

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

**THE AUTOBIOGRAPHIC CINEMA OF WOMEN AS RESISTANCE:
SELF-NOMINATION AND THE SUBVERSION OF STEREOTYPES OF
PATRIARCHAL HEGEMONY CINEMA**

Julia Fernandes Marques¹

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” (EXPL/ART-CRT/0231/2021), financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 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 como certas obras desmontam representações cristalizadas sobre a experiência de ser mulher, também nas interseccionalidades

1 Bolsista de investigação em: “Speculum: Filmar-se e ver-se ao espelho: O uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa” (EXPL/ART-CRT/0231/2021) (FCT), doutoranda em Media Artes na Universidade da Beira Interior (UBI), membro colaboradora do LabCom, Unidade I&D da Faculdade de Artes e Letras da UBI, mestra em Cinema e Narrativas Sociais (PPGCINE-UFS). julia.marqs@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-2963-7115>.

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.

Abstract: Autobiographical films are films that propose a dialogue between the experiences presented on screen and the experiences of the filmmaker, or even the remnants of experiences that constitute her. They start from a need to exercise the right to speak, a speech often silenced by exercises of power that are recurrently patriarchal, monetary, racist, heterosexual, and colonialist. Represented from the outside looking in, subalternized women empower themselves and create forms of naming themselves as opportunities to be understood as social, complex, and heterogeneous subjects. Likewise, they open new reflections on the importance of the act of filming themselves as a political act of taking the power of narration over themselves and encourage this act to be exercised by other women. In the scope of the research project "Speculum: Filming and looking at oneself in the mirror: the use of self-writing by Portuguese-speaking documentary filmmakers" (EXPL/ART-CRT/0231/2021), this research aims to reflect on a set of works that may represent resistance to hegemonic commercial cinema and stereotypical ways of representing women. Through the exercise of filmic analysis, we intend to reflect on how certain works dismantle crystallized representations about the experience of being a woman, also in the intersectionalities that dialogue with this same experience. To this end, we will analyze works by Brazilian filmmakers: Tila Chitunda, Mayara Santana, Vanessa Santos de Oliveira, Patrícia Ferreira Pará Yaxapy and Sofia Pinheiro, as well as Yasmin Thayná and the members of the *Coletivo de Mulheres da Pedra*.

Keywords: Women's Cinema; Political Cinema; Post-coloniality; Autobiography; Self-representation.

Introdução

Ao longo da História da Humanidade, inicialmente a partir do uso da força física e, posteriormente, de retóricas científicas 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 espectral 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 perspectiva 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 majoritariamente 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 perspectivas 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 patriarcado 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, p. 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) majoritariamente 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 “Lavra-dor” (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 aut nomeiam.

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 vivência 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 automeação, 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 perspectiva 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 escravidão 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 cometidas 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 Ceiza 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, conseqüentemente, 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 é 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’nalía 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 expõem 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

peças 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, respectivamente, “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 perspectivas 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, p. 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 Illinois Press, 2007.
- ENGEL, Friedrich. **The origin of the family, private property and the state**. Edinburgh: Penguin Classics, Kindle Edition, 2010.
- FERREIRA, Ceíça; 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, Stuart. 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: Papyrus, 1997.
- MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 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)
- FOTOGRAFIA; 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)