: EM BUSCA DE UMA CINEASTA[1]

Ana Isabel Soares

Apresentado numa sessão da Cinemateca Portuguesa de "Ante-estreias portuguesas" a 29 de janeiro de 2001, o filme *Hymne d'amour* (1991), realizado por Isabella Kent (1944-2022), constitui um dos mais instigantes objetos da cinematografia portuguesa do século XX. Ou melhor: a sua história é o que intriga e instiga o impulso de aprofundar o conhecimento sobre o filme e sobre aquela que o realizou. O nome da cineasta é, desde logo, motivo de interrogação, uma vez que a própria se identifica de maneiras diferentes, constando o seu nome como Isabella Kent, Ysabelle (ou Isabelle) Canto da Maya (ou Maia), incluindo ou não o seu primeiro nome, Marie.

As filmagens daquilo que viria a constituir o filme *Hymne d'amour* foram iniciadas em 1979, a partir da vontade da realizadora de documentar a vida do pai, o escultor Ernesto Canto da Maia (1890-1981). De acordo com o genérico do filme, que localizei em suporte digital em duas versões, uma falada nas línguas originais (na sequência em que são ouvidas: inglesa, francesa e portuguesa) e outra com dobragem em língua inglesa, e a partir de informações por mim coligidas desde novembro de 2021, a obra terá sido financiada por várias entidades, entre as quais a Fundação Calouste Gulbenkian, o Musée Municipal de Boulogne-Billancourt e a Fundação Oriente, e recebeu apoios do Centre National de la

1. O presente texto constitui parte de uma publicação que integrará o volume de textos em homenagem a Petar Petrov (1948-2022), na coleção "Exotopies" da editora Le Manuscript (Paris), sob direção de Pedro Ferré, Ana Clara Santos e Ana Isabel Soares, no prelo.

Cinematographie (hoje Centre National du Cinéma et de l'Image Animée), da Secretaria de Estado da Educação e da Cultura e da Presidência do Governo dos Açores[2].

No ano de 1979, chegou mesmo a ser objeto de um texto de Vicente Jorge Silva no jornal *Expresso* (uma página inteira publicada a 21 de abril desse ano, que incluía uma fotografia da realizadora), que refere a rodagem de "um filme de três quartos de hora sobre o pai, a terra, a memória", o qual se chamaria, "muito simplesmente, *O Paraíso Perdido*". Porém, essa ideia apresentada no *Expresso*, não viria a ser concretizada como previsto: *Hymne d'Amour* só é dado como finalizado em 1991 e identificado, ao longo do tempo e em diferentes documentos, com títulos distintos. Parte do que terá acontecido entre o começo das filmagens no fim da década de 1970 e a apresentação ao público (ocorrida em 1990) é relatada por Maria [sic] Canto da Maia a José Sebag[3], que a reproduz no suplemento de Cultura do jornal *Diário Popular* em 20 de novembro de 1985:

> Fiz tudo para conseguir dinheiro; felizmente a Gulbenkian ajudou-me e comecei [a filmar]. As filmagens foram feitas aqui [na ilha de São Miguel], em 1979, e desde logo o trabalho adquiriu um tom intimista sobre a personalidade humana de Canto da Maia, meu pai. Montei depois o material filmado e como, entretanto, o dinheiro se acabara, recomecei a procurá-lo. Os problemas de produção são imensos! Tão grandes que, de certo modo, me esmagaram. Desisti. Todo o material está há seis anos metido ali, em caixas, à espera. Aconteceu, então, que em Janeiro deste ano, encontrei o António Cunha Telles, mostrei-lhe o filme e ele entusiasmou-se. Reencontrei, assim, o meu próprio entusiasmo adormecido e... desisti de desistir! Estou agora muito interessada em reescrever o guião em detalhe, com a ajuda da minha irmã Violante e do Girolamo [...]

2. Cf. Carta do Chefe de Gabinete dessa Presidência, em 21-10-1985, reproduzida no dossiê do filme, cedido para a presente investigação por Yves Coleman, sobrinho da cineasta.
3. 1936-1989: poeta surrealista, repórter e autor do argumento de *Vidas* (António da Cunha Telles, 1984).

Nos segundos iniciais de *Hymne d'Amour*, o filme identifica-se como contendo excertos de "um filme sobre CANTO DA MAIA ... realizado pela sua filha Ysabelle em 1979", sem indicar o título de tal filme (Fig. 1). A datação poderá remontar a 1978, se se aceitar a informação nas notas manuscritas no verso de fotografias de rodagem, pertencentes ao espólio da família. A obra resultará, então, da articulação de imagens desse projeto com outras, registadas durante a década que se seguiu e já depois do desaparecimento do escultor. O que funciona como agregador dos dois momentos – distintos entre si até no formato e na tecnologia de registo utilizada em cada um – é a figura de Canto da Maia, escultor e pai da realizadora, a quem o filme é dedicado: o título de uma das suas peças escultóricas, "Hymne d'Amour" (não datada), precisamente é o que dá nome ao filme. Também intitulada "Printemps", "Adão e Eva", "Juventude" ou "Duo d'Amour"[4], a escultura, adquirida pelo Estado português em 1939 e desde então integrada na coleção do Museu de Arte Contemporânea, é composta por duas figuras autónomas em terracota policromada, um homem e uma mulher, o casal adâmico representado em pé, de frente um para o outro, de rosto levantado e olhos fechados. A escolha do título desse conjunto escultórico para aquilo que se supõe ser a versão final do filme de homenagem a Ernesto Canto da Maia sugere a ideia do tributo filial; mas aponta igualmente para o significado do regresso a um tempo primordial (o dos Açores, onde as imagens são captadas e que surge na abertura do filme, ilhas vistas desde o céu), de inocência e fundação da Humanidade; do mesmo modo, cria-se por essa via uma ligação à ideia inicial do título do filme, *O Paraíso Perdido*, o qual, tanto quanto se sabe, não foi concluído nos moldes em que começou por ser apresentado.

4. Podem encontrar-se informações sobre a escultura, assim como imagens fotográficas da mesma, no catálogo *Canto da Maia*, pp. 132-133.

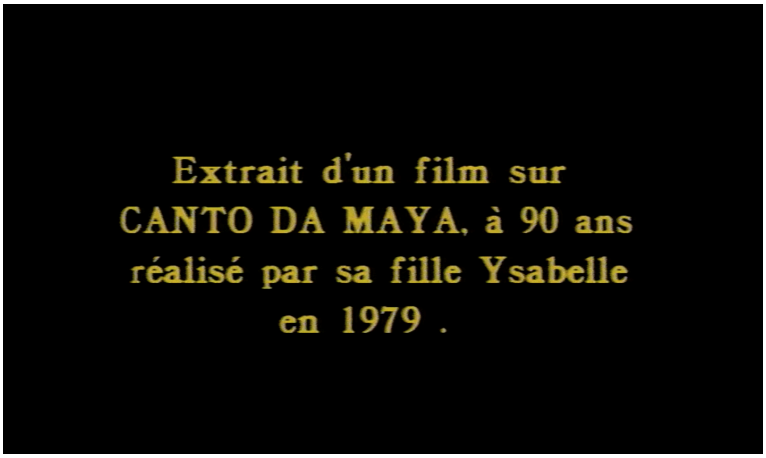


Fig. 1 – fotograma de *Hymne d'Amour* (00:00:48)

As imagens de *Hymne d'Amour* revelam uma realização segura, mesmo se quem a conduz está integrada no próprio filme. Marie surge algumas vezes a conversar com o pai e uma das suas primeiras falas, ouvida sobre a imagem em grande plano do pai a olhar para o lugar de onde vem a voz, condensa o propósito da obra e a ideia, acima apontada, de uma viagem retrospectiva: "Je fais ce film parce que... pour aller à la recherche de... de mon histoire avec toi [...] la raison de ce film c'est mon bonheur d'être ta fille"[5]; os dois, pai e filha, estão sentados lado a lado, na casa da família em São Miguel, e Marie dá uma gargalhada nervosa: "Écoute, tu m'impressiones [...] je fais un film parce que tu m'émues."[6] Estas conversas entre a filha e o pai na casa familiar conferem ao documentário o seu carácter intimista e, apesar de breves (comparativamente, na duração total do filme, de cerca de 50 minutos), deixam uma marca incontornável de registo caseiro.

No tempo que mediou entre 1979 e 1991, Ysabelle Canto da Maya terá dirigido programas documentais para a RTP Açores – a 9 de abril de 1986, o jornal *Açoriano Oriental* noticiava que a cineasta preparava um filme sobre a

5. Tradução minha: "Faço este filme para ir em busca da minha história contigo [...] a razão de ser deste filme é a minha felicidade de ser tua filha".
6. Tradução minha: "Ouve, tu impressionas-me [...] Faço um filme porque me emocionas."

também escultora Luísa Constantino (que surge em *Hymne d'Amour* como uma das discípulas de Canto da Maia) e, seis dias depois, que "Marie Canto da Maya filma a vida de açorianos ilustres para a RTP-Açores", avançando que a "montagem desses trabalhos de Marie Canto da Maya será feita no próximo Verão, quando do seu regresso aos Açores"[7]. Comprova-se, assim, a confiança depositada na sua experiência e na sua abordagem ao documentário.

Ysabelle Canto da Maya teria, pois, experiência na condução de documentários, além de uma rede de contactos nos meios audiovisuais dos Açores, possivelmente resultante do ascendente do seu pai, figura maior na cultura açoriana e nacional. Ainda assim, o filme tributo a Canto da Maia só terá data de conclusão, conforme se viu, em 1991. Terá sido mostrado a 23 de novembro de 1990, na inauguração de uma exposição no Palácio da Ajuda, a comemorar o centenário do escultor, mas posteriormente, excetuando eventuais exibições regionais, só vem a anteestrear-se em Portugal dez anos após ter sido concluído e mais de vinte depois de ter sido iniciado. Além do que a realizadora confessou, o desalento pelas "imensas dificuldades de produção", que outras razões terão estado na origem destas discrepâncias temporais, de produção do filme? E em que medida se relacionam com o carácter igualmente desigual do filme, feito de materiais compósitos, de formatos e suportes diferenciados, dado que as imagens captadas em 1979 (ou 1978) convivem com depoimentos de historiadores e amigos do escultor, posteriores à sua morte; e que o tornam num objeto peculiar, um híbrido de filme por terminar dentro de um documentário dado como completo?

O objetivo desta investigação acerca de *Hymne d'Amour*, iniciada no âmbito do projeto "Speculum – Filmar-se e Ver-se ao Espelho: O uso da escrita de si por realizadoras portuguesas e brasileiras"[8], vai para além deste filme: por um lado, pretende fixar-lhe a ficha técnica, claramente incompleta e mesmo incongruente (veja-se a indicação do nome da realizadora, que surge como

7. Primeira página do diário *Açoriano Oriental*, 15 de Abril de 1986.
8. Financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (EXPL/ART-CRT/0231/2021)

"Ysabelle Canto da Maya" no próprio filme e como "Isabella Kent" na folha de apresentação da Cinemateca Portuguesa, cujo texto é da autoria da própria; ou o facto de Violante do Canto, meia-irmã da realizadora, ser coautora, com Ysabelle Canto de [sic] Maya e Girolamo Palmieri, do "Scénario" do filme, datado de depois de abril de 1986, e apenas ser referida nos agradecimentos de *Hymne d'Amour*, cf. Fig. 2); mas pretende-se igualmente perceber quem foi Marie Ysabelle Canto da Maia/Maya, ou Isabella Kent, ou Isabelle, como é creditada como atriz na ficha de *Quartet* (James Ivory, 1981), onde faz a figuração de uma *socialite* parisiense no final dos anos 20 do século XX. Além deste filme, Isabelle interpretou papéis em *Diesel* (Robert Kramer, 1985), a fazer de si mesma, e entrara ainda em *L'Amour Trop Fort* (Daniel Duval, 1981) e em *La Città delle Donne* (Federico Fellini, 1980). Da sua formação como atriz existe, igualmente, informação dispersa e por confirmar.

A referida folha de apresentação da sessão daquela segunda-feira de janeiro de 2001 é uma das mais relevantes fontes para o estudo do filme *Hymne d'Amour*. Habitualmente, as folhas de apresentação da Cinemateca incluem, além da ficha técnica dos filmes, textos de apresentação quase sempre da autoria de críticos de cinema, ou outras personalidades. A folha relativa a *Hymne d'Amour* contém as indicações técnicas do filme (apresentado em cópia "Betacam SP" na "versão original falada em português e em francês" e com a duração de 50 minutos), uma epígrafe de Séneca que se identifica como sendo extraída do *Diário* de Andrei Tarkovski ("É desonesto dizer uma coisa e sentir outra… mas ainda o é mais escrever uma coisa e sentir outra", que remete para o carácter cândido do que se seguirá), algumas linhas introdutórias intituladas "Impressões de uma espectadora no dia de inauguração da exposição no Palácio da Ajuda, no dia 23 de Novembro de 1990, pelo Centenário do escultor Canto da Maya", assinadas por "Elsa Noronha" e, por fim, três páginas de parágrafos compactos de um texto que se encontra "depositado na Sociedade Portuguesa de Autores", assinado por "Isabella Kent".

Se o objeto da folha da Cinemateca deveria ser o filme apresentado na sessão correspondente, o facto é que todo o texto se centra na vida e no percurso

da sua realizadora: um desvio que, historicamente, transforma este documento num valioso lugar de informações acerca desta mulher, cuja obra fílmica se afirma abundante, mas que é sobretudo desconhecida. As informações da folha da Cinemateca foram o ponto de partida da investigação que agora tenho em curso e implica a identificação e consulta de inúmeros espólios, privados e de entidades públicas, que, espero, conduzirão à localização das obras de Ysabelle Canto da Maya, o que há de permitir o seu melhor conhecimento.

Existem outras fontes acerca do trabalho de Marie Isabelle Canto da Maya como atriz; um espólio significativo de documentos familiares e uma vasta coleção fotográfica privada (parte da qual se encontra na posse de Yves Coleman, e parte depositada no Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada). Da sua criação fílmica, porém, apenas se conhece *Hymne d'Amour* (através de registos da família, uma vez que não se identificou a obra nem na Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, nem na Fundação Calouste Gulbenkian). A curta-metragem *Compact*, que a cineasta refere de modo vago na folha da Cinemateca, e que consiste numa adaptação do livro homónimo de Maurice Roche (de 1966), constará do arquivo do Centre National de la Cinematographie; alguns documentários estarão em arquivos da RTP-Açores: resta confirmá-lo. As várias referências a outras obras realizadas por Ysabelle Canto da Maya, feitas pela própria quer na folha da Cinemateca quer no "Scénario" de *Hymne d'Amour* (intitulado, nesse documento, "*CANTO DA MAYA ou LE CHANT DE L'ILLUSION*" e, numa carta do produtor António da Cunha Telles, de 30 de setembro de 1985, "*DIALOGUE AVEC MON PÉRE*"), ou apontadas como estando em processo, quer no semanário *Expresso* quer no diário *Açoriano Oriental*, estão por descobrir, por redescobrir, e por dar a conhecer. É esse trabalho de localização, verificação e análise que se encontra por fazer e que comecei a empreender no projeto Speculum, cujo corpus integra por se tratar de um documentário de carácter autobiográfico realizado por uma mulher. Com essa investigação, espero lançar alguma claridade sobre a figura desta cineasta, ao mesmo tempo luminosa e obscura no cinema português, uma mulher cuja educação incluiu

ser a "primeira aluna" do atelier de Cecília Menano[9], em 1949, oficinas de interpretação em Itália e seminários intensivos com John Strasberg em Nova Iorque em 1981, ou encarnar, durante alguns segundos, a mãe do protagonista num dos mais emblemáticos e autobiográficos filmes de Federico Fellini, *Città delle Donne*.

Fig. 2 – Genérico final de *Hymne d'Amour*

Agradeço a Maria João Câmara, Cristina Canto Mendonça Dias e Yves Coleman terem-me apontado caminhos e cederem-me valiosos materiais do espólio de Marie Ysabelle Canto da Maia.

Referência filmográfica

Hymne d'Amour, 1991. Realização: Isabella Kent / Ysabelle Canto da Maya.

Referências bibliográficas

Do Canto, V., Girolamo, P., e C. de M., Ysabelle (s/d). "CANTO DA MAYA ou LE CHANT DE L'ILLUSION / Réalisation Ysabelle CANTO DE MAYA" [scénario de filme, policopiado e encadernado entre folhas de acetato]

9. Cf. Lopes, p. 129.

Kent, I. (2001). *Hymne d'Amour* – folha da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema de 29 de janeiro de 2001.

Lopes, M. J. C. (2015). *Pioneiras da Educação pela Arte: Enfoques Biográficos sobre Alice Gomes, Cecília Menano e Maria Manuela Valsassina* (Universidade de Évora. Tese para o grau de Doutora em Ciências da Educação.

Sebag, J. (1985). "Canto da Maia, lembram-se?", suplemento "Cultura", *Diário Popular*, quarta-feira, 20 de Novembro de 1985, p. 15.

Catálogo da exposição *Canto da Maia*, Instituto Português do Património Cultural e Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: 1990.

"*curriculum vitae* d'Ysabelle Canto de Maya", documento policopiado, s/d.

"Maria Canto da Maya está em S. Miguel para preparar filmes sobre Luisa Constantino", *Açoriano Oriental*, primeira página, 9 de Abril de 1986.

"Marie Canto da Maya filma a vida de açorianos ilustres para a RTP-Açores", *Açoriano Oriental*, primeira e última páginas, 15 de Abril de 1986.

MERECER A VIDA. MATRIARCADO E AUTOBIOGRAFIA NUM DOCUMENTÁRIO DE MARGARIDA LEITÃO[1]

Eduardo Paz Barroso

A relação do espaço autobiográfico com o cinema tem uma importância crescente da qual existem actualmente inúmeros testemunhos. O cinema é um meio de aceder à imagem e usar a palavra. Permite enquadrar e conceber o plano, desencadear sequências onde se desocultam camadas de visibilidade. É por isso especialmente propício à modelação de ambientes visuais, de vozes literais e metafóricas, através das quais um sujeito entra num processo de questionamento e acaba a falar de si. O espaço autobiográfico documenta e examina o real. E tudo o que nele se inscreve, sejam objectos, o resultado de memórias e acumulações, seja aquilo que é recalcado ou denegado. E até o inacabado. Ou, mais exatamente, o que fica por mostrar. São praticamente inumeráveis na história do cinema as obras onde cineastas narram ou recontam episódios da sua vida na primeira pessoa. Normalmente é um espaço dominado por uma consciência masculina, por um *Ethos* que projecta um certo tipo de poder. Essa consciência e esse *Ethos, por sua vez,* significam um certo tipo de vínculo documental com a verdade que é maioritário, quando não dominador.

1. Este artigo resulta de uma apresentação ocorrida no dia 9 de junho de 2023, na sala D421 do Centre de Recherche da Universidade Sorbonne, em Paris, numa Jornada de Estudos totalmente dedicada ao projeto *SPECULUM: Filmar-se e Ver-se ao Espelho: O uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa* (EXPL/ART-CRT/0231/2021).

Os discursos do "Eu" têm marcado a arte contemporânea, que tanto e tanto se aproxima do Cinema de forma indelével. Há como que uma expansão metonímica. Hoje proliferam marcas e traços de autobiografia por todo o tecido social e mediático. No caso das mulheres cineastas essa situação reveste-se de uma singularidade estética e política, que reivindica de forma intuitiva uma inclusão, mas também um descentramento do olhar. E até, em alguns casos, o que não deixa de ser uma *provocação*, o abandono de estereótipos cinéfilos.

Encontramos hoje um rico acervo de documentários de realizadoras que tanto podem estar legitimados pela coragem de uma exposição íntima, como pela lucidez de um movimento de câmara inesperado, sem o qual a nossa compreensão do mundo seria mais pobre. Em *Gipsofila* (2015) da realizadora portuguesa Margarida Leitão encontramos estas duas coisas, que são também duas questões que desenham uma singularidade a ter em conta.

Aprendemos definitivamente com Godard que os filmes *devem ser* sobre ideias. Por outro lado, é reconhecida e aceite uma tradição histórica de acordo com a qual as mulheres têm menos oportunidades para comunicarem, neste caso visualmente, as suas ideias e humores. Têm também sido estudadas as razões pelas quais o acesso ao documentário, no caso das cineastas, constitui um bom meio de afirmação e de independência ética e estética. É um género relativamente pouco dispendioso, pode prescindir de uma produção sofisticada, e assentar numa economia de recursos.

A persistência surge como um denominador comum a muitas realizadoras, assim como a capacidade de improvisação, o talento para fazer face a situações inesperadas. Uma das cineastas portuguesas com maior intervenção neste género, Catarina Alves Costa, considera que o tempo é aquilo que há de mais dispendioso na realização de documentários. De facto, não pode haver pressa na observação nem na introspeção. A dificuldade, genericamente reconhecida, das mulheres cineastas entrarem no campo da ficção, explica-se em grande medida pela existência de um sistema de produção onde tradicionalmente e até há relativamente pouco tempo se observava a

prevalência de uma lógica masculina. Por outro lado, o impacto das realizadoras na inovação deste género cinematográfico implica (mais concretamente em Portugal) a concretização de processos de democratização e o usufruto de uma liberdade fílmica. Importa também considerar um tipo de espontaneidade e autenticidade, conjugadas com uma disponibilidade intelectual e prática para observar e atender a detalhes e pormenores, o que faculta uma relação com a câmara solta e desafiadora, caraterísticas marcantes de certos temperamentos femininos consubstanciadas num agir estético. Estes traços são importantes quando se pretende filmar as coisas em discurso directo. Uma outra documentarista portuguesa e fotógrafa, Inês Gonçalves, fala mesmo do esforço de concentração no corpo e no movimento quando é a própria realizadora que opera a câmara. E também valoriza o sentido de oportunidade. Evita-se assim perder a cena. Nesta formulação conjuga-se quer a tradição do cinema directo, quer a tradição da fotografia clássica documental, resumida no aforismo de Cartier-Bresson, "voir est un tout".[2]

Podemos assim dizer, arriscando outros estereótipos, que o documentário autobiográfico no feminino beneficia de uma concentração de esforço e de força de vontade para a qual frequentemente as mulheres estão mais vocacionadas. Não que os homens não sejam capazes de grandes actos de coragem e resgaste, mas por vezes estes acabam submersos em formas mais ou menos misóginas de heroísmo.

Como escreve a romancista portuguesa Agustina Bessa-Luís sobre uma das suas personagens mais proeminentes, Quina, de *A Sibila*, "nunca soube até que ponto a sua condição espiritual era poderosa". Trata-se de uma mulher de uma certa época portuguesa e rural do séc. XX que "agiu sempre num plano bastante medíocre de vaidade e pura ternura para tudo quanto lhe pareça informalmente criado e existindo num estado temporário de imperfeição, ternura esta tão grande quanto o seu desprezo, porque tudo quanto ela amava – todas as criaturas, todas as formas, os mistérios, a própria

2. Ver a propósito "Filmes d´Elas", in *Expresso*.
Disponível em https://expresso.pt/dossies/dossiest_actualidade/dos_doclisboa/filmes-delas=f94803
Sobre a referência a Henri Cartier-Bresson (2013), *Voir est un tout, Entretiens et conversations*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris.

beleza – lhe parecia longe e indiferente do que ela teria desejado" (1954, p. 51). E se, para falar sobre o documentário no feminino, começo por convocar uma das mais geniais escritoras europeias, é precisamente para vincar uma pureza de carácter e uma força telúrica exclusivamente feminina que a sua obra analisa no plano romanesco, aqui exemplificada na personagem de Quina, o que, do meu ponto de vista, ajuda a interpretar a figura da avó em *Gipsofila*.

Este documentário autobiográfico de Margarida Leitão é uma conversa carregada de memórias e pequenas indecisões, entre uma neta – a realizadora –, e a sua avó, que foi professora do ensino básico. O filme decorre no apartamento da avó, em Lisboa. Temos assim uma espécie de dupla intimidade que concentra a energia desta necessidade de contar. O espectador assiste a uma conversa de duas mulheres com um vínculo familiar e afectivo muito forte, com as suas dependências recíprocas, alegrias e dissipações. Os planos ora enquadram as duas mulheres, separadas por uma distância geracional e por diferenças de costumes, ora enquadram espaços e sobretudo objectos e pormenores que povoam o apartamento onde adquiriram um direito de permanecer, o que, por sua vez, os legitima enquanto símbolos de um imaginário onde várias formas de amor se acolhem e devolvem. Em termos de antropologia visual, o apartamento, as mobílias, enfim aquilo que ocupa por assim dizer no plano decorativo e funcional, remete para um universo de pequena burguesia urbana com os seus clichés e nomenclaturas.

Porém, após esse primeiro e mais imediato nível de leitura, ocorre uma como que deslocação, graças à intervenção do cinema. Isto mesmo torna-se nítido quando ambas falam da necessidade de aproveitar a luz e, subentende-se, da importância do conhecimento humano, ao mesmo tempo que a avó (sem qualquer experiência de cinema que não seja a participação na vida da sua neta) dá opiniões sobre o lugar onde a realizadora deve colocar a câmara. Aí percebemos logo que entramos num outro nível do real que se desembaraça do *mundo das aparências*, para permitir um trabalho de ressignificação.

Em duas sequências iniciais (o filme tem 61 minutos) a questão da luz e do enquadramento, por exemplo, são verbalizadas e tratadas no plano da imagem. Enquanto isso, ocorre o jogo subtil da conversão da matriarca em actriz, não por via de um efeito de representação, mas graças à preocupação com a sua própria apresentação. Aparecer num filme (para esta avó), permanecer diante da câmara e dialogar com a *máquina* obriga a um certo desvelo, a dar atenção à maquiagem e ao vestuário. Num outro momento ambas mergulham num armário e revisitam o guarda roupa, numa espécie de palimpsesto entre passado e presente, onde subtilmente a própria noção de moda feminina, o efeito de gosto e os seus pequenos caprichos acabam por ser trazidos à narrativa.

A câmara percorre os compartimentos do apartamento suscitando diferentes níveis de compreensão. A devoção a um santo popular da mitologia cristã, da qual nos apercebemos quando a câmara enquadra uma estatueta de Santo António (do qual a cultura popular de Lisboa é especialmente devota), lado a lado com um poster de Chaplin em *Luzes na Cidade*, exemplifica perfeitamente a diversidade de um pequeno mundo doméstico real e intacto. Quando mais adiante se identifica o exterior da porta de entrada do apartamento e o espectador fica informado tratar-se de um sétimo andar esquerdo (algures em Lisboa), há um gesto de precisão que funciona como uma certificação que garante a génese deste documentário.

Daney, a quem no domínio da crítica, de certa forma *todos sempre devemos tudo*, (como disse Truffaut de Hitchcock, numa tirada célebre), sublinha que "cinema não é uma técnica de exposição de imagens, é uma arte de mostrar". O que nos remete para uma certa obrigação, ou melhor, para um compromisso de ver, e para um gesto que inscreve a sua gravidade num espaço comum de participações recíprocas. Mas, sublinho, nesse imenso território comum, o cinema é uma presença constante. É, enfim, "*alguém*". Esse território é também um território da família ou, pelo menos, de alguns dos seus elementos. Se tivermos presente o texto testamento de Serge Daney que decorre da conversa entrevista que teve com Serge Toubiana, é curiosa a coincidência do destaque, por assim dizer cinematográfico, que

ele dá à figura da sua própria avó (como de resto à figura igualmente muito marcante da sua própria mãe, factores neste caso importantes na elaboração do discurso crítico e que não se explicam exclusivamente por uma contextualização cultural da homossexualidade): "A minha avó revivia a sua vida através da cultura. Sempre quis saber com que idade os artistas tinham morrido ("este morreu novo"), e sobretudo "se tinham alcançado sucesso na vida". O que me parece curioso no caso de *Gipsofila*, e daí este paralelismo, é a coincidência da figura matriarcal e tutelar da avó como entidade carismática e signo cinematográfico. Logo no início do filme o tratamento dado à figura da avó faz dela um ente – isto é uma criatura filosoficamente emersa na realidade envolvente –, convertido em precioso material cinematográfico. E para que não subsistam ambiguidades, a documentarista afirma: "guardei-te num filme". O acto de guardar tem ressonâncias psicanalíticas, um desvendar feito à custa de um trabalho de memória e revisitação de cenas *primitivas*, que o plano quase minimalista da chuva a bater contra o vidro de uma janela, entre outros, pontua.

Gipsofila é assim um recomeço e uma continuidade. É um recomeço porque propõem um itinerário regressivo, um recuo a um passado ainda recente e que no limite convoca inexoravelmente a infância e aquilo que ela tem de incólume. A dada a altura isso mesmo fica bem expresso no modo como a neta, a realizadora, se aconchega no corpo da avó, denotando aquilo que supomos ser (ou podia ser) um desgosto amoroso. E é uma continuidade, porque se integra na progressão de uma obra que, como sempre acontece no documentário autobiográfico de mulheres, precisa de confirmação e de aumentar a sua presença social, de circulação, distribuição, difusão, mais do que nos festivais onde, no caso português, há ainda muito espaço para crescer (Pereira & Baggio, 2019, p.151).

A propósito da filmografia de Margarida Leitão, importa falar de uma "arte do encontro" e de uma filmografia sobre pessoas, da capacidade da realizadora cristalizar relações (Pereira & Baggio, 2019, pp.145-168). É também um trabalho sobre a luz, o que valoriza muito significativamente um filme com estas características. Numa das sequências a luz do sol entra por uma

janela e ilumina poderosamente uma imagem de Cristo, clara manifestação do olhar da realizadora sobre a devoção, ou melhor, as devoções da avó. Ao nível da linguagem constata-se uma demanda, e até uma vertente experimental. O processo é enfatizado por um efeito de verbalização quando a matriarca profere: "viver está sempre em aberto".

A propósito do uso da linguagem que este documentário faz, interessa-me considerar a sua filiação numa experiência que cultiva o acto de fazer cinema numa escrita através da câmara, e o respeito da orgânica do filme pelo tempo necessário para captar a duração das coisas, o que naturalmente adensa o seu enraizamento no documentário. E a propósito de enraizamento, destaco uma preferência de Margarida Leitão pela génese realista e experimental de Maya Deren (1917-1961), veja-se por exemplo a assimilação do estúdio pelo apartamento, ou as continuidades e descontinuidades tecidas por uma montagem que faz o corpo dizer na sua espontaneidade natural. Ouçamos a realizadora: "Mesmo no *Gipsofila* eu falsifico muitas coisas na montagem, não é? Há pessoas que dizem "ah eu fiquei tão emocionada naquele momento!", e eu fico calada porque não quero estragar. Mas aquilo é construção, aquilo é cinema. É artificial, por mais documental." Porém, não há aqui nenhuma traição, e apesar da câmara lenta não ser um recurso em *Gipsofila*, aplica-se-lhe bem uma bela formulação da artista e cineasta norte americana de origem ucraniana: *microscópio do tempo*. Um microscópio amplia o real, capta ínfimos detalhes, o invisível e tudo aquilo que nos escapa. Sentimentos que percorrem as preocupações de Margarida Leitão nos filmes [3].

Outra exemplificação pertinente deste enraizamento e da sua decantação para uma atitude de *Autor* consiste numa certa fixação em *Stromboli* (Rossellini, 1950). A propósito de outro dos seus filmes, Margarida Leitão é peremptória: "Eu fui buscar o *Stromboli* e comecei a criar logo ali". Eis a sua

3. Sobre Maya Deren, ver a este propósito Ribeiro; Ana Costa (2017), *Corpo, Memória, Paisagem: o cinema vertical de Maya Deren*, Actas VII Encontro Anual da AIM, pp. 297-307, AIM, Lisboa. Muito relevante é ainda a evocação de Maya Deren na Documenta 14 de Kassel (2017), enviando para aquilo que o "Eu" permite aqui esboçar na herança de uma opção neo-vanguardista na qual a concepção de cinema de Margarida Leitão deseja, a nosso ver, participar.

bem apreendida lição no cinema moderno e no seu imaginário, isto é, na elaboração crítica e filosófica de André Bazin. Recordemos o que ele escreveu. "Não será, a meu ver, o menor mérito do cinema italiano ter lembrado uma vez mais que não havia «realismo» em arte que não fosse em primeiro lugar profundamente «estético»" (Bazin, 1991, p. 242). O que nos reenvia para a estética do documentário e para a fidelidade daquilo que está disponível diante da câmara.

Um bom exemplo disso é o conhecimento que só a avó da realizadora verdadeiramente possui da luz da casa. Uma estética que se descodifica também a partir do enigma que o título recobre. *Gipsofila* é o nome de uma flor. Uma espécie de flor *secundária* se quisermos explorar analogias com a hierarquização dos actores no cinema de ficção. Nos arranjos florais mistura-se com flores mais exuberantes mas parece insubstituível quando se trata de simbolizar a vivacidade. Associa-se a uma longa vida. Em Portugal há quem chame a estas pequenas flores brancas "véu de noiva".

A partir da imagem da realizadora reflectida no espelho de uma cómoda ocorre uma rotação de significados e a partir de um dispositivo relativamente elementar, um álbum de fotografias de família. Nele revisita-se um casamento, enfim o fio do tempo. Enquanto se ouve a voz da sua avó, primeiro a dar uns quantos conselhos à neta, como se ela fosse ainda uma criança, oferecendo-lhe chá, torradas e compotas. Em segundo plano, uma antiga televisão, na sua inutilidade, passa imagens de um programa de entretenimento. Depois esta mulher idosa, que como qualquer outra pessoa acumulou alegrias e desilusões, coisas comuns, mais ou menos vulgares, que a minúcia do cinema universaliza (e democratiza), começa a viajar dentro do filme. E a revelar como enfrenta a sua solidão urbana. Recorda o dia do seu casamento. O filme compatibiliza elementos antropológicos com a sedimentação de vivências. Não se trata então de filmar o objecto álbum de família, mas sim um gesto, o poder evocativo e fantasioso de que esta colecção de imagens fotográficas se reveste quando elas desfilam nas mãos daquela que o organizou e preencheu. Por fim uma evocação amorosa

devolve a este espaço, ao que está dentro de campo – que entretanto se fechou e concentrou, sem que o espectador se tenha imediatamente apercebido disso, a figura masculina ausente do marido. E ainda assim actualizada como recordação. Pressupondo aqui uma atitude comparativa com o texto poético, e portanto sensível àquilo que alguns teóricos designam por *fronteiras de linguagens*, cito um fragmento de um poema de Ruy Belo: "o tempo é a maré que leva e traz / o mar às praias onde eternamente somos / sabemos agora em que medida merecemos a vida" (Belo, 1984, p. 168)[4]. O cinema aqui, claramente a vida e o esforço de a merecer.

Em termos estéticos, o documentário desdobra a razão deste encontro no qual o filme se centra. O que vemos parece agora tingido de melancolia (sim, também podemos pensar nisso, na cor *do* cinema). Quanto à forma como esta avó exprime empatia pela situação da sua neta, provavelmente perturbada por uma decepção amorosa, ela parece traduzir-se num amplo movimento de câmara a percorrer várias jarras com flores espalhadas pelas divisões do apartamento. Um pouco como se fossem *naturezas mortas* na pintura. Tudo se torna mais nítido, ou melhor, mais real, quando a ouvimos dizer diante da câmara que a envolve: "Eu chorava por tudo e por nada. Pareces uma viúva".

O documentário toca dissensões profundas no interior daquelas duas mulheres. Capta roturas, o inacabado, a sensação de alguma coisa ter sido interrompida. O cinema faz o seu trabalho, ao transformar plasticamente o recalcado, a cerzir cicatrizes e perdas. O real por momentos é uma discreta celebração da imagem de si, dada como uma oferenda por duas mulheres tão próximas e tão diferenciadas pela idade e pela condição sócio-cultural. Por vezes o documentário é um pacto. Em *Gipsofila* esse pacto está selado por laços de família que se reforçam e apertam mais quando as personagens se afastam e permanecem na individualidade das suas vidas. A tudo isto não é estranho um registo oscilante de diário, com cenas recortadas do quotidiano.

4. Ruy Belo, in *Homem de Palavra(s)*, 1970, Lisboa: D. Quixote, 1.ª ed.

Béatrice Didier que estudou o diário íntimo na literatura vê neste género uma *invenção do moi* com as suas aproximações psicanalíticas. Apresenta a dualidade do diário em Tolstoi e chama a atenção para o lado confessional que se mantém recatado, para o tratamento dado à indiscrição e para as alusões ao drama. Trata-se de um "exercício espiritual", ou de uma forma de "exame de consciência" e de "redenção". E há também quem, a propósito da literatura na primeira pessoa, fale de autoficção, ou de uma ficcionalização da experiência, que arrasta consigo uma indiscernibilidade sintática. E Gusdorf, a partir do romantismo alemão e de outras obras maiores da literatura europeia (Balzac, Stendhal, Flaubert, para referirmos apenas notáveis exemplos da língua francesa), entende que toda a autobiografia começa por romancear "a formação de uma personalidade".

Creio que todas estas breves observações anotam a importância de um sistema de representações que *Gipsofila* elucida com originalidade visual, com a autenticidade de um *autorretrato*, ao qual se acrescentam e subtraem micronarrativas (por oposição à concepção de Lyotard de *metanarrativa*), o que quer dizer que o espectador não tem, nem precisa de ter, um controle absoluto sobre o que está a ver. O cinema é propício a este pequeno jogo de *gestos e fragmentos,* numa muito intencional referência a um outro filme documental português de Alberto Seixas Santos que, no rescaldo da revolução portuguesa de 1974 que institui um regime democrático, trata e procura desconstruir o tema do poder. Margarida Leitão dispensa aqui qualquer activismo panfletário e reclama o direito a fazer cinema, e a protagonizar no feminino a modificação, a transformação de pontos de vista, da qual só ele é capaz.

Já próximo do final vemos a realizadora encostada a uma parede do apartamento. A câmara encontra-a num estado de certo desamparo, exposta. A avó teme que alguém possa enganar essa mulher bem mais jovem e menos experiente. E aqui, numa outra escala, trata-se de um poder delimitado pela vertigem dos afectos. Por duas vezes enquadra-se uma janela, essa grande metáfora do ecrã. Por duas vezes a luz recombina imagens muito plásticas. Quando chega a noite e desaparece a luz do dia, o reflexo um pouco opaco de

uma velha televisão no vidro da janela mostra já não ser necessário acrescentar mais nada. Agora a realizadora está diante do armário da roupa outra vez fechado. Daí a instantes sai do quarto da avó e desliga o interruptor da luz eléctrica. E há ainda muita vida para merecer a partir destas memórias que o filme projecta lá fora.

Referências Bibliográficas

Bazin, A. (1991). *O Cinema*. S. Paulo:Editora Brasiliense.

Belo, R. (1984). *Obra Poética*, vol. 1, Lisboa: Presença. Retirado de *Homem de Palavra(s)* (1970), 1ª ed., D. Quixote, Lisboa.

Bessa-Luís, A. (1954). *A Sibila*. Lisboa: Guimarães Editores. 1ª edição.

Cartier-Bresson, H. (2013). *Voir est un tout, Entretiens et conversations*. Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris.

Daney, S. (1994). *Persévérance*. P.O.L. Éditeur.

Pereira, A. C. & Baggio, E. (2019). Memória, realismo e biografia: entrevista com Margarida Leitão. In: *Doc-on line*, nº 26.

Ribeiro, A. C. (2017). Corpo, Memória, Paisagem: o cinema vertical de Maya Deren. In: *Actas VII Encontro Anual da AIM*, Lisboa: AIM, pp. 297-307.

Ver a propósito "Filmes d´Elas", in *Expresso*, disponível em https://expresso.pt/dossies/dossiest_actualidade/dos_doclisboa/filmes-delas=f94803

A METAMORFOSE DO EU: AUTO-REPRESENTAÇÃO E INTERMEDIALIDADE EM A *METAMORFOSE DOS PÁSSAROS* (2020)[1]

Fátima Chinita

Introdução: A auto-representação no feminino

O filme *A Metamorfose dos Pássaros* (2020) é a primeira longa-metragem de Catarina Vasconcelos, depois da sua obra, igualmente em registo intimista e poético, *Metáfora ou a Tristeza Virada do Avesso* (2014, 32 minutos) com que iniciou a sua aventura na auto-representação e no cinema, ou no cinema como forma de auto-representação.

Para quem tem formação de nível superior em artes ditas visuais, adquirida na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e no Royal College of Art de Londres, Catarina Vasconcelos é exímia no uso das palavras, erigindo metáforas linguístico-pictóricas de forma magistral. A revelação de si é, neste caso dupla, porquanto a sua presença se faz sentir não apenas em corpo, mas sobretudo em espírito – esse reverso do corpo físico externo onde reside o *sentir* que emana das vísceras (do coração, fonte do amor; do cérebro, *locus* do pensar; e dos olhos, por onde penetram as coisas que se vão sedimentar em memórias). Não será talvez por acaso que Aristóteles remete a alma para um local vago, quase indeterminado do ser, ligada ao entendimento e à imaginação como o próprio corpo físico (*De Anima*,

1. Artigo publicado em *Ekphrasis - Images, Cinema, Theory, Media,* , 29, no. 1 (2023). Babes-Bolyai University.
URL: https://ekphrasisjournal.ro/docs/R1/29E0.pdf

originariamente c.350 a.C., 2010, p. 34). Para Aristóteles, corpo e alma são inseparáveis, pois "todas as afecções da alma se dão com o corpo" (ibid.). Neste aspecto a auto-representação é tanto externa quanto interna.

Esta dupla componente do trabalho de Catarina Vasconcelos transforma *A Metamorfose dos Pássaros* numa metáfora da sua vida, apresentada de um modo lírico não condizente com uma forma de arte em particular, mas sim com um misto deliberado delas. É por meio da intermedialidade – num cruzamento híbrido de sensibilidades e matérias que a auto-representação de "Catarina", como a cineasta se designa no filme – se constrói. Na senda de Fernando Pessoa, que apenas escrevia por palavras, Vasconcelos mostra que o cinema pode ser *poesia*, não deixando de ser cinema porque tanto o primeiro como a segunda se regem por metáforas, manifestando a verdade por *intermédio* de efabulações.

Fazer cinema sobre si, provindo de si, é o gesto poético mais genuíno. Como escreveu Pessoa em "Autopsicografia" (1932): "O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente". De modo muito apropriado, *A Metamorfose dos Pássaros* é um filme-luto [2]que transcende a morte para se impor como um filme-poema carregado de símbolos.

A Pureza do Hibridismo, ou o *dentro* que se vê de fora

A auto-representação produzida através do cinema, arte versátil que conjuga muitos traços das artes que a precederam, tende naturalmente à intermedialidade, mas no caso deste filme a posição é assumida e mantida por meio de uma comparação entre os domínios orgânico e artístico. Ambos são criações que relevam do acto de *enformar*, aqui conotado com encarnação.

2. Uma das funções do cinema do Eu é reparadora, sendo este tipo de cinema usado amiúde para determinadas situações relacionadas com a perda. Alain Bergala afirma: "el filme en primer persona permite dar realidad a un diálogo íntimo com el desaparecido" (2008, p. 28, texto original).

Fig. 1 – *A Boda Camponesa*[3]

Fig. 2 – Pormenor de *O Cristo Recém-Nascido*

No filme diz-se, por exemplo, que ainda antes de atingirem a adolescência já "o corpo dos filhos [de Beatriz] não aguentava estar dentro das molduras apertadas", sentindo-se comprimidos como as margens dos rios[4].

3. Todas as imagens deste ensaio foram retiradas do filme *A Metamorfose dos Pássaros* e respeitado o seu formato original. Gentilmente cedidas pela produtora A Primeira Idade @.
4. Todas as citações do filme provêm directamente da versão consultada.

Este devir orgânico – que até provoca dores de crescimento – é contrastado com figuras pictóricas imobilizadas para sempre nas suas telas, como *A Boda Camponesa* (1756) de Pieter Bruegel O Velho [Figura 1], ou o pormenor do rosto da Virgem Maria no quadro *O Cristo Recém-Nascido* (1645-1648), de Georges de La Tour [Figura 2], que, todavia, se relacionam em termos temáticos com o filme.

A translação semântica é mais do que metafórica quando o velho Henrique afirma (em voz *off*) que a reprodução do quadro de Joaquín Sorolla, o qual mostra uma mãe acamada com um recém-nascido [Figura 3], lhe parecera sempre ser a esposa com um dos filhos do casal, num eco visual da fotografia em que Ana Maria Pinto, mãe de Catarina, a contempla no dia exacto do seu nascimento [Figura 4]. Em termos simbólicos, em *A Metamorfose dos Pássaros* romper os limites do corpo é sintoma de sair dos confins do enquadramento, numa mescla de formas artísticas.

Fig. 3 – Reprodução de Sorolla

Fig. 4 – A primeira fotografia de Catarina

Do mesmo modo, verter para o exterior aquilo que se encontra no âmago é sintoma de uma combinação de géneros artísticos onde prepondera a visualidade. Aparentemente voltado para o exterior (mostrando o jardim, a serra, a montanha, a floresta, o alto-mar – em suma, toda a natureza), o filme *A Metamorfose dos Pássaros* é, no entanto, sobre o interior das pessoas: de Catarina e das duas gerações familiares que a antecederam, as quais são uma extensão dela. Henrique, o avô, "olhou para dentro de Beatriz" e viu nela o futuro e a construção da família, que foi confirmando ao olhar "para dentro das fotografias" que aquela lhe enviava de longe, do outro lado do mar. Estas memórias de uma história de família, pertencentes à intimidade de um homem e de uma mulher que "acontecem" serem os avós de Catarina (e que englobam também as vivências do seu pai e dos seus tios), são tornadas públicas no filme, mas sempre através do ponto de vista criativo da cineasta, como uma forma de actualização do passado. São ainda dela, sobre ela. Pode dizer-se que, à semelhança das montanhas cujo tamanho colossal "entrava dentro dos olhos estreitos [de Catarina] como se a vissem por dentro", também as fotografias devolvem o olhar ao observador e o reduplicam, desta feita maior do que ele, como acontece com Henrique, embarcado, que observa as fotografias dos filhos bebés, e respectivos detalhes, com a ajuda de uma lupa [Figura 5].

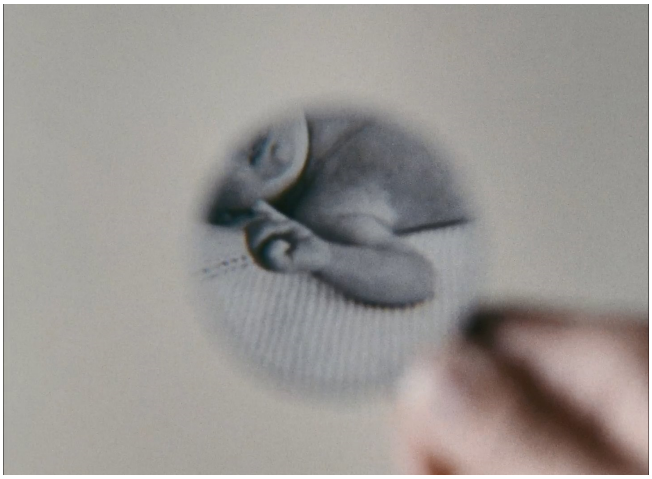


Fig. 5 – O primogénito de Henrique

Fig. 6 – O olhar do ancião Henrique, que abre o filme

Neste filme é atribuída uma conotação muito positiva ao olhar. Não é por acaso que Henrique, ao remeter-se a um lar, pede aos filhos que lhe levem *Os Olhos de Santa Luzi*a, para que não o abandonasse nunca a visão, nem que fosse para ver a esposa nas suas memórias [Figura 6]. Inversamente, ao sentimento é atribuída uma conotação negativa. Na maioria das vezes, sentir

é equacionado com sofrer, ou não fosse este um filme de luto.[5] Contudo, a verdade é que ambos os factores se equivalem. *A Metamorfose dos Pássaros* é um filme de realidades e sentimentos particulares atravessado pela arte. Logo, a visão é apenas o "avesso" do sentimento. Esta ideia de reversibilidade é um factor recorrente no filme também a outros níveis, como mais à frente se verá.

A intermedialidade do filme encontra-se intimamente ligada à própria dinâmica *documental,* mais no sentido de documento (i.e., declaração) do que de comprovativo da realidade, que é tida como a principal característica do cinema de não-ficção, em grande medida preocupado em fixar factos para a posteridade. Catarina Vasconcelos não pretende equacionar questões através da sua ligação ao mundo, como no filme-ensaio: "O pensamento ensaísta torna-se uma recriação conceptual, figural, fenomenológica e representacional que recria o Eu à medida que ele encontra, testa e experiencia uma versão do real enquanto dimensão pública 'alheia' ['*elsewhere*']" (Corrigan, 2011, p. 35, tradução minha)[6]. Em *A Metamorfose dos Pássaros* não se verifica qualquer contacto com outras pessoas, lugares e situações, nem uma argumentação de carácter conceptual: tudo é mantido na esfera familiar e das emoções que lhe são afectas.

O mundo externo para "Catarina" cinge-se unicamente à Natureza – que é retratada ora como uma Mãe verdejante, berço da humanidade (porventura, a melhor "mãe das mães de todas as mães" que o filme encerra); ora como o mar imenso que tudo engole, quer na morte quer no renascimento. Com a excepção da referência às Áfricas (na canção de Teresa e nos selos do pai) e à queda de Salazar (na capa de uma revista lida por Beatriz), da realidade social praticamente nada se sabe. Não há outros intervenientes para além

5. A excepção mais flagrante é a referência ao enamoramento de Zé.
6. "Essayistic thinking thus becomes a conceptual, figural, phenomenological, and representational remaking of a self as it encounters, tests, and experiences some version of the real as a public 'elsewhere'"

daqueles que fazem directamente parte da família (como a namorada de Zé e, claro, Zulmira). A tripulação do Navio Escola-Sagres é uma sinédoque de toda a marinhagem e a "almejada" correspondência enviada aos tripulantes do navio de Henrique, à época das suas missões, é uma fabricação da cineasta lida por um coro de vozes femininas em *off*, numa polifonia que tem em comum um ponto de vista universal: o "ofício da saudade", como lhe chama Henrique. O filme decorre, pois, numa redoma artística que oblitera qualquer realidade alheia.

Dito isto, o *documento* que Catarina Vasconcelos abraça é intensamente performativo. Quando Jacinto incita Catarina a libertar-se do peso da existência, numa troca de discursos inteiramente metafórica entre pai e filha, na qual ele lhe diz "Leva as minhas memórias, leva-me contigo; leva o tempo contigo", um braço aparta uma cortina verde como numa representação teatral [Figura 7], com a diferença de que esta encenação 'dá' directamente para a vida (mais concretamente para a paisagem da Serra da Estrela) e não para um palco numa casa de espectáculos [7]. As encenações de Catarina Vasconcelos em *A Metamorfose dos Pássaros* não são metalépticas, como ocorre por diversas vezes no filme *Les plages d'Agnès* (2008), em que a cineasta Varda se representa a si própria contracenando consigo mesma em criança ou jovem, o que releva de uma reflexão sobre esse período da sua vida, ou não fora a obra considerada um filme-ensaio. Assim, a representação da infância de Jacinto na casa de família com a mãe, os irmãos e Zulmira – bem como depois na adolescência – é efectuada com recurso a actores. Uma vez que a mãe faleceu e os filhos cresceram, esta é a representação possível daquilo que só ficou gravado na memória [Figura 8].

7. Mais tarde um outro braço voltará a apartar cortinas, mas desta feita na casa de família de Henrique e Beatriz, revelando uma luxuriante vegetação sintoma da "verticalidade das plantas" que sempre se fizera sentir em Triz.

Fig. 7 – A cortina que se aparta para revelar o espectáculo da natureza (em casa)

Fig. 8 - Reconstituição feita por actores (a interpelação da câmara acentua a falsidade)

Mais tarde, na segunda parte do filme, Catarina "contracena" com a mãe falecida, mas esta sequência é apenas um relato de um sonho que tivera, pelo que nenhuma actriz foi seleccionada para interpretar o papel materno, o que redundaria numa conjunção impossível de realidades em que a criadora conviveria com a sua própria criação (metalepse). O diálogo fictício entre Catarina e a mãe é proferido por uma única voz – a de Catarina – não

adquirindo por isso a figura materna uma existência física. Na imagem vemos a mão da realizadora a interagir com folhas de árvore em *reverse*, fazendo metaforicamente o tempo andar para trás numa manifestação do desejo próprio. O suposto diálogo termina com Catarina a afastar-se de um tronco de árvore revelando, numa homenagem filial, um coração feito de pétalas vermelhas que ali depositara. Trata-se de uma construção que é um misto de texto poético, montagem e muita imaginação.

Fig. 9 – Marujo do navio Escola Sagres

Fig. 10 – Catarina a tentar reerguer a mãe

Logo, existe no filme uma dimensão autobiográfica performativa correspondendo tanto a actos reais como imaginados, na linha da categoria de documentário performativo proposta por Bill Nichols na última versão da sua obra canónica *Introduction to Documentary* (2001). Todas as encenações da realizadora neste filme relevam de uma experiência pessoal, enquanto manifestação de memórias, envolvimento emocional ou crenças pessoais, denotando uma visão subjectiva e afectiva do mundo, como Nichols refere. Veja-se por exemplo, o momento em que, em alto-mar, um marujo escreve a frase "Meu amor, minha casa no mar" por intermédio da sinalética luminosa do navio [Figura 9]; ou uma das raras cenas sem voz *off* em que, em plena serra num dia toldado pelo nevoeiro, Catarina tenta reerguer uma árvore tombada, ao som da Chaconne para violino, de Bach, cuja utilidade, diz Jacinto em voz *off*, é simultaneamente evocar os mortos e reerguê-los [Figura 10].

O filme contém dois tipos recorrentes de encenação, diametralmente opostos: um ocorre sobretudo na primeira parte, o outro revela-se essencialmente na segunda metade da obra. Ambos são, conscientemente, intermediais e constituem pronunciamentos indirectos sobre a natureza da arte. O primeiro tem um lado fúnebre de estagnação e fixação involuntária, o segundo pauta-se pelo movimento e pela libertação deliberada.

Com efeito, após a morte da mãe, todos os filhos de Beatriz permanecem sozinhos na casa de família e são vistos numa pose absolutamente estilizada em plano de conjunto [Figura 11]. Este enquadramento foi composto como um *tableau vivant* (cuja tradução literal em português é "quadro vivo"), à semelhança do entretenimento da alta sociedade muito comum na Europa nos séculos XVIII e XIX, em que pessoas reais posavam como figuras pictóricas imitando telas famosas. Neste caso, os irmãos encontram-se absolutamente estáticos, mas não para gáudio dos observadores. A sua pose expressa o luto, como se de uma obra de arte se tratasse; é um trabalho volumétrico e, por isso, performativo. Como relata Jacinto enquanto jovem adulto (em voz *off*): "[...] éramos uma natureza morta. Observávamos o mundo como

se estivéssemos dentro de um quadro e fora dele a vida teimasse em continuar". Todavia, este tratamento visual contém, na mesma cena, três planos mais aproximados, que antecedem o plano de conjunto pictórico, representando detalhes do mesmo: uma veia de um pescoço a latejar discretamente, um braço imóvel suspenso e uma mão que detém um cigarro fumegante numa pose de abandono. Embora a montagem opere aqui uma ruptura da integralidade coadjuvada por algum movimento nas personagens, o efeito é minimalista e serve para combinar a performatividade da volumetria com o estatismo visual da pintura, fundindo várias formas de arte, e respectivos atributos numa só (o cinema).

Por ironia, esta composição visual é um quadro de "morte" interior em reacção a uma morte física, externa (a da mãe)[8]. Esta imagem rima, em termos artísticos, com vários outros planos do filme que imitam naturezas mortas (conhecidas em inglês como "*still lives*"), quadros que retratam um conjunto de produtos comestíveis dispostos sobre uma mesa. Temos a certeza de que estes foram filmados para a obra de Vasconcelos – que são, portanto, factos cinematográficos encenados deliberadamente – pois logo na primeira dessas ocorrências [Figura 12], Zulmira, inicialmente em campo, pega num marmelo, que irá descascar no plano seguinte.

8. O mesmo sucede com o plano em que Teresa sentada ao piano permanece imóvel sem que os seus dedos percorram as teclas no desempenho musical, enquanto o espectador ouve música daquele instrumento, mas não diegética.

Fig. 11 – Tableau vivant

Fig. 12 – Natureza morta, após a saída de Zulmira

Na segunda parte do filme é Catarina quem se encarrega das principais *performances,* que funcionam como intervenções dinâmicas. Numa delas, vemo-la primeiro a montar um puzzle que (re)constitui uma cara de mulher em formato de grandes dimensões [Figura 13], e mais tarde observamo-la a vaguear pelo alto da Serra da Estrela desfraldando uma bandeira com a

mesma imagem, que então depreendemos ser uma efígie da avó Beatriz, mas possivelmente é uma representação de todas as mães [Figura 14]. O agenciamento da realizadora, a natureza episódica do evento – que não contém uma narrativa mas obedece a uma progressão – e a postura de homenagem pública podem fazer pensar nesta ocorrência como um *Happening*.

Fig. 13 – A montagem do puzzle

Fig. 14 – A sua exibição pública

Neste caso não existe participação directa de um público real dentro do filme, como nos Happenings desenvolvidos de 1959 em diante por Allan Kaprow (aliás, não há vivalma em torno), mas a encenação é orquestrada para o público cinematográfico, que valida a actuação como um acto de luto. A intromissão da bandeira de forma extemporânea na serra parece dotar o fenómeno de uma certa espontaneidade que, todavia, é inteiramente fabricada, pois que esta acção deriva da montagem do puzzle e funciona em estreita relação com ela (tal como previsto no guião do filme). Logo, também esta performatividade é híbrida, pois para além de ocorrer no interior de um filme mescla-se com os processos cinematográficos propriamente ditos. Catarina Vasconcelos usa, pois, a modalidade de documentário performativo de Bill Nichols mas vai mais longe ao dotá-lo de um hibridismo suplementar que – recorde-se – remete mais para o interior do que para o exterior.

Noutra ocasião, Catarina funde-se com a paisagem verdejante por intermédio de espelhos que reflectem o 'lado de cá' do espaço e que a ocultam em pleno campo, no espaço *off* do fundo, uma das seis modalidades de fora de campo segundo Noël Burch, em "Nana ou os dois espaços" (1973). Desta feita, verifica-se uma coalescência do visível e do invisível, do atrás e do à frente, num processo de falsificação da realidade que faz lembrar as obras pictóricas de René Magritte. Porém ao contrário do pintor belga, Catarina não prolonga a natureza no artefacto (como num dos quadros da série *La condition humaine,* 1933)[9] nem usa o espelho de forma não reversível (como na obra *La reproduction interdite*, 1937), [10] optando por uma conjunção do reverso destas duas estratégias: prolonga o artefacto na natureza camuflando-o, a ele e a si, no meio da paisagem, simultaneamente revelando e ocultando a dimensão especular. Esta performance funciona como uma espécie de instalação artística que faz jus à prece da avó Beatriz: "Dai-me a capacidade de ser também o meu avesso".

9. Consultar, por exemplo, a página *Pinterest* (https://www.pinterest.pt/).
10. https://www.pinterest.pt/pin/490048003184011973/

Figs. 15 e 16 - O 'lado de cá' do espaço ou o dentro de campo (in)visível

Compreende-se, portanto, que a despeito da performatividade intrínseca do filme, é à componente criativa, leia-se criadora, que "Catarina" dá mais importância em *A Metamorfose dos Pássaros*. Na cena em que pretensamente "Jacinto" surge a (re)ler o guião do filme, Catarina observa, em voz *off*:

> Pai, no dia em que leste o guião deste filme, disseste: "Há coisas que não aconteceram bem assim".
> Eu respondi: "Mas se não aconteceram bem assim, então qual é o problema? É que podiam ter acontecido".

A liberdade poética na representação, mesmo quando o cineasta entra no filme, encontra-se devidamente contemplada na variante de documentário performativo de Nichols, mas nesta obra Catarina Vasconcelos não se apresenta como cineasta ao trabalho e sim como filha (e neta). Embora a obra nos diga que realizou, pelo menos, este filme – através do relato (em *off*) que faz ao pai do encontro que teve na Feira da Ladra com uma vendedora que conhecera a mãe – ignoramos as circunstâncias da sua feitura, a dinâmica da rodagem (cuja aparelhagem e equipa não surgem nunca no filme) e a obra anterior da realizadora. É como se o filme tivesse sido mais imaginado do que produzido; a dimensão interior e pessoal prevalece sobre a externa e realista. O nome do pai, como ele próprio afirma, não é Jacinto mas sim Henrique.

Assim, embora existam no filme circunstâncias que não correspondem à realidade dos factos, essas discrepâncias não são veiculadas como mentiras mas sim como efabulações empreendidas *sobre* a verdade e efectuadas com base nela. Dito de outro modo, são assumidas como liberdade criativa. *A Metamorfose dos Pássaros* é um filme voltado para dentro, para um mundo (quase) inteiramente subjectivo entretecido de metáforas e símbolos, fortemente lírico. É um filme híbrido de cariz *artístico* performativo, combinando realidade e ficção como matéria fundamental e constituinte, e não apenas como mero adorno. Como dizem os pássaros na sua linguagem [vista em legendas no filme]: "E sempre que não te lembrares... inventa".

Speculum: O Eu que se reflecte

Apesar de conter efabulações assumidas, *A Metamorfose dos Pássaros* é um filme determinante no que concerne à auto-representação, cujo teor tem necessariamente de ser equacionado. Catarina e o seu pai surgem no filme em corpo e voz, ainda que o nome próprio do progenitor tenha sido alterado para não se confundir com o do avô de Catarina (a acreditar no que a cineasta refere, em voz *off*). Os tios Teresa, Pedro, Nuno, João e José surgem na actualidade da produção fílmica no ritual da queima das cartas do seu pai, sendo interpretados pelos próprios, conforme indicação do genérico final da

obra, tal como sucede com o avô Henrique (previamente à sua morte). As mães Beatriz e Ana Maria Pinto estão presentes em fotografias, assim como os tios enquanto bebés, e a própria Catarina recém-nascida.

Neste sentido, e tendo em conta o carácter documental da obra, seria lógico pensar-se automaticamente em autobiografia. Porém, *A Metamorfose dos Pássaros* não é um filme autobiográfico em sentido restrito e literal, apesar de a condição *sine qua non* de autobiografia literária segundo Elizabeth W. Bruss (1976) e Philippe Lejeune (1996) se fazer aqui – aparentemente – sentir no que diz respeito à realizadora[11]. Com efeito, existe uma perfeita coincidência nominal entre o autor (Catarina Vasconcelos), o narrador (o ponto de vista da realizadora-argumentista expresso através das diversas vozes em *off*, incluindo a sua própria voz biológica) e a personagem principal ("Catarina"). Esta "identidade" partilhada, mais do que a utilização do pronome pessoal "eu" (correspondente à 1ª pessoa do singular), é que, segundo Lejeune, permite ao leitor reconhecer a obra como um relato intencional do autor, distinguindo-a, ao mesmo tempo, de outros géneros limítrofes de literatura subjectiva.

Porém, o uso desta conjunção identitária no âmbito do cinema, que é um *medium* muito diferente da literatura, mereceu a atenção do próprio Lejeune em 2008. O teórico concluiu que não só o cinema autobiográfico existe, como parece mesmo "estar condenado à *ficção*" (2008, p. 18, tradução minha, ênfase no original)[12]. A escrita, por ser feita de signos abstractos, não tem uma ligação directa com um referente, mas o cinema, que é mostrativo, sim, daí que tenha necessariamente de recorrer a evocações ou reconstituições para transmitir o passado. As excepções mais evidentes, segundo o próprio Lejeune, são o uso de fotografias e comentários em voz *off*. Assim se percebe que, de facto, o cinema do Eu não pode, devido às suas próprias condições materiais, contar a verdade e só a verdade, a menos que se verifique uma temporalidade simultânea entre o viver e o filmar, como sucede no tipo

11. Refira-se, todavia, que o próprio Lejeune contempla excepções para esta coincidência de identidades (Lejeune, 1996, pp. 28-30).
12. "El cine autobiografico parece estar condenado a la *ficción* [...]"

de auto-representação, que mostra o quotidiano, banal, comum – como faz Alain Cavalier em *Le Filmeur*, 2005) (Hervey 2018, p. 2) e que Lejeune ainda considera ser autobiográfico. Ou seja, Lejeune oscila entre a sua perceção mais restrita de autobiografia e uma sensação mais ampla da mesma (sobretudo aplicável ao cinema), onde o relato ocorre no presente e não no passado, o que altera a dinâmica da obra.

Esta circunstância é inteiramente perceptível em *A Metamorfose dos Pássaros*. Com efeito, Catarina Vasconcelos é narradora porque, já enquanto cineasta, enuncia o filme todo (actividade conhecida em inglês como *story-telling*); já enquanto produtora de relatos ela encontra-se ao mesmo nível de outras vozes (devido à polifonia emissora que marca a obra). Embora surja no filme em corpo e voz, só o faz na segunda metade do mesmo e sempre de uma forma ambígua: não menciona nunca o seu nome de família e quase deixa à margem a sua actividade de realizadora. Em termos factuais, "Catarina" é um enigma (como a sua mãe). Sabemos que o seu pai se chama Henrique, que ela perdeu a mãe aos 17 anos[13] e que está a fazer um filme; os restantes aspectos dizem respeito à sua família e são de veracidade, no mínimo, duvidosa.

A experiência poética do mundo de Catarina, e dos principais membros da sua família cujo destino se relaciona com o seu, sobrepõe-se assim, como uma verdadeira *inscrição* corpórea e emocional, à secura eminentemente realista dos factos, cuja cronologia, aliás, é omitida. Não se referem datas nesta obra,[14] como se ela pairasse num tempo mítico ou universal, o que para o caso é o mesmo pois o filme é uma ode ao feminino, através do conceito de maternidade. "Nas mãos das mães há sempre sono e há sempre tempo", diz Jacinto em *off*. Apesar de morrerem fisicamente, as mães estão sempre presentes, apenas sofrendo uma metamorfose. Enquanto arquétipo a mãe é também omnipresente podendo pensar-se "Nas mães de todas as mães, e nas mães das mães de todas as mães", até onde a imaginação

13. No seu filme anterior, diz-nos que tem menos dois anos do que o seu irmão, e que foi ele quem perdeu a mãe aos 17 anos...
14. Há uma excepção mas não sabemos ao certo a que evento corresponde.

o permitir. Há uma reiterada indicação do "início dos tempos", nos quais tanto estaria Zulmira em termos domésticos (como cuidadora), como a Mãe (Triz, em termos simbólicos), conotada com a água, fonte de vida universal em termos poéticos e místicos[15]. Só depois da água vêm as raízes que dão origem às "árvores", conotadas com desenvolvimento da vida e constituição da família, e por fim os "pássaros", simbolizando a liberdade[16] e a descendência. É destino dos filhos aprenderem a falar a metafórica linguagem dos pássaros, o que em moldes artísticos equivale a expressarem-se livremente.

A dimensão metafórica do filme mina a autobiografia em sentido restrito. Neste contexto simbólico tão abundante, importa realçar que a "mãe" biológica está ausente e é nessa ausência que a intermedialidade se torna crucial. Aquando da produção do filme, a avó Beatriz era já um fantasma, como o relato em voz *off* de Catarina deixa entender. Triz apenas figura na obra através de actos performáticos de reconstituição mnésica ou de saudosa fantasia. Também ela é uma *versão* de si: uma personagem numa ficção de outrem, primeiro do filho Henrique (e, porventura, dos restantes) e depois da neta (realizadora do filme). Não existe e talvez nunca tenha existido assim, mas podia... porque quando não se sabe inventa-se, como diz Catarina, desde que se tenha asas para voar como um pássaro. Não é por acaso que a única fala que a realizadora imputa à própria mãe em vida é: "Catarina, vai ser bonito ver-te voar". Mas não viu. Com efeito, a segunda mãe do filme, a progenitora da cineasta, é igualmente um mistério (como a filha), dela se conhecendo em absoluto só a morte (por cancro), o nome e, eventualmente, um emprego. Outros aspectos, como gostar de fazer bolos de chocolate aos domingos, são da ordem do hipotético, pelo modo como são emitidos num cruzamento vocálico e poético entre pai e filha. Ana Maria é por isso também uma ausência, presentificada numa fotografia antiga e num texto poético imaginado que Catarina formula em modo de diálogo com ela mesma. A ausência materna é, curiosamente, o dado biográfico mais consistente do filme, em torno do qual se organiza tudo o mais. "Avó, quando

15. Acrescente-se ainda o cavalo-marinho, um hipocampo contentor de memórias e em cuja espécie é o macho que dá à luz.
16. Tanto dos preconceitos históricos quanto das amarras da vida.

eu nasci a tua falta já ocupava espaço, mas eu não a sentia. Quando a minha mãe morreu, eu e o meu pai encontrámo-nos na ausência da palavra mãe".

Porém, se a veracidade dos factos biográficos é questionável em *A Metamorfose dos Pássaros*, o mesmo não se aplica à sua experiência, precisamente porque esta ocorre ao nível da auto-representação. A presença de "Catarina" no filme é o principal aspecto que transforma a obra num objecto híbrido, num entre-estados e num entre-géneros[17]. Poder-se-ia pensar que a sua presença na obra, até pela relação que o filme mantém com o universo pictórico, remeteria para o auto-retrato, um dos âmbitos possíveis da auto-representação, ademais imbuído de uma forma criativa, fragmentária e impregnada de meditações poéticas. Para Michel Beaujour, o auto-retrato não é o relato de uma vida, nem de uma parte específica dela (como defendem outros autores, entre os quais Raymond Bellour, 1988), mas sim a representação de uma essência: "Não vos contarei o que fiz, mas dir-vos-ei quem sou" (1980, p. 9, tradução minha)[18]. O título da sua obra *Miroirs d'encre* (em tradução literal: *Espelhos de Tinta*) aponta para uma especularidade mais difusa, que é perfeitamente consentânea com a literatura. No âmbito cinematográfico, a dinâmica visível altera os dados do problema. Por exemplo, no entender de Marie-Françoise Grange (2008), o auto-retrato é um mosaico de materiais onde se verifica uma notória falta de acção e de "história" no sentido tradicional do termo, sendo inteiramente performativo, pois manifesta o sujeito no presente, em curso de existência, como numa *performance*, construindo-o perante o espectador. No entanto, o auto-retrato representa o cineasta muitas vezes enquanto profissional da sétima arte, como advoga Grange (2008), e é inteiramente organizado em torno de uma pessoa, contrariamente à auto-representação que tende a ser pontual ao longo de um filme.[19]

17. Esta relação é constante e simultânea: o pacto autobiográfico convive com o pacto novelístico, a autobiografia com a ficção (Wagner-Egelhaaf, 2022, p. 32).
18. "Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire qui je suis"
19. O livro de Cecilia Sayad, *Performing Authorship: Self-inscription and Corporeality in the Cinema* (2013), cujo título é muito sugestivo para a matéria da auto-representação, possui uma abordagem do auto-retrato inteiramente dependente de os "autores" se assumirem como tal, ou seja como cineastas *no activo*. Este facto implica uma *mise en abyme* do criador, sendo a especularidade contida nos filmes (amostragem do dispositivo técnico) de ordem muito objectiva, ainda que eventualmente falsi-

Embora alguns dos aspectos do auto-retrato se façam sentir em *A Metamorfose dos Pássaros*, este género ou modo de fazer filmes é insuficiente para explicar a obra de Vasconcelos, na qual existem factores que gravitam na direcção do ficcional. Serge Doubrovsky, em 1977, na contracapa do seu romance *Fils,* definiu "autoficção" como "Ficção [ou seja, narração literária] de acontecimentos e factos estritamente reais", em que se confia "a linguagem de uma aventura à aventura de uma linguagem" (citado por Gasparini, 2012, p. 12, tradução minha) [20]. Dito de outro modo, a forma e a ousadia criativas superam o mero relato, moldando-o em prol de um melhor efeito. Do mesmo modo, segundo Gasparini, a autoficção distingue-se da autobiografia tradicional devido à liberdade da sua enunciação, dando a conhecer uma *outra verdade*, que não tem de ser a verdade histórica e que pode estar disseminada por várias narrações (2012, p. 15, ênfase minha).

Desenvolvido para o universo literário, o termo "autoficção" difundiu-se e alargou-se a outros domínios, nomeadamente aos audiovisuais. A sua singularidade é genericamente reconhecida, ainda que os teóricos da mesma concordem em discordar sobre uma definição (Vilain, 2020; Wagner-Egelhaaf, 2022; Effe & Lawlor, 2022; Ferreira-Meyers, 2015; James, 2022, entre outros). Esta indecidibilidade é fruto da sua resistência às convenções e constante mutação (Effe & Lawlor, 2002, p. 5), daí que me pareça possível a sua aplicação a vários registos narrativos, incluindo o documentário.

À semelhança da autobiografia, em cujo domínio se inscreve, a autoficção também está sujeita ao pacto nominal autor-narrador-personagem. Contudo, faz igualmente parte da *norma* do género algo que é o exacto oposto desta condição. Se, por um lado, o autor tem forçosamente de se designar pelo seu nome e interpretar várias funções (para que se produza uma sintonia

ficante, como ocorre em *F for Fake*, de Orson Welles. Também a subcategoria de "cinema refractivo" ("*refractive cinema*") proposta por Timothy Corrigan (2011) não satisfaz uma auto-representação mais subjectiva. A sua reflexividade versa o processo cinematográfico. Ainda que neste caso a amostragem directa do dispositivo não seja um requisito, os filmes são sobre a sua natureza enquanto obras de arte que reflectem todo o cinema. É, pois, o *medium* que se auto-representa mais do que criador, facto que advém da condição ensaística das obras.

20. "Fiction d'événements et des faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage".

com o referente); por outro, existe uma notória ficcionalização do vivido, desencadeada pela memória (e suas falaciosas contingências), bem como pelo uso deliberado da imaginação. Como também observou Doubrovsky, "se tento relembrar, invento" (cit, Vilain, 2010, parágrafo 6, ed. digital, adaptação minha).[21] Não admira, pois, que as suas obras sejam fortemente marcadas por analogias, figuras de estilo e associações livres (Pibarot, 2016, parágrafo 27, ed. digital, versão digital).

Para Vincent Colonna, teórico literário que milita no campo da "ficção de si", como ele intitulou a sua tese de doutoramento (1989), a autoficção surge encaixada entre um ímpeto efabulador, próprio da tendência onírica e fantasiosa do ser humano, e um desejo, ainda que discreto, de se colocar em evidência (2004). O autor conserva o seu nome, mas inventa tudo o mais, podendo mesmo representar-se de forma satírica ou grotesca. No caso de *A Metamorfose dos Pássaros* percebe-se que a opção foi claramente para a forma lírica.

Para Luz Elena Herrera Zamudio (2007), que aplica ao cinema a essência da teorização efectuada por Colonna para a literatura, na modalidade de "autoficção biográfica" o real é matéria de criação; os factos transformam-se em lirismo. Ou seja, o que importa é a expressão do autor e não a ilustração exacta da sua vida. Apesar de haver sintonia corpórea (e vocálica) entre o "Nanni Moretti" de *Caro diario* (1993) e o realizador homónimo, Herrera Zamudio designa essa presença ecrânica como um "duplo fictício". É, porventura, na modalidade de "autoficção especular", igualmente teorizada por Herrera Zamudio, que melhor se perfila a reversibilidade entre real e imaginário, que melhor espelha o acto de criação. Woody Allen em *Husbands and Wives* (1992) não se chama "Woody Allen" mas sim Gabe Roth, ostentando porém todos os maneirismos e ideias que associamos à sua *persona* cinematográfica, recorrente de filme para filme (quer seja ele a interpretar o papel

21. "Si j'essaie de me remémorer, je m'invente". É de referir que o próprio Doubrovsky foi alterando o seu conceito de autoficção ao longo da sua carreira (Effe & Lawlor, 2022, p. 2).

do protagonista, ou não). Neste caso o nome é inventado, mas muitos dos acontecimentos do filme têm um cunho autobiográfico, encontrando-se a sua mundividência dispersa por todas as personagens da obra.

O problema da teorização de Herrera Zamudio é que a autora escolhe como objecto de estudo da sua tese de doutoramento apenas filmes ficcionais em que os criadores também se auto-representam, o que é um fenómeno similar à indicação de Romance na capa de um livro: somos automaticamente orientados para a efabulação. A ser assim, dir-se-ia que as duas modalidades de autoficção supra-referidas não podem ser usadas no âmbito do cinema documental. Porém, o livro *Fils* de Doubrovsky, que iniciou este debate, foi considerado pelo próprio autor como um romance. Posto isto, parece-me que o filme *A Metamorfose dos Pássaros* pode ser encarado como um misto destas duas modalidades de autoficcão de Herrera Zamudio a que atrás fiz referência, operando uma translação para o campo do documentário na condição de ele ser performativo na acepção intermedial até aqui indicada. Esta performatividade dos indivíduos confere-lhes uma dimensão equiparada a personagens, a qual se aproxima mais da ideia de Herrera Zamudio.

No filme *Intervista*, de Federico Fellini (*Entrevista*, 1987), que não é um documentário mas também não se pode considerar um filme de ficção tradicional – devido à múltipla auto-representação do autor e hibridismo genérico – "Fellini" representa-se de várias maneiras, algumas delas interpretadas por si (isto é, pelo seu corpo), na "realidade" ou em "sonho", e outras por um actor que interpreta o papel de Fellini enquanto "jovem", a par do alter ego habitual (o veterano Marcello Mastroianni). O filme mescla a rodagem de um filme autobiográfico, cujo título não é referido, com a preparação de uma versão cinematográfica do romance *América* de Franz Kafka (1911-1914), no qual Fellini não figura como personagem, e ainda com as gravações em vídeo de uma equipa de jornalistas japoneses interessada em entrevistar o "realizador". Já para não falar dos excertos oníricos e desvios à linha narrativa principal, que deveria incidir nas rodagens a decorrerem nos estúdios da Cinecittà. Esta *mélange* traduz-se numa combinatória de (im)possibilidades, todas elas performativas, pois manifestam-se em acto e implicam

interpretação. Recorde-se que o próprio Fellini se considerou um mentiroso [22], tal como Agnès Varda afirmou ser uma "*documenteuse*", o que equivale a dizer que seria perita em "docu-mentiras".

Aplicando esta problemática ao filme *A Metamorfose dos Pássaros*, temos então uma "Catarina" que é e não é ela, a autora, mas que depende inteiramente da existência da mesma para que o filme possa ser experienciado em pleno, simultaneamente como uma hipotética realidade e uma provável ficção. Em suma, como uma *performance*, que é alargada a todos os intérpretes que vocalizam o texto que ela escreveu. Existe uma reversibilidade entre referencial e ficcional, de que fala Vilain (2010, parágrafo 13), acentuada pelo uso de espelhos em vários momentos do filme. A este respeito, refira-se algo que é sobejamente esquecido: todos os espelhos reflectem uma imagem inversa àquela que neles se projecta, mas não deixam de presentificar um referente. Consequentemente, todos os espelhos são profundamente mentirosos e documentais. Dito de outro modo, são "autoficcionais".

O filme contém vários espelhos porque o conceito de espelhamento é fundamental à obra de duas maneiras. Por um lado, um espelho é um dispositivo reduplicador de imagens que pode acentuar a intermedialidade; por outro, pode servir como marcador de enunciação autoral. Em ambas as utilizações se pode fazer sentir a auto-representação, sendo precisamente na conjugação das duas modalidades que melhor se sente a metáfora da metamorfose. O espelho redondo que mostra o 'outro lado' da sala onde está pendurada uma moldura com a representação pictórica de um veleiro prolonga o espaço num *décor* profílmico fora de campo no resto da cena, pois não há planos anteriores ou posteriores que mostrem o resto da divisão [Figura 17]. Do mesmo modo, sinaliza o enquadramento como limite, dado que ele contém um quadro, dentro de um espelho dentro de um ecrã, representando metonimicamente o filme como obra de arte. Nesta imagem não está espelhado nenhum ser humano de forma directa, ou seja, não se verifica auto-representação

22. A expressão usada em várias entrevistas ao longo da sua vida é o título de um documentário mais recente sobre o cineasta (*Son un gran bugiardo*, 2002).

propriamente dita. Porém o veleiro simboliza o avô, Henrique, que é da marinha. Por outro lado, o enquadramento reflexivo, ao dobrar o espaço sobre si, mostrando o que está *atrás,* alude ao espaço da produção e à enunciação fílmica de Catarina Vasconcelos enquanto cineasta[23].

Fig. 17 – Reduplicações especulares

Fig. 18 – A simbiose perfeita

23. Esta última utilização corresponde precisamente ao uso do espelho como um dos mecanismos de "enunciação impessoal" de que nos fala Gérard Genette em *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film* (1991). Nesta perspectiva, o filme é enunciado na íntegra pelo seu autor (independentemente dos narradores diegéticos que contenha) e certas estratégias podem implicá-lo/a.

Nas principais ocorrências em que os espelhos reflectem pessoas, temos uma conotação imediata entre pai e filha, ambos órfãos de mãe, unidos numa mesma dor. O espelho circular que Catarina segura em campo e onde se vê o pai, sentado no espaço dito *off* mas projectado em campo pelo reflexo especular, revela assim dois corpos como que enxertados numa só imagem [Figura 18]. O verso e o reverso são uma só representação. Inclusive, próximo desse momento fílmico existe uma rima visual entre um plano em que os olhos de "Catarina" olham para a câmara através de um espelho deposto nas suas mãos, como um livro aberto, e um plano similar em que são os olhos de "Jacinto" que nos contemplam do mesmo modo. Existe aqui uma auto-representação de Catarina, que representa também o seu pai como um duplo de si mesma[24].

Fig. 19 – "Catarina" reflecte-se

24. A colocação do olhar é profundamente dúbia, servindo ambos os efeitos.

Fig. 20 – "Jacinto" é reflectido

No entender de Wagner-Egelhaaf, a especularidade contida em *A Metamorfose dos Pássaros* é absolutamente performativa mas de um modo diferente do apontado por Bill Nichols, ainda que complementar àquele. Nesta perspectiva, a autoficção praticada pelos autores na literatura (mas acrescente-se, também no cinema) tem consequências reais sobre a sua vida. Ao *escrever* uma autobiografia, a biografia que assim é escrita (no sentido *de life-writing*) "é parte da vida [do autor] que a autobiografia representa" (Wagner-Egelhaaf, 2022, p. 31, tradução minha)[25]. Logo, "o acto de escrita autobiográfica é o ponto crucial em que a vida e a escrita se fundem" (ibid, tradução minha)[26]. Para uma obra essencialmente poética, este factor é determinante. Wagner-Egelhaaf vai mais longe e compara a relação à circularidade do ouroboros, a serpente que morde a própria cauda (estrutura conhecida em inglês como *Möbius strip*), notória nas gravuras de Escher, em que o exterior e o interior são de tal forma amalgamados que é impossível distingui-los um do outro. Esta estranha circularidade dinâmica ("*strange loop*") é permanente. "Se uma pessoa contemplar a sua vida, a contemplação, no exacto momento em que ocorre, transforma-se num

25. "[...] the act of writing itself is part of the life that is autobiographically represented".
26. "Hence, the act of autobiographical writing is the crucial point where life and writing merge".

elemento da vida no qual a pessoa está a reflectir" (Wagner-Egelhaaf, 2022, p. 32, tradução minha)[27]. Dito de outro modo, este movimento permanente na autoficção torna o *texto* performativo (ibid).

Em termos temáticos, verifica-se igualmente uma reversibilidade entre vida e texto. Em *A Metamorfose dos Pássaros* por texto podem entender-se, concretamente, dois factores: o texto escrito que é debitado por várias vozes em *off*, ao longo do filme[28], e o próprio filme como enunciação poética feita de sons, imagens e da ligação entre ambos. Quer num caso quer no outro a autoria é de "Catarina" (presumivelmente Vasconcelos), ora como argumentista, ora como realizadora.[29]

Conclusão: O poético, ou a metamorfose como transformação criadora

A natureza contraditória da autoficção – situada entre a referencialidade e o estilo, e obrigada a respeitar ambos os aspectos em simultâneo – convida à auto-representação experimental. A utilização da intermedialidade especial do *poético*, que se faz sentir nas artes manifestadas numa combinatória perfeita, é mais uma camada de performatividade que o filme contém e que se encontra directamente ligada à interpretação do texto através das vozes *off*. É uma dimensão absolutamente estruturante mas que opto por não abordar neste ensaio por se encontrar menos ligada à auto-representação. Mais relevante para este efeito é a relação existente entre realidade e efabulação e o seu hibridismo permanente.

Em *A Metamorfose dos Pássaros*, Catarina Vasconcelos combina elementos biográficos com elementos fantásticos. A rede metafórica por si urdida

27. "If a person contemplates their life, the contemplation, in the very moment it takes place turns into an element of the life that the person is reflecting on".
28. Só raramente ouvimos algumas personagens falarem em discurso directo (e sempre nas sequências de reconstituição). É o caso do diálogo entre dois dos irmãos à noite, do jogo da batalha naval, das rezas, da oração ao passarinho, dos "Parabéns a Você" cantados no dia dos anos de Jacinto e do balbuciar na hora do banho.
29. Este aspecto distingue-se da tendência de "documentário performativo" apontada por Stella Bruzzi no seu livro *New Documentary*, 2ª Ed. (2006), que se centra na ideia de "actuação", empreendida tanto pelos sujeitos sociais quanto pelos autores. O que torna estes filmes performativos é a interpretação directamente para a câmara, o que equivale a reconhecer e manifestar a artificialidade do processo – principal objectivo programático dos mesmos. Embora em *A Metamorfose dos Pássaros*,tal ocorra nalgumas ocasiões, ela é a excepção e não a regra.

assenta nos símbolos árvore e pássaro, o primeiro ligado à terra e à realidade, o segundo orientado para o espaço e para a imaginação criadora, ambos, no entanto, interligados entre si e tendo como denominador comum o acto de metamorfose.

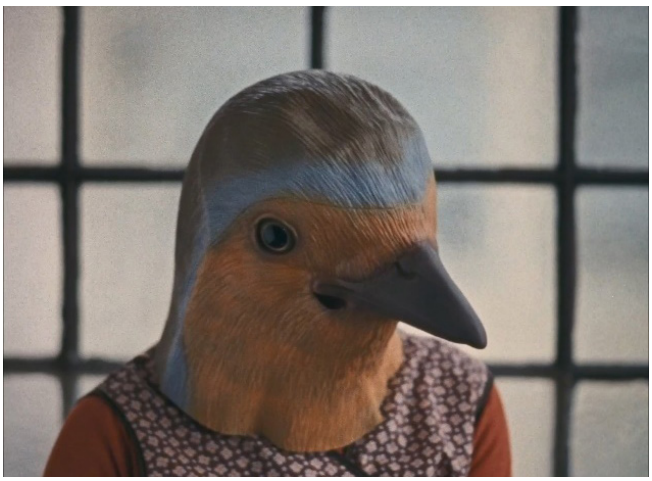


Fig. 21 – "Zulmira desafiava as regras das histórias"

Fig. 22 – "Somos fantasmas"

O aparecimento de Zulmira fundida com uma cabeça de pássaro [Figura 21]; os seis irmãos adultos cobertos por um lençol como fantasmas, após a morte da sua mãe (Beatriz) [Figura 22]; o relato das conversas entre Catarina e a mãe dela (Ana Maria Pinto) quinze anos após a morte da mesma; ou o florescimento abundante da vegetação que num mês invadiu a casa que era de Triz e Henrique são alguns dos fenómenos que o espectador vê ou ouve no filme com todo o impacto que a materialização mostrativa possui. Estes elementos sobrenaturais são produto da invenção humana, justificando-se pela carga metafórica do filme que faz com que eles sejam na realidade impressões, sentimentos ou desejos. Este aspecto fantástico é combinado com factos da vida dos intervenientes, nomeadamente no que concerne à morte das duas "mães". Para Martina Wagner-Egelhaaf, "os desejos e os sonhos são elementos intrínsecos da existência de uma pessoa e talvez revelem mais coisas sobre ela, e coisas diferentes, do que meros dados biográficos apresentados por ordem cronológica" (2022, p. 27, tradução minha)[30].

O filme todo é, pois, um acto de revelação (como o apartar da cortina de teatro deixa antever). As penas de pavão, *leitmotiv* visual do filme e tão bem aproveitado para fins promocionais da obra, não representam só as penas dos pássaros que irão voar, mas sobretudo a beleza da arte – em especial esta cambiante de modalidade visual com cunho poético na interligação de outras formas artísticas e ela própria artisticamente híbrida.

As pessoas e os acontecimentos são revelados mas sempre mediante o filtro da subjectividade e da memória. Essa revelação é feita por quem subsiste, por quem fica para trás como voz de testemunho (poético). É neste testemunho que a revelação se torna reflexo. "Jacinto" e "Catarina" não só se reflectem um ao outro, como reflectem a identidade familiar. Porém, repita-se uma vez mais: o ponto de vista da enunciação é só um – o de Catarina Vasconcelos,

30. "[...] desires and dreams are an intrinsic element of a person's existence and perhaps disclose more, and different, things about a person that mere biological data in chronological order".

realizadora-argumentista. “Escrevendo-se” num registo aparentemente autobiográfico mas lírico (portanto autoficcional), Vasconcelos tanto faz uma obra sobre si como se metamorfoseia ela própria em obra.

Referências bibliográficas

Allen, W. (Realizador). (1992). *Maridos e Mulheres* / *Husbands and Wives* [Filme]. Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions.

Aristóteles. (2010). Sobre a Alma. In *Obras Completas de Aristóteles*, volume III. Ana Maria Lóio (Trad.). Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Beajour, M. (1980). *Miroirs d'encre: Rhétorique de l'autoportrait*. Éditions du Seuil.

Bellour, R. (1988). Autoportraits. *Communications*, 48, 327-387.

Bergala, A. (2008). Si “yo” me fuera contado. In G. Martín Gutiérrez (Ed.). *Cineastas frente al espejo* (pp. 27-34). T& B Editores.

Burch, N. (1973). *Práxis du cinéma*. N. Júdice e Cabral Martins (Trads.). Editorial Estampa, originariamente publicado em 1969.

Bruss, E. E. (1976) *Autobiographical Acts: The Challenging Situation of a Literary Genre*. The Johns Hopkins University.

Bruzzi, S. (2006). *New Documentary* (2ª Ed.). Routledge.

Cavalier, A. (Realizador). (2005). *Le filmeur* [Filme]. Caméra One.

Colonna, V. (1989). *L'Autofiction (essai sur la fictionalization de soi en littérature)*. [Tese de doutoramento, E.H.E.S.S. – École des Hautes Études en Sciences Sociales]. Disponível em: https://theses.hal.science/tel-00006609/document.

Colonna, V. (2004). *L'Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Tristam.

Corrigan, T. (2011). *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Oxford University Press.

Effe, A., Lawlor, H. (2022). Introduction: From Autofiction to the Autofictional. In: Effe, A., Lawlor, H. (eds) The Autofictional. Palgrave Studies in Life Writing. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-78440-9_1

Fellini. F. (Realizador). (1987). *Entrevista* / *Intervista* [Filme]. Aljosha.

Ferreira-Meyers, K. (2015). Autobiography and Autofiction: No Need to Fight for a Place in the Limelight, There is Space Enough for Both of these Concepts. In *Writing the self: Essays on autobiography and autofiction:* 203-218. Södertörns högskola. Disponível em: https://scholar.google.com/citations?user=lgC440MAAAAJ

Genette, G. (1991). *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Méridiens Klincksieck.

Gasparini, P. (2012). Autofiction et autobiographie. *Tangence*, 97, 11-24. Disponível em https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2011-n97-tce094/1009126ar/.

Grange, M-F. (2015). *L'Autoportrait en cinéma*. Presses Universitaires de Rennes. Publicação original de 2008.

James, A. (2022). The Fictional in The Autofiction. In A. Effe e H. Lawlor (Eds). *The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms* (pp. 41-60). Palgrave Macmillan.

Herrera Zamudio, L. E. (2007). La autoficcón en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna. [Tese de doutoramento, Universidad Autónoma de Madrid]. Disponível em https://repositorio.uam.es /handle/10486/1680.

Hervey, Y. (2018). *Mises en je. Autobiographie et documentaire*, par Juliette Gousat. *Entrelacs*, 15, 1-6. Disponível em: https://journals.openedition.org/ entrelacs/2566.

Lejeune, P. (2008). Cine y autobiografía, problemas de vocabulario. In G. Martín Gutiérrez (Ed.). *Cineastas frente al espejo* (pp. 13-26). T& B Editores.

Lejeune, P. (1996). *Le Pacte autobiographique* (nova ed. revista e aumentada). Éditions du Seuil. Inicialmente publicado em 1975.

Moretti, N. (Realizador). (1993). *Querido diário* / *Caro diário* [Filme]. Sacher Film.

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.

Pessoa, F. (1987). *Poesias*. Obras completas de Fernando Pessoa. Edição Ática. Publicado originariamente em 1932.

Pettigrew, D. (Realizador). (2002). *O Grande Mentiroso* / *Son un gran bugiardo* [Filme]. Costa do Castello Filmes. DVD.

Pibarot, A. (2016) Autoportrait et autofiction. In A. Genon e I. Grell (Eds.). *Lisières de l'autofiction: Enjeux géographiques, artistiques et politiques*. (pp. 161-178). Disponível em: https://books.openedition.org/pul/31603

Sayad, C. (2013). *Performing Authorship: Self-inscription and Corporeality in the Cinema*. I.B. Tauris.

Varda, A. (Realizadora). (2008). *As Praias de Agnès* / *Les plages d'Agnès* [Filme]. Ciné-Tamaris.

Vasconcelos, C. (Realizadora). (2014). *Metáfora ou a Tristeza Virada do Avesso*. [Filme]. Royal College of Art. Disponível em: https://www.filmin.pt/curta/metafora-ou-a-tristeza-virada-do-avesso

Vasconcelos, C. (Realizadora). (2020). *A Metamorfose dos Pássaros*. [Filme]. Primeira Idade. Disponível em: https://mubi.com/pt/films/the-metamorphosis-of-birds

Vilain, P. (2010). L'autofiction, exception théorique. In M. Dambre e R. J. Golsan (Eds). *L'exception et la France contemporaine: Histoire, imagine et littérature* (pp. 161-168). Presses Sorbonne Nouvelle. Disponível em: https://books.openedition.org /psn/339.

Wagner-Egelhaaf, M. (2022). Of Strange Loops and Real Effects: Five Theses on Autofiction/the Autofictional. In A. Effe e H. Laawlor (Eds.). *The Autofictional Approaches, Affordances, Forms* (pp. 21-39). Palgrave Macmillan.

Welles, O. (Realizador). (1973). *F for Fake* / *Vérités et mensonges* [Filme]. Les Films de l'Astrophore.

DEIXA-ME SER EU: A POÉTICA DA DESOBEDIÊNCIA MATERIALIZADA EM CORPOS, ROSTOS E OBJETOS[1]

Ana Catarina Pereira
Ana Isabel Soares
Caterina Cucinotta

O cipreste inclina-se em fina reverência
e as margaridas estremecem, sobressaltadas.
A grande amendoeira consente que balancem
suas largas folhas transparentes ao sol.
Misturam-se uns aos outros, rápidos e frágeis,
os longos fios da relva, lustrosos, lisos cílios verdes.
Frondes rendadas de acácias palpitam inquietantemente
com o mesmo tremor das samambaias
debruçadas nos vasos.
Fremem os bambus sem sossego,
num insistente ritmo breve.
O vento é o mesmo:
mas sua resposta é diferente, em cada folha.
Somente a árvore seca fica imóvel,
entre borboletas e pássaros.
Como a escada e as colunas de pedra,
ela pertence agora a outro reino.
Se movimento secou também, num desenho inerte.
Jaz perfeita, em sua escultura de cinza densa.
O vento que percorre o jardim

1. Capítulo de livro internacional publicado em *Sociedade e Desenvolvimento: interfaces sociais, artísticas e culturais da condição feminina na atualidade*, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD), da UNESPAR, Brasil.
URL: https://campomourao.unespar.edu.br/editora/obras-digitais/sociedade-e-desenvolvimento-interfaces-sociaisartisticas-eculturais-da-condicao-feminina-na-atualidade

pode subir e descer por seus galhos inúmeros:
ela não responderá mais nada,
hirta e surda, naquele verde mundo sussurrante.
Cecília Meireles, Mar Absoluto

Com o capítulo aqui iniciado, pretendemos elaborar uma análise fílmica da obra *Deixa-me Ser Eu* (2021), documentário de Sheila Correia Ramos, realizadora brasileira a residir em Portugal. O estatuto metacinemático do filme através do qual a cineasta escolheu abordar temáticas de género e de xenofobia é fundamental para a compreensão de movimentos discriminatórios atuais e contemporâneos. O uso da câmara como espelho para refletir sobre questões universais a partir de elementos concretos é outro dos aspetos que nos parecem fulcrais, por entre as opções da realizadora, que aqui exploraremos.

No âmbito do projeto *Speculum: Filmar-se e ver-se ao espelho*, entendemos que o tópico da imagem refletida pode assumir-se, literal ou simbolicamente, como o de uma posição expandida da autora perante os argumentos desenvolvidos pelas entrevistadas ao longo do documentário. Entre os vários itens que captam a atenção de quem assiste, verifica-se um cuidado especial no cruzamento de temas relacionados com o corpo da mulher no espaço e na paisagem urbana; estas são revividas através de uma ligação ancestral proveniente do imaginário colonial português no Brasil, e associam-se a esse mesmo corpo. À materialidade da montagem fílmica alia-se, deste modo, uma poética que aponta também para o abuso, para o constrangimento e para a opressão, sintetizadas como práticas comuns, ao longo da História, e mediadas ao longo do tempo por um olhar forçado sobre a intimidade – elemento que não pertence, de todo, à grande História e que tem sido até recentemente dela arredado[2]. É contra essa longa tradição opressiva e

2. Um dos mais relevantes historiadores da cultura, Gilberto Freyre (1900-1987), teve grande influência na viragem para o estudo histórico da vida privada – influenciado, por sua vez, pelas abordagens do antropólogo Franz Boas (1858-1942), com quem estudou nos anos 20 do século passado na Universidade Columbia, em Nova Iorque. Fernand Braudel (1902-1985), em França, e Asa Briggs (1921-2016), no Reino Unido, foram dois dos historiadores que, após o contacto com a obra de Freyre, enveredaram por estudos hoje famosos, centrados na materialidade dos objetos e dos ambientes da vida privada. No mesmo sentido investigaram Philippe Ariés (1914-1984) e Georges Duby (1919-1996) – e, em Portugal,

silenciadora que o filme trabalha. Recorde-se Frédéric Gros: "Desobedecer não é, somente, fazer apelo a uma legitimidade superior, afirmar que se obedece a outras leis, mas sim pôr em causa o próprio princípio de uma legitimidade" (2019, p. 82).

Pontos de partida

O trabalho que propomos analisar consiste num filme-tese, elaborado por Sheila Correia Ramos, no âmbito do Mestrado em Tecnologia da Informação, Comunicação e Multimédia, concluído no Instituto Universitário da Maia (Portugal) em 2021, e estreado em outubro desse ano no festival PortoFemme. A candidata, orientada por Patrícia Nogueira, apresenta um documentário autobiográfico, acompanhado do texto que relata todo o seu processo criativo, com um título indexical: *Deixa-me Ser Eu*[3]. A sinopse complementa a interpelação aí lançada:

Longe do meu país, eu me deparei com os estereótipos da mulher brasileira. Como reexistir em um contexto de generalização? Como desconstruir um rótulo e não permitir desconstruir a si mesma? Em Portugal, eu descobri que eu sou um emaranhado de coisas que existem dentro de mim que pouco tem a ver com a minha forma física. Eu pensei que era fácil me apresentar como eu, mas entendi que às vezes, até que eu prove ao contrário, já existem algumas teorias sobre mim.

O filme começa por assumir o estatuto metacinemático, mostrando no plano inicial – um minuto preciso, em que apenas se percebe o som débil da máquina em aquecimento e se vê a luz a ganhar força – um projetor a ser ligado. A narração decorre na primeira pessoa, o que indicia desde logo o posicionamento autobiográfico do discurso, que se dirige a uma segunda pessoa, alguém que assiste e que, nessa convocação, se integra na narrativa: *Deixa-me [tu] ser eu*. A propósito da opção discursiva, a realizadora escreve, na sua dissertação: "Uma linguagem mais íntima, ao trabalhar o tema

José Mattoso (1933-2023). Fica evidente que o olhar histórico mais tradicional sobre a intimidade é, ainda, masculino.
3. O filme está disponível, na íntegra, na ligação: https://youtu.be/SFoyFpHpfYw

com um olhar individual sobre as experiências, pode colaborar para que as pessoas se sintam mais próximas do discurso" (Ramos, 2021, p. 19). A filmagem de um documentário performático, no qual a própria realizadora é objeto da sua atenção, converte-a, por essa via, em personagem central, tanto quanto as outras mulheres entrevistadas. Ao invés de mera observadora, ela apela, também no seu entender, à empatia de quem assiste – para aquelas que entrevista e para si mesma. Recorde-se que ao documentário performático Bill Nichols associa precisamente "uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal" (2010, p.171). Ainda assim, no seu documentário, Sheila Correia Ramos não se coloca tão frente à câmara quanto coloca as suas entrevistadas. Iremos vê-la refletida no comboio, com as imagens do filme sendo projetadas atrás de si, com o seu bloco de notas, em constante mediação por outras imagens. Sublinha desta forma, estamos em crer, o carácter metanarrativo do filme, centrando-se no seu estatuto de objeto, produto e processo de mediação.

Detenhamo-nos ainda na indexação do título, das palavras e dos planos iniciais. A súplica dirige-se ao/à espectador/a que, ao (re)conhecer a situação descrita em breves e contextuais palavras introdutórias, se debruça sobre o tema a partir de um ponto de vista que interliga questões feministas e temáticas históricas de descolonização cultural. *Deixa-me Ser Eu* é, portanto, uma inscrição significativa no que à metodologia da realizadora diz respeito, bem como à sua tentativa de estancar uma ferida ancestral e trans-individual, um trauma que deixou marcas evidentes na cultura lusófona e nos próprios corpos de tantas mulheres dessa cultura.

Optar por um registo autobiográfico comporta, todavia, expectáveis constrangimentos: "Não deveria ser tão difícil falar de si mesma", diz-nos Sheila Correia Ramos, em locução preambular. A ilustrar a provação sucedem-se imagens obtidas de ângulos picado e contrapicado: não é possível olhar diretamente para algo quando se vive no desconforto do desconhecido, ou do recém-chegado. Nos primeiros planos, evidencia-se assim o olhar estrangeiro de quem ainda não tomou posse do lugar e, por isso, visualiza o céu, os topos das árvores, os últimos andares dos prédios, ou, por outro lado, o chão

e a superfície, na busca de um desembaraço, de um melhor entendimento, do desejado *reconhecimento*.

Desobedecer é poetizar

O que procura, então, uma voz brasileira numa cidade portuguesa? Buscará porventura uma versão diferente de si mesma? – "Talvez descobrir o que *posso* ser para entender o que *quero* ser" (itálico nosso, 00:03:06).

Deixa-me Ser Eu é, portanto, suscetível de ser designado como filme catarse: um filme que nasce do preconceito, da dor, do lugar do outro, buscando identificar a raiz do preconceito que vitima mulheres estrangeiras em Portugal, de um modo geral, e a mulher brasileira, em particular. Na autorreflexão que fez sobre a obra criada, a autora esclarece como a ideia do filme partiu de situações que a afetaram individualmente, tendo prosseguido como um processo de descoberta, ao coletar as entrevistas e ao conhecer outras mulheres em idêntico contexto (Ramos, 2021, p. 17).

Sublinhe-se que a feminilidade não é vitimizada no filme – ela é antes aspeto constitutivo da narração e oferecido em aberto, explicada e relatada de modo a que quem assiste lhe atribua o sentido mais proporcionado à sua própria experiência. *Deixa-me Ser Eu* vai entretecendo um sodalício com o/a espectador/a, através de vários estratos visuais que pretendem comunicar uma certa pureza e uma transparência típicas, tanto nos planos fílmicos utilizados como nos conteúdos visuais concebidos e materializados.

Na fala introdutória da autora, logo nos minutos iniciais, ouvem-se as palavras que, com amargura nostálgica, se ordenam na sequência "Pensei que era fácil me apresentar como eu, mas entendi que às vezes, até que eu prove o contrário, já existem algumas teorias sobre mim" (00:01:29). A afirmação revela o caminho a percorrer a partir desse momento: todas as imagens e os testemunhos que se irão seguir falam, de facto, sobre preconceitos e categorias que se foram sedimentando na cultura. É todo um conjunto de sistemas que, ao serem revelados por Sheila Correia Ramos em experiência partilhada, situam *Deixame Ser Eu* não num ponto de partida

banal ou superficial, mas antes num ponto de vista estratégico. No momento de mostrar as fragilidades que foi encontrando, através da matéria visual, a realizadora pretende demonstrar como a delicadeza conceptual do "eu" foi sendo quebrada – e, nisso, dando a ver e oferecendo, a quem observa, idênticas possibilidades de conexão e identificação. A matéria visual é, assim, pensada como um conjunto de estratos que refletem sobre uma ideia do "eu" enquanto entidade móvel e abstrata, em ininterrupta mudança de acordo com a sua contextualização. Trata-se de um paradoxo que leva o/a espectador/a a refletir sobre o modo como, na ideia dos "descobrimentos" e da colonização, se quebra uma estrutura primordial de subjetividade.

A imagem refletida (que acima referimos), ilustrada no plano seguinte (imagem 1), pode ser assumida como uma posição expandida da autora perante as temáticas que as entrevistadas desenvolvem: Sheila Correia Ramos, de facto, não precisa de falar diretamente para a câmara. A escolha estilística e metodológica de convidar outras intervenientes para o debate apresenta-se como uma expansão da exclamação (da reclamação) subentendida no título: Eu quero ser eu e aquilo que estou prestes a fazer, através do dispositivo cinematográfico, para reforçar a minha ideia, é mostrar como esta é uma situação comum, identificável nas vidas comuns de outras mulheres, como eu e como você que assiste.

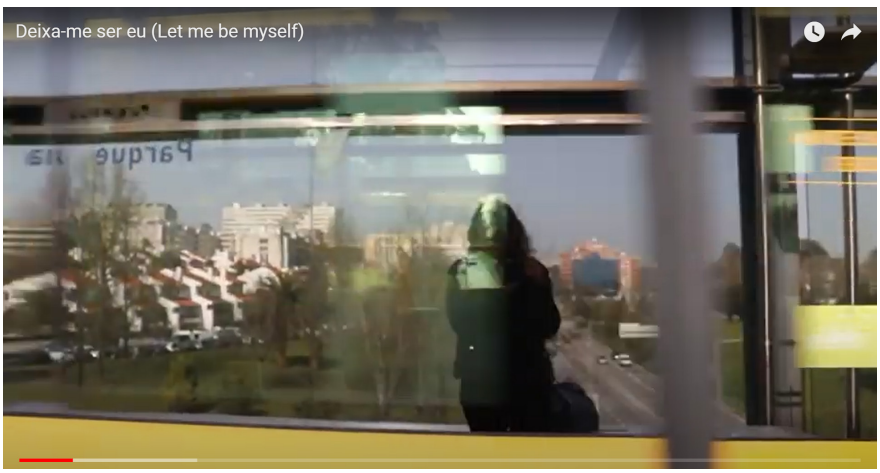


Imagem 1: Fotograma de *Deixa-me Ser Eu*, retirado da versão disponível no *Youtube* (2021).

Partindo desta noção de experiência partilhada, Grada Kilomba (citada pela realizadora como tendo inspirado nela o seu processo criativo) escreveu um livro, e Sheila Correia Ramos dirigiu um filme – mas nem filme nem livro devem ser reduzidos ao estatuto de meras reflexões sociológicas, ou a um âmbito académico. Ambos são mais do que apenas os números que vão sendo apontados no texto que complementa o filme. Neste, a autora relembra uma pesquisa divulgada pelo *Portal Mundo,* realizada por pesquisadores do University College de Londres, na qual se conclui que mulheres que sofrem de sexismo por discriminação sexual têm três vezes mais hipóteses de desenvolver depressão (Menezes, 2019). Como se fosse um cansaço acumulado e progressivamente transformado em doença – ou, numa reviravolta benévola, em filme. Interligando as duas obras, o documentário pode ser descrito, recorrendo às palavras de Kilomba, como "uma desobediência poética às narrativas que nos contam".

Examinamo-lo, pois, como manufacto artístico da imagem em movimento, distanciando-nos da ideia de mero produto audiovisual. Dividimo-lo, no mesmo sentido, em duas partes distintas: numa, os planos da paisagem portuense; e, na outra, os planos das mulheres brasileiras a residir em Portugal. Se, por um lado, a reflexão sociológica nos leva a considerar a experiência partilhada como exemplo nítido de discriminação, revelando-se o seu ponto forte nas entrevistas e na maneira institucional como foram filmadas, por outro, os planos recorrentes da paisagem, que, em certos momentos, se desdobram no corpo da realizadora, remetem para uma instância poética que solicita a unidade entre as duas partes distintas. O poético é o que se propõe como elemento unificador, cimento das reflexões sociológicas com a indagação íntima, do interior feminino de onde surge o olhar.

A iniciar o filme, antes do título, vê-se um caderno aberto sobre uma mesa, no canto inferior direito: é essa mesa que, pelo filme adentro, se verá habitada por Sheila, que anota no caderno num primeiro plano nítido, enquanto as entrevistas decorrem, visíveis, mas como através de um véu, no plano de fundo (na verdade, essa imagem de fundo é projetada sobre a parede vazia da sala onde se senta, à mesa, a escrever, a realizadora). Ainda no

pré-genérico, o plano passa para uma bandeira do Brasil, flutuando entre os ramos de uma árvore, que a câmara mostra num contrapicado apontado ao céu. A mesma bandeira tem no filme uma contraimagem, refletida e invertida no vidro espelhado do que aparenta ser um arranha-céus. De súbito, o corte de montagem regressa à mesa com o caderno, mas desta vez o projetor que se vê no plano de abertura do filme é agora usado para revelar a dupla imagem da bandeira, confundindo os ramos da árvore com os cabelos que saem da parte de trás da câmara de filmar.

São vários, portanto, os elementos que, através do recurso visual, indiciam o caminho para dentro do filme: a bandeira do Brasil refletida numa estrutura arquitetónica portuguesa, a imagem de fundo de uma árvore virada para o céu, os troncos finos e nus a confundir-se com os cabelos de quem filma, tudo projetado nas páginas de um caderno em cima de uma mesa, ao canto. Didi-Huberman sublinha que o exercício de montagem só é válido "quando não se apressa a concluir ou enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão da história, e não quando a esquematiza abusivamente. Quando nos permite aceder às singularidades do tempo e, por conseguinte, à sua multiplicidade essencial" (2012, p. 156). O que se verifica neste documentário é que a junção de peças, através da sua colocação em vizinhança significativa, consagra a fluidez do filme, permitindo mais do que a mera ilustração ou indexação de ideias. Forma-se, na sequência da montagem do filme, uma coletânea de imagens nas quais se sugerem os laços, as mãos dadas entre as mulheres, o apelo à sororidade.

Neste sentido, *Deixa-me Ser Eu* não é mais nem menos do que uma manifestação de rua, o convite a um exercício de cidadania ou um voto de protesto. O ofício cívico de Sheila Correia Ramos é o filme. E um filme não é mais ou menos significativo, em termos políticos, do que os importantes atos nomeados acima. Ele é distinto. Constrange, interpela, atua, cria e propõe laços, gera visões e desconfortos. Nasce do universal concreto que é a arte e espoleta (ou, pelo menos, instiga) a empatia de quem assiste. A realizadora assume, como se referiu, esse mesmo propósito. Declara que o seu filme não é uma

forma de resistência passiva, afirmativa ou combativa, mas antes de promoção de uma resistência empática; que não pretende colocar Portugal de um lado e o Brasil de outro, antes propondo uma integração no combate à xenofobia e ao sexismo. É dessa linha de feminismo interseccional que nasce uma obra efetivamente empática, que pode e, em nosso entender, deve ser vista em diferentes contextos, por diferentes espectadoras e espectadores.

O filme, porém, não comporta um carácter inquisidor, de quem interroga comportamentos xenófobos, racistas ou sexistas. As categorias são livres e relatadas como reflexões íntimas e pessoais, quase confessionais, sobre um assunto generalizado. A realizadora parte da leitura do sétimo parágrafo da *Carta do Achamento do Brasil*, redigida por Pêro Vaz de Caminha e por ele enviada ao Rei Dom Manuel I de Portugal na Primavera de 1500. Nesta e noutra bibliografia, o centro das descrições dos Descobrimentos portugueses é o corpo da mulher. "Uma das belezas naturais do Brasil", ouvimos pela voz da realizadora que, em determinado momento, chega a perguntar-se como foi possível arrastar este pensamento até aos dias de hoje "sem nenhum pudor" (00:10:26). Atribuir o estatuto de "corpo colonial" ao feminino denota uma espécie de discriminação silente, iniciada nos séculos das "descobertas" e transportada até ao presente. A expressão do colonialismo, do racismo e do patriarcado num só corpo mostra com evidência a laceração interior intencionalmente provocada no próprio indivíduo colonizado.

A presença do "corpo colonial" é uma das teorias apontadas pela própria realizadora no prólogo do filme, ao afirmar que a sua presença em Portugal se encontra definida e que o seu papel é apenas o de contrariar visões pré-estabelecidas: "Reduzem-nos ao samba, à alegria e à simpatia atípica" (00:10:47). Ainda assim, a partir deste entendimento, Sheila Correia Ramos não assume arrogância na explicitação do sexismo e do preconceito: estes continuam a surgir velados, por detrás das imagens montadas em sobreposição. A poesia da desobediência é apresentada como um gesto delicado, com o objetivo de apontar um caminho entre outros possíveis: consubstancia a indicação de um pensamento, solto no meio de muitos outros e cuja partilha

o consolidará. É a cantiga de alguém que "não [está] sozinha a cantar para o vento" (00:04:49), mas que percebeu que "quanto mais vozes, mais longe alcançará a melodia" (00:04:54).

De particular beleza, na forma e no conteúdo, é a sequência em que se mostram três mulheres, com a imagem desfocada pela distância a que estão da câmara, atrás de um estendal interior, em primeiríssimo plano focado, e no qual se encontra estendida roupa íntima. Enquanto a voz *off* lê um outro excerto da *Carta do Achamento do Brasil* de Pêro Vaz de Caminha, descrevendo em pormenor as motivações da beleza do corpo da mulher brasileira, o/a espectador/a não consegue abstrair-se da roupa íntima: são duas cuecas e um soutien, peças femininas. "E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhe tais feições, envergonhara, por não terem as suas como ela", ouve-se na voz feminina de Sheila Correia Ramos. Trata-se de uma apropriação dupla: do discurso do descobridor pelo colonizado; do discurso masculino sobre a mulher, pela voz da mulher. Ver assim escancarada a intimidade feminina em forma de roupa íntima é um abuso, um constrangimento, uma opressão e uma inibição. Representa o desagrado de um olhar forçado sobre uma intimidade que não pertence a quem vê. A posição da documentarista, ao dar voz às palavras do colonizador enquanto expõe o mais intimamente feminil, constitui uma poética da desobediência que pretende boicotar a retórica primordial que dá mote a *Deixa-me Ser Eu*. Aquelas "teorias que já existem" sobre o "eu" da realizadora, afinal, ainda estão entre nós?

O filme convida, por outro lado, a assumir aquilo que Philippe Lejeune designa como "pacto autobiográfico" (2008, p. 15): aceitar-se a simultânea identidade entre autor, narrador e pessoa de quem se fala. Ao reconhecer a não linearidade do processo e de toda a estrutura narrativa (e mesmo a incapacidade de verificação de alguns dos factos mencionados), o conceito de Lejeune problematiza e desvincula, tornando desnecessária ou indiferente a relação entre autobiografia e real ou verdadeiro. A motivação da pesquisa documental prende-se, portanto, menos à veracidade dos relatos do que à

subjetividade de cada experiência e testemunho. São as narrativas pessoais e a coletânea de imagens que sustentam a obra fílmica. No mesmo sentido, reitera-se a formulação de Paula Sibilia, pesquisadora de Comunicação e Estudos Culturais, para quem a experiência de si enquanto "eu" depende unicamente da condição de narrador do sujeito, capaz de organizar a sua experiência na primeira pessoa do singular. A autora sublinha, no entanto, que este

> não se expressa unívoca e linearmente através de suas palavras, traduzindo em texto alguma entidade que precederia o relato e seria 'mais real' do que a mera narração. Em vez disso, a subjetividade se constitui na vertigem desse córrego discursivo, é nele que o 'eu' de fato se realiza. Pois usar palavras e imagens é agir: graças a elas podemos criar universos e com elas construímos nossas subjetividades, nutrindo o mundo com um rico acervo de significações (2008, p. 31).

Quando pensávamos que as questões que a realizadora nos apresentou não tinham resolução, as entrevistas vêm atribuir significado forte aos conceitos que até agora esvoaçavam ao sabor do vento, como a bandeira do Brasil refletida no arranha-céus português. Essa bandeira materializa agora os rostos, corpos e sotaques que dão voz à dificuldade de interação entre as duas culturas, a portuguesa e a brasileira, através não só de gestos, mas também de interações programadas entre uma história e a outra. O vento filmado por Sheila Correia Ramos foi sempre o mesmo, mas, como no poema de Cecília Meireles, ele tocou cada rosto de um modo diferente. À discriminação comum, cada protagonista teve um modo próprio de reagir: com cautela, mágoa, ironia, falsa incompreensão ou indiferença.

Sobre as entrevistadas, numa curiosa opção estética e narrativa, nada sabemos. Estas mulheres poderiam chamar-se Maria, Antónia, Francisca... São como personagens-tipo, cuja existência tem a particularidade da sua figura, da sua voz, mas a universalidade de uma identidade não explicitada. E, apesar dessa ausência, a efabulação do filme prossegue. Será só no texto da dissertação da realizadora que surgirá a apresentação clássica:

Camila Coutinho, empresária que se mudou com a família para Portugal há um ano; Alice, vendedora de loja no centro do Porto; Júlia, estudante do Instituto Politécnico do Porto; Valeska, estudante de doutoramento na Universidade Nova de Lisboa, a desenvolver projeto sobre produção de obra audiovisual para deficientes auditivos (Ramos, 2021, p. 40). O filme dispensa o cumprimento de um mandado académico – também nisso se afirma a sua desobediência.

A câmara como um espelho

Deixa-me Ser Eu insere-se numa estética que recorre à escrita de si como ferramenta discursiva e criadora. Nos últimos anos, e como temos vindo a estudar no mencionado projeto de investigação, *Speculum*, documentaristas de ambos os lados do Atlântico, que revisitaram e editaram imagens de família, têm vindo a obter notórias distinções, nacionais e internacionais, pelo trabalho desenvolvido. São exemplos disso *Elena* (Petra Costa, 2012), *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar, 2013), *A Toca do Lobo* (Catarina Mourão, 2015), *Gipsofila* (Margarida Leitão, 2015) e *Balada de um Batráquio* (Leonor Teles, 2016), entre outros que merecem a nossa atenção e análise. Em comum com estas cineastas, Sheila Correia Ramos apresenta uma obra autobiográfica, ao mesmo tempo altruísta, comovente e interpeladora. Pela importância designada, o exercício de autorrepresentação nela operado constitui também um exercício de contrapoder. Ou, de acordo com a terminologia criada por Claire Johnston (1973), um *contra-cinema*, dada a escassez de possibilidades que torna estes corpos e enredos disruptivos e minoritários no circuito cinematográfico, nacional e internacional.

Na mesma linha de pensamento, recorde-se a formulação de Teresa de Lauretis, para quem o feminismo não inventou apenas novas estratégias ou criou novos textos, mas concebeu igualmente um novo sujeito social, as mulheres, enquanto "oradoras, escritoras, leitoras, espectadoras, consumidoras e produtoras de modelos culturais" (1985, p. 163). Em *Deixa-me Ser Eu*, como nos filmes atrás referidos, identificam-se traços essenciais de documentaristas que produzem imagens sobre si próprias, dando a

conhecer o seu lado mais íntimo, dirigindo-se e tocando espectadoras/es pela exposição de si, num modo artístico de se revelarem. Ultrapassando a ambiguidade de um sexto sentido ou de uma sensibilidade feminina arquetípica, as suas experiências pressupõem, tal como de Lauretis também antecipa, "um envolvimento pessoal e subjetivo nas práticas, discursos e instituições que atribuem significado (valor, importância e afeto) aos acontecimentos do mundo" (1982: p. 159), que não exige uma partilha de ideias, valores ou causas materiais. Cada uma destas mulheres é um universo concreto, individual.

Assumindo o propósito de tentar promover a empatia através do seu filme, a realizadora em análise dialoga ainda com distintas perspetivas feministas que validaram a partilha de experiências e a definição de modelos a seguir como estratégias pedagógicas úteis à transmissão de conhecimento (Iris Young, 2004 e Kathleen Weiler, 2004). Porque incentivam o diálogo, a ação e a criação de redes de contactos e de empoderamento, estas novas formas de comunicar, de crescer e de se autonomizar atribuem novos significados históricos e relevância a filmes como o de Sheila C. Ramos e das demais cineastas referidas.

Para Frédéric Gros, a "contra-igualdade é uma igualdade de exigência. A voz em que se apoia o seu canto [...] dá a ouvir a singularidade do que é autêntico e comum. O universal é sempre a reclamação de uma diferença." (2019, p. 98) Sheila Ramos reclama para si a diferença, a individualidade de si, construindo a narrativa fílmica através de uma ação, uma poética desobediente.

Referências bibliográficas

Correia Ramos, S. (2021). *Documentário-ensaio: Contributos da subjetividade pessoal para a desconstrução do estereótipo da mulher brasileira em Portugal,* Tese de Mestrado em Tecnologia da Informação, Comunicação e Multimédia. Instituto Universitário da Maia: ISMAI.

Didi-Hubermann, G. (2012). *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: KKYM.

Foucault, M. (2004). *Ética, Sexualidade e Política*. *Ditos e escritos*. Vol. V. Rio de Janeiro: Forense.

Johnston, C. (1973). *Notes on Women's Cinema*. London: Society for Education in Film and Television.

Kilomba, G. (2008). *Memórias da Plantação. Episódios de racismo cotidiano.* Lisboa: Orfeu Negro.

Gros, F. (2019). *Desobedecer*. Trad. de Miguel Martins. Lisboa: Antígona.

Lauretis, T. (1985). Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking women's cinema. *New German Critique*. No. 34.

Lejeune, P. (2008). *O Pacto Autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

Menezes, M. (2019). *Mulheres que Sofrem Sexismo têm 3x vezes mais chances de desenvolver depressão.* Retrieved January 3, 2020, from Portal Mundo website: https://portalmundo.com.br/sexismo-e-depressao-em-mulheres/

Nichols, B. (2010). *Introdução ao Documentário. 5. Ed.* Campinas: Papirus Editora.

Sibilia, P. (2008). *O Show do Eu: A intimidade como espetáculo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

RESSUJEITANDO O CINEMA: LINN DA QUEBRADA E O ATO DE CRIAÇÃO QUEER EM *BIXA TRAVESTY*[1]

Daniel Oliveira Silva
Ana Catarina Pereira

"Imaginação é a chave para romper as fronteiras entre nações. Nós podemos romper as estruturas existentes de governo. O trabalho que qualquer pessoa faz como artista, se não refletir resistência, está ajudando um sistema de controle a se tornar mais perfeito". Essa declaração foi feita pelo artista, ensaísta e ativista norte-americano David Wojnarowicz em uma de suas diversas gravações pessoais, usadas pelo cineasta Chris McKim no documentário *Wojnarowicz: F--k You F-ggot F--ker* (2020). É uma proclamação que não apenas sintetiza a atitude filosófica e o programa político da arte queer do início dos anos 1990 – da qual Wojnarowicz, que morreu de complicações causadas pela Aids em 1992, permanece uma grande referência –, mas que ressalta o poder, e a importância, do gesto criativo.

Arte, pinturas, filmes, músicas, livros nos ajudam a imaginar o(s) novo(s) mundo(s) por vir. Eles nos permitem vislumbrar o que ainda não é possível. São fundamentais para a forma como a humanidade concebe, e projeta, o futuro. Porque não se contentam com a realidade como ela é. Eles partem dela, apenas para extrapolá-la.

1. Artigo originalmente publicado com o título "Reconfiguring cinema: : Linn da Quebrada and the queer creative act in Tranny Fag". New Cinemas. Intelect Publisher.
URL: https://doi.org/10.1386/ncin_00034_1

Como Gilles Deleuze pontificou na conferência "O Que é o Ato de Criação" (1999), não existe arte que não convoque "um povo que ainda não existe".

Silva (2021) usa essa conferência deleuziana como uma das bases para propor um conceito que ele chama de "ato de criação queer", surgido a partir da análise de três longas-metragem contemporâneos – *Weekend* (Andrew Haigh, 2011), *Retrato de uma Jovem em Chamas* (Céline Sciamma, 2019) e *Pariah* (Dee Rees, 2011). O trio de filmes retrata protagonistas que, confrontados com os impedimentos e obstáculos de uma vida não-normativa em um mundo violentamente normativo, recorrem à criação artística para "queerizarem" suas existências. Por meio de crônicas confessionais, da pintura e da poesia, os personagens dessas tramas reimaginam e fabulam suas narrativas pessoais com uma plenitude queer que suas realidades não lhes permitem. E ao identificar esse mesmo recurso em uma série de outras produções queer contemporâneas, o autor chama tal gesto de autonarrativização de "ato de criação queer" que, nesses longas, representa uma reconfiguração espaço-temporal

> que, com base na sua noção de historicidade e de espaço, abandona a ideia de arte (e de cinema) como mera representação de uma categoria, rumo a uma proposta de exploração de novas subjetividades, múltiplas, não-fixas, em constante construção e mutação, que se expressam e dão sentido a essa perpétua instabilidade apenas por meio da produção artística. (Silva, 2021, p. 104)

Esse conceito, no entanto, foi proposto com base em três longas produzidos no norte global (Reino Unido, França e EUA, respectivamente), mesma localização socioeconomicamente privilegiada das origens da Teoria Queer. E o objetivo deste artigo é, por meio de uma análise do documentário brasileiro *Bixa Travesty* (Claudia Priscilla e Kiko Goifman, 2018), ponderar em que medida é possível pensar ou identificar um "ato de criação queer" no sul global, colocando à prova, assim, sua validade e relevância. O longa é um manifesto fílmico e provocador sobre a cantora e multiartista trans brasileira Linn da Quebrada, dona de um gesto artístico muito potente, articulado,

bem definido e avassalador. E quando os cineastas Claudia Priscilla e Kiko Goifman decidem fazer um filme protagonizado por ela, têm que lidar (ou dialogar) com esse gesto o tempo todo porque ele está em presente em todas as cenas, incontornável. É uma – se não *a* – força criadora do documentário.

Utilizando a metodologia proposta pela Teoria dos Cineastas (Penafria, Baggio, Graça & Araujo, 2016), a investigação partirá de entrevistas com a dupla de realizadores e com a própria Linn, colocando-as em diálogo com reflexões e conceitos de estudiosos/as queer e com um detalhado trabalho de análise fílmica, para examinar como, ao enfocar esse gesto criativo da cantora, o longa se torna mais que um mero retrato desse gesto – ele passa a ser cocriado, reinventado, definido, desestabilizado, interpelado e estruturado por ele. Onipresente e ocupando o centro do quadro, o ato criativo de Linn afeta e, em vários momentos, determina a mise-en-scène do documentário, interferindo e influenciando o próprio gesto fílmico dos diretores, que é moldado e deve adaptar-se a ele.

A análise buscará explicitar, portanto, como *Bixa* abandona a noção ultrapassada de documentário como um gênero em que o real simplesmente acontece e é capturado pelo olhar genial do/a diretor/a, colocando em evidência a mise-en-scène e a construção fílmica inerente à produção – e como Linn é parte integral de sua criação. Não por acaso, ela é creditada como corroteirista do longa, deixando claro o papel central dela na elaboração de sua narrativa. A partir de entrevistas, da análise fílmica e da reflexão teórica, porém, a investigação tentará demonstrar como essa coautoria inevitavelmente se estende também aos aspectos estéticos, às escolhas sonoras e visuais, do filme, desestabilizando e queerizando a própria noção de autoria no cinema. Para entender melhor como a cantora ocupa esses espaços, e como se estabelece esse diálogo entre sujeitos de criação à frente e atrás das câmeras, comecemos nosso mergulho em *Bixa Travesty*.

Novíssimo Testamento, ou o Evangelho segundo Linn

Dieison Marconi parte de Foucault para argumentar que o documentário como construção narrativa é estruturado em torno de uma relação de poder, que faz dele "um produto ocidental no qual o outro que fala, ou seja, se confessa, tem o dever de dizer tudo. Já aquele que tem o poder de fazer o outro falar e de submetê-lo ao enquadramento fílmico será, então, o dono da 'verdade sobre o sexo'" (2015, p. 55). No sentido oposto a essa abordagem tradicional do gênero, *Bixa Travesty* se aproxima daquilo que Jack Halberstam afirma ser fundamental à tentativa de narrativizar ou biografar vidas trans. Num esforço que o autor chama de "ouvir o fantasma", ele explica que "o erro da biógrafa obstinada está na sua recusa em ser transformada pelo encontro com o fantasma que ela persegue; o método do historiador das existências trans deve ser encontro, confronto, transformação"[2] (Halberstam, 2005, p. 61).

O longa de Goifman e Priscilla ousa desestabilizar essa verticalidade histórica do gênero citada por Marconi já na sua sequência inicial, que apresenta Linn como sujeito – e não objeto – de cinema, operando uma horizontalização desse eixo estrutural. Como resultado, a tal "verdade" – se é que ela existe (possivelmente não) – surge no filme a partir de um diálogo equânime, e não de um monólogo hierarquizado. A montagem que abre o documentário estabelece, de partida, a cantora como uma agente operadora da máquina cinematográfica: uma série de planos mostra Linn "se projetando", por meio da sua autodesignação que dá nome ao documentário, *Bixa Travesty*, nos muros de casas, prédios e estabelecimentos comerciais da periferia paulistana (fig. 1). Ali, logo de cara, antes de qualquer outra informação, a protagonista utiliza o mecanismo de projeção e luz para se afirmar como sujeito da (meta)linguagem audiovisual, alguém que usa o cinema para ocupar e queerizar aqueles espaços – e não como mero objeto a ser dissecado e observado.

2. Tradução dos autores. No original: "The error of the willful biographer lies in her refusal to be changed by her encounter with the ghost she chases; the method of the transgender historian must be encounter, confrontation, transformation".

Ao final da sequência, ela aponta a lanterna/projetor na direção da câmera – é a cantora que não só nos olha, mas nos cega, porque é preciso reaprender a olhar para começar a ver o longa. É o gesto dela que dá início ao filme.

Fig. 1: Fotograma da sequência inicial de *Bixa Travesty*, capturado a partir de 0h01'14". Reprodução da cópia digital. Distribuição: Vitrine Filmes.

Em entrevista com a dupla de cineastas realizada por e-mail, em 23 de março de 2023, o diretor Kiko Goifman revela ainda que "tem um quê de arma ali, né? Ela usava aquilo de alguma forma como arma, antecipando uma questão que, depois, vai ser trabalhada – o corpo como arma simbólica". Num certo sentido, Linn usa o projetor, sim, como uma ferramenta. E considerando que existe uma guerra ininterrupta e implacável contra corpos trans – especialmente negros e periféricos – como o dela, que estão sob constante ataque físico e psicológico, qualquer ferramenta que ela use acabará se tornando, eventualmente, uma arma. Daí, em meio a esse embate, a cantora se identificar como uma "terrorista de gênero" – que, segundo, Del LaGrace Volcano (*apud* Bento, 2006, p. 84), é "qualquer pessoa que conscientemente e intencionalmente subverte, desestabiliza e desafia o sistema binário de gênero".

E essa ideia de arma-ferramenta – ou melhor ainda, de um instrumento a ser operado – é central ao gesto artístico de Linn. Porque ela não subverte, desestabiliza e desafia o sistema binário de gênero meramente com seu corpo, sua presença. O corpo é simplesmente um instrumento, o que importa é o gesto – é o que ela faz com ele. Não importa se é uma *"bicha esquisita, nem feia, nem bonita"* ou uma *"travesti, com um peito só"* porque *"ser bicha não é só dar o cu, é também poder resistir"*. Linn sabe que *"pra ser tão viado assim, tem que ter muito talento"* [3] – em outras palavras, ser gay, trans, lésbica não envolve só uma questão de desejo sexual, gênero, identidade, mas uma autoinvenção, um gesto de autocriação e resistência. E assim como o corpo, a música, a arte e o cinema também são ferramentas, armas, a serem operadas por esse gesto artístico da cantora.

Não por acaso, ela afirma no filme que *"minha música continua sendo um alvo pra mim porque é ali, é nela, que eu desconstruo também o meu desejo"* [0h09'12"]. Em entrevista ao canal do YouTube *Teddy Award*, do Festival de Berlim, publicada em 20 de fevereiro de 2018, a cantora explica um pouco melhor o que isso significa:

> Fazer minha música como uma arma é também fazer a minha música para me proteger. E não me proteger apenas de um outro que está fora de mim, mas também de pensamentos que sejam nocivos a mim mesma. Proteger, inclusive, do poder tão forte, e às vezes cruel, que a tradição tem sobre nós e sobre os nossos corpos.[4]

Na narrativa do documentário, essa ideia de arma-ferramenta-instrumento é representada pela luva. Espécie de amuleto utilizado e perdido por Linn, que é uma invenção ficcional[5] e cuja busca serve de eixo estruturador do roteiro do filme, ela se revela ao final apenas um objeto – como o corpo é objeto – pontudo, perigoso, bonito, que pode ser tanto uma arma quanto um instrumento artístico. O que importa é o gesto que a manipula. É o que a

3. As citações entre aspas são trechos extraídos, respectivamente, das canções *A Lenda, Bixa Travesty* e *Talento*, de Linn da Quebrada.
4. Disponível em: https://youtu.be/j__Kd2yuffM. Acesso em 19.04.2023.
5. Entrevista concedida por e-mail, citada acima.

protagonista faz com ela que lhe dá significado – assim como é o gesto que faz de Linn uma mulher, não seu corpo. Como afirma Letícia Nascimento (2021, p. 124), "nós não somos nossos corpos, nós fazemos corpos".

Na realidade, porém, a verdadeira arma-instrumento-ferramenta da cantora no seu terrorismo de gênero é a linguagem – verbal, musical, artística, cinematográfica, poética, corporal – que ela usa e domina de forma magistral. E o mais curioso é que, no cerne da sua criação musical, Linn se utiliza de duas linguagens tão específicas quanto inusitadas, improváveis. A primeira é o funk contemporâneo brasileiro, considerado por muitos um gênero musical misógino, homofóbico, chulo, inferior ou retrógrado. A cantora, contudo, entende que ele não é nada disso. Algumas das pessoas que o operam podem, talvez, ser alguma dessas coisas. Mas ele é só uma ferramenta – depende de como é instrumentalizado. E Linn sabe que, quando profere palavras como *pau, cú, sexo, buceta, pinto, meter, gozar*, ganha de cara a atenção de seu/ua interlocutor/a – seja pelo ultraje, pelo susto, pelo riso, curiosidade, ou pelo tesão. Ele é, dessa forma, uma porta de entrada, um cavalo de Troia, como poucos outros.

Usar essas palavras, porém, não seria o suficiente, ou não chegaria muito longe. Inúmeros outros funkeiros e MCs fazem o mesmo. É aí que entra a segunda ferramenta, a segunda linguagem, que Linn domina como poucos artistas no Brasil, ou no mundo: a oratória. Uma capacidade de construir com suas composições e suas falas um discurso, uma mitologia, quase messiânico – religioso. E esse talento, como ela explica ao jornalista GG Albuquerque, do site *Volume Morto*, na entrevista publicada em 16 de novembro de 2021, não se trata de um acaso:

> Quando eu era testemunha de Jeová, até os meus 17 anos, a oralidade foi muito presente na minha trajetória. Eu pregava de casa em casa, a gente estudava textos bíblicos, tinha aulas e práticas de oratória. E acho que foi todo esse meu percurso que me aproximou da palavra, mas a palavra que se torna a carne em mim. O verbo que se torna carne em mim. Também foi algo que me amedrontava muito porque os textos que eu li, os discursos aos quais eu tinha acesso me afastavam do meu corpo.

> Eles culpabilizavam os meus desejos, os meus afetos. E acho que quando eu vou percebendo a minha possibilidade de escrever e de criar essas entrelinhas de entender, borrar e criar essa outra escritura, isso me interessa muito.[6]

Linn tem um conhecimento – e um domínio magistral, diga-se de passagem – do discurso e da oratória religiosa. Foi uma vítima dele e agora faz uso de sua eloquência e sua potência persuasiva para antecipar, anunciar e implementar a chegada, o advento, do Reino de D-eus – um espaço propício, que aceite e comporte todos os eus que ela inventa, como ela própria descreve ao apresentador Pedro Miguel Santos, do canal do YouTube *Fumaça*, na entrevista publicada em 18 de outubro de 2018:

> Eu gosto de pensar todas as minhas identidades como a minha própria invenção. E todas elas são importantes na construção da minha própria força, pra que eu pudesse me inventar e reinventar a cada dia. Pra que eu pudesse matar em mim e constituir em mim todos esses eus que, pra mim, eu gosto muito de pensar em todos esses eus quase como se fossem deus. Deus, essa palavra constituída de eus, né? E são de todos esses eus, de todos esses fragmentos que eu já fui, que eu constituo a minha própria divindade, a minha própria identidade e a minha própria força.[7]

Se é o verbo que se faz carne, não existe nada antes do verbo – apenas aquela que o profere. Então, se Linn explica em *Bixa Travesty* que *"pelo medo de não pertencer, eu acabei inventando um lugar pra mim mesma, pra que eu pertencesse, pelo menos, a mim. Já que não tem um lugar que me cabe, então que eu inventasse esse espaço que me coubesse"* [0h37'15"], para que esse espaço – esse espaço-tempo, esse futuro, essa queer-trans-topia "que ainda não foi imaginada" (Muñoz, 2009, p. 21) – exista, ele precisa ser antes verbalizado. Enunciado. Imaginado – ou palavreado. E Linn assume para si essa responsabilidade de espalhar a palavra, o verbo. Não por acaso, ela se anuncia como a *"nova Eva, filha das travas, obra das trevas"* [0h08'00"].

6. Disponível em: https://volumemorto.com.br/entrevista-linn-da-quebrada-trava-linguas/. Acesso em 19.04.2023.
7. Disponível em: https://youtu.be/Gx1GCyamUrM. Acesso em 19.04.2023.

Linn se torna, assim, essa quase divindade, essa Eva-Crista pós-humana – e Otávio Fajardo (2019) ressalta como esse *pós* não se refere apenas a um depois, mas também a um sentido de oposição: pós no sentido de resistência a essa humanidade que se identifica como "homem". Para o pesquisador, não é por acaso que essa comunidade queer da qual a cantora faz parte seja sempre tratada por termos animalescos, como bicha ou viado. Porque vivem sob o constante ataque – presas caçadas pelo predador – do inimigo humano, sinônimo de homem:

> Não é à toa que confundimos os substantivos "humano" com "homem", pois toda humanidade que não se adequa à masculinidade pode, por um lado, reforçar a identidade humana (no caso das mulheres que, pela subjugação como produto, participam da lógica da dependência e da prevalência do homem), ou colocá-la em xeque, como é o caso das bichas. Essas últimas, entretanto, para manter a ordem, devem ser eliminadas ou mantidas na clandestinidade. Linn da Quebrada canta o depois da tragédia anunciada. (Fajardo, 2019, p. 21)

Se o fim dos tempos – essa tragédia anunciada por pandemias, furacões, terremotos, guerras, hecatombe climática e alimentar, que indicam o término iminente da era do homem – está próximo, o autor sugere que a obra de Linn apresenta "modos de subjetivação nos quais seja possível reconstruir um novo mundo, mesmo que este seja um mundo sem 'nós'" (Fajardo, 2019, p. 25). E esse *nós*, é importante ressaltar, refere-se aos homens: não é nenhuma coincidência que a primeira fala da cantora no documentário é iniciada por *"vocês, homens"* [0h02'58"], identificando de cara o outro, o inimigo, o alvo, o interlocutor que vai ouvir, e não falar. Ela, e sua comunidade de bixas travestys esquisitas, seres trans de um peito só, gays pretas afeminadas, representariam, assim, o advento do pós-humano. E o próprio ato dela de verbalizar essa utopia antecipa e, ao mesmo tempo, instaura esse apocalipse. Ao torná-lo narrativa áudio e visual, ela o confirma e inventa o que está por vir, num esforço que Gilberto Sobrinho (2020, pp. 439-440) chama de queerlombismo:

> A bixa preta é também corpo-quilombo. Uma outra configuração espaço-temporal de uma negritude trans e que indica a leitura do filme a partir de uma matriz cara à ideia de cinema negro: a invenção negra no mundo. O queerlombismo como resposta às tramas estéticas da expressão visual e sonora e à força política de suas combinações.

A questão central que interessa a esta investigação, como um artigo sobre cinema, porém, é de que maneira, então, Goifman e Priscilla decidem filmar essa figura e seu discurso quase messiânico – esse novo evangelho ou novíssimo testamento queer acontecendo, ou melhor, sendo criado e produzido em tempo real. Faz-se necessário, portanto, analisar a seguir algumas das escolhas estéticas da dupla que deixam claro como *Bixa Travesty* é muito mais uma construção fílmica do que um mero registro.

Morte e ressurreição

Comecemos pelos shows. Grande parte, talvez a maioria, das performances de Linn da Quebrada no filme é captada a partir de um plano geral, com uma câmera fixa posicionada do alto, ou do ponto de vista do público. O enquadramento faz do palco uma espécie de altar, e a cantora se torna, então, uma pregadora, um desses pastores de igrejas evangélicas e canais religiosos que se recusam a ficar no púlpito e andam freneticamente de um lado a outro para dinamizar e potencializar seu discurso – a oração (em todos os sentidos) como performance. Mas ela não está ali sozinha. Há sempre sua parceira Jup do Bairro, ou outras cantoras e dançarinas, e Linn interage com elas, não para exorcizar, mas para invocar demônios queer – corporificar as entidades pós-humanas e anti-cis do seu Reino de D-eus, do novo mundo. É um culto, um espetáculo e um teatro que sacraliza o profano e profana o sagrado.

Em alguns outros momentos, contudo, a câmera sai do tripé e interage com a protagonista, pulsa e se move com ela. Nessas cenas, Linn canta direto para a lente, olha nos "nossos olhos", e se aproxima mais de uma MC do funk – ou talvez de um desses pastores televisivos mais agressivos, que

quase ameaçam os/as espectadores/as com suas pregações apocalípticas. A cantora, no entanto, não quer interpretar a bíblia ou ameaçar ninguém: quer apenas avisar as pessoas de que a era do homem está chegando ao fim e prepará-las para a nova ordem das coisas. Nas palavras dela mesma, em entrevista ao site *Cap Magellan*, publicada em 27 de junho de 2019, "quando discutimos gêneros, não estamos falando com quem você dorme ou trepa, estamos falando de novos projetos de mundo. E principalmente, estamos falando sobre corpo. Sobre vida"[8].

Essa relação entre o sagrado e o profano, entre a MC do funk e a televangelista perpassa toda a narrativa visual do documentário. Um outro exemplo disso é que *Bixa* não possui as entrevistas tradicionais do gênero, em que Linn responde às perguntas da dupla de cineastas. O que o filme apresenta são interlúdios em que a cantora discorre sobre diversos temas, às vezes sozinha, às vezes com Jup do Bairro, num estúdio de rádio, com o microfone e o aparato técnico evidenciados no quadro, e a protagonista no comando de seu "programa". Uma escolha de encenação que, como Priscilla explica, não foi por acaso:

> Além do microfone, a Linn estava usando um fone de ouvido. E ali, eu acho, que a gente construiu uma ideia de a Linn estar falando diretamente com cada pessoa. Ela usa um tom mais baixo de voz, que usualmente é muito diferente do que ela usa em entrevistas.[9]

Essa mise-en-scène, esse microfone e esse fone de ouvido que potencialmente colocam a protagonista num canal de comunicação direto com os/as espectadores/as, remetem fortemente à linguagem audiovisual dos inúmeros televangelistas que inundam a TV e as rádios brasileiras, em canais diversos, com um discurso violentamente conservador – especialmente homo e transfóbico. Apresentar ou sugerir Linn nesse lugar, físico e simbólico, é mais um gesto da cantora, em parceria com Goifman e Priscilla, que usa a linguagem audiovisual – do cinema, da TV – como uma ferramenta

8. Disponível em: https://capmagellan.com/a-conversa-com-linn-da-quebrada/. Acesso em 20.04.2023.
9. Entrevista concedida ao autor por e-mail, citada acima.

de contradiscurso e uma arma de terrorismo de gênero, e uma que dialoga bastante especificamente com o público da periferia, de onde ela veio.

Porque a periferia é um elemento central no documentário. Como a própria protagonista discorre no filme, esse lugar geográfico, esse estar à margem e não no centro, é um aspecto fundamental e instaurador dessa postura e desse olhar crítico – desse gesto desestabilizador de sua arte. Ela continua explicando que sua música e seu discurso são construídos juntos, em diálogo, com a produção de saberes, de estética, de corpos daquele lugar. E para ocupar esse espaço, construir esse diálogo, a linguagem do funk e a oratória religiosa – tão onipresentes na periferia brasileira – são essenciais. Se Linn define seu próprio corpo como um espaço de *"rachaduras que se fazem, terremotos que modificam as coisas, que as transformam, que me fazem outra"* [0h34'53"], a música, o funk e a oratória são as ferramentas, as armas com que ele (o corpo) opera essa desestabilização, esse abalo geossocial. São eles que permitem esse diálogo com, e essa ocupação do, contexto social, humano e político ao seu redor. Eles são a lanterna/projetor da sequência inicial do longa.

Nessa perspectiva, portanto, a arte passa a ser menos um meio de expressão de identidades/subjetividades e mais uma ferramenta num cenário de disputa de narrativas: entre um projeto heterossexista e normatizante e outro, disruptor e antinormativo. Ela se torna mais uma forma de, literalmente, imaginar e conceber novas lógicas de espaço e tempo, fora do discurso e dos parâmetros heteronormativos. Trata-se de desestabilizar não apenas o palco, a página ou a tela, mas de reimaginar a casa, a escola, a periferia, o casamento, o passado, o futuro, a partir de experiências não-normativas porque, como explica Preciado (2014, p. 31), "os contextos sexuais se estabelecem por meio de delimitações espaço-temporais oblíquas. A arquitetura é política. É ela que organiza as práticas e as qualifica: públicas ou privadas, institucionais ou domésticas, sociais ou íntimas".

Desse modo, se a narrativa heterossexista historicamente associou a periferia a um lugar de violência e insegurança homo e transfóbica, por exemplo,

trata-se de pensar como o corpo e o gesto de Linn reocupam esse espaço e invertem essa lógica com sua performance, tornando-se "não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais" (Preciado, 2011, p. 14). Porque, nessa lógica "sexopolítica, [...] o corpo não é um dado passivo sobre o qual age o biopoder, mas antes a potência mesma que torna possível a incorporação prostética dos gêneros" (Preciado, 2011, p. 14).

Nessa disputa de narrativas, portanto, o artista, sua obra, sua performance e seu corpo não são meras vítimas de opressão ou censura, mas agentes de um trabalho de "desterritorialização da heterossexualidade, que afeta tanto o espaço urbano (é preciso, então, falar de desterritorialização do espaço majoritário, e não do gueto) quanto o espaço corporal" (Preciado, 2011, p. 14). Nesse contexto, não faz mais sentido falar em representação, mas sim em ocupação, desconstrução, derrubada de paredes, redesenho a partir da planta, uma vez que, numa perspectiva queer, não existe mais uma mera diferença sexual. Mas, sim, uma multiplicidade instável e constantemente reconfigurada de gêneros, sexualidades e subjetividades que não param de se reinventar e se redescobrir, encontrando novas formas de ser e estar no mundo. "Uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida" que "não são 'representáveis' porque são 'monstruosas'" (Preciado, 2011, p. 18), não cabendo mais nos sistemas e lógicas artístico-criativos tradicionais, precisando, portanto, questioná-los, subvertê-los e reinventá-los, encontrando novas formas de autoria, de performance, de ocupar o palco e o enquadramento da câmera.

> É a história dessa criação das condições de um exercício total de enunciação, a história de uma inversão da força performativa dos discursos e de uma reapropriação das tecnologias sexopolíticas de produção dos corpos dos "anormais". A tomada da palavra pelas minorias queer é um advento não tanto pós-moderno como pós-humano: uma transformação

> na produção, na circulação dos discursos nas instituições modernas (da escola à família, passando pelo cinema ou pela arte) e uma mutação dos corpos (Preciado, 2011, p. 17).

Pensar o cinema nessa chave de reelaboração de lógicas de espaço e tempo não-normativas, ocupadas por novos corpos que as reconfiguram com novas performances, novos modos de ser e estar, é fundamental. Porque o cinema narrativo, como gesto fílmico, como ato criativo, consiste basicamente em construir mundos diegéticos a partir de recortes espácio-temporais. E, por isso, é uma ferramenta extremamente poderosa nesse cenário de disputa e na concepção dessas narrativas queer do lado de lá e de cá da tela – na medida em que, por exemplo, "o espaço público é disputado por pessoas queer, e o cinema cria espaços que negociam entre o público e o privado. Os espaços que ele cria na tela são imaginários, mas referem-se, na maioria das vezes, a pró-fílmicos reais"[10] (Galt & Schoonover, 2015, p. 92). Tensionado e executado a partir de uma perspectiva queer, o cinema tem o potencial não apenas de imaginar novos mundos, mas de criar "modos novos e dissidentes de afeto e prazer, bem como novos estilos fílmicos"[11] (Galt & Schoonover, 2015, p. 89).

E a potência queer de *Bixa Travesty* vem exatamente do fato de que Goifman e Priscilla possibilitam com seu filme que esse processo de queerização e reocupação por meio da arte também se opere em outros espaços. Num longa de mise-en-scène aparente e enganadoramente simples, quase banal, a escolha das locações para cada uma das cenas, abordando tópicos e questões específicas relativos à vida trans periférica, carrega camadas de significação profundas. A presença de Linn, Jup & cia., e seus discursos, suas histórias, seus gestos, ressignificam os lugares que ocupam.

10. Tradução dos autores. No original: "Public space is contested for queer people and cinema creates spaces that negotiate between public and private. The spaces it creates onscreen are imaginary yet they refer, most often, to real profilmics."
11. Tradução dos autores. No original: "new and dissident modes of affection and pleasure as well as new modes of cinematic style."

O primeiro exemplo disso é a sequência na cozinha, com a mãe de Linn, a cantora Liniker e mais outra amiga. Numa cena que, segundo a realizadora Claudia Priscilla[12], tinha o objetivo de demonstrar como as existências trans também envolvem intimidade, afetividade e sororidade – especialmente entre a cantora e sua mãe – para além do sexual, a opção pela cozinha tinha intenções muito específicas. Pode parecer um espaço não muito propício porque elas ficam meio "amontoadas" no quadro, mas essa mise-en-scène reforça a intimidade e a cumplicidade entre elas. E mais do que isso: se a máxima antiquada e superada dita que "lugar de mulher é na cozinha", Priscilla e Linn se apropriam, queerizam e desconstroem esse discurso machista. Se esse for o caso, então lugar de mulher trans também é na cozinha e, quando estão sozinhas ali, mulheres fazem muito mais do que servir homens, como explica Priscilla:

> A cozinha é um lugar de resistência feminina. Foi um lugar em que historicamente, pela oralidade, as mulheres foram passando conhecimentos e saberes. Então, acho que tem essa ligação de força e resistência nesse lugar. E no Brasil, a gente também entende a cozinha como um lugar de calor da casa, como um lugar de afeto.[13]

Se a cozinha se revela, assim, um espaço de oralidade, em que Linn pode explicar para a mãe o que é uma bixa travesty – e por que ela é ela, e não ele – a sauna está no extremo oposto do espectro. Na cultura queer, especialmente gay, ela é o lugar da pegação, do *cruising*, do prazer casual e do sexo anônimo, "sujo", obscuro, lascivo e abjeto. Mas é exatamente ali que os/as criadores/as do filme escolhem para encenar a conversa entre a protagonista e Jup do Bairro sobre corpos, travestilidade e feminilidade. É um momento de extrema vulnerabilidade, em que as duas cantoras expõem suas inseguranças e anseios em relação à forma como a sociedade percebe seus corpos, como elas gostariam de ser vistas, como isso interfere nos afetos que recebem ou não – e como trans/travestilidade é bem

12. Entrevista concedida ao autor por e-mail, citada acima.
13. Entrevista concedida ao autor por e-mail, citada acima.

mais que silicone, intervenção cirúrgica e expectativa externa. Trata-se de uma cena, portanto, em que a dupla tira o corpo queer do anonimato do puro desejo sexual e revela os sujeitos, os seres, as subjetividades que existem por trás deles – em outras palavras, apresentam pessoas queer como autossubjetivação, e não mera sexualidade.

A cena – ou as cenas – que o documentário usa para refutar definitivamente essa noção de trans/travestilidade como uma mera estética corporal pré-estabelecida é a sequência do banho de Linn com sua mãe. São uma série de pequenos momentos, trechos, que recorrem durante o filme e, a princípio, pode parecer que os enquadramentos muito fechados destaquem o corpo das duas. Mas o que a câmera procura – e focaliza – o tempo todo é o gesto. É o toque entre as duas. O afeto. A forma como uma acaricia, ensaboa, limpa, cuida da outra. É o amor e a cumplicidade entre mãe e filha. E é nesse gesto que está a feminilidade, a mulheridade, não no corpo, na biologia – o corpo é apenas o instrumento, a arma.

Sobre essa relação entre travestilidade, feminilidade e gesto, Halberstam (2005, p. 91) afirma que

> Se o corpo transexual foi deliberadamente reorganizado para convidar certos olhares e rechaçar outros, o corpo trans se performa como gesto e não como vontade, como possibilidade e não como probabilidade, como uma relação – uma piscadela, um aperto de mão e como um efeito de desconhecimento deliberado.[14]

Traduzindo isso para o bom português, ou para o *pajubá*[15], a própria Linn explica para o jornalista Alexandre Makhlouf, do site *Elástica,* na entrevista publicada em 17 de junho de 2021, que "não é o peito que faz a travesti, mas

14. Tradução dos autores. No original: "If the transsexual body has been deliberately reorganized in order to invite certain gazes and shut down others, the transgender body performs self as gesture not as will, as possibility not as probability, as a relation — a wink, a handshake and as an effect of deliberate misrecognition".
15. Termo que se refere ao vocabulário de origem africana reapropriado pela comunidade LGBTQIA+, especialmente negra, no Brasil atual, e que Linn da Quebrada também escolheu como título de seu primeiro álbum.

a travesti que faz o seu peito, independente do tamanho que ele tiver, da forma, seja ele pequeno, médio, enorme, de pitomba, de tábua, um peito de hormônio ou de silicone. É a travesti que faz o seu peito"[16].

Por fim, a última locação queerizada pelo discurso de Linn e suas interlocutoras é o salão de beleza. É ali que o filme encena a conversa sobre os afetos (im)possíveis na vida trans, e sobre a misoginia e a transfobia da própria comunidade queer. Gays gostam de homens, homens cis gostam de mulheres cis... e quem ama as trans? Goifman, Priscilla e Linn escolhem um salão de beleza, de paredes todas rosinhas, remetendo claramente ao imaginário clichê de um certo feminino romantizado e ultrapassado, para um diálogo que essencialmente expõe a falácia e a transfobia do mito do amor romântico, e a necessidade de invenção de novas formas de amor. Como alternativa a esse ideal piegas, a cantora e o filme encenam um momento de afeto, cumplicidade e intimidade descontraída entre duas mulheres trans – amor como comunidade, sororidade, e não romance.

Na entrevista ao programa de rádio *Emissão em Português*, da RTVE espanhola, que foi ao ar em 18 de dezembro de 2020, Linn articula muito bem como sua recusa desse ideal abusivo de amor está diretamente ligada à sua opção pelo funk, com suas letras explícitas, sexualizadas, sem promessas ou ilusões, em detrimento de outros gêneros mais românticos:

> As músicas falam de amor, como a gente ama, como o amor é fundamental na nossa vida e como nós não somos ninguém sem o amor. Essas músicas, esse amor, ele não é meu. Esse amor nunca me foi permitido. Há corpos que não foram feitos para serem amados. O amor, ele é uma produção histórica branca, elitista e frustrante, completamente frustrante. E o que eu estou produzindo com as minhas músicas é justamente inventando novas possibilidades de amor. Na verdade, eu até prefiro dizer que eu estou declarando guerra a esse amor para que eu possa inventar outras relações a partir disso: o amor por esses corpos

16. Disponível em: https://elastica.abril.com.br/especiais/linn-da-quebrada-trava-linguas-musica-industria-representatividade/. Acesso em 20.04.2023.

> rejeitados, as feias, as mal amadas, as mal fodidas, as gordas, as pretas, as afeminadas, as sapatões, as transviadas. Eu estou inventando, entre nós, entre essas que nunca foram alvo de amor, a possibilidade de nos amarmos. Eu acho que o amor é uma das táticas da masculinidade que nos fazem continuar reféns do seu afeto e do seu desejo. Eu acho que enquanto as histórias, todas as histórias e fábulas que nós crescemos vendo e ouvindo, fizeram os homens heróis, fizeram com que eles travassem batalhas, e com que as sagas que eles vivessem fossem as sagas de aventura, a nossa grande aventura, do feminino, sempre foi a busca de um amor. Eu acho que isso talvez seja uma tática, algo muito tendencioso. E eu acho que eu prefiro hoje vislumbrar outras aventuras do que apenas correr atrás de um grande amor.[17]

Inventar esse novo amor, esses novos seres (pós) humanos, esse novo mundo, porém, tem um preço. Como a própria cantora afirma no documentário, *"não existe criação sem destruição"* [0h40'16"]. E não se trata de simplesmente destruir o inimigo homem-macho. Se ser queer é essa constante instabilidade, esse contínuo reinventar-se, essa implacável criação de novos eus a que Linn se refere, trata-se de também se autodestruir. Para se inventar de novo. E de novo.

Nesse sentido, completando a narrativa mitológico-religiosa da protagonista como essa nova Crista, ou nova Eva, o ato final do filme apresenta a morte e ressurreição da cantora – no caso, o período em que ela passou no hospital enfrentando um câncer de testículo, registrado em vídeo pela amiga Nu Abe. No longa, Linn define o câncer como *"células de mim que não querem morrer e continuam a crescer"* [0h51'28"] e, como esse ser queer por excelência, ela precisa estar em constante transformação, em permanente metamorfose – portanto, essas células que se recusam a perecer para dar lugar a outras devem ser destruídas.

17. Disponível em: https://www.rtve.es/play/audios/emision-en-portugues/emisso-em-portugues--linn-da-quebrada-preta-periferica-transviada-17-12-20/5742885/. Acesso em 20.04.2023.

Assim, as imagens de arquivo mostradas apresentam menos um tratamento doloroso ou melodramático do que uma batalha em que Linn domina e se apropria do corpo canceroso por meio de seu gesto artístico. Fazendo uso da performance/performatividade sexual, bixa, travesty, debochada, profana, devassa, nascida do seu gesto de criação, a protagonista sobrepuja o câncer no corpo nascido masculino e renasce, ressuscita – ainda que não necessariamente ao terceiro dia. *"Linn da Quebrada vem daí, dos cacos de um espelho onde antes se refletia o homem, o homem feito à imagem e semelhança de Deus"* [0h46'28"], ela explica no longa. E se o Cristo ressuscitado tinha as marcas da coroa de espinhos e dos pregos nas mãos, a "nova Eva" carrega as cicatrizes do câncer e a palavra "ELA" tatuada na testa.

Justapostas às fotos da adolescência e juventude de Linn, as inventivas criações artísticas dela no hospital são a encenação de uma metamorfose – uma borboleta que, por meio do seu gesto de autocriação, sai do corpo-casulo de uma libélula cancerosa. Num filme muito pouco preocupado com narrativa biográfica ou em falar da transição da personagem, elas representam uma espécie de ato de narrativização da transição queer: Lino, Lara, Linn, Lina. Mas também: testemunha de jeová, dançarina, cantora. Não por acaso, em uma de suas performances no banheiro do hospital, ela se "embala" com uma fita crepe escrito "frágil", mas deixa um buraco bem aberto na boca: porque ao sair dali, vai se tornar Linn da Quebrada, a cantora, vai espalhar o verbo com ela.

A respeito dessa relação entre narrativização e transição, Jay Prosser (1998) argumenta que pessoas trans se tornam elas mesmas por autoria, ao se autocriarem. Por isso, para ele, "narrativa não é apenas a ponte para a incorporação, mas uma forma de dar sentido à transição, a ligação entre os diferentes pontos: a transição ela mesma"[18] (Prosser, 1998, p. 9). No caso específico dessa sequência de *Bixa Travesty*, porém, o interessante é que essa narrativa, essa ideia de transição como autoinvenção (artística), é

Tradução dos autores. No original: "narrative "is not only the bridge to embodiment but a way of making sense of transition, the link between locations: the transition itself".

possibilitada pela câmera. É uma criação conjunta entre Linn e sua amiga Nu Abe, mas é a câmera a ferramenta, o instrumento, que permite esse registro.

E a forma como Goifman e Priscilla reconhecem Linn como operadora dessa câmera é provavelmente a decisão de mise-en-scène mais importante do documentário. Porque o filme não simplesmente apresenta essas imagens, como num flashback. O modo como elas são apresentadas ao público é por meio de uma espécie de "revisita" que a cantora e sua amiga fazem a esse material. O longa mostra, na verdade, Linn e Nu Abe vendo as imagens. Um dispositivo que, como Goifman explica, tinha exatamente o propósito de reconhecer a autoria das duas sobre o material:

> O ato de filmá-las também é um ato – por exemplo, filmar alguém, uma pessoa nua, num hospital num tratamento de câncer. Não se filma pessoas tratando de câncer, né? E aí, a gente criou um dispositivo que seria simplesmente a Linn vendo. Mas poderia ser um pouco estranho: a Linn comentando com quem? A Linn falando as coisas sozinha? Daí, a gente falou "não, a pessoa que fez essas imagens é tão importante quanto a Linn nesse momento. Vamos criar esse diálogo" [...] não é que a Nu Abe foi um dispositivo, mas a ideia do encontro, sim. O encontro para ver imagens. Vamos ali ver imagens, como as pessoas faziam nos anos 1980, e, depois, tardiamente nos anos 1990. Vamos ali em casa ver os slides da minha viagem. E era um material que as duas tinham muito afeto, conhecimento, e elas eram autoras daquilo[19].

Nesse sentido, a sequência, e sua encenação, são talvez uma síntese do documentário e de seu gesto fílmico. Porque ela coloca Linn como narradora, performer, comentarista e espectadora de si mesma. Transforma esse potencial relato/retrato de transição numa espécie de processo/performance/espetáculo/criação artística da protagonista para ela própria que, de alguma forma, evita ou afasta o olhar fetichista ou curioso de alguém que simplesmente queira saber como uma pessoa "se torna" trans. Linn

19. Entrevista concedida ao autor por e-mail, citada acima.

narra, protagoniza, assiste e comenta sua própria história. Ela *é* e *faz* o filme. É o verbo que se faz carne, como ela explica na entrevista ao canal do YouTube *Fumaça:*

> A nova Eva, pra mim, é ressignificar todo o contexto histórico, há tanto tempo escrito por homens de tantas outras gerações, falando sobre nós. E a nova Eva, ao invés de ser o objeto de estudo do que os homens escreveram sobre, a Eva é quem toma essa caneta e escreve a sua própria história. Seria o novo evangelho, segundo Eva, talvez[20].

As consequências e os desdobramentos fílmicos desse gesto de tomar a caneta e escrever a própria história é o que vamos analisar na última seção deste artigo.

Trans-tornos divinos

Rocha & Zacariotti (2021) enxergam nessa onipresença criadora de Linn no filme o que eles chamam de "cinema de subjetivação", em que "a narrativa de vida se sobrepõe às marcas de direção, um cinema feito para rasurar os escrutínios autorais monopolizados por uma direção impositiva" (2021, p. 37). A partir desse poder e desse lugar ocupado pela protagonista no documentário, os dois pesquisadores consideram que *Bixa* instaura um processo de desestabilização na autoria cinematográfica que eles conceituam como autoria deslocada e multissituada:

> a ação de oclusão voluntária e consciente do autor-realizador a partir da potência do sujeito (re)apresentado, a qual possibilita a criação de um cinema de sujeito/subjetivação, portanto, o sujeito que ocuparia tradicionalmente o espaço de direção da obra é colocado/se coloca em segundo plano para catalisar a narrativa dissidente [...] a autoria deslocada promoveria uma redistribuição do mundo comum através da potencialização da narrativa do sujeito dissidente (re)apresentado na obra (Rocha & Zacariotti, 2021, p. 38)

20. Disponível em: https://youtu.be/Gx1GCyamUrM. Acesso em 20.04.2023.

Apesar da ideia de um "segundo plano" e da "redistribuição do mundo comum" fazerem sentido e se aplicarem perfeitamente ao longa em questão, a noção de uma "oclusão" parece um pouco radical ou unilateral demais. Porque, como pode ser percebido na análise acima, Goifman e Priscilla não se escondem, não se excluem da construção narrativa. Pelo contrário, eles entram em diálogo com a potência criadora de Linn, e é desse diálogo artístico que surge o documentário. No lugar de oclusão, portanto, preferimos pensar aqui numa horizontalização: horizontalização de olhares, criação como diálogo.

Ao "tomar a caneta" e escrever/ fabular sua própria história, Linn de certa forma sintetiza a ideia do ato de criação queer: uma recusa em aceitar a violência medíocre e cis-heteronormativa do real, mas que parte dela para insistir em fabular, em imaginar um mundo à imagem e semelhança do próprio desejo, da própria subjetividade. Que clama o direito dos indivíduos LGBTQIA+ de não simplesmente serem um objeto a ser representado – no cinema, nas artes – mas de serem sujeitos de sua própria criação, sua própria representação. Não lhes interessa simplesmente espelhar sua realidade, essa realidade insuficiente e heterossexista, mas sim inventar e elaborar suas utopias. E ao reconhecerem e se deixarem contaminar por esse ato criativo, Goifman e Priscilla permitem – por meio da parceria com a cantora – que o gesto fílmico que constrói seu longa também ecoe e reverbere esse manifesto de autocriação e resistência.

Linn da Quebrada encerra *Bixa Travesty* com uma fala que constata, e ao mesmo tempo refuta, a noção de que essa ousadia de um sujeito queer – especialmente indivíduos trans – de criar arte, de contar suas próprias histórias, de (re)inventar sua própria vida, imaginar um outro mundo, quase sempre vai ser tachada de insanidade. Ela argumenta, porém, que *"eu não sou louca. Posso estar louca, mas serei o meu próprio trans-tornar. Eu vou continuar me trans-tornando, me movimentando e me tornando tantas outras que já serei um trans-torno para as suas teses. Eu serei um trans-torno aos termos que vocês criaram"* [1h10'36"].

Nesse sentido, filmes que operam nessa chave do ato de criação queer são produções que enxergam esse trans-tornar não como um acesso de loucura, mas como um gesto criativo – um ato de autoinvenção que, ao produzir arte e narrativas que chegam até outras pessoas, tem o poder de imaginar e invocar novos mundos, novas utopias – e que se deixam contaminar por esse gesto, fundamentando nele a própria tessitura fílmica. Se Halberstam (2005, pp.116-117) afirma, com respeito a mulheres trans, que "devemos localizar a feminilidade não como o material com o qual começamos, nem como um produto final da engenharia médica, mas como um palco e, de fato, um local carnal de produção"[21], podemos considerar que é esse ato de criação mesmo, esse gesto de Linn, que a torna queer. Não seu corpo, não meramente seus objetos de desejo sexual. Mas sua capacidade de se inventar – e reinventar as linguagens artísticas de que se utiliza – à imagem e semelhança de seus próprios (D)eus.

Referências bibliográficas

Bento, B. (2006). *A (re)invenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond/Clam.

Deleuze, G. (1999). "O ato de criação". Conferência na FEMIS. Edição brasileira: Folha de São Paulo [1987]. Trad. José Marcos Macedo.

Fajardo, O. C. V. (2019). "Bixa Travesty e outras espécies do fim do mundo". In: *Cadernos Benjaminianos*, 15(2), p. 15-26. Disponível em http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/15847. Acesso em 1º.05.2023.

Galt, R. & Schoonover, K. (2015). "Os mundos do cinema queer: da estética ao ativismo". In: *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, 17(30), p. 97-108. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8302992. Acesso em 13.02.2023.

Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place: transgender bodies, subcultural lives*. New York University Press.

21. Tradução dos autores. No original: "We should locate femaleness not as the material with which we begin, nor as the end product of medical engineering, but as a stage and indeed a fleshly place of production".

Marconi, D. (2015). *Documentário queer no Sul do Brasil (2000 a 2014): Narrativas contrassexuais e contradisciplinares nas representações das personagens LGBT* (Dissertação de Mestrado). Disponível em: http://repositorio.ufsm.br/handle/1/6366. Acesso em 1º.05.2023.

Muñoz, J. (2009). *Cruising Utopia: The then and there of queer futurity*. Nova York: New York UP.

Nascimento, L. (2021). *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra.

Penafria, M., Baggio, E. T., Graça, A. R. & Araujo, D. C. (2016). *Ver, Ouvir e Ler os Cineastas – Vol. 1.* Covilhã: Editora Labcom.IFP. Disponível em: http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/201704191235-201624_teoriacineastas_mpenafria.pdf. ISBN: 978-989-654-337-2. Acesso em 02.12.2021.

Preciado, P. (2014). *Manifesto Contrassexual: Práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n.º1 Edições.

Preciado, P. (2011). "Multidões queer: notas para uma política dos 'anormais'". In: *Revista Estudos Feministas,* 19, p. 11-20. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000100002. Acesso em 13.02.2023.

Prosser, J. (1998). *Second skins: the body narratives of transsexuality*. Nova York: Columbia University Press.

Rocha, R. de M. & Zacariotti, D. J. de C. S. (2021). "Autoria deslocada e audiovisualidades engajadas em 'Bixa Travesty'". In: *Rebeca – Revista Brasileira de Cinema e Audiovisual*, 10(1), p. 29-54. Disponível em: https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/699. Acesso em 01.05.2023.

Silva, D. O. (2021). *Queers que Criam: Modos de r/existência no cinema de Andrew Haigh, Céline Sciamma e Dee Rees* (Dissertação de Mestrado). Disponível em https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/11222. Acesso em 01.05.2022.

Sobrinho, G. A. (2020). "Bixa Travesty e o queerlombismo: a negritude trans no documentário". In: *Anais de textos completos do XXIII Encontro SOCINE* (p. 435-440). São Paulo: Socine.

Webgrafia

Albuquerque, GG (16 de novembro de 2021). *"Uso a palavra como feitiço": entrevista com Linn da Quebrada* [entrevista]. Disponível em: https://volumemorto.com.br/entrevista-linn-da-quebrada-trava-linguas/. Acesso em 1º.05.2023.

Cap Magellan (27 de junho de 2019). *À conversa com Linn da Quebrada* [entrevista]. Disponível em: https://capmagellan.com/a-conversa-com-linn-da-quebrada/. Acesso em 1º.05.2023.

Emissão em Português (18 de dezembro de 2020). *Linn da Quebrada, a voz dissonante do funk* [entrevista]. Disponível em: https://www.rtve.es/play/audios/emision-en-portugues/emisso-em-portugues-linn-da-quebrada-preta-periferica-transviada-17-12-20/5742885/. Acesso em 1º.05.2023.

Fumaça [Fumacapt] *Linn da Quebrada sobre género, pessoas trans e ativismo (Entrevista)*. Disponível em https://youtu.be/Gx1GCyamUrM. Acesso em 1º.05.2023.

Makhlouf, Alexandre (17 de junho de 2021). *Me olha de novo?* [entrevista]. Disponível em: https://elastica.abril.com.br/especiais/linn-da-quebrada-trava-linguas-musica-industria-representatividade/. Acesso em 1º.05.2023.

Teddy Award [TEDDY AWARD] *Interview with Linn da Quebrada on the film Bixa Travesty*. Disponível em https://youtu.be/j__Kd2yuffM. Acesso em 1º.05.2023.

Filmografia

Bixa Travesty (2018). Cláudia Priscilla e Kiko Goifman: Brasil.

Pariah (2011). Dee Rees: EUA.

Retrato de uma Jovem em Chamas (2019). Céline Sciamma: França.

Weekend (2011). Andrew Haigh: Reino Unido.

Wojnarowicz: F--k You F-ggot F—ker (2020). Chris McKim: EUA.

Musicografia

Quebrada, Linn da. *A Lenda*, 2017. Sentidos Produções / Fatiado Discos.
Quebrada, Linn da. *Bixa Travesty*, 2017. Sentidos Produções / Fatiado Discos.
Quebrada, Linn da. *Talento*, 2017. Sentidos Produções / Fatiado Discos.

THE SPLINTER OF THE TOAD: THE CASE OF LEONOR TELES[1]

Sérgio Bordalo e Sá

Batrachian's Ballad begins with the unmistakable sound of the start of a vinyl record, before we hear music, and grainy images of men looking and smiling at the camera, very typical of an old home movie made on Super 8 film. The men are all well-dressed, so we become aware that they are at a formal party. We hear an off-camera commentary by a male voice (Pedro Marujo): "this happened before there were people and before they ruled the world. At that time, only the trees were motionless. All other living things moved freely." We immediately understand that we are listening to a fable.

Apparently, there is a mismatch between what we see in the image and what we hear in the narration. We have images of humans, while the narration speaks to us about animals and nature. Even "before there were people and before they ruled the world." Therefore, we have here a double reference to the past: not only by what the off-camera commentary narrates, but also by the grainy images and the begin of a vinyl record (with the characteristic sound made by the needle) that inevitably places us in another time different than the present one. With no humans in that past described by the narration, we might be led to think that everything was fine, that the natural world and animals would harmoniously interact. And indeed, in the story told by the

1. A versão portuguesa deste texto constitui um capítulo publicado no livro *Um Olhar Português: Cinema e Natureza no Séc. XXI*, organizado por Filipa Rosário e José Duarte, editado pela Documenta/Sistema Solar em 2024

off-camera commentary, it is so at the beginning: “even the flowers used to visit their friends the rabbits, squirrels, hedgehogs... Everything that walks, crawls or flies. Sometimes even the fish would join them because they could leave the water.”

This idyllic situation culminates in “a big party” that happened “one night, in a clearing.” The mismatch between what we hear and see begins to fade, we also see people in the images participating in a party and dancing. We hear the voice-off: “the squirrel danced with the periwinkle, the rabbits with the carnations, each flower had its partner. Even the spider jumped with the dragonfly. General joy.” Nature, animals, and people, sound and image, everything was aligning to the same tune. If we prefer, the state of mind of the people reflected that of the nature, and vice versa. However, there was an animal that had not been invited to the party “for being too ugly,” but ended up showing up: the toad. “He turned to a tulip, but she rejected him. They all started to make fun of him and formed a circle around the poor toad, who trembled with anger. ‘You’re hideous,’ hooted the owl. Animals and flowers turned to the toad, pointing their fingers and repeated, ‘You’re hideous! You’re hideous!’” This situation of obvious discrimination, originating in the natural world, casts an anathema over an entire race of animals, for a reason as unjustified as their (supposed) ugliness. Leonor Teles begins to weave her analogy between the situation of the toad in the natural world and some people in the human world, although without yet specifying them. The narration continues: “until the toad lost his temper! ‘You’re all horrible,’ he shouted. ‘I’ll get back at you!’ He swelled, swelled, swelled so much that he burst, and the venom jumped from his skin and spread all around.” The big party ended, as the fish returned to the water, the birds spread out on the branches, and the flowers, when they buried themselves back in the ground, wilted. While we hear this, in the images, we see children waving and smiling at the camera, some in close-up. It’s as if the splashes of the toad were also hitting these children, who innocently interact with the camera, completely unaware of these discrimination issues. Something is affecting them without them even being aware of it.

"Since that night, nothing has been the same. Animals and flowers stopped talking and no longer understood each other. Flowers couldn't move. As for the fish, they died as soon as someone took them out of the water." That is, in this fable, nature was affected and irreversibly deteriorated because of this discrimination in the animal world. These words are accompanied by images of a porcelain toad and later by the title of the film, *Batrachian's Ballad*, under a black background. The toad assumes itself as its main element.

The second part of the film is entirely filled with images of nature, namely of a lush green park, with colors enhanced by the continued use of Super 8 film. There is no difference in the film's photography between the parts, although the viewer perceives that we are in a different environment. In other words, the idea of a "constructed and imagined past," citing Ana Cabral Martins (2021, p. 10), is visually continued in the typical Super 8 graininess. The natural world, where the toad's discrimination occurred, appears here in all its splendor, and narration and music completely disappear. The sound is diegetic unlike the previous sequence; we only hear the sounds of nature, namely water, and animals: birds chirping, crickets singing, toads croaking, and owls hooting. The shots change from wide-angle to close-ups, and we can see some toads in their natural habitat. With a highly contrasting green color, also a result of Super 8, the toads croak on top of water lilies and dive into the lake.

A musical chord cuts to the ceramic toads. We switch worlds in the third part of the film. From the natural world, we move to the artificial world. However, the use of Super 8 film unifies the two in terms of imagery and suggests a sense of continuity. The problem originated in the natural world has now shifted to the artificial world. While live animals are seen in full body and with a greater focal distance, the ceramic toads are filmed in close-up, with their smiling faces emphasizing their grotesque side. They are no longer part of nature, where they blend chromatically with the plants, and are now present in fairground trailers, hairdresser's shop windows, supermarkets, restaurants, cafes, and stores. In other words, they are where

they shouldn't be. Their presence is sometimes discreet (more distant shots summon the viewer to a *Where's Wally?*), but they are always visible. From the sedentary nature of fixed shots showing all these toads, we move to the nomadism of a handheld camera in a tracking shot following the director, Leonor Teles, entering a supermarket, picking up a ceramic toad from the counter at the entrance, walking out with it onto the street, and violently throwing it to the ground, smashing it into pieces. The music accompanying this process abruptly stops so we hear the sound of the toad shattering on the asphalt. The sound landscape becomes diegetic again, with the noise of the street, and this sound is repeated nine more times, as both the director and the sound technician, Bernardo Theriaga, literally and metaphorically break this discriminatory tradition, quoting Filipa Rosário, "avenging her [their] own community, one shop at a time" (2020, p. 225). The importance of hearing this sound distinctly is fully assumed in the film with the participation of Bernardo Theriaga, armed with his recorder and boom pole, in the process of breaking these ceramic toads. Sound and image could not be more interrelated, as all ten moments of shattering are with direct sound. The batrachian's ballad is, in essence, this disruptive shatter. As Ana Catarina Pereira writes, Leonor Teles is "performing a political act of the objects' destruction and filming for posterity" (2019, p. 256).

In the fourth and final part of the film, we return to the initial wedding party. We begin and finish in the same place, but much has happened in between. It's the same party, but it's not the *same* party anymore. Its nature has changed due to the shards. Therefore, it's not surprising that the off-screen commentary changes in voice and gender. It's Leonor Teles' own voice that we hear now: "this happened in a time when there were people, and they ruled the world. Back then, ceramic toads were placed at the door to keep gypsies away and prevent them from moving freely. All other people could talk and socialize, only gypsies were not welcome." Only here, in the final part of the film, is the whole context given to us. If someone knew nothing about the story of gypsies with toads, they would only now understand the discriminatory nature that the film deals with and the reason

why the ceramic toads are thrown to the ground. The narration continues: "one day, long after that night in the clearing, a ballad began. The music got louder and louder until the batrachians had no choice but to fall silent, shattering into pieces. From then on, nothing was the same. People finally understood. And the melody sounded different." The disruptive act of shattering the ceramic toads changed the fable and changed history. The images illustrating these words are those of a baby about two years old at that wedding party. At one point, she clings to her father's legs crying, wanting his lap, and she quiets down only when he picks her up. Everything is fine in the comfort of her father's arms, while we hear the off-screen commentary saying, "the gypsies could now move." It's as if, through cinema, that baby is allowed to relive her life without the discriminatory prejudice. And all because of that sound. Leonor Teles' narration ends by saying, "as for the toads..." and we hear again the unmistakable sound of ceramic shattering as it is thrown to the ground, precisely when the two-year-old baby runs towards a glass. The image goes black, but the diegetic sound continues, and we hear a male voice saying, "come here to daddy, Leonor! Leonor!" Only at the end of the film do we have the certainty that the baby is Leonor herself and that the wedding party is that of her parents. In other words, we only have the total context afterward and not beforehand, so as not to condition our view of events, due to the natural empathy that generally establishes itself with the protagonists.

Positioning itself as a notably autobiographical film, *Batrachian's Ballad* goes beyond that by openly questioning the concept of Portugal as a country of "soft customs," where there is no racism and xenophobia. Being of Romani descent on her father's side, Leonor Teles also does not hesitate to question the Romani community's own relationship with nature. On one hand, the Romani community is associated with a certain nomadism that makes it have a closer connection to the natural world, given the constant search for a territory to exploit the land; on the other hand, the way discrimination is carried out is linked to the natural world through the figure of the toad. However, the fable resulting from this repulsion towards the amphibian

does not fail to contain within itself a discrimination, which may be somewhat contradictory to this closer connection to the natural world. As if the natural world itself were simultaneously an object of affection and repulsion. Furthermore, this discrimination is acknowledged by the narration, which refers to the "poor toad" that was rejected by everyone. Nevertheless, the animal that was rejected becomes itself, as a symbolic object, a vehicle for rejection. Just as the Star of David identified Jewish establishments where 'pure' Germans should not enter in the National Socialist Germany of the 1930s, the presence of the toad also aims to marginalize an entire community, in this case, to keep them away from entering some establishments. Although one could question the logic of the fable (discrimination against an animal, which later becomes an object of discrimination, I mean, there is a 180º inversion here), what is certain is that it is important for an entire community, and hence the disruptive gesture of Leonor Teles shattering the ceramic toads at the entrance of establishments. Symbolism is important and must be respected. According to Filipa Rosário, "Teles's film is both a politically engaged documentary and a powerfully emotional melodrama in the way that it appeals to both collective and individual memory" (2020, pp. 225-26).

The territory in which Leonor Teles situates herself is entirely imagined, hence *Batrachian's Ballad* is considered, according to Ana Cabral Martins, a "fictional fable" (2021, p. 9). Moreover, to put it more precisely, Leonor Teles draws from physical, real territories, whether it be the location of a wedding party or a natural territory like a lush park, to construct through her film an imaginary territory that allows for overcoming the deterritorialization to which the Roma people are subjected: "one day, long after that night in the clearing, a ballad began." This deterritorialization occurs both in the real and symbolic planes. The Roma community is often sidelined both in terms of where they can build their own homes and in their ability to relate to other communities, evidenced by the presence of those ceramic toads that try to discourage such relationships.

This construction of an imagined territory by Leonor Teles naturally relies heavily on memory and its relationship with nature. We could even say that the core of the film lies precisely in this: the relationship between memory and nature. It is from this relationship that the toad fable originated, and it is thanks to memory that the discriminatory consequences of the fable persist to this day. However, Leonor Teles also utilizes archival footage (once again, memory assuming a central role) towards a new rebirth after the ballad of shattering: "since then, nothing has been the same. People finally understood. And the melody sounded different." Sound not only conditions the images but can also change their meaning. This construction of a "bridge between Leonor Teles's individual and familial memory and the memory of a community," according to Ana Cabral Martins (2021, p. 19), led the jury of the Hong Kong International Film Festival to praise the film, considering that *Batrachian's Ballad* reminds us of the power of cinema to be free, creative, and to speak to the oppressed" (Lusa, 2016). And this speech, at times, must even become a cry of revolt when it comes to issues of discrimination. A cry that is aptly echoed in the sound of the ceramic toads shattering on the ground. To conclude, quoting Ana Catarina Pereira, "the cinema of Leonor Teles circumscribes an activity in which art, politics, and life are combined, in search of new and more tolerant ways of existing, echoing radically in other ways of living with oneself and living-in-common" (Pereira, 2019, p. 264).

Bibliographical References

Lusa. (2016). "Filme Balada de um Batráquio premiado em Hong Kong". *Público*, 2 de Abril de 2016. https://www.publico.pt/2016/04/02/p3/noticia/filme-balada-de-um-batraquio- premiado-em-hong-kong-1825838

Martins, A. C. (2021). "Duas Curtas-Metragens - Leonor Teles". Plano Nacional de Cinema. https://pnc.gov.pt/13-duas-curtas-metragens

Pereira, A. C. (2020). “And then the frog became a bear … a golden bear: Leonor Teles, or the story of a young filmmaker who was awarded in Berlin.” *Studies in Documentary Film*, 14(3), 246–266. https://doi.org/10.1080/17503280.2019.1678562

Rosário, F. 2020. “Portugal’s year zero: Emergent women directors.” In *Women’s Cinema in Contemporary Portugal*, edited by Mariana Liz & Hilary Owen, 2013-17. London: Bloomsbury Academic.

CINEMA, ATIVISMO E INTERSECCIONALIDADE: UMA ANÁLISE DA OBRA DE TILA CHITUNDA[1]

Carla Cerqueira

Introdução

Enformado por uma perspetiva feminista interseccional e decolonial, que reconhece a importância do conhecimento situado (Haraway, 1988), este capítulo explora a forma como o cinema autobiográfico realizado por mulheres funciona como um mecanismo de resistência e, portanto, de ativismo. Parte da análise dos filmes *FotogrÁFRICA* (2016), *Nome de Batismo-Alice* (2017) e *Nome de Batismo - Frances* (2019) da cineasta brasileira Tila Chitunda para concluir que são formas de recuperação da memória, de reflexão sobre a(s) identidade(s), interseccionalidade e decolonialidade. Em paralelo, estas obras podem funcionar como estratégias de dororidade (Piedade, 2017) em que a dor de ser silenciada, invisibilizada, se transforma em potência e por isso numa capacidade de existir e re-existir.

Feminismos, interseccionalidade e ativismos

Atualmente assistimos a uma pluralidade de feminismos, numa era marcada por aquilo que pode ser designado de tsunami feminista (Varela, 2019), com diversos movimentos e formas de ativismo que se expandem pelo mundo e que diversas vezes possuem um caráter transnacional. Sem querer recorrer ao conceito de vaga feminista, neste capítulo mencionamos algumas

1. Capítulo publicado na obra *Intersectionality, Media and Culture*, Documenta (2024).

das caraterísticas associadas ao ativismo feminista na contemporaneidade e que nos permitem refletir sobre o cinema, nomeadamente sobre a obra da cineasta brasileira Tila Chitunda, como uma forma de ativismo e que apresenta uma matriz feminista interseccional e decolonial. Entre essas caraterísticas são então de destacar o recurso ao digital, a interseccionalidade, a intergeracionalidade, várias formas de protesto, de agendas, de repertórios (e.g. Cochrane, 2013; Maclaran, 2015; Chamberlain, 2017; Hollanda, 2018, Cerqueira & Silva, 2022). Há uma expressão destas caraterísticas em lógicas de ativismo de caráter coletivo e individual. Com isto queremos dizer que encaramos o ativismo nas suas múltiplas expressões e que uma obra cinematográfica de uma realizadora específica pode inserir-se numa matriz de pensamento e ação mais coletiva, que se expressa no chamado cinema de resistência.

Simultaneamente, num mundo marcado pelo digital que tem possibilitado o empoderamento das mulheres, o acesso e expansão dos seus discursos e narrativas a nível internacional, um novo lugar de fala (Ribeiro, 2017), cineastas que têm sido silenciadas ou secundarizadas conseguem promover uma reflexão mais global sobre temas prementes e outras formas de ver o mundo que requerem outras visualidades. Não entraremos nas questões estéticas que permeiam estes filmes, embora esta seja outra dimensão importante a analisar. Centraremos a nossa reflexão na autoafirmação de mulheres como sujeitos do discurso e na forma como isso se reflete na sua filmografia.

Cinema como forma de ativismo feminista

O cinema pode funcionar como uma forma de ativismo. Neste domínio podemos falar da exibição de filmes de caráter ativista e feminista, sobretudo realizados por mulheres, os quais estão muitas vezes enquadrados em festivais nacionais e internacionais que têm esse propósito de visibilização de quem e do que fica fora do grande mercado. Também podemos referir a criação de arquivos, bases de conhecimento e recursos tecnológicos que procuram agregar informação, sobretudo num mundo marcado pelo digital

que permite a troca de experiências, iniciativas e obras a nível transnacional. Simultaneamente, pode ser trazida à discussão a relevância da literacia fílmica crítica, ou seja, o questionamento e desconstrução de representações dominantes, de estereótipos, a descolonização de imaginários sociais, muitas vezes em contextos educativos e com jovens.

Todos os eixos mencionados anteriormente permitem olhar para a relação entre o cinema e o ativismo feminista. Neste trabalho centramo-nos na base, em quem produz e realiza os filmes e que filmes são esses. Filmar e filmar-se pode ser apresentado como um ato político, uma forma de resistência. É isto que está na base do cinema autobiográfico. Podemos também refletir sobre conceitos como cinema alternativo, contra-cinema, cinema ativista, artivismo, cineativismo ou outros que, entretanto, surgiram ou possam surgir e que querem discutir esta relação entre cinema e ativismo. Apesar de possuírem matrizes situacionais diferentes e de estarem ancorados em bases epistemológicas que são diferenciadas, todos estes conceitos implicam esta noção de resistência, contra-poder, visibilização de questões e pessoas historicamente silenciadas.

Neste capítulo interessa-nos o conceito de lugar de fala (Ribeiro, 2017), das realizadoras que criam os seus documentários a partir das experiências de si, das suas relações familiares, das vivências presentes e passadas. Se há histórias que são contadas em muitos filmes, existem outras que ficam em suspenso, que são subalternizadas e que precisam de ser visibilizadas e enfrentadas, como depois veremos na obra de Tila Chitunda. Recorrendo a Djamila Ribeiro (2017), as experiências desses grupos localizados socialmente de forma hierarquizada e não humanizada faz com que as produções intelectuais, saberes e vozes sejam tratadas de modo igualmente subalternizado, além das condições sociais manterem num lugar silenciado estruturalmente (Ribeiro, 2017, p. 65). Portanto, é preciso refletir sobre as condições de fala das mulheres negras que estão envolvidas pelo racismo e sexismo (e, acrescentamos, muitos outros "ismos") que as vão colocando sobretudo em situações de opressão e vulnerabilidade, mas também em certos momentos de algum privilégio face a outras. Estas são as marcas que

ficam nos corpos, nas fotografias, nas memórias que atravessam sobretudo quem tem uma trajetória familiar marcada pela migração/exílio. E ter lugar de fala é uma estratégia de luta contra a dominação e de resistência social, portanto de ativismo.

Outro conceito que aqui trazemos para a reflexão é o de temporalidade afetiva (Chamberlain, 2017). Utilizado para refletir sobre os ativismos feministas na contemporaneidade, a autora menciona que este pode reconhecer a historicidade, olhar para o futuro e responder às exigências do presente. Além disso, permite traçar entre as gerações uma relação de afeto entre o passado e o presente , que pode ser catalisadora da ação. Este é um aspeto que também encontramos nos filmes de Tila Chitunda, sobretudo quando procura as suas raízes, a sua ancestralidade e tenta compreender ou complexificar a sua identidade presente através dessas marcas do passado.

Por fim, o que poderá ser a filmologia feminista e ativista? A complexidade dos feminismos atuais leva a pensarmos na multiplicidade de perspetivas de aceções, de temas e abordagem que são visíveis. A par destas continuam algumas que são silenciadas, secundarizadas.

Uma análise a partir da obra da realizadora Tila Chitunda

Tila Chitunda é uma realizadora brasileira, racializada, filha de pais angolanos que migraram para o Brasil na década de 1970 devido à guerra civil angolana, logo após o país se tornar independente de Portugal. Nasceu e cresceu em Pernambuco e tem exibido várias das suas produções cinematográficas a nível nacional e internacional, tendo obtido vários prémios em festivais. A sua obra cinematográfica autobiográfica aborda as relações entre Brasil e África a partir das suas relações familiares, de questões de identidade e de resgate da memória. Esta análise parte dos filmes *FotogrÁFRICA* (2016), *Nome de Batismo-Alice* (2017) e *Nome de Batismo- Frances* (2019). Insere-se no âmbito do projeto de investigação «Speculum: Filmar-se e ver-se ao espelho: O uso da escrita de si por documentaristas de língua

portuguesa» que visa analisar a obra de realizadoras portuguesas e brasileiras com obras autobiográficas.

Consideramos relevante partir do conceito de cinema autobiográfico, que assume a escrita de si, a narração da sua história de vida, pessoal e/ou familiar e a procura de definições próprias como meio de expressão artística, aspeto que marca a sua obra. Tila Chitunda é uma mulher negra que vai em busca das suas raízes em África, que procura dialogar com as suas memórias através de pessoas e de fotografias.

Na curta-metragem *FotogrÁFRICA*, Tila Chitinda procura a sua identidade e da sua família nas fotografias que existem na parede e nas histórias que a mãe conta da viagem que foram forçados a fazer de Angola para o Brasil. É um filme com uma forte reflexão sobre essas marcas que aparecem numa lógica de descolonização imagética, de recontar a história de quem somos e fomos e uma história em que as mulheres estão no centro. Esse protagonismo intergeracional permite discutir a pertinência da temporalidade afetiva (Chamberlain, 2017), mas também as marcas da colonialidade em rotinas do dia a dia, em estórias passadas.

No filme *Nome de Batismo – Alice*, a realizadora viaja para Angola com a sua mãe para conhecer a sua família, as suas raízes, mas também para se conhecer ou se estranhar numa cultura que por vezes sente que está muito distante e que apenas conhecia das fotografias de arquivo familiar. Interessante perceber como ela está próxima e distante em termos identitários do local e das pessoas que estão na base da sua família. Como a travessia de um oceano é também a travessia de experiências e de estranhamentos que o exílio provocou e que permitem que, como refere Marques (2022) ela não se encontre por inteiro nessa viagem. De forma implícita verificamos neste trabalho que a cineasta reflete sobre o deslocamento, a (não) pertença e as marcas que isso traz em gerações futuras.

Em *Nome de Batismo: Frances* a cineasta também dialoga com as suas raízes. Aflora a sua relação com os pais, a chegada ao Brasil e as vivências de

ser a única criança negra na escola. Reconhece os seus privilégios, apesar de todas as formas de discriminação. Há uma reflexão sobre a educação e a religião e os seus impactos nas vivências do quotidiano. Mais uma vez vê o resgate da memória histórica na primeira pessoa através de outras vozes e histórias que são muitas vezes desconhecidas.

A abordagem interseccional (Crenshaw, 1991) e decolonial (Lugones, 2008) podem ser aqui convocadas para entender como o cruzamento de pertenças identitárias se materializa nesta obra autobiográfica. Tila Chitunda aflora vivências marcadas pelo género, raça, localização geográfica, classe, cultura, trajetória migratória e idade. O termo interseccionalidade tem estado na agenda da investigação académica e dos movimentos sociais desde a década de 1980. Ancorado nos feminismos negros e nas tradições pós-coloniais da década de 1980, o termo interseccionalidade foi introduzido por Kimberlé Crenshaw (1989, 1991) referindo-se à multidimensionalidade que sustenta as subjetividades e as experiências dos grupos sociais, e principalmente a forma como estas impactam nos grupos mais oprimidos (Cerqueira & Magalhães, 2017). A interseccionalidade surgiu também devido a posicionamentos críticos que argumentavam a necessidade de desconstruir um feminismo liberal de segunda vaga que sustentava a homogeneização da categoria mulher e de explorar a universalização das experiências. Assume-se como uma proposta ampla, teórica e política, que pretende escapar às matrizes do "pensamento de eixo único e universal de género, sujeitando a interseccionalidade às próprias formas de dominação epistémica que procura desfazer" (May, 2014, p. 95). Entrou lentamente na discussão pública e, atualmente, pode ser considerado uma palavra da moda (Davis, 2008; 2014). Assim, este termo diz respeito à intersecção de diferentes categorias identitárias ou pertenças sociais (género, orientação sexual, raça, etnia, classe, nacionalidade, idade, etc.) que gera contextos sistémicos de desigualdade e privilégio. É nesta perspetiva que partimos do entendimento das desigualdades sociais como multiplamente determinadas, o que significa que têm de ser abordadas e compreendidas olhando para os seus cruzamentos e não de forma independente e num único eixo. A interseccionalidade tem

contribuído grandemente para visibilizar a natureza interligada e constitutiva das múltiplas formas de opressão e privilégio nos processos migratórios. À medida que os migrantes se deslocam de um lugar para outro, também desestabilizam fronteiras e limites fixos, sejam eles geográficos ou inter-categoriais (Bastia, 2014). Dado que os migrantes atravessam múltiplas fronteiras – étnicas, raciais, de classe, de género – não é surpreendente que as mulheres migrantes estejam rapidamente a tornar-se os "novos" "sujeitos interseccionais por excelência" (Nash, 2008, p. 1).

Mas a interseccionalidade deve ser ligada à decolonidade para compreendermos a profundidade do trabalho cinematográfico de Tila Chitunda. Maria Lugones (2008) propôs o termo para mostrar a exclusão das mulheres não brancas ao longo da história. Ela parte do conceito de "colonialidade do poder" de Quijano para explicar que as relações de colonialidade não tiveram fim com a liquidação do colonialismo e que elas permanecem muitas vezes presentes de forma mais ou menos explícita.

Recuperar a história pode ser também uma forma de reparar a história e as múltiplas estórias escondidas. Sem estas obras continuávamos com estórias não contadas, na primeira pessoa, que dizem muito sobre formas de colonialismo e de descolonização. Khan (2015) menciona que há estratégias e obras que podem contribuir para uma discussão sobre reparação histórica em tempos pós-coloniais que possa sustentar um processo de historização contra-hegemónico. É isto que encontramos precisamente na obra de Tila Chitunda a partir de uma discussão transatlântica.

Por fim, analisar estes três filmes de Tila Chitunda leva-nos a mencionar o conceito de dororidade (Piedade, 2017). É um conceito que surge da necessidade de olhar para os corpos racializados, negros (pretos, como diz Vilma Piedade), que têm sido historicamente silenciados, invisibilizados, violentados e que carregam essas dores e cicatrizes. O conceito de dororidade remete para um empoderamento, para as dores que se transformam em potência, em atos de resistência, os quais estão presentes quando se procura saber quem se é, de onde se vem, que impactos é que isso tem no presente e terá no futuro de outras gerações marcadas pela colonialidade.

Reflexões finais

O cinema funciona na obra autobiográfica de Tila Chitunda como uma estratégia de resistência face ao apagamento das pessoas racializadas ao longo da história, nomeadamente as afrodescendentes no Brasil e as suas relações com a ancestralidade. Num contexto em que as vozes negras reclamam um "lugar de fala" (Ribeiro, 2017), os seus filmes levantam múltiplas questões de caráter político e social. Através de memórias, trajetórias, *estórias* familiares a realizadora discute a complexidade inerente à vivência humana e à entrecruzilhada de quem é (implícita e por vezes explicitamente) atingida pelo racismo, sexismo, classismo e muitos outros "ismos". Se recorrermos à obra de Carla Akotirene (2022, p. 111), "cruzar o Atlântico nem sempre encerra a travessia" e essa reflexão é proposta neste trabalho autobiográfico de Tila Chitunda que nos leva a pensar sobre as culturas polissémicas e as posicionalidades transatlânticas (Akotirene, 2022). A cineasta também responde à interpelação de Chimamanda Ngozi Adiche (2009) de que temos de escapar do perigo das histórias únicas, que é preciso mostrar a complexidade de histórias e, de certo modo, isso é também um processo de descolonização da visualidade.

A importância da obra de Tila Chitunda é inegável para a cinematografia e para a sociedade, marcada por trânsitos migratórios, muitas vezes forçados, como foi o caso da família da cineasta ao fugir de Angola para o Brasil. O debate que os seus documentários promovem levanta o questionamento sobre a história e sobre as marcas que ela deixa em cada pessoa. Traz para a luz temáticas que ainda continuam a ser silenciadas, secundarizadas. Aponta para as estratégias de ativismo que estão inerentes à produção e realização de filmes. Mais, ao cinema autobiográfico feito por mulheres. Mas mesmo isso implica muitos questionamentos. Se lembrarmos Butler (2002, p. 1): "O cinema feminino é um conceito notoriamente difícil de definir. Sugere, sem clareza, filmes que podem ser feitos por, dirigidos a, ou relacionados com mulheres, ou os três. Não é nem um género nem um movimento na história do cinema, não tem uma linhagem própria, nem fronteiras nacionais, nem especificidade fílmica ou estética, mas atravessa e negoceia tradições

cinematográficas e culturais e debates críticos e políticos". E Tila Chitunda é uma cineasta atravessada por várias pertenças identitárias, aspeto este que marca os seus trabalhos.

O que mais permite traçar uma perspetiva de progressão e dialética nas suas obras cinematográficas relaciona-se com o que Grada Kilomba (2022) traz no seu livro sobre a temporalidade do racismo: A "passagem de objeto a sujeito é o que marca a escrita como ato político" e podemos dizer que é isto que melhor caraterística estas três curtas-metragens autobiográficas de Tila Chitunda.

Por fim, não podemos ignorar a dificuldade que estes filmes e mulheres cineastas enfrentam para chegar ao conhecimento mais geral, para que o seu ativismo saia de um circuito que ainda é de nicho.

Referências bibliográficas

Akitorene, C. (2022). *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais. Coordenação de Djamila Ribeiro).

Adiche, C. N. (2009). *The danger of a single story*. [Vídeo]. Oxford: TED. https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language

Bastia, T. (2014). Intersectionality, migration and development. *Progress in Development Studies*, 14(3), pp. 237-248. https://doi.org/10.1177/1464993414521330

Butler, A. (2002). *Women's cinema: the contested screen*. London: Wallflower.

Cerqueira, C. & Taborda Silva, C. (2022). Challenges of the Intergenerational Feminist Movement(s): Some Reflections. In Q. Gao &; J. Zhou (Eds.), *Human Aspects of IT forthe Aged Population. Design, Interaction and Technology Acceptance* (Vol. 13330, pp. 265–275). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-031-05581-2_20

Chamberlain, P. (2017). *The feminist fourth wave affective temporality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Cochrane, K. (2013). *All the rebel women: the rise of the fourth wave of feminism*. Londres: Guadian Books.

Crenshaw, K. (1991). Mapping the margins: intersectionality, identity, politics and violence against women of color. Stanford Law Review 43 (6): pp. 1241-1299. Doi: https://doi.org/10.2307/1229039

Davis, K. E. (2014). Intersectionality as critical methodology. In N. Lykke (Ed.), *Writing Academic Texts Differently: Intersectional Feminist Methodologies and the Playful Art of Writing* (pp. 17-29). (Advances in Feminist Studies and Intersectionality). Routledge.

Davis, K. (2008). Intersectionality as buzzword: A sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful. *Feminist Theory* 9 (1): pp. 67-85. Doi: https://doi.org/10.1177/1464700108086364

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), p. 575. https://doi.org/10.2307/3178066

Hollanda, H. (2018). *Explosão feminista: arte, cultura política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras.

Kilomba, G. (2022). *Memórias da Plantação. Episódios de racismo quotidiano*. Orfeu Negro.

Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa Bogotá*, Colombia, n. 9, p. 73-101, jul./dez. 2008. https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf

Maclaran, P. (2015). Feminism's fourth wave: a research agenda for marketing and consumer research. *Journal of Marketing Management*, 31, 1732-1738. doi:10.1080/0267257X.2015.1076497.

May, V. M. (2014). 'Speaking into the Void?'. Intersectionality critiques and Epistemic Backlash. *Hypatia* 29 (1):94-112. Doi: https://doi.org/10.1111/hypa.12060

Marques, J. F. (2022). O Cinema Autobiográfico de Mulheres Como Resistência: Autonomeação e a Subversão de Estereótipos do Cinema de Hegemonia Patriarcal. *Nhengatu: Revista ibero-americana para a comunicação e cultura contra-hegemônicas* (Pontifícia Universidade

Católica de São Paulo). ISSN: 2318-5023, São Paulo-SP, vol. 1, n.6, jan.-dez., 2022, pp. 341-372 | e-60866: https://revistas.pucsp.br/index.php/nhengatu/article/view/60866/42508

Piedade, V. (2017). *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós.

Nash, J. C. (2008). Re-Thinking Intersectionality. *Feminist Review*, 89(1), 1-15. https://doi.org/10.1057/fr.2008.4

Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento.

Varela, N. (2019). *Feminismo 4.0. La cuarta ola*. Barcelona: Ediciones B.

Objetivos de Desenvolvimento Sustentável das Nações Unidas – Agenda 2030
Objetivo 4 – Garantir o acesso à educação inclusiva, de qualidade e equitativa, e promover oportunidades de aprendizagem ao longo da vida para todos
Objetivo 5 – Alcançar a igualdade de género e empoderar todas as mulheres e raparigas
Objetivo 8 – Promover o crescimento económico inclusivo e sustentável, o emprego pleno e produtivo e o trabalho digno para todos
Objetivo 10 – Reduzir as desigualdades no interior dos países e entre países

DOI FCT - LABCOM
https://doi.org/10.54499/UIDB/00661/2020

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
COMPETE 2020
QUADRO DE REFERÊNCIA ESTRATÉGICO NACIONAL
UNIÃO EUROPEIA
Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional

UNIVERSIDADE BEIRA INTERIOR
LABCOM COMUNICAÇÃO & ARTES
speculum

O presente livro, dividido em dois volumes, é uma compilação de artigos escritos por investigadoras e investigadores que integram o projeto "*Speculum*: Filmar-se e Ver-se ao Espelho: O uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa". Iniciado em 2021, *Speculum* foi consolidado com o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia, através de financiamento destinado a projetos exploratórios (EXPL/ART-CRT/0231/2021). Neste primeiro volume, reúnem-se alguns dos resultados das pesquisas empreendidas no seu âmbito ao longo de dois anos de extensão. Esta publicação sublinha que não damos por concluído o projeto: antes demonstra a existência de caminhos por seguir. Depois de mais de um século de História do Cinema ditado por cânones essencialmente masculinos, destacamos agora os autorretratos que diferentes realizadoras de cinema se encontram a concretizar, em Portugal e no Brasil, como reflexo de uma tendência que se expande muito para além destas geografias.

Editora LabCom
labcom.ubi.pt