

Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua: O Roteiro Cinematográfico de Autorrepresentação como Processo de Cura

Julia Fernandes Marques

Universidade da Beira Interior - julia.marqs@gmail.com

Ana Catarina Pereira

Universidade da Beira Interior - acsp@ubi.pt

Resumo

“*Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua: O roteiro cinematográfico de autorrepresentação como processo de cura*” é a gênese de um roteiro de longa-metragem, apresentado como pré-requisito parcial de Projeto de Tese de Doutoramento em Media Artes. No âmbito do projeto de investigação “SPECULUM: Filmar-se em ver-se ao espelho: o uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa” (FCT: EXPL/ART-CRT/0231/2021), pretendemos elaborar uma historicidade da trajetória vivenciada pela protagonista, nos tempos passado, presente e futuro. Em termos metodológicos, o projeto é construído de modo a encontrar, na experiência individual da sua autora, uma aproximação às histórias comuns

vivenciadas por outras mulheres no seu quotidiano, tanto na esfera pública como privada. Associando a criação artística à pesquisa científica que um Doutoramento exige, apresentamos as referências teóricas e artístico-conceituais que suportam a estruturação estética e de conteúdo da obra. Finalmente, como antecipamos pelo título elegido, o Projeto de Tese reflete ainda sobre a mulher que se liberta da submissão às lógicas do patriarcado e do capitalismo ocidental. Desvenda-se, nesse sentido, um processo de transformação, iniciado numa separação e no *reaprender a ser mulher*, de maneira individual e subjetiva, como contraponto ao *ser mulher* socialmente imposto.

Palavras-chave: Cinema de mulheres, cinema pós-colonial, cinema poético.

Since That Day when I was No Longer Yours: The Film Script of Self-representation as a Healing Process

Abstract

“*Since That Day when I was No Longer Yours: The film script of self-representation as a healing process*” is a long-feature scripted project presented as a partial prerequisite of the Doctoral Thesis Project in Media Arts. In the

context of the research project “SPECULUM: Filming and looking at oneself in the mirror: the use of self-writing by Portuguese-speaking documentary filmmakers” (FCT: EXPL/ART-CRT/0231/2021), it intends to elaborate a

historicity of the trajectory experienced by its protagonist in the past, present and future. Methodologically, it is constructed as to find, in the author's individual experience, an approximation to the ordinary stories experienced by other women in their daily lives, both in the public and private spheres. Associating artistic creation with the scientific research that a PhD requires, we will present the theoretical and artistic-conceptual references that support the

aesthetic and formal structuring of the work. Finally, the Thesis Project also reflects on the woman who frees herself from the submission of the female body to the logic of patriarchy and Western capitalism. It reveals a transformation process, triggered by a separation and by *relearning to be a woman*, individually and subjectively, as a counterpoint to the socially imposed *being a woman*.

Keywords: Women's cinema, postcolonial cinema, poetic cinema.

1. INTRODUÇÃO

Falar de um cinema dirigido por mulheres cineastas ao longo de toda a História é contrariar sistemáticas listas de cânones e buscar o olhar minoritário: a fuga a uma regra que ditou que os homens se posicionassem essencialmente atrás, dirigindo o olhar, e a mulher à frente da câmara, sendo objeto desse mesmo olhar. No encontro histórico e contemporâneo entre movimentos políticos e a academia que atualmente presenciamos, essa busca pela outra história e pelas mulheres que contrariam regras socialmente instituídas tem vindo a ser feita menos na tentativa de encontrar pontos em comum do que no interesse pelo olhar singular, pela estética disruptiva, pela experiência pouco filmada ou a narrativa menos lida.

Neste contexto, o imprescindível encontro consigo própria que o nosso projeto exige, da percepção de sua existência individual e social, tem relevância no fato de que as instâncias da representação política e artística da mulher foram forjadas a partir de um olhar essencialmente masculino. Este olhar, que até o contemporâneo mantém-se envolto a determinações elaboradas pelo patriarcado, foi sendo constantemente contestado, através de práticas de resistência, não só, mas também, na realização cinematográfica. Em jeito introdutório, e na tentativa de localizar a obra sobre a qual trata o presente texto em um cinema de mulheres, referiremos algumas das cineastas e das obras que foram quebrando regras e soltando vozes de resistência.

Nesse sentido, citamos latino-americanas como Sara Gomez, cineasta feminista, cubana e negra, que propunha uma linguagem cinematográfica descolonizada e que tinha como enfoque temático as lutas de classes, de gênero e sua interseccionalidade com as problemáticas do preconceito racial. Entre outros, realizou o filme “De cierta

***Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua:*
Roteiro Cinematográfico de Autorrepresentação como Processo de Cura**

maneira” (1974), que apresentava a realidade da Revolução Cubana da perspectiva das camadas populares da sociedade.

Helena Souber, cineasta brasileira e transgressora, realizadora do filme “Entrevista” (1966), que narra as problemáticas vividas pelas mulheres em relação ao matrimônio, é também uma referência para nós. Maria Luisa Bemberg, realizadora do filme “Señora de nadie” (1982), no qual se exalta a liberdade da mulher como indivíduo frente às expectativas sociais, constitui outro estudo de caso. Em seus filmes, Bemberg costumava retratar o mundo da mulher a partir do uso de ironias, utilizando referências icônicas da cultura pop ocidental como forma de apelo.

Ampliando a filmografia que orienta a nossa pesquisa, referimos Kitico Moreno, realizadora do documentário “A propósito de la mujer” (1975), no qual ela mesma performa, elaborando um paralelo entre cenas ficcionais que simbolizam os sentimentos femininos face aos conflitos da vida e imagens documentais de outras seis mulheres narrando suas experiências. Nesse filme, Kitico reflete sobre a trajetória da mulher em uma sociedade em que as regras são ditadas pelos homens.

Como referência para *Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua*, têm-se também dois coletivos de cineastas. O primeiro deles é “Mujer”, do México, em que uma das membras, Rosa Martha Fernandez, realizou um curta estreado em 1978 sob o título “Cosas de Mujeres”, sobre a legalização do aborto. O segundo é “Cine-Mujer”, da Colômbia, formado por Sara Bright, Eulália Carrirosa e Doria Cecília Ramirez, entre outras, que realizaram filmes como “Lhegaram las feministas” (1994) e “Y su mamá qué hace?” (1981), e que faziam uso do humor em suas películas, ao mesmo tempo que apresentavam uma componente pedagógica de cariz essencialmente feminista (Tedesco, 2020).

Outras diretoras relativamente mais conhecidas também se apresentam como referência. Dentre elas, Chantal Akerman, cineasta belga que tem grande relevância para um painel histórico do cinema de mulheres. Em seus próprios discursos, ela defendeu o cotidiano feminino como conteúdo cinematográfico: “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 como citado em Pereira & Nogueira, 2018, p. 121).

Podemos ainda citar Agnès Varda, que iniciou sua carreira durante o período da *Nouvelle Vague* francesa e que realizou filmes que se voltam para a compreensão do ser mulher como sujeito social e subjetivo. Finalmente, o presente projeto propõe Trinh T. Minh-ha como referência artística e teórica, já que a cineasta não apenas

produz filmes que refletem sobre a questão da mulher na sociedade, como desconstrói as formas hegemônicas da narrativa cinematográfica com o intuito de questionar as visões de mundo forjadas pelo patriarcado (Minh-ha, 2016). A diretora vietnamita teoriza ainda sobre cinema, exercendo funções acadêmicas na Universidade da Califórnia, em Berkeley (Minh-ha, n.d).

Salvaguardando as necessárias distinções estéticas e narrativas de entre os vários nomes brevemente enunciados, pode dizer-se que os mesmos se unem num anseio partilhado pela autodescoberta e emancipação do olhar que definiu o feminino de modo prévio, à revelia da experiência do *ser mulher*. Ao filmar, a mulher arrisca-se ao papel ativo de *ver* e, desse modo, observa-se ao olhar, pois esse ato a materializa enquanto corpo. A sua forma de *olhar* encontra-se assim com a experiência de sua própria existência, como Ana Catarina Pereira e Juslaine Abreu-Nogueira (2019, p. 172) observam, ao analisarem a obra “Elena”, de Petra Costa (2012):

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.

Isso porque, enquanto Petra filma, ao passo que elabora sua enunciação, ela encontra-se consigo, motivando a autorreflexão de potenciais espetadoras. Petra (2016, citada por Pereira & Nogueira, 2019, p. 173) diria: “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”.

2. PREMISSAS SÓCIO-HISTÓRICAS ESTRUTURANTES

Embora as cineastas referenciadas na introdução do presente artigo localizem-se como de grande importância para o embasamento estético-conceitual do roteiro de *Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua*, observou-se a necessidade em aprofundar teoricamente as escolhas que estruturam a obra. Associada à análise dos filmes supracitados, e atrelada às reflexões das cineastas referenciadas, interessa-nos a estruturação de uma literatura científica que norteie a elaboração de elementos discursivos, estéticos e conceituais relativos aos corpos subalternizados socialmente. Nesta

seção do presente artigo, serão apresentados quatro parâmetros teóricos essenciais, que estarão na base das escolhas que sustentam o nosso projeto fílmico.

2.1 A mulher é o outro

Historicamente, tendo o patriarcado se constituído como sujeito ativo do olhar e, conseqüentemente, da sobredeterminação da mulher como sujeito social, esta começa, sobretudo desde a década de 70, a entender-se como o *outro* desse mesmo olhar, iniciando uma busca por sua própria subjetividade e formas de contrariar aquilo que fora determinado sobre si, social e ideologicamente, de forma prematura à sua compreensão de uma experiência individual. Desse modo, surgem percepções como a da antropóloga Marilyn Strathern, que dirá: “Então, para a construção de um eu feminista, é necessário o Outro não feminista. O Outro é geralmente concebido como o patriarcado” (Strathern, 2009, pp. 97-98). No mesmo sentido, discorre Ilana Feldman (2019, p 10):

Mas, afinal, o que entendemos como “feminino”? À luz da filosofia de Judith Butler, podemos reconhecer aqui o feminino não como uma comunidade de origem determinada pelo gênero, mas como uma *comunidade de destino*. O feminino, nesse sentido, não seria definido por uma anatomia, essência ou biologia, mas se construiria performativamente no âmbito social e cultural na forma de um compromisso com o porvir.

Ilana Feldman (2019: 10-11) iria defender que o foco de maior relevância na busca de uma compreensão sobre o feminino seria a sua “posição subjetiva e discursiva sempre transgressiva, inclusive em relação à própria identidade, independentemente do sexo biológico, da raça e da origem social”. Isso porque, segundo a psicanálise, a mulher não existe como essência, situando-se o *ser mulher* próximo de uma invenção (reação às condições socioculturais e às relações de poder na sociedade), constituindo-se como experiência subjetiva e singular.

Mais próxima da plasticidade, do movimento, da errância, das diferentes diferenças e da transgressão de toda ordem constituída, historicamente dominada por identidades masculinas, majoritárias [...] se realmente fizermos questão de

que ela exista, pensemos então, parafraseando Rimbaud, que “ela é um outro” (Feldman, 2019, p. 11).

Esse fato não foi e não é diferente no cinema. A inquietação e investigação sobre si a partir do ato de olhar traria a compreensão de um cinema feito por mulheres vinculado ao que, na década de 70, Claire Johnston (2000) intitularia de “contra-cinema”. O movimento artístico exaltava a criação pelo *outro*, distinta de uma cinematografia hegemônica de protagonismo masculinista. Ademais, sobre a possível afirmação de uma cinematografia feminista, Teresa de Lauretis acrescentaria (1982, p. 163): “O esforço e o desafio presentes são como efetivar uma visão distinta: construir outros objetos e sujeitos de visão e formular as condições de representação de outro objeto social”. Nesse sentido, a autora propõe um diálogo com o lugar da enunciação feminina visualizada por Silvia Bovenschen e Beth Weckmueller (1977, p. 134), em estrutura dualista: “conquista e reclamação, apropriação e formulação, esquecimento e subversão”. Isso porque, “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).

Sendo assim, como defenderia Chantal Akerman, para um filme ser considerado feminista, não se deve analisar apenas o que é dito, “[...] mas aquilo que ele mostra, e como o mostra” (Akerman como citado em Pereira & Nogueira, 2018, p. 121). Se a experiência da mulher é transgressiva ao prematuramente estabelecido sobre si, o seu ponto de partida para uma cinematografia consciente não deverá dialogar exclusivamente com temáticas relativas às mulheres, mas também com os olhares criadores das mulheres sobre o mundo e seus eventos. O mesmo pode ser entendido, em termos cinematográficos, como a estrutura estético-narrativa de um filme e não apenas o conteúdo deste.

2.2 A mulher é sujeito subalterno

Segundo reflexões de feministas e teóricas pós-coloniais, a citar Chakravorty Spivak, a subalternidade corresponderia às: “[...] camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (Spivak, 2010, p. 12). A mulher, por ser localizada como um ser sexualizado, biologizado e historicamente dominado por retóricas do patriarcado, faria parte

***Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua:*
Roteiro Cinematográfico de Autorrepresentação como Processo de Cura**

deste grupo, consideravelmente heterogêneo, mas com características relevantes em comum. Spivak vai além:

Com respeito à “imagem” da mulher, a relação entre a mulher e o silêncio pode ser assinalada pelas próprias mulheres; as diferenças de raça e de classe estão incluídas nessa acusação. A historiografia subalterna deve confrontar a impossibilidade de tais gestos. A restrita violência epistêmica do imperialismo nos dá uma alegoria imperfeita da violência geral que é a possibilidade de uma episteme. (*ibidem*, p. 66).

A partir desta colocação relembramos as históricas dificuldades relativas ao processo de luta pela transformação dos espaços de poder na sociedade, bem como a complexidade na busca por paridade entre homens e mulheres e a improvável paridade entre mulheres de cor e/ou socialmente marginalizadas e as mulheres brancas e/ou de origem burguesa. Não obstante, apesar da profunda objeção daquilo que está culturalmente enraizado no seio da sociedade, desta *violência geral*, a impossibilitar aos indivíduos subalternos a experiência plena de sua própria *episteme*, não devemos nos furtar do dever permanente de resistência, podendo esta se caracterizar pela criação de espaços, agências e formas de expressão artística.

“A ideia de que a história pode ser interrompida, apropriada e transformada através da prática artística e literária” (hooks, 1990, p. 152) incorpora um anseio cada vez mais latente dos povos periféricos por autorrepresentação e reelaboração de narrativas e perspectivas. Aqui, entende-se povos periféricos como aqueles que historicamente não detêm meios de poder e controle político sobre seus corpos e/ou sobre a representação dos mesmos. Certamente, essa busca pela autogestão dos corpos subalternizados caracteriza-se por um sentido contra (e não de seguimento), pelo que as premissas estéticas e conceituais estruturais (contrárias às estabelecidas) se apresentam como um ponto de partida e, ao mesmo tempo, um divisor de águas, rompendo e recusando negociações. Essa passagem de objeto a sujeito é o que marca a escrita (seja ela textual ou cinematográfica) como um ato político e, mais especificamente, “um ato de descolonização” (Kilomba, 2019, p. 28). Sujeitos são aqueles que têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas identidades, nomear suas histórias (hooks, 1989, p. 42). Enquanto objetos, as identidades são criadas por outros, e nossa história designada somente de maneiras que definem a relação com aqueles que são sujeitos (hooks, 1989, p. 42). Desse modo, a premissa de

nomeação a partir de um olhar externo resulta em uma necessidade de renomeação e apropriação do lugar discursivo. Como diria Grada Kilomba: “[...] reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada” (Kilomba, 2019, p. 28).

2.3 A subalternidade é heterogênea

Em parte considerável do tempo histórico recente, os meios de produção audiovisual estiveram restritos a sujeitos oriundos de alto escalão hierárquico, vedando-se o acesso aos equipamentos necessários (ou mesmo aos circuitos de distribuição) às populações marginalizadas. Este fato estimulou à estruturação de um imaginário sobre indivíduos de cor (negros, indígenas e miscigenados), mulheres e membros da comunidade LGBTQIA+, quase exclusivamente a partir de um olhar externo, estereotipado e de domínio colonial. A recorrência com que os povos subalternizados foram e são representados no cinema a partir de uma visão externa fez com que imagens deturpadas de si fossem estabelecidas. Imagens redundantes, simplórias, exotizantes e preconceituosas, mesmo que a diversidade estivesse amplamente presente na realidade dos indivíduos. Stuart Hall discorreu sobre o fato:

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).

Desse modo, a partir de um olhar externo e estereotipado sobre sujeitos sociais subalternos, surge a ilusão da *regra*. Como se um sujeito que detém uma mesma característica, muitas vezes meramente física ou social, teria a mesma equivalente subjetiva de outro sujeito *distinto*. Por razões como esta, os sujeitos subalternos identificam-se frequentemente com imagens projetadas de si mesmos e, a partir da relação com o sujeito vocalizador, assumem uma visão deturpada de si, já que lhes é

Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua:
Roteiro Cinematográfico de Autorrepresentação como Processo de Cura

negado o direito à individualidade ou a possibilidade de autonegação. Para Homi Bhabha (1997, pp. 14-15), a situação pode ser lida da seguinte forma:

[...] é um processo através do qual 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.

Ou seja, muito embora sejam subalternizados a partir de perspectivas simplistas e essencialistas, “um sujeito subalterno [...] não pode ocupar uma categoria monolítica e indiferenciada, pois esse sujeito é irreduzivelmente heterogêneo” (Spivak, 2010, p. 11). Nesse sentido, no pensamento elaborado à margem das instituições hegemônicas sociais e discursivas, “o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação por autonomia e vida” (Butler, 2019, p. 18). Isso porque é a partir da tomada de consciência sobre as formas de poder que regulam os corpos periféricos que os indivíduos subalternizados tomam consciência de si e do anseio inerente de auto-nomeação e produção de identidade. Por conseguinte:

Diante do historicismo eurocêntrico, os diretores do Terceiro Mundo e das minorias reescreveram suas próprias histórias, tomando o controle das próprias imagens e falando com suas próprias vozes. Não que tais filmes substituam as “mentiras” europeias com uma verdade pura e inquestionável, mas propõem “contraverdades” e “contranarrativas” informadas por uma perspectiva anticolonialista, recuperando e reforçando os eventos do passado em um amplo projeto de remapeamento e renomeação (Shohat & Stam, 2006, p. 358).

Por outro lado, esta renomeação não deve ter por característica a produção de uma polarização frente às sobredeterminações anteriormente estabelecidas. Marilyn Strathern diria: “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). Ou seja, faz-se necessário que os fatos sejam narrados em sua diversidade e multiplicidade também no cinema, lugar em que os discursos podem e devem ser propostos com generosidade para/com o público e, ao mesmo tempo, longe de

formatações tendenciosas sob práticas manipulatórias que forjem verdades absolutas. Especificamente no tocante à experiência da mulher: “No interior da produção acadêmica feminista, o que é de maior interesse são as relações entre os vários pontos de vista, que refletem as múltiplas experiências da condição feminina” (Strathern, 2006, p. 62).

2.4 A enunciação pressupõe o sujeito do discurso

“o pensamento é (...) a parte em branco do texto” (OG, p. 93); aquilo que é pensado, mesmo em branco, ainda está no texto e deve ser confiado ao Outro da história. Esse espaço em branco inacessível, circunscrito por um texto interpretável, é o que a crítica pós-colonial do imperialismo gostaria de ver desenvolvida, no espaço europeu, como o lugar de produção de teoria (Spivak, 2010, 83).

De certo modo, assim como a ciência e a Igreja historicamente têm a tendência de trabalhar no sentido de reiterar proposições elaboradas no topo das estruturas hierárquicas de poder, o cinema hegemônico segue a mesma linha, e o faz utilizando-se de idênticas estratégias de invisibilização do sujeito do discurso, amplamente ensejadas pela prática científica, que “deixou claro que (suas) reivindicações universalistas carecem de qualquer base quanto à objetividade ou valor da neutralidade” (Staeuble, 2007, p. 89). Então, povos e culturas não contempladas pelas formas de visão dominantes acabam por ter a necessidade de propor outras formas de construção de conhecimento, como também proposições artísticas, que dialoguem com suas realidades e culturas, ratificando a presença dos seus corpos. Merleau-Ponty diria:

Toda a tentativa para reconstituir a ilusão da “coisa mesma” é, na realidade, uma tentativa de regressar ao meu imperialismo e ao valor de MINHA coisa [...] A ciência vai apenas prolongar essa atitude: ontologia objetivista que se mina a si própria e se desmorona na análise (Merleau-Ponty, 2014, p. 24).

Práticas artísticas como o intitulado *cinema de mulheres*, ou mesmo as baseadas nas teorias pós-coloniais, têm o entendimento de que, em contraposição ao cinema hegemônico, a presença do olhar do autor deveria permear toda a narrativa cinematográfica apresentada. Essa atitude serviria não apenas como uma escolha estética, mas também como denúncia da presença/ausência do autor em cinemas que se

omitem como lugar de posicionamento ideológico. Isso porque, “como ‘regimes da verdade’, os discursos estão encapsulados em estruturas institucionais que excluem certas vozes, estéticas e representações” (Shohat & Stam, 2006, p. 44).

A narrativa cinematográfica clássica - entendida como hegemônica também por adequar-se a um perfil de cinema mais comercial - tem em sua estrutura formal a discrição dos cortes entre planos. Essa estrutura permite que o/a espectador/a mantenha-se imerso no conteúdo proposto, ignorando o fato de que todos os discursos apresentados originam-se em determinados pensamentos, e, muitas vezes, em defesa ideológica de papéis sociais estereotipados. Em seguimento ao pensamento de Mearleu-Ponty (2014, p. 24), esta linguagem simula “a coisa mesma” em detrimento da “MINHA coisa”, e oculta a incontornável presença do cineasta, através do uso de uma linguagem cinematográfica invisível. Esta opção, historicamente forjada por classes burguesas, majoritariamente composta por homens, ignorou e ignora recorrentemente o fato de que “a linguagem é completamente tomada por intenções e sotaques” (Bakhtin, 1992, p. 293).

Neste sentido, quando percebemos que a narrativa cinematográfica, clássica e hegemônica, encontra-se recorrentemente associada a formas estereotipadas de representação de corpos subalternos, torna-se nítida a necessidade de contrapor estratégias de representação dos corpos e das experiências no cinema. A este respeito, Trinh T. Minh-ha (2016, p. 32) diria: “Sempre pisco, quando olho. No entanto, eles fingem olhar para aquilo, por você, durante dez minutos, meia hora, sem piscar”. Aqui, ela não narra especificamente sobre planos-sequência de longa duração, mas metaforiza sobre o ato de ocultar-se como corpo-autor na realização cinematográfica. Realiza, portanto, um cinema feminista quando elabora um conteúdo estético e conceitual que recusa os exercícios de poder discursivos em ‘regimes de verdade’, como forma de expressar sua oposição às estruturas discursivas manipulatórias, forjadas pelos sistemas do patriarcado.

3. DOCUMENTÁRIO, FALSO DOCUMENTÁRIO OU DOCUDRAMA

Por razões que têm por base as teorias e reflexões propostas nas seções anteriores do presente artigo, optou-se por um estilo de estruturação do conteúdo e da forma de *Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua* diferenciado de uma parcela considerável da produção contemporânea de filmes documentários. Por este motivo, fez-se necessário argumentar e esclarecer quais as características resultantes da obra que

têm por base as teorias anteriormente elencadas. A presente seção propõe assim uma discussão acerca do gênero e as possíveis localizações da obra no atual contexto de produção cinematográfica.

Com esse objetivo em mente, importa refletirmos sobre o dado primordial do filme documentário: a experiência do real. Ao mesmo tempo, é necessário destacar que, independentemente de buscarmos, ou não, realizar um documentário direto/clássico ou cinema verdade, a ideia original justificará as escolhas quanto ao que será cortado, ou ao que entrará no filme, assim como os modos de ordenação das imagens e sons captados. Apesar de a cineasta dever estar atenta ao que surgir de pertinente durante as filmagens, é no argumento do filme que reside o registro de maior intensidade do seu olhar subjetivo relativamente ao tema de sua investigação. “NÃO negligencie o seu argumento, nem conte com a chance durante a filmagem: quando o seu argumento está pronto, seu filme está feito; apenas, ao iniciar a sua filmagem, você o recomeça novamente” (Cavalcanti, 1977, p. 81). Isso porque o documentário expressa basicamente um diálogo entre o real, que pode ser percebido a partir da presença do *outro* no espaço, e o olhar da cineasta, durante a apreciação desse mesmo real. Portanto:

[...] envolve, necessariamente, uma negociação prévia, para a viabilização do registro, que marca o início de um processo de troca entre um “eu” e um “outro”. O registro dessa troca obedecerá sempre ao comando do diretor do filme, responsável pela maioria das decisões de filmagem (Soares, 2007, p. 21).

Atuamos do mesmo modo no projeto de *Desde aquele dia em que deixei de ser tua*. Embora o roteiro desenvolvido ao longo do Projeto de Tese parta da autorreflexão e auto-nomeação de si e de situações vivenciadas pela protagonista, este terá, em associação, a apresentação de depoimentos de mulheres mapeadas, tendo por intuito explorar a diversidade do ser mulher. Por outro lado, estes depoimentos serão apresentados a partir da encenação de outro grupo de mulheres, tendo por base o texto originado nas entrevistas reais. Apesar dos depoimentos do documentário apresentarem-se em tela a partir da simulação dos mesmos, interpretados e adaptados por outras mulheres, os depoimentos originais serão a matéria do real na base de toda a obra. Nesse sentido, ainda que os depoimentos reais sejam de essencial importância para a realização do filme, a necessidade de proteção do anonimato das entrevistadas, a par da necessidade de clareza na apresentação do tema, demasiadamente complexo, fundamentam e norteiam a estruturação estética proposta. Conscientes do risco que

Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua:
Roteiro Cinematográfico de Autorrepresentação como Processo de Cura

a escolha enunciada comporta, aproximando, em um primeiro instante, a obra em questão da ficção, entendemos, em concordância com Sérgio Soares, que o documentário enquanto gênero resulta também de um processo criativo: “[...] marcado por várias etapas de seleção, comandadas por escolhas subjetivas deste realizador. Essas escolhas orientam uma série de recortes, entre concepção da ideia e a edição final do filme, que marcam a apropriação do real por uma consciência subjetiva” (Soares, 2007, p. 20).

Conceitualmente, a elaboração do roteiro cinematográfico que este texto busca contemplar difere pouco da elaboração de alguns tipos de documentário. Cineastas como Eduardo Coutinho, por exemplo, também podem ter por estratégia a realização de entrevistas prévias junto aos depoentes. Esse fato demanda a realização de uma segunda entrevista (já utilizada como material bruto do filme), que se aproxima de uma simulação das falas e perguntas previamente concretizadas. Em *Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua* constrói-se assim “um discurso sedimentado em ocorrências do real” (Soares, 2007, p. 21) que é, ao mesmo tempo, poroso a contaminações de outros olhares e à constituição de novas formas de compreensão e leitura. Nesse sentido, as mulheres intérpretes dos depoimentos elaboram, em seus modos de apresentar as falas originais, diálogos com suas subjetividades, o que, acreditamos, somará experiências do real à obra. Esse mesmo real, que dialoga com nossos espaços coletivos e com base nas nossas relações humanas, pode assim ser percebido como um simulacro de quem somos individual e subjetivamente, semelhante ao modo como se estabelece em nossas relações sociais.

Se na prática dominante do documentário até 1950 a encenação, previamente elaborada textualmente e organizada em um roteiro fechado que em nada se diferenciava de um roteiro de ficção, era recorrência frequente no tratamento dos fatos abordados, dadas às condições técnicas do cinema de então e do padrão ético vigente à época, esse recurso encontra, nos dias atuais, seu espaço ideal de manifestação dentro de um gênero de documentário conhecido por docudrama (Soares, 2007, p. 39).

Além do fato de *Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua* apresentar a diversidade e a complexa existência da mulher em meio social através dos depoimentos encenados, o filme conta com a experiência, narrada em primeira pessoa, do alter ego da cineasta-autora, a exemplo da sequência em que se narra sobre a chegada em

Portugal e o sonho de uma vida melhor para si e para seus filhos. Essa narração em primeira pessoa, que reflete sobre as experiências autobiográficas da cineasta, estará, em certos momentos, associada a imagens fotográficas, materiais de arquivo e *flashes* curtos de imagens, que funcionarão como memórias das trajetórias vivenciadas. Essas imagens orientarão o sentido do texto cinematográfico de um lugar autorreflexivo para a possibilidade de uma experiência coletiva sobre o *ser mulher*, do que as une e distancia, entre credo, cor, origens, sexualidade e ascendências.

A proposta estrutural de *Desde aquele dia em que deixei de ser tua* aproxima-se, desta forma, do conceito de docudrama. Isso porque, não apenas os depoimentos terão um texto previamente definido em seu guião, mas também encenações em ações simples, em um ambiente que reporte uma cenografia reveladora de informações sobre as personagens depoentes. Ao mesmo tempo, a narração em primeira pessoa do alter ego da cineasta-autora, apresenta-se como fio condutor entre os depoimentos, revelando experiências autobiográficas e reflexões sobre a vivência das mulheres em distintas contextualizações. De certo modo, esta narradora, que se apresenta como protagonista do filme, rememora o passado, demonstra desejos, apresenta conflitos e angústias, e cria paralelos com as entrevistas ao divagar subjetivamente sobre a experiência da mulher no mundo. Ao estilo docudrama, serão “histórias conduzidas por um protagonista claramente definido, orientado por uma meta, que enfrenta obstáculos em seu caminho” (Soares, 2007, p. 40).

Por outro lado, as escolhas estruturais que aqui enunciamos não se dão por interesse em propor um enquadramento específico dentre categorias de análise. Antes dialogamos com a perspectiva do documentarista brasileiro Jorge Furtado, que defende a criação do cinema documental: “quanto mais poético, mais real” (Furtado, 1992, p. 84). Neste sentido, considera-se que, no documentário, a intenção de apresentar o real de forma objetiva perde-se na inevitabilidade da elaboração de um ponto de vista. Por essa razão, sendo inevitável a presença do corpo-autora, este valer-se de formas poéticas de discurso pode ser a chave para ultrapassar a lógica de um real objetivo agora potencializado como experiência. Simultaneamente, a escolha, que reitera a presença do olhar da cineasta-autora, contraria o equívoco de, ao posicionar-se como narradora, controlar o real apresentado.

Nesse sentido, tem-se como intento na criação deste guião a apresentação de uma diversidade de experiências de mulheres, desviando-nos da polarização entre estes mesmos olhares. Associado a isto, é pretendido promover uma narração humana que oscila, vacila, hesita, mas que de maneira alguma produz uma zona de estabilidade

para o público espectador. O mundo não é estável, a humanidade não é constantemente coerente. Como diria César Guimarães:

Quando a experiência, dispersa e fragmentada, é raramente apreendida pelo próprio sujeito que a vive, o simples relato, reduzido a um conjunto de enunciados manejados por um “eu” que se coloca como fonte única do discurso, pouco apreende do que está verdadeiramente em jogo (Guimarães, 2011, p. 71).

Ao mesmo tempo, procuraremos questionar o cinema de tese, estilo que se aproxima do cinema verdade, ou *vérité*, na simultânea recusa do cinema direto, um clássico americano que apresenta verdades acorpóreas ditadas por uma voz de Deus, numa narração objetivista e bem delimitada. *Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua* tem por anseio criar um mapa de expressões que remeta à vivência da mulher, que provoque afinidade com o público e que permita reflexões individuais por parte de quem assiste, promovendo ainda questionamentos sobre a alteridade. Como estratégia para instaurar essa relação com o público, é proposta a criação de cenas que intercalam os depoimentos, ou, inclusive, de cenas durante os depoimentos. Do mesmo modo, opta-se por uma montagem que, através da justaposição de imagens e sons, direcione as vivências encadeadas, umas às outras, permitindo que as histórias apresentadas em paralelo dialoguem entre si de maneira fluída e rítmica. Nesse sentido, *Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua* corrobora e apropria-se do entendimento de que “[...] o recurso aos expedientes ficcionais poderia ser considerado, quem sabe, um meio de alcançar dimensões mais complexas da experiência dos sujeitos filmados, vindo a reorganizar a relação entre a escritura do filme e o real que a constitui, perfurando-a” (Guimarães, 2011, p. 71).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos argumentos elencados, é possível notar que a obra sobre a qual refletimos se justifica pela necessidade de dialogarmos sobre formas de autorrepresentação de indivíduos subalternizados, a exemplo da autorrepresentação no cinema de mulheres como forma de cura para as sobredeterminações do poder hegemônico. Na trajetória projetada, buscaremos estimular a prática desses gestos, concebendo formas de representação que subvertam os estereótipos amplamente consolidados socialmente. Assim, apesar de termos discorrido acerca de um projeto cinematográ-

fico que tem como norte discursivo a autorrepresentação de uma protagonista única, cremos que a forma como a obra se estrutura possibilita a autorreflexão dos demais sujeitos envolvidos em sua realização: sejam as mulheres entrevistadas, as que estarão presentes como intérpretes, ou mesmo o público que interagir com a obra. Ao mesmo tempo que a cineasta-autora reflete sobre suas experiências e conflitos de maneira ativa e humana, propõe-se que todos os envolvidos se questionem sobre suas próprias vivências. Da singularidade potenciamos, assim, o universal.

Buscando concluir a presente reflexão, listamos também algumas das motivações e características que dão vulto à relevância do Projeto de Tese, bem como ao diálogo promovido por ele. Entre outras, podemos citar:

- 1) Contestar as formas estereotipadas e socialmente aceites das representações da mulher no cinema.
- 2) Questionar o domínio do patriarcado sobre a vida da mulher.
- 3) Incentivar a autorreflexão sobre a experiência individual e subjetiva da mulher.
- 4) Promover o diálogo sobre a heterogeneidade e a diversidade do que é *ser mulher*.
- 5) Refletir sobre a necessidade dos sujeitos subalternos, destacadamente a mulher, curarem-se dos traumas vividos socialmente a partir da autoconsciência de si.
- 6) Questionar as formas cristalizadas do cinema na produção de conteúdo pouco representativo socialmente.
- 7) Propor formas alternativas de criação e produção cinematográficas, à revelia de categorias e métodos previamente estabelecidos.
- 8) Estimular a consciência humana sobre as disparidades entre vivências, seja por razão de classe social, sexo, cor, orientação sexual, ou outras características identitárias.

Finalmente, o Projeto sobre o qual trata este artigo, bem como o próprio SPECULUM, em que nos inserimos como parte da equipa, tem por expectativa a expansão da realização de projetos artísticos e cinematográficos que discutam e promovam a consciência social e política de quem assiste. Entendemos que à medida que os sujeitos se reconhecem em suas formas individuais e subjetivas, poderão libertar-se de imagens deturpadas de si e dos outros. No mesmo sentido,

***Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua:*
Roteiro Cinematográfico de Autorrepresentação como Processo de Cura**

promovemos a abertura de mais agências para que os indivíduos subalternizados possam expressar suas realidades e se autorrepresentem, sem a necessidade de mediação. Isso porque, acreditamos, esse processo de autoconsciência do espaço coletivo permitirá o empoderamento de muitos indivíduos e estimulará o anseio dos mesmos na ocupação de espaços político-sociais previamente tomados, em um passado não muito distante, quase que exclusivamente, por corpos masculinos, brancos, burgueses e heterossexuais.

REFERÊNCIAS

- Bakhtin, M. (1992). *Estética da criação verbal*. Martins Fontes.
- Bhabha, H. (1997, 8 de agosto). The Voice of the Dom: Retrieving the Experience of the Once-Colonized, *Times Literary Supplement*, 4923, 14-15.
- Bovenschen, S. & Weckmueller, B (1977). Is there a feminine aesthetic? *New Germany Critique*, 10, 111-137. <https://doi.org/10.2307/487675>
- Butler, J. (2019). *Corpos que importam: Os limites discursivos do “sexo”*. n-1edições; Crocodilo edições.
- Cavalcanti, A. (1977) *Filme e realidade*. Editora Artenova, Embrafilme.
- Feldman, I. (2019). Ela é um outro: por outra história do cinema. In K. Holanda (Org.), *Mulheres de cinema* (pp. 9-12). Numap.
- Furtado, J. (1992). *Um astronauta no Chipre*. Artes Ofícios.
- Guimarães, C. G. (2011). A cena e a inscrição do real. *Galáxia*, 21. 68-79. <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/5747/4602>
- Hall, S. (1997) The spectacle of the “Other”. In S. Hall, J. Evans, & S. Nixon (Eds.), *Representation: cultural representations and signifying practices* (pp. 225-279). Sage.
- hooks, b. (1990). *Yearning. Race, Gender and Cultural Politics*. South End Press.
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Cobogó.
- Lauretis, T. D. (1982). *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*. Indiana University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2014). *O visível e o invisível*, Perspectiva.

- Minh-ha, T. T. (2012). *Biography*. trinhminh-ha.squarespace.com/biography/
- Minh-ha, T. T. (2016). Olho mecânico, ouvido eletrônico, e a atração da autenticidade. In A. Barbosa, E. T. Cunha, R. S. G. Hikiji & S. C. Novaes (Orgs.), *A experiência da imagem na etnografia* (pp. 29-36). Terceiro Nome.
- Pereira, A. C., & Nogueira, J. A. (2018). A Reinvenção de Si e a Construção da Alteridade Perante o Irreversível: O cinema de Petra Costa. *Revista Científica/FAP*, 18(1), 106-126. <http://periodicos.unesp.br/index.php/revistacientifica/article/view/2309>
- 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>
- Shohat, E., & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. Cosac Naify.
- Soares, S. J. P. (2007). Documentário e Roteiro de Cinema: Da pré-produção à pós-produção [Tese de Doutorado não publicada]. Universidade Estadual de Campinas.
- Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?*. Editora UFMG.
- Staeuble, I. (2007). Entangled in the Eurocentric Order of Knowledge: Why psychology is difficult to decolonize. In V. Deventer, M. T. Blanche, E. Fourie., & P. Segalo (Eds). *Citizen City: Between constructing agent and deconstructed agency* (pp. 89-97). Captus University Publications.
- Strathern, M. (2006). *O gênero da dádiva*. Unicamp.
- Strathern, M. (2009). Uma relação incômoda: O caso do feminismo e da antropologia. *Mediações*, (14)(2), 83-104. <https://doi.org/10.5433/2176-6665.2009v14n2p83>
- Tedesco, M. C. (2019). Mulheres e direção cinematográfica na América Latina: Uma visão panorâmica a partir das pioneiras. In K. Holanda (Org.), *Mulheres de cinema* (pp. 81-96). Numap.
- Tedesco, M. C. (2020). Nuevo Cine Latinoamericano: uma análise do cânone a partir do gênero. *Aletria*, 30(3), 39-62. <https://doi.org/10.35699/2317-2096.23945>
- Veiga, A. M. (2019). Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme acontecimento. In K. Holanda (Org.), *Mulheres de cinema* (pp. 261-278). Numap.