

UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

ANNA PAULA ZÉTOLA

**CINEMA DE MULHERES EM CURITIBA: SUBJETIVIDADE
FEMINISTA INDIRETA LIVRE NA CONSTRUÇÃO DE UM
CONTRACINEMA**

CURITIBA

2020

ANNA PAULA ZÉTOLA

**CINEMA DE MULHERES EM CURITIBA: SUBJETIVIDADE
FEMINISTA INDIRETA LIVRE NA CONSTRUÇÃO DE UM
CONTRACINEMA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens - Linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual, da Universidade Tuiuti do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Raddi Uchoa.

**CURITIBA
2020**

Dados Internacionais de Catalogação na fonte
Biblioteca "Sydnei Antonio Rangel Santos"
Universidade Tuiuti do Paraná

Z61 Zétola, Anna Paula.

Cinema de mulheres em Curitiba: subjetividade feminista
indireta livre na construção de um contracinema / Anna Paula
Zétola; coorientador Prof. Dr. Fábio Raddi Uchoa.

178f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Tuiuti do Paraná,
Curitiba, 2020.

1. Cineastas mulheres. 2. Gênero. 3. Subjetividade.
4. Feminismo. 5. Contracinema. I. Dissertação (Mestrado) –
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens/
Mestrado em Comunicação e Linguagens. II. Título.

CDD - 791.437

Bibliotecária responsável: Heloisa Jacques da Silva – CRB 9/1212

TERMO DE APROVAÇÃO

ANNA PAULA ZÉTOLA

CINEMA DE MULHERES EM CURITIBA: SUBJETIVIDADE FEMINISTA INDIRETA LIVRE NA CONSTRUÇÃO DE UM CONTRACINEMA

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens - Linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual, da Universidade Tuiuti do Paraná.

Curitiba, 28 de maio de 2020.

Mestrado em Comunicação e Linguagens
Universidade Tuiuti do Paraná

Orientador: Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa
Universidade Tuiuti do Paraná – UTP

Prof.^a Dr.^a Margarida Maria Adamatti,
Universidade Federal de São Carlos/SP – UFSCar

Prof. Dr. Eduardo Baggio
Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho
à minha mãe Wilma,
a meu pai Epaminondas (*in memorian*),
às minhas avós Martha e Adelaide (*in memorian*),
à minha amada Titi,
e meus irmãos Paulo, André, Consul e Fernando.

E à mulher do côco,
que com suas bênçãos e previsões me desafiou.

AGRADECIMENTOS

Ter uma família para agradecer,
neste momento em que vivemos,
já é uma vitória.

E ainda uma família que se quer agradecer,
pela compreensão à nossa ausência,
ao incentivo a não desistir,
à resiliência a todos os ataques de ira durante o processo,
à família de casa,
à família da matriarca Zétola,
deixo aqui registrado meu amor e gratidão.

Grata ao José Antônio Fares, Maria Cristhina Rocha,
e ao Serviço Social da Indústria – Sesi PR,
pelo incentivo, apoio e confiança.

Agradeço imensamente ao meu orientador,
pelo norte, oeste, leste e sul, pela pluralidade da sua visão sempre atenta,
pela paciência e crença neste trabalho,
sem você, Fábio, seria impossível.

Grata às cineastas Heloísa Passos, Ana Johann e Laís Melo,
por confiarem seus filmes para serem objeto deste estudo,
permitindo este atravessamento de olhares e camadas sensíveis,
desta cinescrita poética e feminista.

RESUMO

O objetivo deste estudo é analisar, sob uma perspectiva feminista, o cinema realizado por mulheres em Curitiba, de 2013 a 2017, por meio dos filmes de três cineastas que apresentam diferentes maturidades e abrangências (nacional, estadual e regional). Especificamente, busca analisar a questão de gênero, a subjetividade feminina e o estilo indireto livre. À luz da teoria feminista do cinema, serão analisados três filmes: o longa-metragem *Construindo Pontes* (2017), de Heloisa Passos; o curta-metragem *Notícias da Rainha* (2013), de Ana Johann; e o curta-metragem *Tentei* (2016), de Laís Melo. Para isso, o trabalho é dividido em três passos principais, envolvendo uma parte teórica, uma parte sobre conceitos filmicos e outra com a análise propriamente dita. Utilizaremos como referencial teórico para abordagem da subjetividade feminista nos filmes analisados: os estudos sobre a identificação e projeção feminina de Laura Mulvey; a ideia de um contracinema em oposição ao cinema clássico de Mulvey, Smelik, De Lauretis e A. M. Veiga; o debate sobre a voz over/voz off por Doane; a questão de gênero com De Lauretis, Foucault e Butler, o cinema moderno brasileiro de autoria feminina de Karla Holanda, e o feminismo brasileiro da nova geração no Brasil, com Heloisa Buarque de Hollanda. As principais linhas teóricas tensionadas serão abordadas sob uma perspectiva feminista levando-se em conta a questão do estilo do cinema moderno somado à subjetividade indireta livre de Pasolini. A partir desse paradigma central, tomando-o como hipótese de abordagem, cada um dos filmes analisados abre-se para um caminho específico. Em *Construindo Pontes*, envereda-se pelas relações entre público e privado nos documentários em primeira pessoa; em *Notícias da Rainha*, recorre-se às intersecções entre *mise-en-scène* e intermidialidade; por fim, em *Tentei*, parte-se para o debate dos silêncios e da opressão dentro de *slow cinema*. Desta forma, cotejaremos o estilo indireto livre utilizado pelas diretoras na construção de um contracinema e, portanto, com traços modernos.

Palavras-chave: Cineastas mulheres. Gênero. Subjetividade. Feminismo. Contracinema.

ABSTRACT

The aim of this study is to analyze, from a feminist perspective, the cinema made by women in Curitiba, from 2013 to 2017, through the films of three filmmakers who have different maturities and scope (national, state and regional). Specifically, it seeks to analyze the issue of gender, female subjectivity and free indirect style. In the light of the feminist film theory, three films will be analyzed: the feature film *Construindo Pontes* (2017), by Heloisa Passos; the short film *Notícias da Rainha* (2013), by Ana Johann; and the short film *Tentei* (2016), by Laís Melo. For this, the work is divided into three main steps, involving a theoretical part, a part on film concepts and another with the analysis itself. We will use as a theoretical reference to approach feminist subjectivity in the analyzed films: studies on the identification and projection of women by Laura Mulvey; the idea of a counter-cinema as opposed to the classic cinema of Mulvey, Smelik, De Lauretis and A. M. Veiga; the debate over voice over / voice off by Doane; the gender issue with De Lauretis, Foucault and Butler, the modern Brazilian cinema authored by Karla Holanda, and the Brazilian feminism of the new generation in Brazil, with Heloisa Buarque de Hollanda. The main tensioned theoretical lines will be approached from a feminist perspective taking into account the question of the style of modern cinema added to Pasolini's free indirect subjectivity. From this central paradigm, taking it as an approach hypothesis, each of the analyzed films opens up a specific path. In *Construindo Pontes*, we engage in public-private relations in first-person documentaries; in *Notícias da Rainha*, the intersections between *mise-en-scène* and intermediality are used; finally, in *Tentei*, the debate on silences and oppression within slow cinema begins. In this way, we will compare the free indirect style used by the directors in the construction of a counter-cinema and, therefore, with modern features.

Keywords: Women filmmakers. Gender. Subjectivity. Feminism. Counter-cinema.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – EXPLOSÃO.....	93
FIGURA 2 – SETE QUEDAS.....	93
FIGURA 3 – DESERTO D’ÁGUA.....	95
FIGURA 4 – ARQUIVO DITADURA.....	99
FIGURA 5 – JANTAR EM FAMÍLIA.....	101
FIGURA 6 – MEMÓRIA VIOLENTA DO PAÍS 1.....	103
FIGURA 7 – MEMÓRIA VIOLENTA DO PAÍS 2.....	104
FIGURA 8 – ENCENANDO UM CORTE DE GRAMA 1.....	105
FIGURA 9 – ENCENANDO UM CORTE DE GRAMA 2.....	105
FIGURA 10 – MORO NO JN.....	106
FIGURA 11 – HELOISA EMOLDURADA.....	108
FIGURA 12 – CONSTRUINDO DIÁLOGO 1.....	111
FIGURA 13 – CONSTRUINDO DIÁLOGO 2.....	112
FIGURA 14 – ENCONTRO.....	113
FIGURA 15 – MOMENTO MÁGICO.....	114
FIGURA 16 – MEMÓRIA FORA DE FOCO 1.....	123
FIGURA 17 – MEMÓRIA FORA DE FOCO 2.....	123
FIGURA 18 – RANHA DO RÁDIO.....	125
FIGURA 19 – RÁDIO <i>PERFORMER</i>	126
FIGURA 20 – TERRITÓRIO MEMÓRIA 1.....	128
FIGURA 21 – TERRITÓRIO MEMÓRIA 2.....	129
FIGURA 22 – ESTRUTURAS 1.....	129
FIGURA 23 – ESTRUTURAS 2.....	129
FIGURA 24 – LINHA DO TEMPO 1.....	130
FIGURA 25 – LINHA DO TEMPO 2.....	130
FIGURA 26 – CARTAS PARA A RAINHA.....	131
FIGURA 27 – BACIAS ESPELHO FILHA.....	133
FIGURA 28 – BACIAS ESPELHO MÃE.....	133
FIGURA 29 – RAINHA SEM VOZ.....	133
FIGURA 30 – RAINHA <i>BUTTERFLY</i>	134
FIGURA 31 – MEDO 1.....	137

FIGURA 32 – MEDO 2.....	138
FIGURA 33 – CORAGEM 1.....	140
FIGURA 34 – CORAGEM 2.....	140
FIGURA 35 – ESPERA 1.....	142
FIGURA 36 – ESPERA 2.....	143
FIGURA 37 – PONTO DE VISTA ESCRIVÃO 1.....	144
FIGURA 38 – PONTO DE VISTA ESCRIVÃO 2.....	144
FIGURA 39 – PONTO DE VISTA GLÓRIA 1.....	144
FIGURA 40 – PONTO DE VISTA GLÓRIA 2.....	144
FIGURA 41 – SILENCIO 1.....	145
FIGURA 42 – SILENCIO 2.....	145
FIGURA 43 - ANGÚSTIA.....	146
FIGURA 44 – BILHETE.....	147
FIGURA 45 – DESCARGA.....	147
FIGURA 46 – DOR.....	148
FIGURA 47 – OPRESSÃO.....	149
FIGURA 48 – QUEBRA.....	149
FIGURA 49 – TENTEI.....	149

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 TEORIA E CRÍTICA FEMINISTA VÃO AO CINEMA.....	22
1.1 TEORIA E CRÍTICA NA CONSTRUÇÃO DE UM CONTRACINEMA FEMINISTA.....	23
1.1.1 A questão da projeção e identificação via Laura Mulvey.....	30
1.1.2 A subjetividade feminina e a espectadora mulher	36
1.1.3 Teoria feminista sob a ótica do discurso de Foucault.....	43
1.2 UM CINEMA MODERNO BRASILEIRO DE AUTORIA FEMINISTA.....	48
1.2.1 A Voz over como recurso feminista no documentário brasileiro.....	53
1.2.2 Nova geração feminista e sua pluralidade no cinema brasileiro	57
2 CONCEITOS FÍLMICOS PARA UMA SUBJETIVIDADE INDIRETA LIVRE FEMINISTA.....	64
2.1 DOCUMENTÁRIO EM PRIMEIRA PESSOA E SUBJETIVIDADE NO FILME CONSTRUINDO PONTES	75
2.2 A INTERMIDIALIDADE E MISE-EN-SCÈNE NO FILME NOTÍCIAS DA RAINHA.....	79
2.3 SILENCIO, ESPERA NA CONSTRUÇÃO DE UM SLOW CINEMA NO FILME TENTEI	84
3 ANÁLISE DE FILMES REALIZADOS POR MULHERES EM CURITIBA	89
3.1 CONSTRUINDO PONTES, DE HELOISA PASSOS (2017)	89
3.1.1 As pontes estéticas construídas no estilo dos filmes em primeira pessoa	91
3.2 NOTÍCIAS DA RAINHA, DE ANA JOHANN (2013)	116
3.2.1 Questões da subjetividade feminina nas relações entre o teatro e cinema	118
3.3 TENTEI, DE LAÍS MELO (2016)	135
3.3.1 A subjetividade indireta livre numa experiência feminista	136

CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
REFERÊNCIAS.....	159
APÊNDICE A – ENTREVISTA REALIZADA COM HELOISA PASSOS	164
APÊNDICE B – ENTREVISTA REALIZADA COM ANA JOHANN	170
APÊNDICE C – ENTREVISTA REALIZADA COM LAÍS MELO	174

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem o intuito de relacionar os filmes *Construindo Pontes* (2017), de Heloisa Passos, *Notícias da Rainha* (2013), de Ana Johann, e *Tentei* (2016), de Laís Melo, com a questão da subjetividade feminina associada ao estilo indireto livre, idealizado por Pasolini, e realizado pelas diretoras na construção de suas narrativas. A abordagem se deu por meio de uma análise fílmica, mesclando-se a perspectiva feminista com o estilo indireto livre. A metodologia de análise fílmica foi inspirada no livro *A Análise do Filme*, de Jacques Aumont e Michel Marie (2004), sendo que muito do referencial teórico utilizado vem do debate envolvendo a psicologia/psicanálise (análise psicanalítica) associada à análise textual, apoiando-se em instrumentos descritivos e citacionais. Partindo do cotejo entre os filmes e o material teórico, buscou-se criar um enfoque metodológico adequado, dado que cada grupo de filmes pode exigir uma metodologia diferente. Tal enfoque metodológico será debatido mais à frente nessa introdução.

As três cineastas curitibanas contempladas pelo presente estudo têm em comum o fato de serem mulheres, de produzirem cinema com traços modernos de baixo orçamento em Curitiba/PR e que, para tal, se utilizaram de recursos oriundos de editais da Lei de Incentivo Municipal¹. O Filme *Construindo Pontes* por ser um longa obteve diversos aportes financeiros além do incentivo municipal.

O estudo de caso, dessa maneira, se deu a partir da análise desses três filmes realizados em Curitiba por mulheres, sob uma perspectiva feminista, sendo um longa-metragem e dois curtas-metragens.

A partir desse ponto, alguns questionamentos são colocados, tais como: podemos afirmar que o fato de esses filmes terem sido realizados por mulheres os torna filmes feministas? Os filmes analisados trazem na sua estética a subjetividade feminina? Se sim, de que maneira isso se manifesta nas obras? Os filmes em questão foram endereçados para o público feminino? O cinema feminista precisa ser

¹ A Lei Municipal de Incentivo à Cultura, promulgada em 13 de novembro de 1991 e implantada em 1993, é uma das mais importantes ferramentas para a produção cultural na cidade. São frutos da Lei de Incentivo centenas de espetáculos teatrais, livros, vídeos, filmes, exposições, CDs, publicações que valorizam a história e as tradições do município, projetos de cursos, palestras, série de concertos e shows, entre outros produtos que representam a maior parte da atual produção cultural curitibana. O incentivo baseia-se na renúncia fiscal pela Prefeitura de Curitiba de até 2% da arrecadação de Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU) e Imposto Sobre Serviços (ISS). Disponível em: <<http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/leideincentivo/o-que-e/>>. Acesso em: 23 mar. 2020.

classificado como “cinema moderno” para se opor ao que se considera “cinema clássico” e por quê? Para tentar responder a essas indagações, desponta a necessidade de verificar qual o papel da mulher dentro do cinema contemporâneo de Curitiba, propondo um olhar para o que é produzido aqui atualmente. Analisar como essas três mulheres criativas de Curitiba percebem as questões feministas e como levam essas questões para dentro de suas obras é o cerne desta pesquisa.

O feminismo tomou um lugar importante dentro das artes na última década, e as artistas têm usado, muitas vezes, o próprio corpo como plataforma de combate à opressão. Pensando nisso, e por trabalhar desde 2008 à frente da gerência de Cultura do Serviço Social da Indústria - SESI no Paraná², percebe-se, dentro das atividades desenvolvidas nos cineclubes do SESI, que iniciou suas atividades em 2012, uma ausência na programação de filmes realizados por mulheres, sobretudo por artistas locais. As programações dos cineclubes do SESI eram realizadas por homens, que naturalmente buscavam por seus ídolos, prestigiando cineastas do sexo masculino, e, na maioria das vezes, demonstravam clara preferência para a programação estrangeira.

A primeira questão a ser levantada diante da programação acima mencionada foi o porquê da ausência de filmes curitibanos e paranaenses dentro das mostras dos cineclubes realizadas pela instituição? A segunda pergunta, naturalmente, foi acerca da ausência de filmes realizados por cineastas mulheres no rol de obras selecionadas. Onde estavam sendo veiculados os filmes realizados pelas mulheres curitibanas e paranaenses?

É fato que, se comparado ao número de cineastas do sexo masculino, o número de mulheres é ainda pouco e desconhecido. Já no início dessa pesquisa, restou evidenciada a necessidade de incentivar o protagonismo das mulheres à frente de um cineclube feminista. Foi em busca de respostas para tais indagações que nasceu o cineclube *Solax*, com curadoria e mediação de Débora Zanatta e Camila Macedo, em 2018, no Centro Cultural Sesi Heitor Stockler de França. Nesse espaço, buscou-se contemplar o cinema realizado por mulheres³, em 2018 foi priorizado as pioneiras, em 2019 a curadoria destacou cineastas contemporâneas de várias nacionalidades.

² A área de cultura no Serviço Social da Indústria – Sesi do Paraná existe desde 19 de março de 2008 em Curitiba. Hoje tem uma rede de 10 equipamentos culturais (centros culturais) espalhados pelo estado do Paraná.

³ Em 2020 seria a vez das cineastas paranaenses e brasileiras no cineclube *Solax*, mas todos os cineclubes do SESI Cultura do Paraná foram interrompidos devido a pandemia do COVID-19.

Ao observar os números apresentados na pesquisa realizada em 2016 pela Superintendência de Análise de Mercado da Agência Nacional do Cinema - ANCINE, a respeito da participação das mulheres no mercado audiovisual, nota-se que a presença feminina ainda é pequena nas funções criativas como de direção e roteiro, verificando-se a participação mais significativa na direção de documentários e em obras de curta duração. A pesquisa teve como base de dados 2.606 obras audiovisuais que tiveram Certificado de Produto Brasileiro (CPB) emitido em 2015. De acordo com o levantamento, 74% de homens responderam pela direção das obras, 19% *de mulheres* e 7% classificadas como mistas. Na criação, em 1.595 produções analisadas, 65% eram de autores *contra* 23% *de autoras* e 12% classificadas como mistas. A participação feminina é mais representativa nas funções de produção executiva. Entre 1.391 obras analisadas, 41% *das produções são assinadas por mulheres*, 47% por homens e 12% classificadas como mistas. A equipe gestora da Agência Nacional de Cinema - ANCINE tem implantado, para a valorização da participação feminina no mercado audiovisual, a paridade de gênero nas comissões de seleção das chamadas públicas do Programa Brasil de Todas as Telas. Desde 2014, Agência Nacional de Cinema - ANCINE publica no Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro os percentuais de gênero na direção dos longas-metragens lançados comercialmente em salas de exibição no Brasil (ANCINE, 2019). Porém, com o intuito de traçar um diagnóstico mais preciso, percebeu a necessidade de ampliar o escopo da análise e investigar a produção audiovisual brasileira como um todo. Logo, a fonte de dados recaiu sobre as informações contidas nos Certificados de Produto Brasileiro emitidos pela Agência Nacional de Cinema - ANCINE. Essa base de dados⁴ contém longas-metragens lançados, comercialmente ou não, além das obras produzidas para televisão e os curtas e médias-metragens.

No Paraná, pela primeira vez, aconteceu uma edição do Mapeamento do Audiovisual Paranaense realizado em 2018 pela AVEC – Associação Vídeo e Cinema do Paraná (AVEC, 2018), provendo um diagnóstico geral do perfil dos trabalhadores

foram interrompidos em decorrência da Pandemia.

⁴ Disponível em <https://oca.ancine.gov.br/>. Acesso em: 17/09/2019.

e trabalhadoras do audiovisual no Paraná. Os dados levantados reforçam um panorama do cenário atual do audiovisual como predominantemente masculino e branco, revelando a importância de políticas afirmativas no setor e a urgência de paridades de gênero, raça e salário. A cada 200 pessoas, 69,5% são homens. Desse número, apenas 18,7% se declaram pardos, 10,07% se declaram negros e amarelos. A cada 200 pessoas do setor, apenas 30,5% são mulheres. Dentre estas, 22,95% se declaram pardas e apenas 3,28% são negras. Nenhuma mulher se declarou amarela. Infelizmente, não temos esses dados categorizados entre homens e mulheres nas posições criativas de diretor(a), produtor(a), roteirista, mas deve seguir a estimativa nacional.

No estudo acima mencionado, pode-se verificar o importante trabalho dos cursos de graduação e de pós-graduação em Cinema no Paraná para profissionalização de artistas e de pensadores para o mercado de audiovisual. Também se revelam extremamente importantes os editais de fomento ao audiovisual da Fundação Cultural de Curitiba, para produção e distribuição dos filmes feitos na cidade. Considerando o trabalho das universidades, a fruição desses filmes tem apoio das instituições públicas, como Museu de Imagem e Som e Cine Passeio, assim como de instituições privadas, como Sesi e Sesc, por meio da realização de cursos, oficinas, núcleos criativos, cineclubs e mostras de artistas paranaenses.

Importante também a visibilidade do *Festival Olhar de Cinema* em Curitiba⁵, que desde 2012 tem trabalhado para difundir, promover e divulgar os filmes brasileiros experimentais e independentes, e filmes internacionais, atraindo mais de 130 mil espectadores e exibindo mais de 800 filmes, segundo site do evento. Torna-se uma fonte de pesquisa relevante para o cinema paranaense com sua mostra *Mirada Paranaense*, realizada dentro do festival, que efetua uma curadoria de filmes de novos realizadores, ou de novos filmes de realizadores paranaenses experientes. Além disso, o material está disponível no site no formato de arquivos, com os catálogos desde sua primeira realização, em 2012, até sua penúltima realização em 2018.

Ao pesquisar as cineastas mulheres que participaram da mostra *Mirada Paranaense*, encontram-se pelo menos duas diretoras em cada mostra a partir de 2012; exceto em 2013, que conta somente com diretores homens. No ano de 2012, foram exibidos seis filmes, sendo dois feitos por mulheres: *Entre lá e cá* (2012), de

⁵ Disponível em: <<https://www.olhardecinema.com.br/br/festival/arquivo/>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

Heloisa Passos, e *Se você deixar o coração bater sem medo* (2012), de Tamíris Spinelli. No ano de 2014, foram exibidos 11 filmes, dos quais quatro dirigidos por mulheres: *As Águas* (2014), de Larissa Figueiredo; *Carcaça* (2014), de Camila Carneiro, Diego Baffi, Jéssica Oliveira e Laura Formiguieri; *Te Extraño* (2014), de Nathália Tereza; *Trans*lúcidx* (2014), de Tamiris Spinelli. No ano de 2015, foram exibidos dez filmes, dos quais dois realizados por mulheres: *Chinês é tudo igual* (2014), de Denise Soares, e *Dessas coisas que acontecem* (2015), de Sueli Araújo. No ano de 2016, foram oito filmes, dos quais apenas um é realizado por uma mulher: *Noite púrpura* (2016), de Caroline Biagi. Em 2017, dos oito filmes, três são de mulheres: *Sobejar* (2017), de Helena Volani; *Órion* (2016), de Rodriane DL; *Você ainda não está morta* (2016), de Ana Johann. No ano de 2018, foram nove filmes, dos quais três realizados por mulheres: *[Des]prendidas* (2017), de Ana Esperança; *Lui* (2018), de Denise Kelm; *Primavera de Fernanda* (2018), de Débora Zanatta e Estevan de La Fuente.

Para um breve panorama local, podem-se destacar algumas das cineastas que constam nos arquivos da mostra *Mirada Paranaense* do Festival Olhar de Cinema em Curitiba, atuantes na causa feminista em Curitiba: Caroline Biagi, que tem curtas-metragens digitais como *O fim de verão* (2015), *Noite Púrpura* (2016) e *Brasil x Holanda* (2018), com enfoque na questão da adolescência e mulheres jovens; Debora Zanatta em parceria com Estevan de La Fuente, com os curtas *Lovedoll* (2015) e *Primavera de Fernanda* (2018), voltado para as temática LGBT; Denise Kelm, cineasta e jornalista, dirigiu dois documentários e três ficções, entre eles *Lui* (2018), que aborda gênero, sexualidade e feminismo; *[Des]Prendidas* (2017), de Ana Esperança, é um documentário-manifesto feminista que aborda a questão racial; Helena Volani, com o filme-ensaio *Sobejar* (2017), curta-metragem feminista e autobiográfico sobre depressão; Tamíris Spinelli, artista transmídia e performance, com os filmes *Se você deixar o coração bater sem medo* (2012) e *Trans*Lúcidx* (2014); e Nathália Tereza, com os curtas-metragens *Te extraño* (2014) e *A casa sem separação* (2014), com voltado para questões familiares e autobiográficas. Apesar da dificuldade de termos acesso a esses filmes, verificamos que eles abordam contextos feministas de uma forma plural, são filmes independentes, foram pensados para os festivais de cinema, trazendo um caráter que se aproxima mais do experimental do que para um formato comercial das salas de cinema dos *shoppings centers*. Alguns trazem em seu estilo

traços modernos, principalmente os filmes que abordam temas LGBTQI, fruto de uma nova geração de artistas feministas.

Não poderíamos deixar de citar o importante legado deixado pelas pioneiras Berenice Mendes e Lu Rufalco⁶, que produziram filmes nas décadas de 1980 e 1990, participando ativamente da história do cinema paranaense junto com grandes nomes locais como Fernando Severo, Valêncio Xavier, Silvio Back, Sergio Bianchi, entre outros cineastas.

Ao escolher três filmes para análise, dentro do universo entre 2013 e 2017 em Curitiba, produzidos ou distribuídos pelos editais da Lei Municipal de Curitiba, busca-se um recorte de diretoras mulheres que realizam um cinema com traços modernos e de baixo orçamento, e que tenham uma perspectiva feminista. Ademais, configura-se fator determinante para a seleção destes filmes o fato de as três autoras escolhidas terem participado do Núcleo de Audiovisual do Sesi PR: Passos como palestrante, Johann e Melo como alunas, o que permitiu o contato com suas obras.

Inicialmente, os filmes foram selecionados por sua potência ao abordar questões de uma perspectiva feminista e pela representatividade tanto nacional quanto local. Posteriormente, levando-se em conta o início do processo de análise, resolvemos abordá-los, também, a partir da questão central do estilo indireto livre conceituado por Pier Paolo Pasolini (1993), já que ambos têm particularidades quanto a esse estilo, como veremos no capítulo de análise de estudo de caso. Os três filmes têm estéticas diversas, e, portanto, somamos à análise do estilo fílmico outros autores. Assim, foi tratado do filme em primeira pessoa e o pacto autobiográfico no caso de *Construindo Pontes*, de Passos; da mesma forma, da *mise-en-scène* e a intermidialidade no caso de *Notícias da Rainha*, de Johann; e por fim, no caso de *Tentei*, de Melo, foram analisados o *slow cinema* e o silêncio.

A forma da abordagem para análise fílmica partiu primeiramente das formulações teóricas para depois apropriar-se dos filmes, verificando aproximações e diferenças. Dessa forma, utilizou-se o modelo de Aumont e Marie proposto no livro *Análise do Filme* (2004), no qual apontam a análise sistemática de um filme como um discurso específico. Segundo os autores, é preciso:

⁶ Para saber mais sobre as pioneiras Berenice Mendes e Lu Rufalco, buscar em artes na web. Disponível em: <<http://www.artesnaweb.com.br/index.php?pagina=home&abrir=arte&acervo=444>>. Acesso em: 26 set. 2019.

Considerar o filme como uma obra artística autônoma, susceptível de engendrar um *texto* (análise textual) que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icônica), produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica). Essa obra deve também ser encarada na história das formas, dos estilos e da sua evolução. (AUMONT; MARIE, 2004, p.10)

Os autores trabalham com três princípios: o primeiro, de que não existe um método universal para analisar filmes; o segundo, de que a análise de um filme é interminável, pois, seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos num filme, sempre teremos algo novo a analisar; e terceiro, entender de onde se parte, que tipo de leitura desejamos praticar. Faz-se necessário conhecer tanto a história do cinema quanto a história dos discursos que os filmes escolhidos suscitarão para não os repetir (AUMONT; MARIE, 2004, p.39). Pensando que uma obra artística é autônoma e que pode engendrar uma análise textual, narratológica, icônica e psicanalítica, para análise filmica⁷ deste trabalho foram usados tanto elementos da análise textual pensando o filme como texto, quanto psicanalítica, como já explicado no início desta introdução. Também se dispensou atenção à análise icônica, abordando a questão da sonoridade que atravessa os três filmes ora contemplados. Bordwell e Thompson (2013), no seu livro *A arte do cinema: uma introdução*, que aponta para o trabalho do analista crítico, aduz que, ao se examinar um filme, necessariamente tem-se um propósito, que pode ser identificar e entender aspectos de um filme, assim como revelar o seu processo, abordando tanto os padrões formais como as repetições e variações presentes na obra. É necessário ficar alerta aos princípios da forma narrativa e ao uso diverso de várias técnicas de cinema, fundamentando seus argumentos nas evidências específicas encontradas no filme. A amostragem de análises que os autores usam no livro tem basicamente dois propósitos: o primeiro, elucidar como a forma e o estilo cinematográficos atuam juntos em diversos filmes; o segundo é, a partir dos modelos contidos no livro, demonstrar como um ensaio pode iluminar aspectos de um filme (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 599).

Foram realizadas entrevistas com as três cineastas a respeito do processo criativo de cada uma, que se encontram nos anexos deste trabalho. Tais entrevistas

⁷ Para outras definições de análise filmica, buscar no ensaio *Exercícios de análise imanente* de Rubens Machado Jr. (2008), e no livro *Ensaio sobre a análise filmica*, dos autores Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye (1994).

serviram para complementar a análise no que se refere aos dados sobre a produção e seu trajeto; dessa forma, foi possível descobrir referências artísticas que influenciaram as autoras e foram cotejadas durante a pesquisa.

O primeiro capítulo mapeia e debate as teorias e conceitos eleitos para realização da análise dos filmes, levando-se em conta uma perspectiva feminista⁸. A partir da abordagem preliminar dos filmes, cabe abordar conceitos presentes nos debates e na interface entre feminismo e teoria do cinema: questões de identificação e projeção das mulheres dentro do cinema clássico; o cinema experimental e o cinema moderno para construção de um contracinema; a questão do som com a *voz over* e *voz off*, o som acusmático; o uso do *space off*⁹ utilizadas para criar os estranhamentos, a opacidade na tela como um recurso para atingir a subjetividade feminina. Também ressaltam as questões da espectatorialidade feminina e a teoria *queer*, para uma reflexão sobre o estilo e autoria feminina no cinema moderno. O cinema moderno de autoria feminina pensado pelo uso do recurso da câmera de mão, baixo orçamento, a recusa ao uso de campo/contra campo, preferência por planos-sequência, entre outros aspectos estilísticos dentro da perspectiva de um cinema de autor (AUMONT, 2008; BORDWELL, 2008). Portanto, sob essa ótica, busca-se apontar que os três filmes possuem traços modernos. O objetivo desse aporte teórico relaciona os filmes de Passos, Johann e Melo sob uma perspectiva feminista, apoiando-se nos conceitos que serão cotejados ao longo do processo de análise filmica presente no capítulo seguinte. As obras de alguns autores abaixo relacionados

⁸ Realizaremos uma análise ao mesmo tempo interna e externa, no capítulo teórico utiliza-se uma análise externa, e no capítulo sobre os filmes utiliza-se uma análise interna. Manuela Penafria identifica como “análise interna” e “análise externa”, em proposta que trabalha entre conceitos e análise narrativa: “Cada tipo de análise instaura a sua própria metodologia, no entanto, parece-nos que optar por apenas um tipo de análise, poderá o analista ficar com a sensação de dever cumprido mas, também, com a sensação de que muito terá ficado por dizer acerca de um determinado filme ou conjunto de filmes. Mais concretamente, cumpre-nos especificar ou, pelo menos, discutir uma metodologia de análise. Neste sentido, propomos uma primeira escolha do analista: uma análise interna ou uma análise externa ao filme. Na primeira, a análise centra-se no filme em si enquanto obra individual e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito. Se a análise é feita a um único filme é sempre possível analisá-lo tendo em conta a filmografia do seu realizador de modo a identificar procedimentos presentes nos filmes, ou seja, identificar o estilo desse realizador. Na segunda, o analista considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, económico, estético e tecnológico” (PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceito e metodologia. VI Congresso SOPCOM, abril de 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2020).

⁹ Aqui De Lauretis não está tratando do espaço “fora de campo” do cinema; é um termo “emprestado” do cinema. Não se relaciona simplesmente ao espaço filmico, mas do espaço produzido pela representação, um espaço visual e discurso, mas usado para pensar no “gênero como representação ideológica. “Ou simbólico construído pelo sistema de gênero” (DE LAURETIS, 2019).

se fazem presentes e embasam a análise ora proposta. Dessa maneira, deverão ser analisadas questões de projeção e identificação por meio dos apontamentos de Laura Mulvey (2018), assim como servirão como norte para o presente estudo as noções de contracinema via Ana Maria Veiga (2019), De Lauretis (2019) e Smelik (2007). A análise acerca da sonoridade das obras, da voz *over* e voz *off*, contará com conceitos na obra de Doane (2018). Para embasar o pensamento aqui proposto sobre a ideia de um cinema moderno brasileiro de autoria feminina, encontrou-se apoio no olhar de Karla Holanda (2017; 2019). E, ainda, Heloisa Buarque de Hollanda (2018) conduzirá o interlocutor à compreensão de uma nova geração de artistas feministas brasileiras.

No segundo capítulo, são apresentados os conceitos filmicos que configuram a base utilizada na análise filmica, sendo que cada obra conta com abordagem dupla: do *feminismo* e do *estilo indireto livre*, a partir dos debates de Ismail Xavier (1993) e Pasolini (1966), situados no contexto particular de cada um dos filmes. Assim, traçase um diálogo com a questão estética que é diversa em cada um dos filmes. Pensando no filme *Construindo Pontes*, de Passos, aborda-se o documentário em primeira pessoa de Ortega (2005) e o pacto autobiográfico de Lejeune (2008). No filme *Notícias da Rainha*, de Johann, a intermidialidade é abordada por meio dos apontamentos de Irina Rajeswky (2012); e a *mise-en-scène* com base em Bazin (2018), Bordwell e Thompson (2013). No filme *Tentei*, de Melo, os silêncios e a lentidão das imagens são analisados dentro da ótica do *slow cinema*, com base nos postulados de Flanagan (2008) e Lúcia Nagib (2016).

O terceiro capítulo tem início com a análise do filme *Construindo Pontes*, de Heloisa Passos, que aborda a questão do documentário em primeira pessoa sob um viés feminista, incluindo intersecções entre feminismo e autobiografia, somadas à questão da subjetividade (feminista) indireta livre. Trata-se de um longa-metragem documental dirigido e fotografado pela cineasta curitibana, Heloisa Passos. A narrativa parte da relação entre pai e filha; ele, um engenheiro que realizou grandes obras públicas no auge do regime militar brasileiro, período que denomina de “revolução”; a filha, diretora de fotografia, produtora e diretora de cinema, realizado por projetos próprios e independentes. A partir da construção desse encontro na tela, as conversas entre Heloisa e Álvaro são atravessadas pelos acontecimentos políticos da história recente do Brasil; desde os tempos da Ditadura Militar instituída por meio do golpe de 1964 até a condução coercitiva de Lula para a prisão, que derivou no *impeachment* da presidente eleita do Brasil Dilma Rousseff. Tais fatos dividiram o nosso país e

promoveram novos conflitos entre os personagens que possuem, nitidamente, posições antagônicas acerca de tais fatos históricos. Para construir essa ponte entre presente e passado, a diretora utiliza projeções, mapas e fotos obtidas em arquivos pessoais e de colecionadores. Aos 50 anos de idade, Heloisa Passos realizou seu filme primeiro longa-metragem, misto de documental e ficcional, *Construindo Pontes*, em 2017. O filme percorreu uma carreira¹⁰ destacada e reconhecida, tanto nacionalmente quanto internacionalmente. Passos tem uma longa carreira consolidada em âmbito nacional como diretora de fotografia à frente de importantes filmes brasileiros, conferindo credibilidade à sua carreira de cineasta como documentarista e traduzindo um perfil mais maduro dentro do mercado audiovisual.

Para a análise do filme *Notícias da Rainha*, de Johann, abordam-se as questões da intermidialidade para promover a análise das relações entre o teatro e o cinema presentes na obra, os conceitos da *mise-en-scène*, passando pelo cinema impuro. *Notícias da Rainha* foi produzido via lei municipal na categoria patrimônio histórico, sendo uma obra documental, que trabalha também o ficcional quando se usa o trabalho de uma atriz para representar a filha da rainha. Pode-se perceber uma tensão entre uma leitura documentarizante e uma leitura fictivizante, como abordado pelo pensador Roger Odin¹¹, ao situar a obra, em certos meandros, entre a ficção e o documental. O filme tem a presença da rainha do rádio, Lucia Cecilia Kubis, como também da premiada atriz curitibana Rosana Stavis, que interpreta a filha rainha do rádio, Liliane Kubis. O roteiro foi escrito por Johann, baseado nas conversas que teve com Lucia e sua filha Liliana. A cineasta partiu do ponto de vista da filha e da vontade que esta tinha de resgatar as memórias da mãe como sendo a rainha do rádio; e ainda, das memórias da filha em relação ao pai que não conheceu e de quem a mãe se recusa a falar. Aos 33 anos, Ana Johann realizou o curta-metragem, misto de documental e ficcional, *Notícias da Rainha*, em 2013. O filme obteve uma carreira destacada pelos prêmios¹² ganhos pela cineasta com seu longa anterior, conferindo visibilidade dentro da cena cultural local.

¹⁰ Para maior aprofundamento sobre a cineasta, verificar ficha de entrevista no apêndice A deste trabalho.

¹¹ Para mais informações, buscar o artigo *Filme documentário, leitura documentarizante* por Roger Odin, na Revista Significação. Disponível em: <<file:///C:/Users/anna6765/Downloads/71238-Texto%20do%20artigo-95273-1-10-20140123.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

¹² Para maior aprofundamento sobre a cineasta e seu trabalho, verificar ficha de entrevista no apêndice B deste trabalho.

Em *Tentei*, de Laís Melo, o objetivo da análise está nas questões envolvendo a espera e o silêncio presente no filme por meio da estética de lentidão, do *slow cinema*. O filme desenvolve em sua narrativa a história de uma mulher agredida e abusada por seu marido e sua busca para denunciá-lo. Laís Melo, aos 28 anos, realizou o curta-metragem ficcional, *Tentei*, em 2016. Foi seu primeiro filme, mas já com uma densidade suficiente para abarcar dois prêmios¹³ no Festival de Cinema de Brasília, obtendo uma maior repercussão do que o filme *Notícias da Rainha*. Apesar de iniciante como diretora, a experiência adquirida como diretora de arte em outros filmes aliada à experiência como jornalista policial conferem um diferencial em seu filme de iniciante: falar sobre a história de violência contra as mulheres, histórias que ouviu como jornalista e da sua própria família.¹⁴

A pesquisa tenta, ainda, apontar se o estilo indireto livre, pensado por Pasolini e conceituado como subjetividade indireta livre por Xavier, pode ser usado para descrever o estilo dos filmes objetos desta análise. Ao identificar os traços modernos nos filmes realizados pelas autoras Passos, Johann e Melo, cotejamos como se dão as poéticas da subjetividade feminina na construção de um contracinema feminista. E, para tanto, verificamos se o estilo desenvolvido por elas pode ser classificado dentro do conceito de subjetividade (feminista) indireta livre.

¹³ Para um maior aprofundamento sobre a cineasta e seu trabalho, verificar ficha de entrevista no apêndice C deste trabalho.

¹⁴ Informações retiradas da entrevista concedida por Laís Melo, que pode ser encontrada ao fim deste trabalho no apêndice C.

1 TEORIA E CRÍTICA FEMINISTA VÃO AO CINEMA

Para este primeiro capítulo, leva-se em conta, ao realizar o trajeto analítico dos três filmes, a teoria e a crítica de cinema dentro de uma perspectiva feminista. Os filmes de Passos, Johann e Melo têm traços do cinema moderno¹⁵ na construção de um contracinema, ao se oporem ao cinema clássico de hollywood¹⁶, e portanto, podem ser classificados como feministas em sua essência. Dessa perspectiva, justifica-se a necessidade da definição desse contracinema a partir das visões colocadas pelas teóricas Laura Mulvey, Anneke Smelik, Teresa De Lauretis, Mary Ann Doane e Ana Maria Veiga, que apontam a relevância da questão da modernidade e do experimentalismo nos filmes realizados por mulheres que falam diretamente às espectadoras mulheres. Igualmente relevante entender o cinema moderno de autoria feminina a partir dos estudos de Karla Holanda e a nova geração das artistas feministas no Brasil pelo olhar de Heloisa Buarque de Hollanda. A questão da subjetividade feminina, que trata da identificação e da projeção da mulher nos filmes,

¹⁵ Segundo Aumont e Marie, o conceito de cinema moderno para uma corrente da crítica francesa evidenciou que aquilo que fala a arte moderna não é o mundo, e sim uma versão fundamentalmente opaca do mundo e do real, caracterizado como moderno os filmes de Roberto Rossellini, Robert Bresson, [...]. Há também outra corrente crítica que designa o cinema de arte como uma modernidade possível, em torno dos cineastas do Grupo *Rive Gauche* como Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker. Esse debate permaneceu no ambiente interno da crítica de cinema francês e não expandindo para um debate maior entre historiadores da arte (AUMONT; MARIE, 2004). Podemos entender o cinema moderno como um rompimento à decupagem clássica, pela recusa do uso do campo/contra campo e do uso excessivo da montagem com objetivo da transparência da tela. Abordaremos no próximo capítulo com maior profundidade os traços do cinema moderno.

¹⁶ Segundo Aumont e Marie, o “cinema clássico” e “cinema clássico hollywoodiano” no sentido mais correto, e também no sentido usado neste trabalho, constituído a partir da crítica ideológica da década de 1970 e da análise textual, em sentido restrito, trata-se de um período da história do cinema, de uma norma estética e de uma ideologia. Seu início remonta à década de 1910 e vai até o fim da década de 1950 com o aparecimento da TV e com a emergência dos “novos cinemas” europeus que questionavam o estilo da transparência. Podemos encontrar definição sobre cinema clássico no livro de David Bordwell (*O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*): a produção cinematográfica se mostrou dominada por uma única tradição da forma narrativa. Iremos nos referir a esse modo dominante como “cinema clássico de Hollywood”. Esse modo é conhecido como clássico devido à sua história influente, estável e longa; e de Hollywood porque o modo assumiu sua forma mais elaborada nos filmes de estúdios norte-americanos, apesar de esse modo também ser realizado em outros países. Essa concepção de narrativa depende da suposição de que a ação surgira de personagens individuais como agentes causais. Causas naturais ou causas sociais podem afetar a ação, mas a narrativa se concentra nas causas psicológicas pessoais: decisões, opções e traços da personagem. O desejo estabelece um objetivo, e o percurso do desenvolvimento da narrativa muito provavelmente será o processo de alcançar esse objetivo. Existe uma força contrária na narrativa clássica: uma oposição que cria um conflito. Causa e efeito implicam mudanças, sendo os traços e desejos das personagens fontes poderosas de causa e efeito. Na narrativa clássica de Hollywood, as causas psicológicas tendem a motivar a maioria dos eventos narrativos. O tempo é subordinado à cadeia de causas e efeitos. Existe uma forte tendência para a narração objetiva e tendem a demonstrar um grande grau de resolução do conflito no final, deixando poucos pontos não resolvidos, os filmes tentam concluir sua cadeia casual com um efeito final (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

utiliza o estilo indireto livre para acrescentar uma quebra, uma provocação na plateia, por meio de um cinema poesia no qual a construção da narrativa exige deste público endereçado, que são as espectadoras mulheres, uma maior reflexão sobre os temas abordados. Para que esses filmes sejam considerados um contracinema, precisam se opor ao modelo clássico¹⁷ na medida em que trabalham a opacidade da tela, quebrando a ilusão da transparência de uma historinha contada de acordo com os padrões do sistema patriarcal e tendo o homem como o seu interlocutor direto. O filme *Construindo Pontes* traz em seu formato de documentário em primeira pessoa e nos distanciamentos tanto de imagens fora de campo quanto dos sons acusmáticos trabalha a quebra narrativa. O filme *Notícias da Rainha*, com a *mise-en-scène* de todo aparato do espaço teatral, traz a intermidialidade com outras mídias como o rádio e o teatro dentro do filme e trabalha os distanciamentos, tanto das imagens fora de campo quanto dos sons acusmáticos para ocasionar os estranhamentos e as quebras narrativas. O Filme *Tentei*, com os silêncios e os longos planos-sequências, mostra toda a subjetividade do olhar da personagem para o movimento da câmera. Dessa forma, vamos demonstrar nos próximos tópicos como tais questões são pertinentes para evidenciar o estilo indireto livre e uma subjetividade feminista dentro da análise dos filmes. Os longos planos sequências em oposição a decupagem clássica, a perambulação, o baixo orçamento fazendo com que as diretoras assumam vários papéis dentro do filme como direção, roteiro, montagem, produção, bem como as quebras e distanciamentos trazendo modelos reflexivos nos trabalhos das diretoras dos filmes analisados, evidenciam fortes indícios de cinema de autor e de traços modernos.

1.1 TEORIA E CRÍTICA NA CONSTRUÇÃO DE UM CONTRACINEMA FEMINISTA

Expõe-se a relevância do contracinema para a história do feminismo na Teoria do Cinema, no intuito de demonstrar como as visões de suas principais teóricas ajudaram a transformar os filmes de mulheres, tanto no endereçamento às mulheres dos filmes realizados por mulheres, como a inovação nos modos de produção. Por abordarem o distanciamento, a quebra da ilusão da tela, o estranhamento sonoro, o

¹⁷ A ideia de oposição a cinema clássico na sua forma de decupagem clássica enquanto modo de processo de produção. Não estamos aqui desmerecendo a importância e valor do cinema clássico, estamos afirmado que é preciso, hoje, revisitar ao radicalismo da segunda onda das feministas radicais do *pessoal é político*.

uso do espaço fora do campo visível, evidenciam-se, assim, traços modernos e do estilo indireto livre que são cotejados nos filmes de Passos, Johann e Melo.

A história do cinema sempre tratou de relegar a mulher ao segundo plano, fruto de uma sociedade patriarcal e da sexualidade dela decorrente. Na verdade, a mulher sempre participou dessa história, mas a ela não foram dadas a importância e a justa deferência. Nas últimas décadas, esse cenário tem mudado e feito o justo resgate das pioneiras criativas do cinema, que ajudaram impulsionar essa indústria tanto por trás das lentes como à frente como musas. Uma dessas artistas é a Alice Guy-Blache, que trabalhava nos escritórios da produtora francesa *Gaumont* como secretária e, aos poucos, tornou-se membro do núcleo criativo da empresa, trabalhando desde em roteiros até na direção. Apesar de ajudar no desenvolvimento do cinema desde seus primórdios, os créditos a ela só foram dados recentemente, sendo esse comportamento muito comum na história do cinema. Portanto, o cinema sempre foi ocupado pelos homens em posições de decisão e poder, sendo a presença da mulher no cinema narrativo ou na indústria do cinema pouco expressiva.

Somente nos anos de 1970 que há uma mudança de olhar, uma eclosão de novos agentes na construção das memórias sobre o cinema, especialmente aquele sob a ótica das mulheres, com a entrada do feminismo na teoria crítica do cinema sob o protagonismo de Laura Mulvey, Claire Johnston, Mary Ann Doane entre outras. Elas desenvolveram teorias críticas contundentes que se opuseram ao sistema patriarcal dominante e operante do cinema vigente, sendo o próprio cinema usado como ferramenta para discutir a situação da mulher. Segundo Robert Stam:

O feminismo fornece uma matriz metodológica e teórica de grande escala com implicações em todas as áreas da reflexão sobre o cinema. Em termos de autoria, a teoria feminista do cinema criticou o masculinismo do “clube do Bolinha” da teoria do autor, ao mesmo tempo possibilitando o resgate “arqueológico” de autoras como Alice Guy-Blache (supostamente a primeira cineasta profissional do mundo), Lois Weber, Anita Loos nos Estados Unidos, Azira Amir no Egito, María Landeta no México e Gilda de Abreu e Carmem Santos no Brasil. As teóricas logo revisitaram a questão autoral de uma perspectiva feminina. Sandy Elitterman-Lewis (1990) investigou a “busca por uma linguagem cinematográfica capaz de expressar o desejo feminino”, exemplificada por autoras como Germaine Dulac e Agnès Varda. A teoria feminista do cinema também deflagrou uma nova reflexão sobre o estilo (a questão da *écriture* feminina), sobre as hierarquias e processos de produção industriais (a histórica relegação da mulher a funções de montadora, uma espécie de “costureira”, e continuistas, uma espécie de “arrumadeira”) e sobre as teorias da espectatorialidade (o olhar feminino, o masoquismo, a *masquerade*). (STAM, 2013, p. 194-195)

No livro *Mulheres de Cinema* (2019), organizado por Karla Holanda, está o artigo da Ana Maria Veiga, que aborda exatamente a questão do contracinema e do feminismo. Ao descrever a teoria crítica feminista anglo-americana do cinema, Veiga (2019) aponta como Claire Johnston inaugurou a discussão teórica feminista britânica ao escrever *Cinema de mulheres como um contracinema*¹⁸ e convocar um cinema que fosse em oposição ao clássico. Isso porque já não bastava produzir filmes com as mulheres sendo protagonistas de seus problemas e nem que se analisassem as imagens de mulheres. Afirmava que era necessário radicalizar, rompendo com o efeito de realidade e trazendo todo aparato e os modos de produção para cena, para, dessa forma, evidenciar para o espectador que se tratava de um filme. Ao evidenciar o conceito de assumir as câmeras como um ato político, era preciso trazer o tema de igualdade para dentro do set de filmagem também. Veiga ainda cita Bérénice Reynaud (1993), que, ao dialogar com Johnston, argumenta que o contracinema era uma ideologia radical como o esquerdismo francês (*gauchisme*), exigindo a libertação do patriarcado por meio do cinema realizado por mulheres, com laços sólidos com o cinema experimental. Também argumenta que, na França, o contracinema dialogava com o cinema de autor realizado como obra de arte. Apesar de Johnston ter mudado de ideia mais tarde, apontando a importância de o cinema de entretenimento e o político deveriam se alimentar num processo de mão dupla defendendo que devemos operar em todos os níveis dentro do cinema dominado por homens e fora dele. (JOHNSTON, 1999, p. 39). Para esta pesquisa entendemos a importância de operar em todos os níveis, mas o momento que estamos vivendo de ameaça de direitos e um retrocesso nos direitos humanos, acreditamos que o endereçamento às mulheres pelos filmes realizado pelas cineastas mulheres deve ser novamente radical em seus modos de processo criativo e de produção.

Mas foi com Laura Mulvey com seu ensaio, feminista e psicanalista, “Prazer visual e cinema narrativo”, publicado na revista *Screen* em 1975, que trouxe luz à discussão ao propor a libertação do olhar lançado sobre as mulheres no cinema clássico de Hollywood. Veiga aponta que a década de 1970 foi então revolucionária para os movimentos feministas, ao se encontrarem refletidos na tela por meio de um cinema de mulheres, no qual as jovens cineastas colocaram em cena suas

¹⁸ Para mais informações ver: JONSTON, Claire. *Womens's cinema as counter-cinema*. 1973. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/416454022/Claire-Johnston-1973-Women-s-Cinema-as-Counter-Cinema>>.

subjetividades dialogando com o que era então denominado condição feminina. Ela destaca algumas cineastas como Agnès Varda, Chantal Akerman, Lina Wertmüller, Nelly Kaplan, María Luisa Bemberg, Sara Gómez, Helena Solberg, Teresa Trautman, Vera Figueiredo, Ana Carolina, que utilizaram o dispositivo cinematográfico para dar respostas com talento e competência. Essas obras, no entanto, não existiram sem críticas e polêmicas de recepção aos cinemas feministas nos quais o lema “o pessoal é político” estava no centro narrativo, e insurgindo calorosos debates que colocavam em pauta a questão da neutralidade do artista na realização de um cinema de verdade, do cinema de arte, da arte pela arte, trazendo as representações masculinas sobre as mulheres e os padrões do que é ser uma mulher (VEIGA, 2019, p.261-265).

O artigo *Feminist Film Theory*, escrito por Anneke Smelik, também aborda como as primeiras feministas declararam que um cinema feminista deveria rejeitar a narrativa tradicional e as técnicas cinematográficas, dedicando-se às práticas experimentais para construção de um contracinema:

O contra cinema feminista teve como inspiração o movimento *avant-garde* no cinema e teatro, como as técnicas de montagem de Sergei Eisenstein, a noção de *Verfremdung* (distanciamento) de Bertold Brecht e a estética modernista de Jean-Luc Godard. Tal como fazia parte do cinema político dos anos setenta. Os melhores exemplos do contra cinema feminista são *Jean Dielman 23, Quai Du Commerce, 1080 Bruxelas* (1975), de Chantal Akerman, *Riddles of the Sphinx* (1977), de Laura Mulvey e Peter Wollen, e *Thriller* (1979), de Sally Potter. É interessante notar que os filmes radicais de Marguerite Duras atraíram muito menos atenção das críticas feministas anglófonas. *Lives of Performers* (1972), *Film about a Woman Who...* (1974) e *Sigmund Freud's Dora* (1979), de Yvonne Rainer, são importantes exemplos de cinema experimental Americano. (SMELIK, 2007, n.p.)

O contracinema feminista não era apenas ficcional, mas também teve êxito no gênero documental. Os documentários feministas dos anos 1970 utilizaram, em sua maioria, uma narrativa convencional com denúncias somente no conteúdo, e foi importante inovar também em seu formato para criar o distanciamento. Smelik aponta a contradição teórica do feminismo, que ao mesmo tempo precisa desconstruir a imagem patriarcal e as representações da “mulher”, bem como precisa estabelecer historicamente sua subjetividade feminina. Apesar de o contracinema representar uma pequena parte dos filmes produzidos nos anos setenta, são justamente os filmes

experimentais¹⁹ que fizeram a diferença por seus poderes subversivos (SMELIK, 2007).

Dois pontos abordados por Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp e Linda Williams, na introdução do livro *Re-Vision Essays In Feminist Film Criticism* (1984), editado por elas, interessam para nossa análise dos filmes para este trabalho. O primeiro ponto refere-se às práticas cinematográficas radicais de vanguarda com traços modernos inspirados em Godard, e pelo fato de os filmes cotejados nesta pesquisa trazerem traços modernos num estilo indireto livre, demonstrando que Passos, Johann e Melo trazem a perspectiva e uma tradição feminista em suas obras. As autoras, Doane, Mellencamp e Williams apontam que a crítica de cinema feminista, tanto inglesa como americana, abraçou teorias semióticas e psicanalíticas para tentar explicar os métodos da ideologia patriarcal que visa desaparecer com a representação das mulheres no cinema clássico. A ausência, enquanto sujeito social que reivindica ser sujeito nos filmes e na direção do olhar, não figura apenas como um objeto do olhar. Elas distinguem que é nesse momento que essas teóricas e cineastas concebem seus filmes, apostando em experiências radicais de vanguarda inicialmente segundo um modelo modernista. Lembram o ensaio de Claire Johnston, de 1973, *O cinema da mulher como contracinema*, que propunha que apenas uma prática cinematográfica que questionasse e combatesse o cinema dominante de representação realista pudesse começar a falar pelas mulheres (DOANE; MELLECAMP; WILLIANS, 1984).

Assim, as críticas de cinema feministas, primeiro na Grã-Bretanha, depois cada vez mais nos Estados Unidos, começaram a abraçar teorias semióticas e psicanalíticas que pareciam capazes de explicar as maneiras pelas quais a ideologia patriarcal fazia desaparecer por completo a representação das mulheres. Da mesma forma, ao formularem práticas cinematográficas, começaram a conceber alternativas radicais de vanguarda (*inicialmente formuladas segundo um modelo modernista e godardiano*)²⁰ às formas tradicionais de representação. Um trabalho fundamental foi o panfleto de 1973 de Claire Johnston, *notes of Women's Cinema*, com seu ensaio "O cinema da mulher como contracinema", que propunha que apenas uma prática cinematográfica que questionasse e combatesse o cinema dominante

¹⁹ Segundo o dicionário de Aumont e Marie, filme experimental é o que faz experiência em alguma área como narrativa, figurativa, sonora, visual etc., mas que a expressão hoje é designada a filmes que correspondem aos seguintes critérios, ou parte deles: não é realizado no sistema industrial; não é distribuído nos circuitos comerciais; não visa à distração nem à rentabilidade; é majoritariamente não narrativo; trabalha questionando, desconstruindo ou evitando a figuração. Na França, o termo tem sido bastante requisitado, por pesquisadoras como Nichole Brenez – em suas pesquisas, mas também nas edições associadas à série “Paris Experimental”.

²⁰ Grifos meus para destacar como o modernismo inspirado em Godard influenciou diretoras e críticas feministas para construir um contracinema.

de representação realista pudesse começar a falar pelas mulheres. (DOANE; MELLENCAMP; WILLIANS, 1984, p. 7)²¹

O segundo ponto abordado pelas autoras trata-se da diáde *ver e ser vista*, razão pela qual a teoria do discurso de Foucault, que conceitua a relação entre discurso e poder, assumiu um papel proeminente na teoria feminista em geral, como veremos mais para frente quando abordarmos Foucault.

A classe e a ideologia que dominaram as análises dos anos de 1960 até 1980 são trocadas pelas questões raciais, gênero e sexualidade, girando em torno de questões feministas com a intenção de investigar as articulações de poder e os mecanismos psicossociais na base da sociedade patriarcal. O feminismo cinematográfico estaria veiculado ao ativismo que trazia à cena temas caros às mulheres como estupro, violência doméstica, educação infantil, direito ao aborto, dentro de um universo no qual o pessoal é político (STAM, 2013, p. 193).

Tanto Angela Davis quanto bell hooks²² apontam para importância da interseccionalidade entre classe, gênero e raça e quanto a teóricas feministas abordavam apenas o lado heterossexual e branco ao falar das questões das mulheres. Segundo Veiga, é bell hooks quem coloca sob tensão uma crítica feminista do cinema branca e eurocêntrica. Ao grafar o próprio nome com letras minúsculas, provoca sinalizando a invisibilidade e negligência das mulheres negras dentro da teoria crítica, tanto a falta do olhar para essa invisibilidade como a falta de personagens negras nos filmes; se existiam, eram subalternas colonizadas. Ao atacar a crítica feminista branca do cinema, hooks convoca mulheres negras para ocuparem seu lugar de fala, assumindo com maior visibilidade essa crítica do cinema endereçada às mulheres negras (VEIGA, 2018, p. 274). Veiga cita que o argumento de hooks aponta a cegueira das críticas e teóricas, que ignoravam a brancura de seus textos:

²¹ Tradução do original em inglês: [Thus feminist film critics, first in Britain, then increasingly in the United States, began to embrace semiotic and psychoanalytic theories that seemed capable of accounting for the ways in which patriarchal ideology has elided the representation of women. Similarly, in formulating filmmaking practices, they began to conceive of radical avant-garde alternatives (initially formulated along a modernist, Godardian model) to traditional forms of representation. A key work was Claire Johnston's 1973 pamphlet, Notes on Women's Cinema with her essay, "Woman's Cinema as Counter-Cinema," which proposed that only a filmmaking practice that questioned and countered the dominant cinema of realist representation could begin to speak for women.] (DOANE; MELLENCAMP; WILLIANS, 1984, p.7).

²² bell hooks faz questão da grafia do seu nome com letras minúsculas para demonstrar a invisibilidade das mulheres negras dentro da teoria crítica.

A teoria feminista do cinema direciona para uma linha de trabalho psicanalítica a-histórica, que privilegia ativamente a diferença sexual, suprime o reconhecimento da raça, reproduzindo e espelhando o apagamento do mundo das mulheres negras que ocorre nos filmes, silenciando qualquer discussão da diferença racial – ou da diferença sexual racializada (hooks, 2009, p.263 apud VEIGA, 2018, p. 274)

Também havia uma tensão na relação entre o feminismo heterossexual e o lésbico, pelas denúncias de que os primeiros movimentos feministas falavam apenas por mulheres brancas e heterossexuais, e que tanto a psicanálise quanto o marxismo se mostraram insensíveis à questão da sexualidade. A frase criada por Ti-Grace Atkinson tornou-se um lema nos anos de 1970 para este outro grupo excluído: “O feminismo é a teoria; o lesbianismo, a prática”. Stam aponta que a questão homossexual parecia ser o ponto fraco de todas as teorias. Nasce a teoria queer a partir do movimento de liberação de gays, que foi inspirada nos movimentos de liberação dos negros e de liberação feminina (STAM, 2013, p. 288). Veiga destaca Mayen como uma das autoras que aborda as questões da visibilidade lésbica ao chamar atenção para os *olhares lésbicos* e para a possibilidade de se teorizar sobre sujeitos (in)visíveis. Além das negritudes e das lesbiandades, Veiga ainda aponta para a teoria queer, que passa também a ser tema de interesse para as teóricas e críticas feministas do cinema, lembrando a Teresa De Lauretis com seu artigo *Gênero e teoria queer*, publicado na revista argentina *Mora* (VEIGA, 2018, p. 275). O termo queer, antes usado pejorativamente, transforma-se em termo positivo e de afirmação orgulhosa da diferença. Neste momento, o conceito de gênero promoveu a substituição da ideia dicotômica psicanalítica calcada na diferença sexual para um conceito plural de identidade cultural e socialmente construída. Os estudos queer se posicionaram ao lado da facção antiessencialista, destacando que a sexualidade e o gênero eram construídos socialmente. Dessa forma, a Teoria queer assumiu como ponto de partida as teorias feministas bem embasadas teoricamente e antiessencialista, já se apropriando dos *insights* do pós-estruturalismo e do pós-modernismo, sendo em sua essência uma das formações disciplinares mais construtivista e antiessencialista. Ainda segundo Stam, dentro do pensamento foucaultiano de Judith Butler do gênero não como uma essência ou como uma entidade simbólica, mas como uma prática, os teóricos queer criticaram o coercitivo binarismo da diferença sexual em favor de permutações híbridas entre o gay e o heterossexual, o lésbico e o bissexual (STAM, 2013, p. 289).

Os conceitos trazidos por Angela Davis e bell hooks, da importância da interseccionalidade entre classe, gênero e raça, são abordados nos filmes: tanto na autocrítica de Passos sobre sua vida perfeita de menina rica na infância em contradição com o período da ditadura brasileira; quanto na vergonha social de ser mãe solteira e esconder um pai de uma filha por não estar dentro das normas sociais, no caso de *Notícias da Rainha*; bem como na violência doméstica e na vergonha de denunciar e expor o que acontece dentro de casa pela personagem Glória, do filme de Melo. Percebemos que os temas fogem do padrão dos filmes sobre mulheres com uma visão apenas homogênea, heterossexual e caucasiana. Ao trazermos o termo *queer*, passa a ser um fator positivo e de afirmação orgulhosa da diferença, para demonstrar traços dessa afirmação no filme *Construindo Pontes*, de Passos, quando fala em voz off sobre sua companheira Tina Hardy. Interessante que Tina não aparece nas imagens, mas ouvimos sua voz, e ela participa ativamente na realização do filme como montadora e produtora.

1.1.1 A questão da projeção e identificação via Laura Mulvey

Trataremos agora a questão da projeção e identificação, que tem entre os autores de interesse Laura Mulvey, Morin, Veiga e De Lauretis, para pensarmos a importância da quebra e do distanciamento para o cinema feminista. Utilizaremos esses conceitos para apontar, no capítulo de análise dos filmes abordados nesta pesquisa, como as diretoras utilizam a quebra das narrativas em seus filmes para criar o estranhamento e distanciamento, trazendo assim a proposta do contracinema.

O texto inaugural da teoria feminista no cinema, em sua variante psicanalítica, foi o ensaio seminal de Mulvey, como aponta também Stam (2013), no qual recrutava Lacan e Althusser (ambos não feministas) para o seu projeto feminista, determinando o caráter genérico da narrativa e do ponto de vista no cinema clássico hollywoodiano. Para Mulvey, o cinema coreografa três tipos de olhares: o da câmera, o das personagens olhando-seumas às outras e o do espectador, que é induzido a identificar-se voyeuristicamente com um olhar masculino sobre a mulher. Dessa forma, o cinema dominante reinscreve as convenções patriarcas na narrativa e no espetáculo, sendo que a interpelação de acordo com Mulvey tem caráter de gênero. Assim, o homem é o condutor do veículo narrativo, sendo a mulher o seu passageiro,

cujo prazer visual no cinema reproduzia uma estrutura binária refletindo as relações assimétricas de poder operantes na sociedade real. Caberia à espectadora mulher ou identificar-se com o protagonista masculino ativo ou com a antagonista feminina passiva e vitimizada. Podemos verificar tanto um espectador voyeurista, que se identifica com o olhar masculino sobre uma mulher objetificada, quanto o espectador fetichista, fisgado pelo poder erótico quando o corpo da mulher é usado para interromper o andamento da narrativa. Stam ainda nos lembra que: “Enquanto Claire Johnston postulava a liberação das fantasias coletivas das mulheres, Mulvey propunha a rejeição estratégica do prazer fílmico” (STAM, 2013, p. 196-197).

A entrada da tecnologia dos filmes de 16mm gerou uma revolução na economia da indústria do cinema, como afirma Mulvey (2018), permitindo também a produção tanto de filmes experimentais quanto capitalistas. Dessa forma, possibilitou o desenvolvimento de um cinema alternativo que buscasse uma estética de vanguarda, opondo-se ao cinema hollywoodiano. Ao analisar a construção do olhar no cinema clássico de Hollywood, afirma que sua magia em seus melhores exemplos resultou, não exclusivamente, um extrato de tal cinema. Ela discorre sobre a existência de três séries de diferentes olhares no cinema: o da câmera, que registra o acontecimento sob o seu olhar automático; o da plateia, assistindo ao filme; e o dos personagens dentro da ilusão da tela. Ela sustenta que o formato do cinema clássico cria uma convergência e identificação entre o olhar do espectador masculino com o protagonista masculino e, por isso, exclui os dois primeiros olhares subordinando ao terceiro olhar. Ou seja, o da ilusão da tela, para iludir a plateia, distanciando-a da consciência da presença intrusa da câmera, inibindo por assim dizer a leitura crítica do espectador (MULVEY, 2018, p. 370). Mulvey conclui:

Esta interação complexa de olhares é específica ao cinema. O primeiro golpe em cima dessa acumulação monolítica de convenções tradicionais do cinema (já levada a cabo por cineastas radicais) é libertar o olhar da câmera em direção à sua materialidade no tempo e no espaço, e o olhar da plateia em direção à dialética, um afastamento apaixonado. Não há dúvida de que isto destrói a satisfação, o prazer e o privilégio do “convidado invisível”, e ilumina o fato do quanto o cinema dependeu dos mecanismos voyeuristas ativo/passivo. (MULVEY, 2018, p. 370)

As autoras feministas, que realizam a crítica da teoria do cinema, trazem a importância de se pensar a construção de narrativas não lineares, abordando questões feministas sobre a opressão das mulheres, refletindo numa estética que fale

diretamente às espectadoras femininas. Ao lado de Peter Wollen, Mulvey realizou um dos principais filmes experimentais ingleses, o *Riddles of the Sphinx* em 1977. O filme traz em seu enredo questões da representação feminina, relação mãe e filha, e o lugar da maternidade na sociedade patriarcal.

Em seu ensaio *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Mulvey descreveu como os filmes clássicos de Hollywood eternizaram o desequilíbrio sexual nas próprias convenções pelas quais esse cinema envolveu seu espectador como sujeito, tanto em seus modos de organização de visão como na estruturação de narrativas. Convenções essas com base em mecanismos psíquicos de voyeurismo, fetichismo e narcisismo, que dependem de reproduzir a polaridade convencional do homem como o agente do olhar e a imagem da mulher como objeto do espetáculo e da narrativa (HANSEN, 1991, p. 262).

Os estudos de Mulvey partem de uma perspectiva central focada na construção de uma crítica feminista ao cinema narrativo clássico, rompendo com os seus regimes de prazer visual para pensar um contracinema. Mulvey desenvolve seu raciocínio dentro de uma compreensão das dimensões psíquicas da cultura, aliado a um projeto político de tornar visíveis os mecanismos inconscientes da relação entre imagem e olhar. Dois dos maiores pilares do pensamento da autora são: a crítica à relação entre imagem e olhar, predominante no cinema narrativo clássico; e a construção de outras formas de olhar e de outras linguagens do desejo, a partir do projeto de um cinema de vanguarda ou contracinema para construção de um cinema feminista. Mulvey buscou na teoria psicanalítica os fundamentos para uma severa crítica da imagem da mulher como objeto passivo do olhar dominante masculino, tornando-se refém desse olhar. Ela usa a teoria psicanalítica para desmascarar as formas como o inconsciente da sociedade patriarcal ajuda a estruturar o cinema, para tanto utiliza conceitos freudianos como escopofilia, voyeurismo, complexo de castração, narcisismo, fetichismo, para estabelecer o que seria o mecanismo de prazer do cinema narrativo clássico de Hollywood. Para Mulvey, o inconsciente masculino tem duas possibilidades de escapar da ansiedade de castração: colocando a mulher em uma posição desvalorizada, de alguém que deve ser salva ou punida (voyeurismo), ou pela completa negação da castração transformando a figura feminina em fetiche, sendo este o mecanismo da escopofilia fetichista dentro do culto da estrela de cinema.

O embate entre o feminismo e o cinema, para Mulvey, é o ponto nevrálgico entre o feminismo e o sistema patriarcal. A baixa representatividade de mulheres

criadoras, como cineastas na arte dominante, confirma a realidade dessa opressão. Ainda hoje são poucas as mulheres que conseguem ser valorizadas, e quando olhamos para os números que relacionam classe, raça e gênero, é ainda maior a invisibilidade. A própria indústria do audiovisual fez questão de apagar ou não dar créditos a muitas pioneiras do cinema. Somente agora, com vários movimentos no mundo, dentro e fora da indústria, a história do cinema está sendo revisada. (MULVEY, 1989, p. 111 e 112). Mulvey aponta:

A colisão entre feminismo e o cinema é parte de um explosivo e mais amplo encontro entre feminismo e cultura patriarcal. Desde cedo, o Movimento das Mulheres chamou a atenção para o significado político de cultura: à ausência das mulheres na criação da arte dominante e da literatura como um aspecto integral da opressão. Fora desse insight, outros debates sobre política e estética adquiriram nova vida. Não exclusivamente, mas em grande medida, o feminismo que deu uma nova urgência para a política da cultura e atenção focada nas conexões entre opressão e domínio da linguagem. Em grande parte, excluídas das tradições criativas, submetidas à ideologia patriarcal dentro da literatura, artes populares e representação visual, as mulheres tiveram que formular oposição ao sexismo cultural e descobrir um meio de expressão que rompeu com uma arte que dependia, para sua existência, de um conceito masculino de criatividade. Como seria a prática cultural das mulheres? Como seriam arte e literatura dentro de uma ideologia que não oprimisse as mulheres? O debate girou em espiral em torno dessas questões. Por um lado, existe um desejo de explorar o significado suprimido da feminilidade, para afirmar a linguagem das mulheres como um tapa na cara do patriarcado, combinando a polêmica com o prazer de descobrirmos a nós mesmas. Por outro lado, existe para forjar uma estética que ataca a linguagem e a representação, não como algo naturalmente ligado ao macho, mas sim como algo que absorve a ideologia dominante, como uma esponja absorve a água. (MULVEY, 1989, p. 111-112)²³

Segundo Veiga, ao juntar as referências teóricas tanto da psicanálise quanto do feminismo combinadas ao marxismo, Mulvey teria germinado a ideia de um cinema feminista, criando também uma linha própria nos estudos de cinema ao produzir uma nova *linguagem do desejo* (VEIGA, 2019, p.265, grifos da autora).

Em continuidade ao debate feito sobre a questão da identificação, pode-se dialogar com Teresa De Lauretis, que observou que a primeira metade dos anos de 1970 foi marcada pelo esforço de mudar o conteúdo representativo cinematográfico das

²³ O texto *Cinema, Feminismo e a Vanguarda*, de Laura Mulvey foi escrito como uma palestra para a série *Mulheres e Literatura*, organizada pela Oxford Women's Studies Comitê, em 1978.

mulheres, usando imagens reais de mulheres falando sobre suas vidas, e com isso aumentando a consciência e a propaganda feminista. Posteriormente, veio o interesse pela exposição do processo, quebrando a unidade estética. Despertando o público para os meios de produção, e desta forma significando uma nova forma estética de expressão feminina, juntamente com uma nova linguagem do desejo pelo viés da estética modernista. Mulvey, ao propor a destruição do prazer narrativo e visual para objetivar o cinema de mulheres, estaria dialogando com a vanguarda da esquerda radical como Eisenstein, Vertov, além de Brecht, Godard e do cinema de vanguarda estadunidense (DE LAURETIS apud VEIGA, 2019, p. 266-267).

As disposições de identificação da espectadora por meio da “participação afetiva”, como nos lembra Morin (2018) ao falar dos processos de projeção-identificação, desenvolvem-se tanto no âmago do cinema assim como na vida. Ele aponta que a nossa vida se desenvolve de sentimentos, desejos, receios, amizade, amor, enfim, toda a gama de fenômenos de projeção-identificação, desde os estados da alma inefáveis às fetichizações mágicas. Também explica que a participação afetiva se estende dos seres às coisas, reconstituindo as fetichizações, as venerações, os ocultos, numa ambivalência dialética. Dessa forma, pode-se desmascarar a magia do cinema ao reconhecer as sombras nele projetadas, os hieróglifos da participação afetiva. Todos os fenômenos do cinema tendem a conferir as estruturas da subjetividade à imagem objetiva, causadas pelas participações afetivas, assim como nos filmes e na vida. A projeção-identificação, participação afetiva, desempenha continuamente o seu papel na vida cotidiana, privada e social (MORIN, 2018, p.119-143)²⁴.

Ao alinhar prazer expectatorial com um sistema hierárquico de diferença sexual, o cinema clássico hollywoodiano inevitavelmente implica o que Mulvey chama de masculinização da posição do espectador, independentemente do sexo real (ou possível desvio), em qualquer filme. As críticas feministas, décadas depois, tentaram resgatar as espectadoras mulheres a partir do seu *locus of impossibility* em particular, focando em áreas de exclusão sistemática das mulheres. Será o caso do *filme de*

²⁴ Capítulo de Edgar Morin intitulado *A alma do cinema* do livro *A experiência do Cinema* organizado por Ismail Xavier, 2018, traduzido por António-Pedro Vasconcelos a partir do capítulo IV do livro *O cinema ou O homem imaginário*, Lisboa, Moraes Editores, 1970.

*mulher*²⁵, por exemplo, dos anos de 1940, assim como outras variantes do melodrama focadas em mulheres protagonistas e seu mundo (HANSEN, 1991, p. 262/263).

Ao ser criticada por considerar apenas os olhares masculinos dos espectadores, Mulvey fez uma revisão levando em conta a possibilidade do olhar feminino não colonizado. Ella Shohat faz uma crítica ao texto de Mulvey, no qual afirma que, em relação com o homem branco, a mulher branca estaria em posição de ser olhada, mas em relação às mulheres do terceiro mundo, na colonização, a mulher branca ganha olhar ativo (VEIGA, 2019, p.265-266). Mulvey (2006) em seu livro *Morte 24x por segundo - quietude e a imagem em movimento*, ao falar sobre o ensaio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), faz uma correção com base na análise de Miriam Hansen:

Em 'Prazer visual e cinema narrativo', sugeri que, como instinto ativo, o voyeurismo encontrou sua narrativa associada ao sadismo. "O sadismo exige uma história, depende de fazer algo acontecer, forçando uma mudança em outra pessoa, uma batalha de vontade e força, vitória / derrota, tudo ocorrendo linearmente no tempo com começo e fim". Essa premissa foi extraída diretamente da equação de Freud do instinto sexual ativo com masculinidade e seu oposto com feminilidade. Embora fosse crucial para sua teoria que os instintos fossem reversíveis, o cinema de Hollywood, como eu o entendia, em geral inscreveu a oposição binária literalmente na narrativa e nos códigos visuais que organizavam o prazer visual do espectador. Entre as muitas críticas a essa hipótese, um importante corretivo foi oferecido pelas análises do cinema direcionadas ao público feminino. Em seu estudo de Rudolph Valentino, Miriam Hansen analisa a ambivalência de sua persona, que ameaçava a masculinidade convencional, mas tinha enormes vantagens comerciais para uma indústria que cortejava uma importante audiência feminina. Valentino, assim como outras estrelas do tipo ídolo da década de 1920, perturba minhas suposições de 1975 sobre o gênero do prazer visual. Hansen ressalta que, como principal objeto de espetáculo para um público feminino, a persona de Valentino incorre em uma 'feminização' sistemática, mas ela finalmente revisa o binarismo inequívoco da oposição ativa e passiva de Freud. No processo, ela desenvolve um conceito de espetáculo feminino que, em primeira instância, é específico da anomalia de Valentino, mas também ilumina teoricamente os prazeres visuais do cinema atrasado. Ela começa sugerindo que a visão feminina se beneficia de ser incompleta, em contraste com a 'disciplina orientada para objetivos do olhar masculino de um olho'. (MULVEY, 2006, p.167-169)²⁶

²⁵ Filmes feitos para mulheres como musicais, melodramas românticos, colocando as mulheres dentro de um padrão da esposa, do lar, da boa moça.

²⁶ Tradução do original em inglês: [In 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' I suggested that, as an active instinct, voyeurism found its narrative associate in sadism. 'Sadism demands a story, depends on making something happen, forcing a change in another person, a battle of will and strength, victory / defeat, all occurring in linear time with a beginning and an end.' This premise was drawn directly from Freud's equation of the active sexual instinct with masculinity and its opposite with femininity. Although it was crucial to his theory that the instincts were reversible, Hollywood cinema, as I understood it, by and large inscribed the binary opposition quite literally into both narrative and the visual codes that organized the spectator's visual pleasure. Among the many critiques of this hypothesis, an important

Segundo Mulvey, a análise de Hansen já antecipa em diversos pontos a questão do espectador do cinema atrasado (*delayed cinema*), o enfraquecimento da narrativa, bem como trouxe a importância da presença da estrela para uma sensação da oscilação entre o índice e o ícone, pois a persona de Valentino e sua feminização, sua associação com lésbicas e possível homossexualidade e sua estranheza aumentam a incerteza dos tipos de sinais (MULVEY, 2006, p. 170).

Trouxemos até aqui, a importância de o cinema de mulheres trabalhar seu endereçamento às mulheres, seja pela identificação ou projeção com os acontecimentos na tela, ou reconhecimento de semelhanças com suas vidas, seus problemas, seus desejos, mas não de uma forma passiva e sem reflexão. Para realizar um contracinema, é preciso trabalhar com uma estética alinhada ao moderno, trabalhando o modo reflexivo, por meio de quebras e distanciamentos. O filme *Construindo Pontes* trabalhará fortemente a quebra quando a diretora entra em cena no meio de um conflito com seu pai. No filme *Notícias da Rainha*, trabalhará a quebra nos longos planos sequências da estrutura do teatro como território da memória. E por fim, o filme *Tentei* trará uma quebra significante na cena final em que devolve ao espectador o próprio título do filme, e dessa forma nos arremata como voyeurs desta tentativa frustrada.

1.1.2 A subjetividade feminina e a espectadora mulher

Para tratar da questão da subjetividade feminina e do endereçamento à espectadora mulher como sujeito social das narrativas dentro de um pensamento feminista, serão abordadas as falas de Veiga, De Lauretis, Doane, Smelik e Silverman. Nesse sentido realiza-se um mapeamento do debate entre autoras feministas, para

corrective has been offered by analyses of cinema directed towards a female audience. In her study of Rudolph Valentino, Miriam Hansen analyses the ambivalence of his persona, which threatened conventional masculinity but had huge commercial advantages for an industry courting an important female audience. Valentino, as well as other matinée-idol-type stars of the 1920s, upsets my 1975 assumptions about the gendering of visual pleasure. Hansen points out that, as a primary object of spectacle for a female audience, Valentino's persona incurs a systematic 'feminization', but she ultimately revises the unequivocal binarism of Freud's passive and active opposition. In the process, she evolves a concept of female spectatorship that is, in the first instance, specific to the Valentino anomaly, but also illuminates theoretically the visual pleasures of delayed cinema. She begins by suggesting that female vision benefits from being incomplete, in contrast to the 'goal-orientated discipline of the one-eyed masculine look'.] (MULVEY, 2006, p. 167-169).

depois desembocar no debate do estilo indireto livre. A subjetividade feminina associada à subjetividade indireta livre traz aos filmes de Passos, Johann e Melo traços modernos e feministas, fortalecendo a construção de um contracinema.

Como afirma Veiga (2019), é necessário existir conscientemente um fator subjetivo, os temas devem articular a relação particular de subjetividade, significado e experiência que engendra o sujeito social mulher, explorados no cinema de mulheres, nas quais as primeiras demandas teóricas feministas foram atendidas pelas cineastas em seus filmes. Veiga cita De Lauretis para exemplificar as diversas formas: “Através da disjunção de imagem e voz, a reelaboração do espaço narrativo, a elaboração de estratégias de endereçamento que alteram as formas e ajustes da representação tradicional” (DE LAURETIS apud VEIGA, 2019, p. 267).

Somente ao fim dos anos de 1980, foi teorizada a questão da espectadora mulher sem estar atrelada a categorias dicotômicas da psicanálise. Janet Bergstrom juntamente com Mary Ann Doane teorizaram sobre a espectadora mulher no cinema e televisão. Doane estudou amplamente o conceito de disfarce feminino para compreender a relação mulher e imagem na tela, entendendo o disfarce não como um travestimento, mas como uma máscara de feminilidade. Isso porque no campo da teoria feminista de cinema foi considerado que as espectadoras mulheres possuem mais facilidade para se identificar com o outro gênero, sendo esse travestimento espetatorial da mulher apontado como disfarce feminino. Mulvey também aponta essa identificação a partir de Freud, como uma identificação complexa do feminismo com o feminismo-masculino. A teoria de Doane baseia-se nos estudos de Joan Rivière e suas observações clínicas sobre as mulheres que estão em posições de poder e que usam máscara de feminilidade para compensar sua posição masculina. Doane argumenta que a espectadora mulher é consumida pela imagem em vez de consumi-la. Essa posição pode ser evitada não só através de uma identificação transexual, mas também por meio do disfarce, e com isso a espectadora pode criar a diferença entre ela mesma e o feminino representado na tela. Doane aponta que o cinema feminino, apesar de focar na personagem mulher, perpetua esse processo confirmado os estereótipos sobre a psique feminina (SMELIK, 2007).

Outra área de investigação feminista é a questão do prazer e dos processos de identificação da experiência das espectadoras mulheres na recepção real de filmes do *mainstream*, como filmes de ação ou de gângster. A espectadora feminina não se encaixa no molde do espectador/sujeito previsto por esses filmes, e em muitos deles

a identificação narcisista com personagens do sexo feminino é menor do que em comédias musicais ou românticas, que concentram o prazer em torno da imagem do corpo feminino. Hansen (1991) observa como a audiência feminina constitui um desvio significativo, tendo sua base histórica na experiência da espectadora de pertencer a um grupo socialmente diferenciado chamado mulheres, uma formação coletiva subdominante e relativamente indeterminada, e por isso a espectadora mulher é certamente dependente de posições dominantes e, portanto, não está fora ou acima da ideologia e não pode ser reduzida a uma ou outra modalidade. Doane (1984), em seu ensaio *The Woman's Film: Possession and Address*, afirma que:

O "filme de mulher" não é um gênero "puro" - fato que pode determinar a demissão depreciativa do crítico masculino de tais filmes. É cruzado e informado por vários outros gêneros ou tipos - melodrama, *film noir*, o filme gótico ou de terror - e encontra seu ponto de unificação em última análise no fato de seu endereço. Porque o filme da mulher da década de 1940 foi direcionado para público feminino, uma análise informada psicanaliticamente dos termos de seu endereço é crucial para determinar o lugar onde a mulher é designada como espectadora dentro dos patriarcados. A questão então se torna: Como um discurso endereçado especificamente para as mulheres, que tipo de processo de visualização faz o "filme da mulher" tentar ativar? Uma questão crucial não resolvida aqui é a própria possibilidade desconstruindo uma "espectadora feminina", dada a dependência do cinema voyeurismo e fetichismo. (DOANE, 1984, p. 68-69)²⁷

Ao fim desse seu ensaio, Doane diz que o filme de mulher demonstra um sintoma da crise ideológica provocada pela necessidade de mudar os termos sexuais de endereçamento de um cinema que, como Laura Mulvey demonstrou, é tão fortemente dependente das estruturas masculinas de ver.

A feminista Gertrud Koch reconheceu que as mulheres também poderiam desfrutar da imagem da beleza feminina no cinema por meio da imagem da *vamp*, importada da Europa e integrada no cinema de Hollywood (SMELIK, 2007). Apesar de a *vamp* ser vista também como objeto de prazer visual masculino, ela subverte e

²⁷ Tradução do original em inglês: [The "woman's film" is not a "pure" genre—a fact which may partially determine the male critic's derogatory dismissal of such films. It is crossed and informed by a number of other genres or types—melodrama, *film noir*, the gothic or horror film—and finds its point of unification ultimately in the fact of its address. Because the woman's film of the 1940s was directed toward a female audience, a psychoanalytically informed analysis of the terms of its address is crucial in ascertaining the place the woman is assigned as spectator within patriarchies. The question then becomes: As a discourse addressed specifically to women, what kind of viewing process does the "woman's film" attempt to activate? A crucial unresolved issue here is the very possibility of constructing a "female spectator," given the cinema's dependence upon voyeurism and fetishism.] (DOANE, 1984, p. 68-69).

corrompe a ordem patriarcal à medida que proporciona ao olhar da espectadora mulher uma imagem positiva da feminilidade autônoma, revivendo para a espectadora a experiência prazerosa da mãe como objeto de amor quando se é criança. Ainda há a ambivalência sexual da *vamp* (como exemplo cita Greta Garbo e Marlene Dietrich), que possibilita um prazer homoerótico que não é exclusivo aos olhos do homem. A *vamp* é, como aponta Koch, mais uma mulher fálica do que uma mulher de fetiche, oferecendo imagens contraditórias da feminilidade, que vão além do olhar objetificado. Dessa forma, a ambiguidade da *vamp* é uma fonte de prazer visual para a espectadora mulher.

Sobre o desejo feminino, Smelik lembra que a crítica feminista encontra no discurso psicanalítico lacaniano de Kaja Silverman a sustentação de que cada indivíduo é estruturado pela ausência ou castração simbólica, cujo peso é carregado pelo sujeito feminino, provendo ao sujeito masculino a ilusão de integridade e unidade, apesar de nem todas as feministas aceitarem esse pressuposto. No cinema, esse deslocamento é representado além do olhar e da imagem, pelo registro do público, sendo a voz feminina restrita ao campo do corpo, contribuindo para mantê-la longe do diálogo. A mulher, assim, não teria relevância no cinema dominante patriarcal, a voz da mulher como sujeito social, mas sem significado ou poder, sendo reduzida a gritos, murmúrios ou silêncios. A mulher tem voz apenas como personagem que sempre precisa dos homens para escapar de situações de apuros (SMELIK, 2007).

Em seu artigo *A Tecnologia de Gênero*, De Lauretis (2019) afirma que a primeira limitação do conceito de diferença(s) sexual(ais) é o confinamento do pensamento crítico feminista em uma estrutura conceitual de oposição universal do sexo enquanto gênero, tornando quase impossível articular as diferenças entre as mulheres e as diferenças nas mulheres. Simone de Beauvoir, em seu livro *Segundo Sexo*, já adiantava esse pensamento abrindo portas para a teorização em torno das desigualdades construídas em função das diferenças entre os sexos. A teorização de Beauvoir (1970) parte da dupla edificação do conceito do feminino dentro paradigma patriarcal, o feminino como essência e o feminino como código de regras comportamentais. Beauvoir antecipa o que foi a pedra fundamental para teoria feminista de raiz anglo-americana: a apropriação da palavra gênero para significar a construção social de uma diferença orientada em função da biologia, por oposição ao sexo, que designaria somente a questão biológica. Sua famosa frase “Não nascemos

mulheres, tornamo-nos mulheres”²⁸ ajudou as feministas dos anos 1980 a refletirem sobre o estabelecimento da diferença entre sexo e gênero como uma diferença sexual socialmente construída, desafiando a noção de que a biologia é determinante aos papéis atribuídos às mulheres, e de que existe uma essência feminina desestabilizando e denunciando o caráter artificial da categoria mulher. Portanto, aprende-se a ser mulher por meio de repetição de gestos, condutas, posturas, expressões que nos são transmitidas ao longo da vida. Como De Lauretis aponta:

As diferenças entre mulheres que usam véu, mulheres que “usam máscaras” (nas palavras de Paul Laurence Dunbar, frequentemente citadas por escritoras negras americanas) e mulheres que se “fantasiam” (a palavra é de Joan Riviere) não podem ser entendidas como diferenças sexuais. A partir dessa perspectiva, não haveria absolutamente qualquer diferença e todas as mulheres seriam ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher, ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva. (DE LAURETIS, 2019, p. 122)

Ao falar da segunda limitação do conceito de diferença(s) sexual(ais), De Lauretis reacomoda o potencial epistemológico radical do pensamento feminista sem sair dos limites da casa patriarcal, ou seja, a possibilidade de emergir nos escritos feministas a construção de um sujeito social plural em todas as suas identidades e não classificado pelo sexo, pela raça ou pela classe social. Mas, para tanto, é preciso ter um conceito de gênero livre da diferença sexual, entendendo o gênero a partir de uma visão Foucaultiana, no qual a sexualidade é uma *tecnologia sexual*; o gênero como representação e autorrepresentação, sendo produto de diferentes tecnologias sociais como cinema, discursos, epistemologias, críticas institucionalizadas. Portanto, gênero é uma representação construída tanto na mídia, escolas, tribunais, família, como na academia, comunidade intelectual, nas práticas de vanguarda, nas teorias radicais (e em especial no feminismo). E, nesse sentido, o cinema tem sido usado para a representação ideológica do gênero de forma intencional e destacada na tela. De Lauretis aponta a importância dos pontos cegos ou fora de campo por serem espaços invisíveis, mas que fazem parte da diegese como outro lugar do discurso, como espaços sociais nas margens dos discursos hegemônicos entalhados nas fendas das instituições e lacunas dos aparelhos de poder-conhecimento. Alerta para

²⁸ “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino”. BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Cidade: ano, I. 6244. E-book.

pensarmos na importância da construção diferente do gênero, afirmando-se no nível da subjetividade e de autorrepresentação dentro das produções culturais das mulheres feministas. Mulheres que inscrevem o movimento dentro e fora da ideologia, cruzando e recruzando fronteiras e os limites da (s) diferença (s) sexual (ais). Tratando de outro conceito, De Lauretis diz que, no cinema clássico, o contracampo é reabsorvido e fechado na imagem pelas regras narrativas do cinema, sendo a mais importante a do sistema campo/contracampo²⁹. Lembra que o cinema de vanguarda mostrou que o contracampo existe concomitante e paralelo ao espaço representado, tornando-se visível ao demonstrar a presença da sua ausência, incluindo a câmera como ponto de vista e perspectiva pela qual a imagem é construída, somados ao ponto de vista do espectador, que, ao receber a imagem, reconstrói e a reproduz subjetivamente. Trata-se de um movimento entre o espaço discursivo/representado nas posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o *space-off*. Este é um conceito trazido pela De Lauretis: “O espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido daquilo que a imagem torna visível”, “espaços nas margens dos discursos hegemônicos” em que “os termos de uma construção diferente de gênero podem ser colocados” (DE LAURETIS, 2019, p.150-151)³⁰. O termo foi transposto e não se limita ao “espaço” cinematográfico, mas a um debate que leva em conta o gênero como representação ideológica. Esse outro lugar desses discursos são outros espaços tanto sociais quanto discursivos reconstruídos pelas práticas feministas nas margens, ou entrelinhas, dos discursos hegemônicos das instituições. Sendo que esses dois espaços não se opõem um ao outro, o movimento entre eles não é o de uma dialética, integração, combinatória ou o da *différance*, mas o da tensão da contradição, multiplicidade, da heteronomia (DE LAURETIS, 2019, p.121-152).

Segundo Kaja Silverman, em seu artigo *Dis-Embodying the Female Voice* (1984), a participação do sujeito feminino na produção do discurso é inexistente, já o

²⁹ Segundo Aumont e Marie, contracampo é uma figura de decupagem que supõe uma alternância com um primeiro plano chamado de “campo”. O ponto de vista adotado no contracampo é inverso daquele adotado no plano precedente, e a figura formada dos dois planos sucessivos é chamado de “campo-contracampo”. Tal figura bastante tradicional foi com frequência variada, por exemplo, ligando dois pontos de vista a 90º ou a 180º que na concepção clássica sempre foi considerado algo a se evitar (regra dos 180º). O “contracampo” é utilizado por De Lauretis com a mesma significação que “fora de campo”, ao pensar no uso do cinema de vanguarda.

³⁰ O artigo A Tecnologia de Gênero tem sua a versão original: *The technology of gender*. In: *Technologies of gender*. Indiana University Press, 1987. Estamos usando neste trabalho a versão recente do livro organizado por Heloisa Buarque de Hollanda: *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. (DE LAURETIS, 2019, p. 121-155)

sujeito masculino está limitado e condicionado à sua vontade de se identificar com a ordem cultural vigente. O cinema clássico é que desenha essas diferenças, pois o sujeito masculino ocupa posições de autoridade dentro da diegese e extradiegeticamente no lugar privilegiado do Outro. Diferentemente do sujeito feminino que é excluído das posições de autoridade discursiva dentro e fora da diegese confinada a posições que se enquadram na faixa eventual da visão ou audição masculina, um lugar seguro dentro da narrativa. Silverman aponta que a sincronização fornece os meios deste confinamento e cita Bonitzer: “Prisioneira de aparência sensível, duplamente dominada pelas lentes da câmera e pelo olhar do espectador, a voz [feminina] está sujeita às críticas mais rápidas, a dos olhos” (BONITZER apud SILVERMAN, 1984, p. 132)³¹.

A sincronização é como um imperativo virtual para o filme de ficção, como afirma Silverman, ao regular os relacionamentos entre som e imagem, normatizando as relações de aderências ou de desvios. Pensando no cinema clássico em que a imagem é cortada na medida da forma humana e a trilha sonora na medida da voz humana, essa regra de sincronização está se referindo ao casamento de som e imagem realizado dentro de uma perspectiva mais clássica. Silverman aponta que esse casamento não é tão harmonioso, pois baseia-se no antagonismo mútuo entre corpo e voz, que, ao serem jogados um contra o outro de maneira calculada, circunscrevem seu potencial significante. Silverman cita Heath e Bettetini para falar da voz como um dispositivo para dominar o corpo. Bonitzer descreve o corpo como um mecanismo para restringir a voz e diminuir sua ressonância e amplitude, bem como a sua tendência a desviar-se, diminuir seu poder. Ainda Silverman:

A sincronização desempenha um papel importante na produção não apenas de um homocêntrico, mas de um cinema ideologicamente consistente; insistindo que o corpo seja lido através da voz, e a voz através do corpo, reduz drasticamente a capacidade de cada um de introduzir na narrativa algo heterogêneo ou perturbador (minimiza, isto é, o número e os tipos de conotações que podem ser ativado). Como o campo/contracampo e outros elementos do sistema de sutura, a sincronização ajuda a costurar o tecido da ficção sobre o aparelho. Ela afirma a primazia do diegético sobre o extra-diegético, criando a ilusão de que a fala surge espontaneamente dos corpos, e essa narrativa procede dos desejos e movimentos dos atores presentes. A rapidez com que os sons seguem as imagens - sua aparente simultaneidade - faz com que o primeiro pareça imanente no segundo, e não o produto de

³¹ Tradução do original em inglês: “Prisoner of a sensible appearance, doubly mastered by the camera lens and the gaze of the spectator, the [female] voice is subject to the most rapid of critiques, that of the eye” (BONITZER apud SILVERMAN, 1984, p. 132).

uma enunciação complexa. Roteiro, treinador de diálogo, as vozes dos atores, engenheiro de som, equipamento de gravação e mixagem desaparecem antes da impressão do discurso "direto". Ao aprofundar a diegese e ocultar o aparelho, a sincronização também mantém o sujeito que vê/escuta em uma escuridão e silêncio protetores (SILVERMAN, 1984, p. 132-133).³²

Ao trazer para discussão de forma enfática as conexões entre voyeurismo e a exibição, Metz, segundo Silverman, chama a atenção para o fato de que somente o espectador vê sem ser visto e ouve sem ser ouvido. Já Doane aponta que no filme de ficção a regra da sincronização é imposta muito mais estritamente à voz feminina do que à voz masculina no cinema dominante (SILVERMAN, 1984, p. 133).

São justamente estas técnicas do uso da imagem e do som de forma diversa da sincronização, buscando um efeito de estranhamento ou puxando o espectador para completar a imagem por meio do som ou completar a falta de som por meio das imagens, que encontramos nos filmes de Passos, Johann e Melo, como uma forma afirmativa da subjetividade feminina com um viés feminista.

1.1.3 Teoria feminista sob a ótica do discurso de Foucault

Ao trazer Foucault para o contexto desta pesquisa, tem-se como perspectiva demonstrar como o feminismo encontrou resistência também na própria academia; como os discursos, em todos os lugares, podem impor ideologias dominantes para invisibilizar o outro. Pode ser nas academias, nas artes, na vida. No filme de Passos, o seu discurso como filha (personagem) encontra resistência por parte do pai; no filme de Johann, a filha (personagem) tem o desejo de conhecer o pai ignorado pela vaidade da sua mãe; e no filme de Melo, a vontade da personagem Glória de denunciar seu

³² Tradução do original em inglês: "Synchronization plays a major part in the production not only of a homo-centric but an ideologically consistent cinema; by insisting that the body be read through the voice, and the voice through the body, it drastically curtails the capacity of each for introducing into the narrative something heterogeneous or disruptive (it minimizes, that is, the number and kinds of connotations which can be activated). Like the shot/reverse shot and other elements within the system of suture, synchronization helps to stitch together the fabric of the fiction over the apparatus.⁸ It asserts the primacy of the diegetic over the extra-diegetic, creating the illusion that speech arises spontaneously from bodies, and that narrative proceeds from the desires and movements of self-present actants. The promptness with which sounds follow images—their seeming simultaneity—makes the former seem immanent within the latter, rather than the product of a complex enunciation. Script, dialogue coach, the voices of the actors, sound engineer, recording and mixing equipment all fade into oblivion before the impression of "direct" speech. By deepening the diegesis and concealing the apparatus, synchronization also maintains the viewing/listening subject in a protective darkness and silence" (SILVERMAN, 1984, p. 132-133).

marido agressor é menosprezada pelo funcionário da delegacia. Todas mulheres, todas ignoradas e invisibilizadas. Além disso, Foucault fala do ver e ser visto dentro de uma prisão, do poder do olhar, que é um dos pontos importantes para uma estratégia feminista para subverter esse olhar do convidado invisível para um olhar reflexivo, contextualizando todos os discursos estruturados num filme, inclusive os subliminares.

A opressão sexual disfarçada de epistemologia, como alertam Doane, Mellencamp e Willians (1984), ficou muitas vezes na reorganização das disciplinas que tem a pretensão de territorializar e salvaguardar o conhecimento, relegando assim à ilegalidade a teoria feminista de cinema, ao se comparar aos padrões do discurso acadêmico tradicional. Michel Foucault fala das instituições em *A ordem do discurso*, lembrando que elas possuem maneiras sutis de coerção discursiva e recuperação ideológica, impondo ao já marginal discurso feminista sua força. Foucault diz que é preciso deslocar os modelos de produção de conhecimento, hierarquizados tradicionalmente em moldes sexuais e nas diferenças de classe. A teoria do discurso assumiu assim um papel importante na teoria feminista em geral, e isso explica a frequência e a insistência de referências à obra de Foucault nos ensaios ou artigos sobre o feminismo. Foucault, ao conceituar a relação entre discurso e poder, bem como a sexualidade, também teceu uma ligação entre uma teoria do discurso e uma análise da colaboração entre poder e o olhar, tornando-se especialmente relevante para uma compreensão do cinema e sua representação da mulher no que diz respeito aos processos de olhar. Foucault frequentemente usa termos emprestados da óptica como dispersão, difusão, difração em sua análise do discurso, apontando para uma difícil luta para a compreensão da linguagem em um nível em que ela e seus efeitos podem ser vistos, sendo que dentro do processo evita a interpretação e argumenta contra a noção de repressão. Para compreender as redes discursivas do poder, é preciso ter uma visão histórica do olhar que se mantém presente regulando todas as imagens e autoimagens. Portanto, o poder trabalha na construção e na implementação de posições e sexualidades subjetivas, e não para negá-las ou repreendê-las. A importância da visão como um construto é evidente em *Vigiar e Punir*, na sua utilização do panóptico, que é um projeto para uma penitenciária em que os prisioneiros são incapazes de se verem ou ver a autoridade na torre central que os vigia. Dessa forma, nunca sabem ao certo se estão sendo observados, tornando-se objetos potenciais do Olhar. Entramos no terreno da mulher na condição desta

dissociação entre ver e ser vista e a eterna percepção de estar sempre à vista. Foucault, ao ter forjado uma ligação entre um certo tipo de teoria do discurso e uma análise da colaboração entre poder e olhar, torna esse aspecto relevante para compreensão do cinema e sua representação da mulher no que se refere aos processos de olhar (WILLIAMS; DOANE; MAYNE, 1984, p. 13-15). Elas apontam que Foucault vai aprofundar a ênfase na visão com a utilização do plano de Jeremy Bentham do panóptico, em Vigiar e Punir:

(...) a dissociação da diáde "ver e ser visto" e como a percepção de visibilidade constante delineiam a condição da mulher, carregando seu próprio Panóptico com ela aonde quer que vá. E, ainda, a importante análise das teóricas feministas ao investigar a relação ativa da mulher com os processos de ver, percebendo que a subjetividade atribuída à feminilidade dentro dos sistemas patriarcais está inevitavelmente ligada à estrutura do olhar e à localização do olho como autoridade (DOANE; MELLECAMP; WILLIANS, 1984, p.14)³³.

A subjetividade atribuída à feminilidade dentro dos sistemas patriarcais está inevitavelmente ligada à estrutura do olhar e à localização do olho como autoridade, redesenhando a arquitetura do panóptico da mulher (WILLIAMS; DOANE; MAYNE, 1984, p. 16). Kaja Silverman (1984) nos fala que já é inquestionável que o sujeito feminino seja o objeto e não o sujeito do olhar no cinema narrativo convencional. Ambos são falados por discursos e desejos que os excedem. No entanto, enquanto o sujeito masculino tem privilégios conferidos a ele por sua relação com o discurso, o sujeito feminino é definido como insuficiente através dele. Um resultado dessa diferença muito importante é que o sujeito masculino recebe acesso ao que Foucault chama de "bolsas discursivas"; a ele é permitido participar do desdobramento do discurso. No cinema narrativo dominante, o sujeito masculino goza não apenas de autoridade especular, mas também linguística (SILVERMAN, 184, p. 132).

Para Butler (2008), Foucault pensou em uma forma de investigação crítica para criar sua *Genealogia* para explicar as categorias fundacionais de sexo, gênero e

³³ Tradução do original em inglês: The dissociation of the see/being seen dyad and the sense of permanent visibility seem to perfectly describe the condition not drily of the Thmate in Bentham's prison but of the woman as well. For, defined in terms of visibility, she carries her own Panopticon with her wherever she goes, her self-image a function of her being for another. In the realm of the cinema, the effects of this attribution of "to-be-looked-at-ness" to the woman have been well defined and analysed. Many of the essays here attempt to take this analysis a step further by investigating the other side of the dyad, that of the woman's active relation to processes of seeing (Williams, Doane, Mayne). The subjectivity assigned to femininity within patriarchal systems is inevitably bound up with the structure of the look and the localization of the eye as authority. (DOANE; MELLECAMP; WILLIANS, 1984, p.14).

desejo como efeitos de uma formação específica do poder. A crítica genealógica recusa-se a buscar as origens do gênero, a verdade íntima do desejo feminino, uma identidade sexual genuína ou autêntica que a repressão impede de ver; em vez disso, ela investiga as apostas políticas, designando como origem e causa categorias de identidade que, na verdade, são efeitos de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos. Para a teoria feminista, o desenvolvimento de uma linguagem capaz de representá-las completa ou adequadamente pareceu necessário, a fim de promover a visibilidade política das mulheres. Isso parecia obviamente importante, considerando a condição cultural difusa pela qual a vida das mulheres era mal representada ou simplesmente não representada. Recentemente, essa concepção dominante da relação entre teoria feminista e política passou a ser questionada a partir do interior do discurso feminista. Ao observar que os sistemas jurídicos de poder produzem os sujeitos que subsequentemente passam a representar, Foucault nos lembra que o sujeito é uma questão crucial para a política, e particularmente para a política feminista, pois os sujeitos jurídicos são invariavelmente produzidos por via de práticas de exclusão ocultas, uma vez estabelecida a estrutura jurídica da política. Como aponta Butler, a questão não se encontra em como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política, mas pensar que a crítica feminista, ao categorizar "mulheres" como o sujeito do feminismo, reproduz as mesmas estruturas de poder das quais deseja se libertar. Ainda há o problema político para o feminismo ao usar o termo mulher como uma identidade comum, pois você sempre será plural em suas identidades (BUTLER, 2018, p. 9-20). Ainda segundo Butler:

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente construídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida (BUTLER, 2018, p. 20).

Segundo Kellner (2001), a proliferação de novos discursos inspirados na teoria pós-estruturalista surgiu nos anos 1960 na França, contrapondo as teorias totalizadoras, universalizantes e científicas do estruturalismo, da semiótica, da psicanálise, do marxismo, entre outros discursos que criaram uma guerra entre as

teorias. Dessa forma, o movimento pós-estruturalista trouxe, paradoxalmente, uma releitura do marxismo, da psicanálise, da semiótica e do feminismo, produzindo um grande conteúdo de discursos teóricos. Sendo o feminismo parte desses novos discursos, no fim dos anos 1960, os movimentos radicais das mulheres levantaram-se contra a opressão das sociedades patriarcais contemporâneas. Conforme lembra Kellner, a primeira onda³⁴ foi marcada pelo casamento entre o marxismo e o feminismo, e a teoria feminista buscou na psicanálise a arma para apontar o estudo da opressão, emergindo uma gama enorme de teorias feministas que muitas vezes entravam em guerra entre si, além de lutar contra os discursos masculinos. Houve uma explosão na década de 1970 das teorias, intensificando uma guerra entre elas. Os discursos em torno de raça, classe, etnias, sexualidade e nacionalidade traziam questões ainda pouco exploradas pelas teorias, havendo um consenso de que todos esses determinantes de identidade social são cruciais para nossa vida em sociedade.

³⁴ Primeira onda: voto feminino! A primeira onda localizada no fim do século XIX até meados do século XX, foi caracterizada pela reivindicação por parte das mulheres de diversos direitos básicos como voto, a participação política e na vida pública. As feministas da primeira onda questionavam a imposição de papéis submissos e passivos às mulheres. São as sufragistas. E as mulheres negras americanas lutavam pela abolição da escravatura. A “interseccionalidade” não foi uma novidade da terceira onda. Feministas importantes: Sojourner Truth, a russa Kollontai, Emma Goldman/EUA e alemã Rosa Luxemburgo.

Segunda onda: o pessoal é político! A segunda onda localizada em meados dos anos 1950 até meados dos anos 1990 do século XX. Série de estudos focados na condição mulher, início da teoria base, uma teoria de raiz sobre a opressão feminina, feminismo radical das décadas de 1960 e 1970, caracterizada pela luta por direitos reprodutivos e discussões acerca da sexualidade, início da discussão entre sexo e gênero. Feministas importantes: Robin Morgan, Patricia Collins, Dorothy Smith, Angela Davis, Laura Mulvey, Teresa De Lauretis, Mary Ann Doane.

Terceira onda: punk, interseccionalidade e pós-modernidade! Os anos 1990 com o fim da União Soviética e queda do muro de Berlim e das ditaduras na América Latina, o neoliberalismo e hiperconsumismo se espalharam pelo mundo junto como imperialismo norte americano. Conceito de interseccionalidade como ferramenta para mulheres atingidas por vários tipos diferentes de opressão como raça, classe, sexualidade. Negação conceito mulher, para reconhecer as variedades de identidades e experiências de mulheres, a terceira onda é pós-estruturalista, da liberdade de escolha. Performatividade de gênero e feminismo queer. Surgimento da ideia de transversalismo em oposição ao universalismo da segunda onda e o particularismo da primeira onda. Feministas importantes: Kimberlé Crenshaw, Judith Butler, Donna Haraway, Heloisa Buarque de Hollanda, Karla Holanda, etc

Quarta onda: o corpo como plataforma! Século XXI, caracterizada principalmente pelo uso maciço das redes sociais para organização e propagação dos ideais feministas. Não há uma coesão teórica, mas as pautas frequentes são a cultura do estupro, a representação da mulher na mídia, os abusos vivenciados no trabalho e nas universidades, postura de denúncia e a recusa ao silenciamento. As palavras-chave são liberdade, igualdade, independente do que isso signifique. As feministas da quarta onda rejeitam o rótulo de feministas por rejeitarem rótulos em si, as expressões feminismo e igualdade de gênero pouco a pouco deixam de ser palavrões para serem jargões midiáticos, mas também iscas de consumo infelizmente. Feministas importantes no Brasil: Maria Bogardo, Cristiane Costa, Antonia Pellegrino, Duda Kuhnert, Júlia Klien, Érica Sarmet, Maria Cavalcanti Tedesco, Cidinha da Silva, Stephanie Ribeiro, etc.

FRANCHINI, B. S. O que são as ondas do feminismo? In: *Revista QG Feminista*. 2017. Disponível em: <<https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismoeeed092dae3a>>. Acesso em: 27 set. 2019.

Já nos anos 1980, as febres teóricas continuaram em todo mundo em que se reclamava por um novo discurso da teoria voltado às novas teorias críticas, produzindo discursos e sínteses teóricas em espiral e complexas, buscando hegemonia e domínio. Essas super teorias seriam chaves para a cultura, a sociedade e indivíduo. Ele aponta que a descoberta de novos pensadores como Roland Barthes, Jacques Lacan, Michel Foucault, Luis Althusser, Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, entre outros da nova teoria francesa, foram saudados como uma salvação para a teoria e para política. Nos anos 1990, os discursos teóricos alinharam-se sob o rótulo de multiculturalismo, pois deram visibilidade a todas as minorias antes excluídas do diálogo cultural, o que provocou novas guerras culturais promovidas pelos conservadores que (re) afirmavam o monoculturalismo hegemonic dos cânones ditados pelos pensadores europeus. Kellner aponta que, em vez de procurar um novo graal teórico para desvendar problemas culturais e sociais, o ideal seria fazer como Foucault, que concebeu as teorias como instrumentos ou armas para atacar alvos específicos, pois as teorias são modos de ver, perspectivas que iluminam, mas também têm pontos cegos que limitam a visão (KELLNER, 2001, p. 32-37). Assim, ao trazermos todas as indagações deste tópico, ratifica-se que a análise nesta pesquisa buscará se nortear sob uma ótica feminista plural, fruto do amadurecimento dos pensamentos dos movimentos feministas anteriores e que se reflete nesta nova geração de mulheres que falam para todas as mulheres. Citando Butler, hoje é impossível realizar uma análise de um cinema de mulheres separada das interseções e atravessamentos políticos e culturais nos quais os filmes são produzidos.

1.2 UM CINEMA MODERNO BRASILEIRO DE AUTORIA FEMINISTA

A preocupação em trazer um tópico sobre o cinema moderno brasileiro de autoria feminina é reafirmar a sua existência desde o Cinema Novo, mesmo que não referendada pelos críticos na época, como será verificado na fala de Karla Holanda mais à frente. Também se busca demonstrar que essa tradição influenciou toda uma geração de cineastas mulheres e continua influenciando as contemporâneas, inclusive as cineastas analisadas nesta pesquisa, cuja questão de autoria feminista é trazida para a hipótese central deste trabalho.

No prefácio do livro *Feminino e Plural – Mulheres no cinema brasileiro*, Heloisa Buarque de Hollanda (2017), ao comentar a trajetória das mulheres cineastas no audiovisual brasileiro, aponta para o fato de que

Não é de hoje que, na literatura, as pensadoras e pesquisadoras feministas vêm trabalhando arduamente no resgate de escritoras invisibilizadas por um cânone majoritariamente masculino. No campo da linguagem, vemos também uma conhecida mecânica de ocultamento sistemático. Definida como arte e/ou linguagem feminina marcada por sensibilidades e qualidades específicas – no dizer de Ana Cristina Cesar, como uma “palavra de luxo” e, portanto, dispensável, nossas artistas e produtoras culturais são, inevitavelmente, segregadas num nicho menor e avesso aos critérios de valor da série histórica da grande arte. Creio que existe, sim, uma expressão feminina. Entretanto, ela é, antes de tudo, uma expressão libertária de resistência, de formulação política, de expressão transformadora e de construção de novas percepções críticas e projetos políticos. (HOLLANDA, 2017, p. 07)

Em seu artigo *O outro lado da lua no cinema brasileiro*, Karla Holanda (2019), ao delinear um panorama do cinema brasileiro feito por mulheres, um cinema escandalosamente invisibilizado pela história, como ela diz inspirada em Fernão Ramos³⁵, tenta resgatar este cinema dirigido por mulheres dando ênfase a três momentos. O primeiro movimento vai dos primórdios até a época em que surgiu o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Ela aponta para o levantamento realizado por Munerato e Oliveira (1982), *As musas da matinê* sendo a primeira pesquisa sobre a participação das mulheres na direção de filmes brasileiros, mapeando as diretoras de longas-metragens de ficção até 1980: 15 cineastas e 21 filmes. O primeiro filme é da pioneira Cléo de Verberena com *O mistério do dominó preto*, em 1930. Outras pioneiras até a década de 1960 são Gilda de Abreu (*O ébrio*, 1946 e *Pinguinho de gente*, 1949), Carmen Santos (*Inconfidência Mineira*, 1948), Maria Basaglia (*Macumba na alta*, 1958 e *O pão que o diabo amassou*, 1958), Carla Civelli (*É um caso de polícia*, 1959), e o único longa-metragem da década de 1960 de Zélia Costa (*As testemunhas não condenam*), no auge do Cinema Novo, que foi constituído exclusivamente por diretores, alcançando fama e prestígio internacional. Outro

³⁵ Fernão Ramos escreveu na contracapa do livro *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*, organizado por Holanda e Tedesco (2017).

levantamento importante foi realizado por Heloisa Buarque de Hollanda, em 1989, em *Quase um catálogo I: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*, no qual faz um inventário de todos os filmes dirigidos por mulheres no Brasil até 1988, e como resultado obteve 195 diretoras e cerca de 500 filmes realizados por elas. Hollanda aponta que, apesar do cânone exclusivamente masculino do Cinema Novo e do Cinema Marginal, naquele período houve uma produção feminina importante, apesar de não ter sido registrada na história, como o filme de Helena Solberg, *A entrevista* (1967)³⁶, que poderia ser considerado fundador do cinema moderno de autoria feminina, especialmente do cinema documentário. Dentro da categoria documentário Ana Carolina codirigiu com Paulo Rufino *Lavra-dor*, em 1968; o filme não tem intenção de afirmar verdades, mas busca uma experimentação de linguagem. Nos anos de 1970, ao falar de longas-metragens de ficção que marcam o cinema de mulheres, incluem-se *Os homens que eu tive*, de Teresa Trautman, em 1973, *Feminino e plural*, de Vera Figueiredo, de 1976, e *Mar de rosas*, de Ana Carolina, de 1977. (HOLANDA, 2019, p. 137-142).

Ao falar da década de 1970, em especial do filme *Feminino e Plural*, de Vera Figueiredo, de 1976, Karla Holanda (2017) afirma:

O ambiente é onírico, a estrutura é alegórica, a narrativa não é nada convencional. Para destacar como a consciência feminista está presente no longa, vale citar uma só cena em que uma criança, em saltos elípticos de um plano para outro, torna-se adolescente, jovem universitária, noiva, casada, profissional, mãe, desespera-se até correr pelas ruas, fugindo de sua sira, enquanto uma voz insistentemente repete: “obedeça, submissa, meiga e dócil”. Em cada etapa de sua vida, a voz não dá trégua: “seus irmãos podem, você não. Siga os caminhos que foram designados para você quando você nasceu mulher”. Ou: “Dentro em breve, você encontrará um marido e poderá ajudá-lo sempre, fazendo todas as vontades dele. Lugar de mulher é dentro de casa”. Ou ainda: “Seguindo seu caminho no mundo, sem sonhar, sem ousar, ser criar”. A Voz a atormenta em todos os estágios da vida, a lembrar o destino irremediavelmente traçado. Não deixa de ser uma provocação a mais que a voz seja de Rose Marie Murato, uma das maiores intelectuais feministas do país à época (CAVALCANTE e HOLANDA, 2013, p.49).

O filme *Os homens que eu tive*, de Trautman, apresenta uma protagonista casada que tem casos fora do casamento em consenso com o marido. Ao ter um filho já separada, o novo namorado aceita que a criança receba o nome do ex-marido. O

³⁶ No caso dos filmes brasileiros, realizamos a revisão dos títulos e anos de acordo com a “Filmografia Brasileira” (disponível em: <<http://cinemateca.org.br/filmografia-brasileira/>>). No caso de filmes estrangeiros, de acordo com o IMDB (disponível em: <<https://www.imdb.com/>>).

filme sofreu censura no regime militar e ficou sete anos interditado. O filme *Mar de rosas*, de Ana Carolina, é o primeiro filme de uma trilogia sobre a condição da mulher, beirando o surrealismo, apostando no estranhamento e permeado por ironias. Uma delas é ter Norma Bengell sem maquiagem, com um figurino único, sujo e rasgado, mesmo sendo a atriz símbolo sexual do Brasil na época. Holanda (2019) chama atenção para o alinhamento desses filmes com a proposta de um contracinema, reivindicado por Claire Johnston em 1973, como uma resposta feminista ao cinema clássico. Apesar de esses filmes terem sido feitos no período do Cinema Novo e do Cinema Marginal, Holanda não concorda que eles sejam classificados nesses movimentos, por não terem usufruído da visibilidade e do prestígio que foram conferidos aos cineastas homens; o importante é mostrar essas lacunas e invisibilidades históricas (HOLANDA, 2019, p. 142-143).

O segundo momento foi da retomada depois da era Collor e seu apagão, segundo Hollanda (2019), ao extinguir diversas instituições ligadas à cultura, em especial a Embrafilme, responsável pela produção e distribuição dos filmes brasileiros, e ao revogar os mecanismos de incentivo ao cinema nacional em 1990. O governo durou dois anos, Collor sofreu um *impeachment* em 1992 e, então, surgiu a Lei Rouanet em 1991, a Lei do Audiovisual em 1993, o prêmio Resgate do Cinema Brasileiro entre 1993 e 1994, com três seleções promovidas com o rateio dos recursos da Embrafilme. Todos esses incentivos ampliaram a produção de filmes nacionais, e a mídia chamou esse momento de Retomada, que começa com o filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, de Carla Camurati, de 1994. Outras diretoras de longas foram Tata Amaral, com *Um céu de estrelas*, em 1996; Sandra Werneck, com *Pequeno dicionário amoroso*, em 1996; Eliane Caffé, com *Kenoma*, em 1998; Laís Bodansky, com *Bicho de sete cabeças*, em 2000; Rosane Svartman, em *Como ser solteiro no Rio de Janeiro*, de 1998; Daniela Thomas, com *Terra estrangeira*, em 1995; Bia Lessa, com *Crede-mi*, em 1996; e Mara Mourão, *Alô?!*, em 1998, e *Avassaladoras*, em 2001. Além dessas, ainda há as veteranas Suzana Amaral, com *Uma vida em segredo*, em 2001; Ana Carolina, com *Amélia* em 2000; Helena Solberg, com *Carmen Miranda: bananas is my business* em 1995; Tizuka Yamasaki, com *Fica comigo*, em 1996, e o *Noviço Rebelde*, em 1997; Lúcia Murat, com *Doces poderes*, em 1996, e Monique Gardenberg, com *Jenipapo*, em 1996. Ainda segundo Hollanda (2019), o destaque é para a cineasta Tata Amaral, com seu cinema inventivo e pulsante. Nagib aponta que, nos anos pré-Collar, as mulheres cineastas eram menos que 4% e que

no período da Retomada chegaram a 20%, número que prevalece ainda hoje e que se deve ao *boom criativo inicial* (NAGIB apud HOLANDA, 2019, p. 144).

O terceiro momento relata o atual período, no qual surgem políticas identitárias e grupos sociais reivindicando representatividade. Hollanda (2019) aponta que, entre os novos cineastas, as mulheres se destacam mesmo em menor número, por conta da potência das suas vozes amplificadas contra o machismo e sistema patriarcal. E que tudo isso misturado se funde ao cinema brasileiro visto em 2019, no qual se vê um acerto de contas com a história de feridas não cicatrizadas, destacando o feminismo na interseção de raça, classe e sexualidade (HOLLANDA, 2019, p. 156).

No seu artigo *Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina*, Karla Holanda (2017) explica que seria simples achar um nome para designar o cinema brasileiro dos anos de 1960 até 1970, que desse conta de tudo – poderia ser o Cinema Moderno ou Cinema Novo, mas isso deixaria de fora muitos filmes e causaria confusões. Importante ressaltar que Holanda, mesmo não considerando adequado que os filmes realizados por mulheres no período do Cinema Novo sejam classificados pertencentes ao movimento, ela, ainda assim, investe na ideia de uma história do Cinema Moderno brasileiro de autoria feminina. No entanto, seria um lado à parte da história que precisa ser contada, justamente pelo fato de essas mulheres não terem usufruído da visibilidade e do prestígio que foram conferidos aos cineastas homens naquela época. Ela diz que a reivindicação de maior visibilidade dos filmes feitos por mulheres é, acima de tudo, política.

Ao falar sobre gênero e seu pertencimento pelas cineastas, a autora parte primeiramente do fato de estas, ao serem mulheres, levarem sua identidade para a construção de seus trabalhos, tanto em relação à valorização das personagens femininas, bem como em relação ao trabalho de direção de atrizes e de atores sob uma perspectiva feminista. Para tanto, também cita De Lauretis (DE LAURETIS apud HOLANDA, 2017, p. 45), que entende que a experiência de gênero se produz pelo “complexo de hábitos, associações, percepções e disposições que nos engendram como feministas”.

Nesse trabalho, ela expõe que as diretoras, ao estruturarem seus arcabouços criativos, buscam nas suas vivências e realidades a construção de suas narrativas. Ela também afirma que é comum ouvir diretoras dizendo que não são feministas, porque nem todas têm consciência ou prática feminista que rompa padrões culturais estabelecidos. Muitas têm valores machistas, mas não é preciso que se afirmem como

feministas para trazerem elementos do feminismo em seus filmes. Portanto, sem perceber, conscientes ou não, as mulheres se aproximam pela troca de suas experiências, mesmo com diferenças de raça e classe.

Hollanda aponta que, ao referir-se ao cinema de mulheres, está falando de uma diversa possibilidade de expressões, considerando também as diferenças entre as mulheres, mas reunidas sob experiências comuns. O contracinema seria uma resposta feminista ao cinema tradicional e, citando Veiga (2013), aponta que no contracinema é preciso romper com o efeito da realidade, seguindo na direção de um cinema experimental, de vanguarda (HOLANDA, 2017, p. 43-49).

A partir dos anos de 1970, as mulheres dirigem mais, e é no documentário que se ampliará de forma exponencial este número: 183 documentários de variadas durações contra 11 documentários de curta-metragem nos anos de 1960, com temáticas voltadas às questões do feminismo daquele momento.

Holanda aponta que o Cinema Moderno brasileiro remete a uma pluralidade de estilos e ideias e que, nas palavras de Ismail Xavier (XAVIER apud HOLANDA, 2017, p. 50), produziu “a convergência entre a ‘política dos autores’, os filmes de baixo orçamento e a renovação de linguagem”. E ainda:

Dessa forma, ao pensarmos no Cinema Moderno de autoria feminina, pode-se acrescentar o feminismo a esse tripé de convergências, sendo que os filmes de mulheres realizados nesta fase, em sua maioria, trazem esses aspectos levantados por Xavier como também as bandeiras do movimento feminista. Holanda aponta que o documentário A entrevista de Helena Solberg pode ser considerado o marco do cinema brasileiro moderno de autoria feminina (HOLANDA, 2017, p. 50, grifo nosso).

Essa tradição de filmes autorais com traços modernos somados ao feminismo, que poderiam definir um cinema moderno brasileiro de autoria feminina, influenciará várias gerações, inclusive as cineastas analisadas neste trabalho. Se fosse dado o devido valor ao trabalho de Helena Solberg, talvez hoje ela fosse reconhecida como um nome importante do cinema de autor brasileiro, ao lado de Glauber Rocha.

1.2.1 A Voz over como recurso feminista no documentário brasileiro

Pensar na voz over como um recurso feminista no documentário brasileiro passa também por Helena Solberg, que utilizou esse recurso de uma forma reflexiva, a voz onisciente, criando o distanciamento e a quebra da quarta parede. Da mesma

forma, vamos encontrar nos filmes de Passos e Johann – ambos documentais, que trabalham também o ficcional – tanto a voz *over* como a voz *off* para trazer o estranhamento como elemento de quebra. Pensando na voz feminina e como ela pode ecoar, importante consideração é feita por Mary Ann Doane³⁷ acerca do som no cinema, pensando no diálogo ou no uso da voz, no qual o som engendra uma rede de metáforas referendadas no corpo, pois como podemos conceber uma voz sem um corpo? Doane lembra que as manobras da indústria de gravação sonora mostram evidências da tese de Walter Benjamin sobre o fenômeno da destruição da aura ligado à reproduzibilidade técnica no mundo contemporâneo. Segundo Benjamin (2017), a autenticidade de uma coisa é a sua quintessência de tudo que nela é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu testemunho histórico. Assim, no caso da reprodução, perde-se a autoridade da coisa, definindo o conceito de aura:

Pode-se reunir essas características no conceito de aura e dizer: aquilo que se atrofia na era da reproduzibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático; seu significado aponta para muito além do campo de arte. Formulado de modo geral, a técnica reproduzitiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador, em sua situação particular; atualiza o reproduzido. Ambos os processos levam a um abalo violento do que é transmitido – um abalo da tradição, que é o outro lado da crise e da renovação atuais da humanidade. Ambos se põem em uma relação íntima com os movimentos de massa de nossos tempos. Seu agente mais poderoso é o cinema. (BENJAMIN, 2017, p. 57-58)

Ao pensarmos no cinema clássico hollywoodiano, aos que se alinham exclusivamente a um formato comercial voltado para o entretenimento de massa, nos moldes do que nos aponta Benjamin, podemos entender que esse cinema perdeu sua aura, não está preocupado com a arte, e sim com o retorno da bilheteria. Doane (2018) afirma que, ao se fazer o som vendável, trazendo para mais próximo do espectador o desejo de estar perto de suas estrelas, como ouvir um disco de Ella Fitzgerald, não se perdeu a qualidade da singularidade ou da autenticidade. Isso porque não é uma voz qualquer que o disco ou a fita traz, mas a da própria artista; a voz não é separável de um corpo, que nesse caso é bem específico: é o corpo da estrela. No cinema, existem o culto e a aura que reemergem no *star system*. Dessa forma, a voz serve como suporte e apoio para o espectador no reconhecimento e identificação da/com a

³⁷ Artigo publicado em: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema* (antologia)/organização Ismail Xavier. – 1^a ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018.

estrela. Portanto, Doane afirma que a voz deve estar ancorada em um determinado corpo, e este ancorado no espaço, pois o espaço visual fantasmático que o filme constrói é suplementado por técnicas desenhadas para localizar a voz, dando a ela profundidade e emprestando veracidade aos personagens. Doane fala que a voz-off é sempre submetida ao destino do corpo, porque pertence a um personagem que está confinado ao espaço da diegese fora do campo visível. O corpo é um suporte invisível para o uso da voz off durante um *flashback* ou um monólogo interior. Já a voz over é utilizada frequentemente para iniciar uma história, para depois ser substituída pelo diálogo sincrônico, devolvendo a diegese à narrativa (DOANE, 2018, p.374-379).

Doane fala sobre a contextualização da voz off e voz over, recurso muito usado pelas feministas em seus filmes:

O comentário em voz-over no documentário, ao contrário da voz-off, da voz-over durante um *flashback* ou do monólogo interior, é de fato uma voz descorporalizada. Enquanto as últimas três vozes trabalham para afirmar a homogeneidade e hegemonia do espaço. É a diversidade radical em relação à diegese que dota esta voz de uma certa autoridade. Como uma forma de discurso direto, ele fala sem mediação com a plateia, passando por cima dos “personagens” e estabelecendo uma cumplicidade entre ela mesma e o espectador – juntos, eles compreendem e assim situam a imagem. Precisamente por não ser localizável, por não ser escrava de um corpo, é que esta voz é capaz de interpretar a imagem, produzindo a verdade dela. (DOANE, 2018, p. 379)

Doane aponta, citando Pascal Bonitzer³⁸, que a voz over está além da crítica. Ela censura as perguntas: quem está falando, onde, em que horas e para quem? A autora explica que isso não se dá sem implicações ideológicas, que a voz off³⁹ representa o poder de dispor da imagem e do que ela reflete, sendo que essa voz vem de um espaço outro e indeterminado, e por sugerir o espaço do outro torna-se a voz que sabe, que tem o poder, sendo um poder roubado, usurpado. Doane diz que “na história do documentário, a voz over tem sido predominantemente masculina, e seu poder está na possessão de conhecimento e na privilegiada, inquestionável atividade de interpretação” (DOANE, 2018, p. 380). Ainda traz que a “voz” é ainda mais poderosa em silêncio, o que nos leva para o filme de Melo, questionando como os

³⁸ Bonitzer usa o termo “voz-off” num sentido generalizado o qual inclui ambos os conceitos, de voz-off e voz-over, mas neste momento se refere a voz-over. (BONITZER, Pascal. *Les Silences de la voix. Cahiers du Cinéma*, fevereiro-março, 1975, p. 25 e 26)

³⁹ Ainda com referência a Bonitzer, ele usa voz off num sentido generalizado que inclui tanto o conceito off quanto over, mas aqui está se referindo ao comentário em voz over.

silêncios ao longo do filme constroem a narrativa e potencializam as imagens estendidas nos longos planos. A solução não é banir a voz, mas construir outras políticas. A partir disso, e contra a teorização do olhar como fálico, do suporte do voyeurismo e do fetichismo, a voz parece ser uma alternativa para a imagem como um meio potencial viável em que a mulher pode fazer-se ouvir.

Interessante pensar o estilo reflexivo da pioneira Solberg para a construção de um documentário moderno brasileiro feminista, e para verificar que tanto Passos quanto Johann serão influenciadas pelo seu estilo. Tavares (2014), em seu livro sobre Solberg, aponta para o fato de que a cineasta, ao ter ingressado na PUC do Rio de Janeiro no curso de Línguas Neolatinas e ter convivido com expoentes do Cinema Novo, teve seu pensamento político e artístico determinado. O filme *A Entrevista*, de Helena Solberg, de 1966, tem 19 minutos costurados por falas em voz off, de várias mulheres anônimas de classe média alta, de 17 a 29 anos. Elas falam sobre casamentos, filhos, sexo, virgindade, estudo, trabalho, independência financeira. Neste filme, a diretora não formata um pensamento único num discurso heterogêneo. Às vezes é contraditório, ambíguo, sem verdades absolutas, valorizando a pluralidade de pensamentos. O germe do cinema novo levou-a a criar gosto pela experimentação, pelo uso do modo reflexivo de representação em seu documentário, valorizando as elipses temporais, ausência de narração em off, bem como ausência do som direto das entrevistas, ao opor os sons existentes às imagens, criando um estranhamento. Como Tavares aponta, esse primeiro trabalho traz elementos estilísticos presentes em *A Entrevista*, fazendo com que o documentário de Solberg já nasça moderno, situando a cineasta como a única mulher entre os cinemanovistas⁴⁰.

Os procedimentos e abordagens usados por Solberg nos seus documentários não giram em torno de um único tema; é um processo aberto, como aponta Tavares, no qual o tema inicial impulsiona a representação de diversos panoramas sobre a realidade investida, gerando pontos de tensão. Há também a investigação da palavra tanto falada, como lida ou cantada. Vamos focar na palavra lida, ou seja, na interpretação na voz, obtida a partir da voz over definida como a voz sem corpo ou identidade que acontece fora do quadro, fora da diegese. Nos filmes de sua fase política, nos quais aborda as relações entre EUA e América Latina, esta voz é usada

⁴⁰ Argumento endossado pelo pesquisador e conservador-chefe da cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM, Hernani Helfffner, em entrevista à Mariana Tavares em 04 jan. 11, no MAM-RJ.

para contextualizar o espectador aparecendo no início do filme. O uso do modo reflexivo em alguns dos seus filmes, como nos documentários *Carmen Miranda*, *Bananas Is My Business*, de 1995, e *From the Ashes...Nicaragua Today*, de 1982, manifesta-se pelo uso da sua própria voz para comentar a criação do processo fílmico em *voz over*. Tavares utiliza o conceito de modo reflexivo dentro da acepção do pesquisador norte-americano Bill Nichols⁴¹. Ela aponta que, nos trabalhos iniciais de Solberg, abordando a condição da mulher, a cineasta usa o modo reflexivo para expor a equipe de filmagem, executando suas funções técnicas nos documentários, na maioria composta por mulheres. Para ela, era preciso deixar claro que era um filme feito por mulheres, partindo da sua militância declarada para afirmação da identidade da mulher como profissional criativa do cinema.

1.2.2 Nova geração feminista e sua pluralidade no cinema brasileiro

Ao pensarmos nessa nova geração de jovens artistas assumidamente feministas no Brasil, a qual Heloisa Buarque de Hollanda chama de explosão feminista, verificamos como influenciaram o cinema de mulheres contemporâneo: entendendo que o pessoal é político e que compartilhar suas histórias pessoais constrói também as narrativas de todas as mulheres. Portanto, quando Passos, Johann e Melo contam suas histórias pessoais ou de outras mulheres endereçadas às mulheres, as cineastas, com seus filmes, transformam e incentivam algo caro ao feminismo: o empoderamento.

Hoje existem muitos movimentos feministas, negros, lésbicos, trans que se percebem nas ruas, nas redes sociais. Destacados pelas mídias, trazem voz, luz a essas minorias e são um verdadeiro laboratório para a criação de um ativismo solidário, inclusivo e coletivo. Hollanda denomina este momento do nosso país de “Primavera das Mulheres”: poético, emocionante, mas que também cobra um preço.

⁴¹ O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona. O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa – todas essas ideias passam a ser suspeitas. O fato de que essas ideias podem forçar uma crença fetichista inspira o documentário reflexivo a examinar a natureza de tal crença em vez de atestar a validade daquilo que se crê. Na melhor das hipóteses, o documentário reflexivo estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa (NICHOLS, 2005, p.166).

Como todos os outros movimentos de “Primaveras”, são sempre de muita luta, coragem e muitas vezes colocados em prática a preço de sangue. No livro organizado por Hollanda (2018), *Explosão Feminista*, ela conta que é uma feminista da terceira onda, e sua militância ocorreu na academia numa tentativa de descolonizar a universidade, através do seu grande capital ativo, abrindo espaço para novas vozes, novos saberes, novas políticas. Chegou a pensar que sua geração seria a última empenhada na luta das e pelas mulheres. Então veio a quarta onda com suas marchas, protestos, performances utilizando o próprio corpo. Essas vozes, tanto nas ruas quanto nas mídias sociais, surpreenderam-na. Primeiro, pela força e coragem dessas jovens em não negar seu feminismo; e segundo, por suas demandas feministas estarem sendo ouvidas. Ela aponta que o feminismo hoje não é o mesmo da década de 1980:

Se naquela época eu ainda estava descobrindo as diferenças entre as mulheres, a interseccionalidade, a multiplicidade de opressão, de suas demandas, agora os feminismos da diferença assumiram, vitoriosos, seus lugares de fala, como uma das mais legítimas disputas que têm pela frente. Por outro lado, vejo claramente a existência de uma nova geração política, na qual se incluem as feministas, com estratégias próprias, criando formas de organização desconhecidas para mim, autônomas, desprezando a mediação representativa, horizontal, sem lideranças e protagonismos, baseadas em narrativas de si, de experiências pessoais que ecoam coletivas, valorizando mais a ética do que a ideologia, mais a insurgência do que a revolução. Enfim, outra geração. (HOLLANDA, 2018, p.11-12)

No livro organizado por Hollanda (2018), encontramos artigos de várias vozes desta nova geração feminista brasileira, que são importantes para entendermos como se dá o ativismo feminista hoje no Brasil e, em especial, nas artes. E, dessa forma, colaboram para enriquecer a análise do feminismo inherente nas obras das três cineastas que são objeto desta pesquisa. Interessante ver como Maria Bogado (2018) aborda em seu artigo *Rua* os modos de organização dos ativismos feminismos contemporâneos, que são a marca do feminismo atual e que explodiu em junho de 2013: A) a busca da horizontalidade com a priorização do coletivo e a recusa de lideranças e B) a linguagem política passa pela performance e pelo uso do corpo como plataforma de expressão. Borgado diz que a grande questão que une todas as tendências do novo feminismo é a da violência contra mulher, que se pode encontrar desdobrada em diversas perspectivas e percepções. Afirma também que, embora somente em 2015 a quarta onda do feminismo tenha alcançado maior reverberação

atingido diferentes setores da sociedade, ela já vinha mostrando sua força desde 2010 e teve na Marcha das Vadias sua mensagem clara de que a mulher é dona do seu corpo e tem autonomia para vestir o que quiser, tendo o corpo um duplo papel na marcha: objeto de reivindicação de autonomia das mulheres sobre ele e seu uso como suporte de comunicação e instrumento de protesto. Ao falar da força das redes para o sucesso das manifestações nas ruas, Cristiane Costa (2018), em seu artigo *Rede* demonstra ser a web um fator estratégico e fundamental nas marchas feministas. Ela aponta que as linguagens que o feminismo explora na rede investem nas perspectivas abertas para diversas experimentações possíveis entre o pessoal e o público, nas quais as interdições e violências vividas pelas mulheres são atualizadas. E a exploração da força mobilizadora dos relatos pessoais tornou-se um dos principais instrumentos políticos do feminismo em rede. As experiências em primeira pessoa tornadas públicas na rede passam a afetar o outro. Clara Browne, que é uma das criadoras da revista *on-line Capitolina*, observou via e-mail sobre as trocas afetivas nas redes. Ela explica que parte do segredo do alcance das campanhas on-line se deve ao fato de que os debates estão comumente relacionados a narrativas pessoais, recuperando com força a ideia de que o *pessoal é político*⁴² (COSTA, 2018, p.46). Costa alerta à importância das campanhas na rede para além das *hashtags* na quarta onda feminista, que chegou a ser batizada ironicamente como ativismo de sofá, dessa forma minimizando a importância da rede. A produção de veículos de comunicação próprios como a revista *Capitolina* são exemplos importantes de publicações voltadas para o ativismo do feminismo jovem. Ela fala que, sem as mídias sociais, os novos feminismos não teriam alcançado a amplitude e potência que tiveram, mas também

⁴² Segundo Cecília M. B. Sardenberg em seu artigo *O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres*, a expressão ‘o pessoal é político’ foi forjada em fins dos anos de 1960, a partir da experiência dos grupos de conscientização feministas criados como parte do Women’s Liberation Movement, nos Estados Unidos. Esses grupos reuniram, originalmente, mulheres ativistas, a maioria de inclinação socialista e autoidentificadas como ‘radicais’, para discutir questões pertinentes ao “ser mulher” na sociedade americana. O processo de socialização das experiências permitiu às mulheres constatarem que os problemas vivenciados no seu cotidiano tinham raízes sociais e demandavam, portanto, soluções coletivas. Veio daí a afirmativa ‘o pessoal é político’, questionando não apenas a suposta separação entre a esfera privada e a esfera pública, como também uma concepção do político que toma as relações sociais na esfera pública como sendo diferentes em conteúdo e teor das relações e interações na vida familiar, na vida ‘privada’. Na medida em que a dinâmica do poder estrutura as duas esferas, essas diferenças são apenas ilusórias. As relações interpessoais e familiares se caracterizam também como relações de poder entre os sexos e gerações, não sendo ‘naturais’, mas socialmente construídas e, assim, historicamente determinadas, passíveis de transformação. Tal como expresso em um manifesto de 1969, do grupo feminista Redstockings, de Nova Iorque, que tomava a expressão “o pessoal é político” como máxima (SARDENBERG, 2018, p. 15-29). Disponível em: <<http://revista.ibict.br/inclusao/article/view/4106/3726>>. Acesso em: 04 abr. 2020.

ocorreram os contra-ataques virtuais, os *blacklash*, pregando o ódio, propagando mensagens misóginas, conservadoras, reagindo radicalmente ao que chamaram de “ideologia de gênero”, espalhando um discurso de ódio.

Dentro do universo das artes, também está a quarta geração explosiva feminista jovem, ainda com alguma hesitação para se autonomearem feministas, como aponta Duda Kuhnert (2018), em seu artigo *Nas artes*. Essa geração fica confortável apenas no início da década de 2010, e em especial após 2015, quando o ativismo feminista ganhou grande visibilidade, e a voz das mulheres conseguiu se impor de forma estratégica no campo das artes e das letras. Essas jovens artistas encontraram na performance, na estratégia autoexpositiva e no uso do corpo, suas principais plataformas de expressão para discutir o feminismo. A autora aponta que o corpo performático é usado como uma alternativa simbólica do discurso, identificada como alternativa impermeável para a autorrepresentação feminina. Utilizam-se as redes, as ruas, as *hashtags*, para que a arte se torne interpelação e a política se torne estética inscrita esteticamente nos corpos femininos, por vezes de forma ácida, crítica ou extrema. A performance e o uso múltiplo do corpo como plataforma de suporte do discurso não foram restritos às artes visuais, mas nas artes e seus transbordamentos em todas as linguagens artísticas. Kuhnert da voz a essas mulheres artistas que usam a arte como plataforma dessa nova onda feminista. Uma delas é Roberta Barros, artista e pesquisadora de artes visuais, que questiona o que mais se perde na exclusão da conjunção entre arte e feminismo? Seria feminista uma categoria conceitual e estética significativamente relevante quando aplicada a uma obra de arte? E se adjetivada a uma artista – artista feminista? Ela acredita que houve um engessamento num entendimento de que arte feminista estaria restrita a um tipo de estratégia característica das artistas norte-americanas da década de 1970, quando o ativismo transborda para o campo da arte com a preocupação em pensar a misoginia dentro da própria arte. E que programas com conceitos radicais moldaram a percepção do que seria uma arte feminista, sendo que para Barros, para evitar esse tipo de distorção, é necessário restaurar a conjunção entre as palavras arte e feminismo. Camila Bacelar, artista e pesquisadora de artes cênicas, entende que

Para muitas pesquisadoras, existe algo como uma “arte feminista”, tal expressão me parece equivocada. Prefiro pensar que entre arte e ativismo existem relações de mão dupla que há muito tempo já são experimentadas entre o campo da performance e de algumas teorias feministas. (...). Quem tem o poder de dizer que uma obra de arte é feminista? É sempre a crítica.

(BARCELAR apud KUHNERT, 2018, p. 78)

São infinitas as nuances entre arte e feminismo e, portanto, é preciso enfrentar a questão histórica da criação estética e política da causa dos direitos das mulheres com as múltiplas variáveis entre arte e ativismo, como Kuhnert nos aponta. No caso das artistas mulheres negras, é ainda mais complexo se autodefinir feminista, pois, antes de se definirem feministas, há a pauta da questão racial. No campo da performance, entretanto, esse feminismo interseccional que não se identifica com o clássico feminismo branco consegue se afirmar e ter avanços. Cita como exemplo a artista Priscila Rezende, que faz uma performance chamada *Bombril*, na qual usa seus cabelos crespos para lavar panelas, vestindo uma roupa que lembra as das escravas, para falar de uma mulher escravizada, pois a performance aborda tanto a mulher que sofre segregação por não ter os cabelos lisos quanto por não atender a um padrão estético propagado pela mídia que promove a subalternização da mulher negra. Kuhnert também fala da artista Virginia de Medeiros, que entende a arte como ferramenta política e lugar de autoconhecimento para construir novas subjetividades e compartilhá-las. Ela traz a questão de uma arte feminista, que, na opinião de Kuhnert, é um dos objetivos mais radicais deste atual feminismo, o trabalho de crítica e desconstrução das tecnologias de produção das sexualidades e das subjetividades:

Identificar-se como feminista significa se desidentificar com antigas definições do feminismo. Aqui, Virginia destaca um fator crucial para a subjetivação neste século marcado pela alta circulação de fotografias pessoais nas redes: as possibilidades femininas de construção de imagens de si no quadro da alta proliferação midiática de estereótipos. (KUHNERT, 2018, p.80)

Também cita Roberta Barros, que fala como a *body art* e a performance se consolidam e traduzem para o mundo da arte que o pessoal é político:

No meu caso específico, quanto mais vou me aproximando dos instrumentos teóricos e das demandas feministas, meu processo de sair do armário, de assumir o feminismo explícito, me leva em direção à performance. Para mim, a performance é um campo muito rico de proposição do que seria um corpo feminista, que é um corpo diferente do corpo biológico, social e feminino. Um corpo feminista como um corpo que não se positiva, algo que não se fixa numa identidade previamente construída para o lugar do feminino numa sociedade patriarcal. A busca por esse corpo feminista é uma experimentação de desraizamento como deslizamento, desencontros com o próprio corpo biológico. A performance permite que o corpo deslize por identidades, representações e estereótipos distintos. (BARROS apud KUHNERT, 2018, p. 84-85)

Outro ponto abordado por Kuhnert é a questão dos traumas. Nos atos de narrar e se expressar artisticamente ou literariamente, esses traumas dão voz à dor; artistas mulheres, lésbicas, gays ou trans usam a arte como uma elaboração de um trauma. Aponta que temas como assédios, cantadas, *bullying*, violência contra mulher são formadores de novas subjetividades e linguagens para a produção artística dentro do feminismo. Portanto, esses feminismos plurais denunciam sua vulnerabilidade social por meio da arte – longe de construírem identidades calcadas no vitimismo – e ganham efeitos políticos.

Interessante também trazer o contexto do artigo *Cinema*, de Sarmet e Tedesco (2018), à luz do qual os filmes analisados foram realizados, pois o trabalho fala de como o feminismo desta quarta onda no Brasil transformou o cinema e o audiovisual brasileiro. Seu ápice foi em 2015, com diversas manifestações reivindicando, para além dos direitos das mulheres e ampliação de mercado de trabalho, questões como machismo, discriminações de raça, classe, orientação sexual e identidades de gênero. Essas reivindicações tomaram grandes proporções, iniciadas na 87º cerimônia de entrega do Oscar, desde as hashtags #OscarSoWhite; #AskHerMore, e com o discurso de Patricia Arquette reivindicando salários iguais para homens e mulheres. Além dela, também Viola Davis discursou no Emmy, em que reclama da falta de oportunidade de papéis protagonistas para artistas mulheres negras.

Depois, no Brasil, houve embates promovidos pela questão da mulher trazida pelo filme *Que horas ela volta?* de Anna Muylaert. Números significativos o filme obteve, conquistando tanto sucesso de público quanto de crítica, com um público de mais de 490 mil pessoas e uma bilheteria que ultrapassou 6,8 milhões de reais para um filme de cinema autoral. Ao realizar seu filme, Muylaert não pensava que poderia ser considerada feminista, e depois de toda confusão na mídia, percebeu a importância de falar do assunto. Da mesma forma, as três cineastas analisadas nesta pesquisa emergem outras após a realização dos seus filmes, como podemos verificar em suas entrevistas nos anexos deste trabalho. Elas compreendem a importância de falarem para as mulheres e posicionam-se favoráveis ao discurso feminista e à questão de gênero.

Outro ponto, trazido por Sarmet e Tavares (2018), é a questão da representatividade lésbica no cinema com a ampliação de curtas com temáticas lésbicas, dirigidos por diretoras assumidamente lésbicas. Cada vez mais temos

percebido cineclubes e mostras dedicadas tanto ao cinema de mulheres negras como lésbicas, e as profissionais vindo a público questionar o mercado.

Esse tópico reflete o impacto do feminismo desta quarta onda no cinema e no audiovisual, que está transformando a maneira de se fazer cinema no Brasil, independentemente da idade, raça, sexualidade. Resgata-se do feminismo radical da segunda onda a ideia principal de que o *pessoal é político*. Também traz do privado para compartilhar com o público e mostra a força da perspectiva feminista dos filmes de Passos, Johann e Melo como instâncias de uma luta política.

2 CONCEITOS FÍLMICOS PARA UMA SUBJETIVIDADE INDIRETA LIVRE FEMINISTA

Neste capítulo, examinaremos os conceitos relacionados ao cinema moderno para cotejar os debates sob uma perspectiva feminista de um contracinema e o estilo indireto livre que nos interessa para análise fílmica. Verificaremos se os filmes realizados por mulheres em Curitiba, entre 2013 e 2017, possuem traços modernos. E quais são esses traços que serão analisados nos três filmes do recorte desta pesquisa, sob um enfoque do estilo indireto livre? Para cada um desses filmes, o estilo indireto livre prescindirá do estudo de conceitos particulares às películas. Nossa abordagem será verificar quais traços do moderno podem definir um estilo indireto livre dentro de um cinema moderno brasileiro de autoria feminista.

Para tanto, vamos entender o Cinema Moderno via Aumont e Marie, Xavier, Stam e Bordwell; a questão da autoria no cinema com Bernardet; a influência de Brecht no cinema via Xavier e Stam; a questão extradiegética do som e espaço fora de campo via Chion, Aumont e Marie; com Xavier, Uchôa e Pasolini, veremos o estilo subjetivo indireto livre e o cinema de poesia. Posteriormente, abordaremos em subitens conceitos específicos usados para análise de cada filme: no caso do filme *Construindo Pontes*, verificaremos tanto o conceito de documentário em primeira pessoa quanto sua subjetividade; no filme *Notícias da Rainha*, averiguaremos a intermidialidade e a *mise-en-scène*; e, por fim, no filme *Tentei*, consideraremos a espera e os silêncios na construção de um *slow cinema*.

Para pensarmos em um cinema moderno brasileiro de autoria feminina, retomamos a definição de cinema moderno usado neste trabalho. Segundo Aumont e Marie (2012), em seu dicionário teórico e crítico, no cinema a questão foi levantada por parte da crítica francesa, a qual evidenciou que aquilo de que fala a arte moderna não é o mundo, e sim uma versão fundamentalmente opaca do mundo e do real. Eles apontam que há outras correntes críticas, para designar no cinema de arte, que encarnam uma modernidade possível em torno dos cineastas do Grupo *Rive Gauche*, como Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker. Esse debate permaneceu no ambiente interno da crítica de cinema francês e não se expandiu para um debate maior entre historiadores da arte. Uma das pedras fundamentais para o “moderno” na crítica francesa será o Bazin, e em particular o uso do plano-sequência com profundidade de campo, usado a partir dos anos 40. Isso está lá no texto sobre a evolução da

linguagem cinematográfica. Podemos entender o cinema moderno como um rompimento à decupagem clássica, pela recusa do uso do campo/contracampo e do uso excessivo da montagem objetivando a transparência da tela.

Xavier (2019) aponta que aplicação sistemática dos princípios da montagem invisível na representação naturalista de Hollywood elaborou com cuidado o mundo a ser observado por meio da janela do cinema, elencando três elementos básicos para produzir o específico efeito naturalista: a decupagem clássica que cria o ilusionismo e deflagra mecanismos de identificação; método interpretativo naturalista dos atores geralmente gravados em estúdios com cenários que reforcem este naturalismo; e a escolha de estórias pertencentes a gêneros narrativos populares como melodramas, aventuras, estórias fantásticas (XAVIER, 2019, p. 41). Como ele diz:

Tudo nestes cinemas caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens [...] ao mesmo tempo, tudo aponta para invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra é “parecer verdadeiro”: montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação. (XAVIER, 2019, p. 41)

O problema em torno do método de fabricação de Hollywood e na sua articulação, como nos indica Xavier (2019) como crítica ao cinema clássico, e no domínio da narrativa moderna, ocorre pela manipulação e pela concepção de ideal de um mundo imaginário que aliena o espectador de sua própria realidade, consequentemente definidor de um cinema burguês. A narrativa moderna age de forma contrária; o objetivo é provocar o espectador e evitar a distração (BORDWELL, 2008; AUMONT, 2008). Ismail Xavier define o cinema brasileiro moderno como:

As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e ideias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a “política dos autores”, os filmes de baixo orçamento e renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial. (XAVIER, 2001, p.14)

Mesmo o cinema moderno remete a uma pluralidade de tendências, Xavier toma como baliza as experiências referenciadas à formulação do estilo moderno no sentido de André Bazin (que envolve Renoir, Welles, e ao neorrealismo), bem como a Antonioni, Pasolini e Rossi, à Nouvelle Vague e Resnais, entre outros como referência deste cinema. Ele aponta também a sintonia e contemporaneidade do Cinema Novo e do Cinema Marginal, que, ao tomarem a realização do cinema como instância de reflexão crítica, empenham-se para uma criação de estilos originais que revolucionou

culturalmente esta arte. Ele aponta Pasolini como um cineasta que exerceu de forma consciente sua técnica, forma e modos de produção para o exercício da autoria, sintetizado na sua noção de moderno como um *cinema de poesia*. Pasolini seria uma modernidade específica. Também destaca a sintonia entre Pasolini e Glauber Rocha quando, em 1965, no Festival de Pésaro, Pasolini inclui em seu comentário Glauber ao lado de Antonioni, Bertolucci e Godard. O cinema brasileiro viveu nos anos de 1960 percursos parecidos com a experiência tanto europeia como latino-americana, debatendo a questão nacional-popular, o realismo, em especial com o contexto italiano. Segundo Xavier, o cinema político encontrava consonância nas suas estratégias dentro dos debates do cinema de autor, discutindo os caminhos da linguagem do cinema. Questionava-se se deveria ser mais convencional ou pela estética da colagem e da experimentação. Dentro do gênero documental, a questão era se ocorreria em uma linha mais tradicional pedagógica organizadora de temas ou se em uma linha indagativa de pesquisa aberta típica do *cinéma-vérité*. Colocam-se em confronto cineastas que acreditavam na linguagem clássica e cineastas que, inspirados em Brecht ou não, definiam a crítica ao próprio cinema como condição de um cinema reflexivo para as questões sociais (XAVIER, 2001, p. 15-16).

É no âmbito do cinema moderno que encontramos as questões referentes ao cinema de autor (BORDWELL, 2008; AUMONT, 2008). Bernardet (2018), em seu livro *O autor do cinema*, aponta que o *autor* é um cineasta que se expressa, que expressa o que tem dentro dele, seu mundo interior. Ele define três traços importantes. Primeiro que, se por um lado, o autor é o realizador, seja ele o autor que se torna diretor, seja o diretor que se torne autor, é preciso exercer as duas funções para termos o realizador em uma pessoa só, pois, se o realizador não inventar a imagem, teremos palavras e não filme, sendo este um pilar da política dos autores. Segundo, deve-se somar ainda a função de produtor, que é uma tese defendida por um diretor de teatro e cinema norte-americano, Irving Pichel. Mas ele não defende a expressão pessoal, pois a fusão das três funções é indispensável, porque não é possível encontrar a unidade de espírito, a originalidade de visão, de sentimento e de estilo para se produzir uma obra de arte. Com essa junção das três funções, criou-se o ideal do cinema de autor e do cinema independente no Brasil. O terceiro traço caracteriza-se pela expressão pessoal “o filme deve ser marcado autoralmente pelo seu realizador, sem, no entanto, que ele tenha sido obrigatoriamente roteirista e produtor do filme” (BERNARDET, 2018, p.30). Ele ainda nos aponta que a autoria como expressão

pessoal também tem tradição nas teorias cinematográficas francesas, em especial na obra de Jean Epstein, que defendia a subjetividade no cinema, valorizando a personalidade do diretor, sua alma e poesia. E que poderíamos hoje associar ao estilo o que a política entenderá como *mise-en-scéne*, para significar essa diferenciação entre esses cineastas (BERNARDET, 2018, p.29-30). Bernardet formula o que é cinema autoral a partir dos debates franceses.

Segundo Stam (2013), a teoria esquerdista do cinema dos anos de 1960 e 1970, na Europa e no Terceiro Mundo, deu continuidade a uma discussão estética iniciada por Bertold Brecht nos anos de 1930, na qual o autor desenvolveu uma forte crítica de inflexão marxista do modelo dramático realista vigente, tanto no teatro tradicional como no cinema hollywoodiano. Ele fala da relevância da estética de Brecht para o cinema e cita que o autor teorizou certos objetivos gerais para o teatro, que são igualmente aplicáveis ao cinema e os sintetiza numa lista:

1. A criação de um espectador ativo (em oposição aos sonhadores e passivos “zumbis” engendrados pelo teatro burguês ou os sonâmbulos autômatos produzidos pelo espetáculo nazista).
2. A rejeição do voyeurismo e da “convenção da quarta parede”.
3. A noção de *vir a ser* mais que a de *ser* popular, ou seja, transformando e não satisfazendo o desejo espectatorial.
4. A rejeição da dicotomia entretenimento-educação, vista como implicando que o entretenimento é inútil e a educação é desprazerosa.
5. A crítica aos abusos da empatia e do *pathos*.
6. A rejeição de uma estética totalizante em que todas as “pistas” são colocadas a serviço de um sentimento único e esmagador.
7. A crítica ao destino/fascinação/catarse típica da tragédia aristotélica em favor da produção pelo público de sua própria história.
8. A arte como um chamamento à práxis, levando o espectador não a contemplar, mas a modificar o mundo.
9. A personagem como contradição, um palco no qual são encenadas as contradições sociais.
10. A iminência do sentido, graças à qual o espectador tem de elaborar o sentido do jogo de vozes contraditórias presentes no texto.
11. A divisão da audiência, segundo a classe, por exemplo.
12. A transformação das relações de produção, ou seja, a crítica não apenas ao sistema geral, mas também aos dispositivos que produzem e distribuem cultura.
13. O desvelamento da rede causal, em espetáculos que são realistas não do ponto de vista do estilo, mas em termos da representação social.
14. Os efeitos de alienação (*Verfremdungseffekt*), que descondicionam o espectador e promovem o “estranhamento” em relação ao mundo social experienciado, liberando fenômenos socialmente condicionados do “selo da familiaridade” e revelando sua condição não “natural”.
15. O entretenimento, isto é, o teatro como crítico, porém divertido, análogo, em certos aspectos, aos prazeres do esporte e do circo. (STAM, 2013, p. 169-170)

Ainda encontramos em Stam as técnicas que Brecht propôs para alcançar esses objetivos específicos, que Stam aponta serem também transponíveis ao cinema: a fratura do *mythos* para um teatro de interrupções antiaristotélico, baseado em esquetes inspiradas no *music hall* ou no *vaudeville*; a recusa de uma dramaturgia calcada em heróis/astros apoiados pela iluminação, *mise-en-scène* e montagem; a despsicologização em uma arte voltada aos padrões coletivos de comportamento; o *Gestus*, a expressão mimética e gestual das relações sociais entre pessoas de um mesmo período; a interpelação direta do espectador: no teatro, o ator dirige-se diretamente ao público, já no cinema isso acontece através dos personagens, dos narradores ou mesmo da câmera, para falar diretamente com a plateia; o efeito de *tableau* que pode ser adaptado no cinema por imagens congeladas; a interpretação distanciada entre o ator e o personagem, e ator e o espectador; a interpretação como citação no estilo distanciado, no qual o ator fala em terceira pessoa ou no tempo pretérito; a separação radical de elementos na qual se opõe cena contra cena, ou pista contra pista, criando estranhamento; multimídia para alienar reciprocamente artes irmãs e meios paralelos; e, por fim, a reflexidade na qual a arte revela os princípios de sua própria construção (STAM, 2013, p. 170-171).

O Cinema Novo, segundo Xavier (2001), de Nelson Pereira dos Santos, com *Rio 40 Graus* (1954) e *Rio Zona Norte* (1957), e de Roberto Santos, com *O Grande Momento* (1958), tem um diálogo referencial ao neorealismo e à comédia popular brasileira. Já Glauber Rocha, Ruy Guerra, Joaquim Pedro, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Paulo Cesar Saraceni, Arnaldo Jabor e David Neves, apesar da diversidade estilística, estão ligados à incorporação da câmera na mão no cinema ficcional, sendo traço técnico-estilístico fundamental para constituição da dramaturgia do cinema moderno latino-americano, a exemplo como foi na Europa, especialmente no cinema de Godard e Pasolini. É central, inclusive, a questão do realismo para o cinema de Leon Hirszman e de Luiz Sérgio Person, e alegoria e descontinuidade para o cinema de Glauber, inventor e autor de seu próprio cinema (XAVIER, 2001, p. 16). Stam (2013) fala da influência de Brecht em Glauber, o que poderia ser denominado de “transe-brechianismo” (STAM, 2013, p. 115):

(...) um brechtianismo filtrado e transformado por uma complexa cultura afro mestiça que excedia o racionalismo da estética brechtiana. O cinema deveria ser não apenas dialético, mas “antropofágico” - uma referência à temática canibalista do modernismo brasileiro dos anos 20 – e deveria promover a desalienação de um gosto espectatorial colonizado pela estética comercial – popular de Hollywood, pela estética populista-demagógica do bloco socialista e pela estética burguesa do cinema europeu. O novo cinema, para Glauber, deveria ainda ser tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, poeticamente rebelde e sociologicamente impreciso. Glauber reivindicava ainda uma abordagem autoral que beneficiasse os jovens diretores, porque, se a indústria era “o sistema”, o autor era “a revolução”. (STAM, 2013, p. 115)

O Cinema Novo, e de forma mais acentuada o Cinema Marginal, segundo Xavier (2001), trazia uma tendência para um *cinema de poesia*, favorecendo a dimensão expressiva que colocava como centrais as determinações subjetivas, a *performance* do autor, a mesma que Glauber desenhava como antítese da indústria. A busca dos cinemanovistas por uma linguagem comunicativa enseja algo peculiar por se fazer dentro dos postulados do cinema de autor, mas sem uma política de produção preocupada em consolidar gêneros estáveis, conseguindo dar exemplos potentes da linguagem moderna em 1972, como *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro, *São Bernardo*, de Hirschman, e *Toda nudez será castigada*, de Jabor. No caso de Glauber, traz o experimentalismo também com *Câncer* (1968/72) e *A Idade da Terra*, de 1980. Ainda naquele período dos anos de 1970, os dados mais característicos do cinema moderno são atualizados e renovados com filmes de cineastas como Ana Carolina (primeira mulher citada no livro sobre o *Cinema brasileiro moderno*, de Xavier), com *Mar de Rosas*, de 1976, Carlos Alberto Prates Correia, com *Perdida*, de 1976, e *Café Mineiro* de 1980, Jorge Bodansky e Orlando Senna, com *Iracema*, de 1974. A realização desses filmes de impacto atestam a preeminência da tradição moderna até o inicio dos anos de 1980, e Xavier coloca como ponto limite simbólico desta vitalidade o ano de 1984, com o filme *Memórias do Cárcere*, de Nelson Pereira, fechando o diálogo do Cinema Novo com Graciliano Ramos, que retrata a sua experiência no cárcere, assumida como alegoria dos anos de chumbo bem no momento em que se consolida a abertura. Xavier ainda traz como decisivo o ano do filme-síntese de Eduardo Coutinho, *Cabra Marcado Para Morrer*, que recapitula todo o processo debatido do cinema brasileiro com a história e com os anos da ditadura por meio de múltiplas estratégicas, renovando a tradição do documentário no Brasil. A partir da Nova República, escancara-se a dissolução do moderno, por conta da inércia do aparato de produção, deixando para o teor do cinema a dissolução das referências

culturais que atuavam desde os anos de 1960. Apesar de alguns cineastas experientes continuarem seu percurso, passam a usar um estilo de cinema feito segundo uma fórmula estratificada ao longo dos anos de 1980 até 1990 (XAVIER, 2001, p. 24-37).

Em seu livro *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*, Bordwell (2008), ao falar sobre as práticas ignoradas pela prática contemporânea, traz como figura central André Bazin, para o entendimento da tradição, ao elaborar um sistema estético fundado nas propriedades fotográficas do cinema e sua capacidade de gravar eventos num tempo e espaço contínuos. Bordwell (2008) aponta que Bazin (1991), em seu artigo sobre a história do estilo cinematográfico, traça uma distinção entre diretores que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade. Os diretores centrados nas imagens, como o expressionismo alemão, constroem seu estilo com manipulações pictóricas da imagem ou como a montagem intelectual dos diretores russos na justaposição das imagens. Já para os diretores que acreditam na realidade, a arte cinematográfica é construída com fenômenos do mundo, tais como a continuidade temporal e espacial. Bazin acreditava que Murnau, Renoir, Welles, Wyler e os neorrealistas italianos alcançaram estilos diferenciados pelo poder do cinema captar as relações concretas de pessoas e objetos criados sem corte na trama da realidade. Bazin ao conceituar analiticamente sobre as técnicas do plano-sequência, o movimento de câmera e a composição em profundidade, coloca-se contra o cinema clássico e a proeminência da montagem, neste sentido valoriza o “moderno”. Mas, em pouco tempo, as técnicas preferidas de Bazin foram encampadas pela geração mais jovem de críticos apaixonados por Hollywood, os jovens turcos do *Cahiers du Cinéma*: Eric Rohmer, Jacques Rivette, François Truffaut, para os quais o respeito do cineasta pela realidade era menos importante que sua habilidade em criar artifícios expressivos. Entram em cena Nicholas Ray, George Cukor, Otto Preminger e, em especial atenção, Alfred Hitchcock e Howard Hawks. Diretores cujo uso do plano-sequência, do movimento da câmera e da composição em profundidade não tinham como objetivo capturar a realidade, mas expressar uma visão particular de mundo. Eram *auteurs*, autores que apresentam suas visões de mundo por meio da *mise-en-scène* (BORDWELL, 2008).

Analisa-se o debate de outro conceito importante para a posterior análise dos filmes, avançando agora para a questão do som. Aumont e Marie, em seu *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, apontam que num filme a voz é definida em relação à

imagem e à tela, intervindo como elemento da representação filmica situada em função dos elementos visuais. Para dar conta dessa relação, diversas tipologias foram propostas, como as inglesas *in*, *off*, *over*, além das *through* e *out* propostas por Serge Daney, e até mesmo a desconexão da relação da imagem com o som, passando pelas considerações sobre o grau de liberdade ou ligação pensado por Chateau e Jost. Outra tipologia passa por uma relação com a diegese podendo ser intra ou extradiegética, e ainda “homo ou heterodiegética”. Afirmam que o cinema falado enriqueceu a gama das vozes de personagens fora-de-campo e são “deixadas errando fora da tela”, como as vozes acusmáticas de Michel Chion (AUMONT; MARIE, 2012, p. 214-215).

Também expõem a questão do som e imagem, com diversas experiências sinestésicas, do sonoro pelo visual ou do visual pelo sonoro. O som será um forte elemento estético dentro dos filmes analisados, em diversas frentes. Pode-se pensar na experiência do som que por vezes dialoga com a questão do “acusmato”, quando não há no filme as coincidências entre corpos e vozes. No dicionário teórico e crítico de cinema, de Jacques Aumont e Michel Marie (2012), esse adjetivo tem origem grega e designava, de início, as falas do filósofo dissimulado atrás de uma tela. O termo foi pensado primeiramente por Pierre Schaffer, criador da música concreta, para designar todos os sons ouvidos, cuja origem não é vista, percebida, pois está mascarada. O som de um filme é naturalmente acusmático, pois, quando estamos assistindo a um filme, o som nos é entregue pelos autofalantes da sala que estão posicionados atrás ou ao lado da tela e, portanto, existe um efeito de “desacusmatizar” o som quando ocorre o processo de sincronismo no filme.

Desde a criação do cinema sonoro, produzem-se efeitos virtuais acusmáticos do som nos filmes, como exemplo voz *off*, música não diegética, alucinações auditivas. Michel Chion (2007), em seu glossário, tem três verbetes que elaboram sobre o som no cinema: "acusmato", "acusmatização" ou "acusmática". O acusmato é como um fantasma sensorial que consiste em um som de fonte invisível, que emana de uma causa no campo – mas é de algum modo oculto – ou emana de uma fonte fora de campo, mas que existe no campo como um personagem invisível. O perfeito acousmate pode ser verificado por meio do personagem de Griffin, no filme *O homem invisível*, de James Whale, a partir do momento em que tira roupa e fica visível por meio da voz de Claude Rains, mantendo-se ainda dentro do campo. A situação de escuta acusmática é quando você ouve o som sem verificar de onde vem; seria o

caso dos meios de comunicação como o telefone, o rádio, mas também no cinema e na televisão. Os efeitos dessa percepção acusmática são diferentes – se já vimos a fonte antes do som, ele tem o efeito de uma representação visual mental; no caso de não termos visto a fonte antes do som, terá um efeito mais abstrato. *Acousmatisation* (CHION, 1982) é uma operação que nos faz ouvir sem ver para depois, em seguida, permitir ouvir e ver ao mesmo tempo. Há também o processo de manter fora de campo, desde o início do filme, a fonte daquilo que ouvimos, seja humana, animal, natural.

Avança-se para um terceiro grupo de conceitos importantes para análise, e também relativo ao “moderno”, o estilo indireto livre. Segundo Uchôa (2015), foi em 1965, no Festival de Cinema de Pesaro, que Pasolini profere a conferência *Cinema de Poesia*. Posteriormente foi publicada no livro *L'Experience Héretique*, de Pier Paolo Pasolini (1989), que contempla seus estudos sobre o estilo indireto livre, considerado uma contaminação de linguagens, em que as barreiras entre um narrador externo e os personagens são rompidas, permitindo novas configurações entre eles. Uchôa afirma que se relaciona a diversos tipos de oscilações: entre o objetivo e o subjetivo, entre a linguagem do narrador e a linguagem do personagem, entre uma linguagem “nobre” e uma outra “mundana”. No caso da forma gramatical discutida por Pasolini, a coexistência de diferentes linguagens corresponde também a uma “consciência sociológica [...] por parte do autor” (PASOLINI, 1989, p. 43), que envolve uma autossignificação, em termos de inserção ante aos embates sociais da época e a luta de classes. Na literatura medieval de Ariosto, por exemplo, Pasolini identifica “uma continuidade misteriosa entre a língua feudal e a língua burguesa, entre a língua das armas e aquela do comércio e dos bancos”, uma mistura entre o prosaico do medievo e a linguagem sublime do épico. Já em Dante, existiria uma mescla entre os universos do latim da nobreza e do florentino da burguesia, imbuídos por uma consciência clara de tais categorias sociais. Em termos interpretativos, o estilo indireto livre poderia ser uma espécie de “tapete persa” (PASOLINI, 1989, p. 51), uma fusão de almas e de mundos, entre narrador e personagem, escrita a partir da poesia “que nasce da contaminação, do choque entre duas almas por vezes profundamente diferentes” (PASOLINI, 1989, p. 51). Na segunda parte de *L'Experience Héretique*, o debate da literatura é transposto para a definição do cinema de poesia: um tipo de cinema baseado no uso do discurso indireto livre. Em oposição ao cinema clássico, considerado com um cinema de prosa, o cinema moderno defendido por Pasolini seria

marcado por ambiguidades, sendo ao mesmo tempo extremamente objetivo e extremamente subjetivo: os traços técnicos presentes no cinema moderno, nos quais poderíamos incluir o plano-sequência, os *travellings*, a câmera na mão, a perambulação, bem como a evidenciação da montagem e do aparato, colocam-se como indícios da experiência e da subjetividade de personagens em crise. Uchôa afirma que o cinema de poesia é caracterizado por pseudonarrativas “que subjazem à narrativa em prosa, como se existisse, ali atrás, um outro filme, subjacente, inacabado; a língua seria liberada de sua função normal (prosa), adquirindo nova liberdade poética, tornando-se ao mesmo tempo objetiva e subjetiva” (UCHÔA, 2015).

Em seu artigo *A poesia do novo cinema*, Pasolini (1966) questiona se é possível no cinema uma linguagem da poesia, tomando emprestada da literatura a técnica da narrativa indireta livre. Pasolini entende por narrativa indireta livre a imersão do autor na alma do seu personagem, liberando o autor para adotar a psicologia e a linguagem no personagem. Ele pontua a importância de diferenciar a narrativa indireta livre do monólogo interior, que é uma narrativa revivida do autor num personagem que seja do seu censo, da sua geração, da sua situação social. Pasolini aponta que a subjetiva indireta livre cria uma possível tradição de linguagem técnica da poesia no cinema, e para tanto exemplifica por meio do “cinema de poesia”, analisando os filmes de Glauber Rocha, Antonioni, Bertolucci e Godard. O cinema de poesia, segundo Pasolini, baseia-se no exercício do estilo como inspiração poética, criando uma tradição técnica estilística comum na criação de uma língua do cinema de poesia, sendo que uma das características tradicionais desse cinema é fazer sentir a câmera, trabalhando a opacidade da tela. Diferentemente do cinema clássico, que é narrativo e tem uma linguagem aderente à prosa, sendo sua poesia interna, não é preciso se utilizar de uma linguagem específica de poesia. Ele conclui que o uso da subjetiva indireta livre no cinema de poesia serve para falar indiretamente na primeira pessoa: “Portanto, a linguagem utilizada para os monólogos interiores dos personagens pretextuais é a linguagem de uma primeira pessoa que vê o mundo segundo uma inspiração substancialmente irracionalista” (PASOLINI, 1966, p.267-287).

Segundo Uchoa (2018), ao analisar o filme de Alê Abreu pela perspectiva do estilo indireto livre, Pasolini define o conceito em seu texto *L'expérience hérétique* dentro de um argumento transitório entre a literatura e o cinema. O termo é originalmente pensado na literatura, quando o narrador se apropria da linguagem do personagem e gera ambiguidades de enunciação, que Pasolini toma emprestado

como coexistências de estilos, classes ou estruturas sociais. Ao transpor para o cinema, o termo traz à tona as multiplicidades de estilo ao expressar o universo interior das personagens modernas que é revelado no filme por meio do tratamento das cores e seus filtros, na montagem, no dilatamento do tempo ou nos movimentos de câmera. Como aponta Uchoa, “em tal cinema, que traz a potência dos sonhos, os traços estilísticos adquirem grande liberdade, constituindo-se como pseudonarrativas autônomas em sintonia com a neurose das personagens” (UCHÔA, 2018, p. 7).

De acordo com Xavier (1993), o cinema de Pasolini é um discurso autoral para expor um ponto de vista inscrito pelo sujeito no fluxo das imagens, para desenhar a sua teoria do cinema moderno. Portanto, o cinema e a prática de Pasolini transitam no cinema narrativo-dramático, no qual ele traz à tona a manifestação poética como dimensão derivada de duas operações reciprocamente integradas, como a invenção de linguagem e a montagem das estratégias de subjetivação da imagem. A primeira operação pode ser encontrada no cinema moderno, cujo aparato se impõe ao espectador como elemento construtivo da *mise-en-scène*, no qual o poético corresponde à opacidade da tela, criando a “função poética” da linguagem, denominação de Roman Jakobson⁴³. Já as estratégias de subjetivação, ou dimensão lírico-subjetiva da imagem, encontramos num cinema narrativo marcado por uma convenção estilística afinada mais com o poético do que com as convenções do cinema clássico ou o cinema de prosa. Xavier aponta o duplo movimento criado por Pasolini: primeiro, ele mostra as operações do cinema moderno como a evidência do próprio aparato, articuladas com a expressão do mundo interior dos personagens para que a dimensão lírico-subjetiva esteja dentro do processo narrativo; segundo, ele traz da teoria do romance o conceito do discurso indireto livre para apresentar a teoria geral dessa proposta do cinema moderno. Portanto, subjetivo e objetivo aparecem no mesmo movimento para o cinema obter um processo narrativo complexo por meio do uso do estilo indireto livre. Inclusive, a montagem e os movimentos de câmera vão colaborar para que se alcance a chave da vivência interior subjetiva por meio da

⁴³ Foi apenas nos anos de 1950 que as teorizações estruturalistas alcançaram maior rigor conceitual e sistematização, transbordando para diversos outros campos (como, além da linguística, a antropologia, a sociologia ou a comunicação de massa), levando Jakobson a definir com maior precisão, e embasado no desenvolvimento da linguística estrutural, as diversas funções desempenhadas pela linguagem, dentre as quais a função poética. (JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995)

visualização do mundo objetivo, desde que o espectador esteja atento para fazer as leituras dos códigos oferecidos pelo realizador.

Como aponta Xavier, o cinema clássico também trabalha os processos subjetivos, mas de forma a emoldurá-los de uma maneira didática para o espectador, mostrando que a diferença no cinema moderno está na ambiguidade do processo, na ausência de uma marca diferencial entre a visão objetiva e a visão do personagem. Pasolini evoca o termo câmara subjetiva, que define a imagem enquanto produto do olhar do personagem para engendrar o nome subjetiva indireta livre ao estilo indireto livre no cinema, no qual o espectador terá uma visão interna da vivência da personagem, cotejando a imagem da tela com a imagem que ele próprio tem do mundo. Pasolini dá o nome para o estilo indireto livre cinematográfico: subjetiva indireta livre, para evocar o termo tradicional que define a imagem, produto do olhar da personagem, que seria a câmera subjetiva. Xavier argumenta que a consequência da subjetiva indireta livre é gerar uma linguagem que desnuda a neurose moderna por meio de um confronto entre indivíduo e protagonista, tal qual um espelho de nossa sociedade.

E, ainda, Xavier traz algo importante para se pensar um contracinema feminista, um cinema que volta as costas para os valores da indústria do cinema, colocando-se como resistência a um estilo de vida resultante da aceitação acrítica do capitalismo promovido pelo sistema patriarcal.

Segundo Ismail Xavier, a concepção que o cineasta Pasolini elaborou sobre o conceito do cinema moderno reflete sobre a linguagem e a narrativa para descrever o estilo e discernir o moderno do clássico. Com especial atenção às observações sobre o plano sequência e o *cinema de poesia*, a abordagem sobre as noções da subjetividade indireta livre e a oposição entre plano sequência e montagem nos ajudarão a aferir se os filmes *Construindo Pontes*, *Notícias da Rainha* e *Tentei* têm traços modernos e se podem ser classificados como estilo indireto livre, aliados a uma subjetividade feminista, ou seja, subjetividade feminista indireta livre.

2.1 DOCUMENTÁRIO EM PRIMEIRA PESSOA E SUBJETIVIDADE NO FILME CONSTRUINDO PONTES

Em sintonia com os transbordamentos em todas as artes, o documentário em primeira pessoa entende as necessidades de se falar sobre as identidades dentro do

discurso, trazendo o real, o pessoal, o privado, junto com a ficção, o lá de fora, o público, tudo ao mesmo tempo. Ao se pensar esse formato de documentários em primeira pessoa, “trançando” a história com a memória, o indivíduo com a família, o privado com o público, expondo o muito íntimo de dentro de casa para o mundo lá fora, traz à tona a história de uma forma subjetiva. Em alguns desses filmes, a subjetividade para contar a história parece ser algo do universo feminino. Segundo Michael Renov (2014), ao falar dos documentários autobiográficos em primeira pessoa, a primeira proposição é de que a ideia de autobiografia reinventa a própria ideia de documentário, em que verdades privadas e realidades internas tornaram-se o negócio do documentário tanto quanto proclamações públicas; que o cinema tem o poder de parar, retroceder a inexorável passagem do tempo, fornecendo uma poderosa ferramenta para a obsessiva investigação do passado, sendo o ponto forte da autobiografia. É a subjetividade como uma construção multicamada da individualidade imaginada, representada e atribuída. A descoberta de “quem nós somos”, numa sociedade distanciada pelas mídias sociais, é uma expressão fundamental de autoridade. Renov afirma que nós não somos apenas o que fazemos em um mundo de imagens, somos também o que mostramos que somos. A voz que se envereda ao longo de alguns desses filmes é a voz do cineasta, que sublinha as maneiras que a subjetividade, o eu da escrita de si próprio, pode guiar o caminho, personalizar o objeto filmico e sensibilizar o público para uma maior receptividade. Mas é a dimensão pessoal e autorreflexiva que focaliza e contextualiza esses objetivos políticos em uma moldura empírica universalizantes (RENOV, 2014, p.43-50).

Segundo Lejeune (2008), para existir qualquer gênero de literatura íntima como a autobiografia, diário, autorretrato, autoensaio, memórias, é necessário haver uma relação de identidade onomástica entre autor (aquele que possui seu nome estampado na capa), narrador e a pessoa de quem se fala. Lejeune aponta a impossibilidade da distinção entre autobiografias e romances autobiográficos, à medida que a ficção imita os processos narrativos de uma autobiografia, mas é justamente a identidade do nome entre o autor narrador e o personagem que vai firmar com o leitor o pacto autobiográfico. Interessante pensar o “pacto autobiográfico” de uma forma mais complexa, pois encontram-se os indícios dele desde o início: nos créditos de abertura, desde as primeiras imagens, no início da voz over em primeira pessoa fazendo referência a uma história que de fato aconteceu, na vida da narradora

e na vida política de seu país. Quando se pensa na quebra e opacidade da tela, pensase num metacinema que é traço do moderno, mas que faz referência ao extrafílmico, às diferentes construções do *off* e do *over*, ou ainda ao *space-off* teorizado por De Lauretis. “Sendo este espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido, já que são espaços nas margens do discurso hegemônico onde os termos de uma construção diferente de gênero podem ser colocados” (DE LAURETIS, 1987, p.236-237). Os espaços fora de campo *off* incluídos no filme *Construindo Pontes* não deixam de ser também, de certa forma, encenados, como na cena do jantar em família na qual não vemos Heloísa, mas podemos imaginá-la dentro do contexto pelas suas falas em *off*. Ao atribuir sua própria identidade como narradora e personagem principal, a autora firma um pacto com o leitor, por meio do qual assume a responsabilidade de contar sua vida de forma autêntica.

Segundo o artigo de Maria Luisa Ortega (2005), em que fala das supostas e genuínas subjetividades, “a reinvenção e generalização da voz narrativa em primeira pessoa e a reconstrução do sujeito inventor no documentário contemporâneo produziram um novo marco epistemológico com o qual triangula a relação entre realidade social, cineasta e o espectador” (ORTEGA, 2005, p. 203). Sustenta que, dadas as diferentes subjetividades e experiências privadas de cada cineasta em seus filmes experimentais e de vanguarda, conseguem manter em seus documentários a vocação de falar sobre o mundo social, conseguem domesticar a subjetividade e usá-la como instrumento de conhecimento e de representação compartilhada. Essa questão da subjetividade envolve também o autoral em termos das políticas de autores com a presença do autor no filme. Ortega aborda como o *eu* no documentário contemporâneo é usado para comunicar a realidade social histórica, não como pano de fundo e nem sendo convertido a mera manifestação casual da subjetividade, mas como textos das novas vozes no documentário, que não realizam a desconstrução completa das imagens que usam para contar suas histórias. Segundo Ortega:

E, por isso mesmo, os textos das novas vozes no documentário não chegam a exercer a desconstrução completa das imagens às quais servem de ancoragem; não as situa na opacidade representativa e na perda do caráter referencial, como acontece em outras formas de não ficção contemporâneas e em segmentos do ensaio cinematográfico, apesar de, com certeza, colocarem em dúvida as antigas e ingênuas assunções sobre o valor de representação da imagem fotográfica e cinematográfica, dotando-as de novas texturas, significações e mediações perceptíveis para o espectador. O *eu* do documentário tem se articulado, principalmente, como um instrumento de pesquisa e interrogação do mundo das representações e das ações sociais que nos rodeiam; um *eu* que se pergunta e pergunta aos demais, que atua e interage, que não acredita possuir um grau de conhecimento superior

para enunciar e representar, mas que pretende ser, antes de tudo, mediador, tradutor-intérprete privilegiado que, honestamente, revela seu papel. (...) Os exemplos poderiam se multiplicar, permitindo aproximar-nos às muitas modulações desses sujeitos que se expõem, em primeira pessoa, a uma realidade social e suas ressonâncias culturais que nos são apresentadas como um labirinto, que só pode ser explorado se perdendo e se encontrando nele ao recorrer a pé algumas de suas rotas, como fazem Agnès Varda em *Os Catadores* e a *Catadora* (2000) ou Abbas Kiarostami em *ABC Africa* (2001); ou compartilhando e estando próximo da dor do silêncio forçado, como Lourdes Portillo em *Señorita Extraviada* (2001). (ORTEGA, p. 203-204)

Ortega (2005) traz em questão que não são apenas novos dispositivos estruturantes, e que essas novas formas documentais nos revelam a dificuldade de, no século atual, falarmos do mundo sem falar de nosso lugar nele. Ela nos lembra que muitas dessas manifestações, sejam as imagens familiares, o cinema doméstico e privado, adquirem um papel essencial para assistirmos a uma nova domesticação da experimentação e da vanguarda. Portanto, a memória pessoal, seja ela familiar ou coletiva, a história do cidadão ou do seu país, e as imagens têm um papel importante para contar essa história. Alerta que muitas produções contemporâneas que revolvem a projeção do passado no presente expõem personagens e situações tão próximas que ameaçam a própria estabilidade familiar, como podemos verificar no filme de Passos, em que as imagens familiares desse cinema doméstico e privado adquire um papel essencial. Parte das vanguardas cinematográficas dos anos 1960 exploraram as formas do *home movie* para abordar o problema da subjetividade e desenvolver um cinema íntimo, de estilo descontínuo, por vezes carentes de conclusão, com interrupções reflexivas que buscavam construir a experiência e a memória vivida através do diário e da autobiografia. Por sua vez, os filmes familiares genuínos e cotidianos mantêm, em suas formas e funções, fortes traços experimentais em seu conjunto, dados os contextos quase privados de atualização de seu significado. Frente à abertura significativa das imagens e das estruturas instáveis e não encerradas nesses dois âmbitos, parte específica do documentarismo contemporâneo foi dotado de uma marca intersubjetiva de retalhos audiovisuais da vida privada e tem focado sua significação em diversas variantes, que são construídas em contato com o espectador, criando um novo espaço de jogo. Tais formulações nos ajudam a pensar a questão de o filme *Construindo Pontes* ter um estilo subjetivo indireto livre, já que é um documentário narrado em primeira pessoa com toda a complexidade de sua subjetividade feminista, como podemos averiguar no próximo capítulo da análise filmica.

2.2 A INTERMIDIALIDADE E *MISE-EN-SCÈNE* NO FILME *NOTÍCIAS DA RAINHA*

Ao abordar a questão da intermidialidade na interface envolvendo cinema, teatro e rádio, existem infinitas possibilidades como as citadas por Irina Rajewski:

Intermidialidade no sentido mais restrito de transposição midiática. [...] Essa categoria é uma concepção de intermidialidade "genética", voltada para a produção; o texto ou o filme "originais" são a "fonte" do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermidiático. [...] Intermidialidade no sentido mais restrito de combinação de mídias, que abrange fenômenos como ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos etc.; usando-se outra terminologia, esses mesmos fenômenos podem ser chamados de configurações multimídias, mixmídias e intermídias. A qualidade intermediária dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação.

[...] Intermidialidade no sentido mais restrito de referências intermediáticas, por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em zoom, dissolvências, fades e edição de montagem. Outros exemplos incluem a musicalização da literatura, a *transposition d'art*, a écfrase, referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante. [...] este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...], seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema. [...] Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos. (RAJEWSKY, 2012b, p. 24-26, grifos nossos)

A intermidialidade no sentido mais restrito de referências intermediáticas será usada para análise do filme *Notícias da Rainha*, pois, em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, evoca o teatro e o rádio dentro da narrativa filmica. A intermidialidade permite colocar em pauta as questões da subjetividade feminina e do cinema moderno dentro da análise do filme no próximo capítulo.

No livro *O que é o cinema* de Bazin (2018), um dos fundadores dos *Cahiers du cinéma*, encontramos o seu texto *Pour un cinéma impur – défense de l'adaptation*, no qual defende o “cinema impuro” e sua relação natural com as outras linguagens. Ele nos aponta, pensando no diálogo com a literatura, que o cineasta não tem interesse de plagiar, mas transpor para a tela a obra, reconhecendo a autoria dessa nova obra transcrita. Ele afirma que no cinema, diferentemente do que se verifica em outras artes

e seu ciclo evolutivo, a adaptação, o empréstimo, ou até mesmo a cópia não se localizam no original, ao contrário. O cinema absorveu as linguagens artísticas anteriores para criar sua própria linguagem, utilizando essas mesmas artes para ampliar sua capacidade criativa. Segundo Bazin (2018), existe um velho preconceito crítico em relação ao “teatro-filmado” ligado intimamente ao progresso desta nova linguagem da tela. Afirma que, para respeitar o teatro, não é o suficiente fotografá-lo, pois realizar de uma maneira válida o “fazer teatral” é mais difícil que o “fazer cinema”. Bazin lembra que o cinema poderia ser comparado contemporaneamente apenas à arquitetura, pois uma casa só tem sentido quando habitável, portanto, o cinema também é uma arte funcional, sendo que sua existência precede a sua essência. Afirma que é dessa existência que a crítica deve partir; assim como a história vai se transformando e a constatação de que as mudanças ultrapassam a realidade, o que era certo em uma época perde seu valor em outra, o mesmo acontece no cinema. Portanto, ele nos aponta que a aceleração das estéticas do cinema, alavancadas pela evolução de suas tecnologias, não permite que o talento do cineasta dure caso não evolua com sua arte. E que a genialidade é ainda pior, pois é menos flexível e consciente do que o talento, e dessa forma pode levar seus autores ao insucesso, citando como exemplos Stronheim, Abel Gance e Pudovkin. As causas são inúmeras desses desencontros entre o artista e sua arte, mas Bazin aponta apenas duas delas: a evolução técnica do cinema e a evolução criativa de seus cineastas. Em meados de 1938, o cinema em preto e branco teve uma progressão técnica ascendente na iluminação artificial, na emulsão pancromática, no *travelling*, no som, dando um salto nos meios expressivos. Também evoluiu em sua linguagem por meio dos closes, montagem paralela, montagem rápida, elipse, reenquadramento. Paralelo a toda essa evolução, os cineastas também descobriram seus temas originais para dar peso à linguagem cinematográfica. Ele afirma: “Isso é cinema!”. Bazin aponta que os grandes diretores são a princípio criadores de formas. “O que não significa que fossem partidários da arte pela arte, mas apenas que, na dialética da forma e do fundo, a primeira era então determinante, tal como a perspectiva ou a tinta a óleo subverteram o universo pictórico” (BAZIN, 2018, p.122-147).

Mais ao final deste seu manifesto pelo cinema impuro, fala em tom profético:

Virá talvez o tempo dos ressurgimentos, isto é, de um cinema de novo independente do romance e do teatro. Talvez, porém, porque os romances

serão escritos diretamente em filmes. Esperamos que a dialética da história da arte lhe restitua essa desejável e hipotética autonomia, o cinema assimila o formidável capital de assuntos elaborados, aglomerados à sua volta pelas artes ribeirinhas ao longo dos séculos. Apropria-se delas porque precisa, e porque desejamos reencontrá-las através dele. (BAZIN, 2018, p.147)

O conceito emerge da valorização do diretor no começo do século XX, quando a arte teatral deixa de se fixar no texto de maneira central e amplia o papel do diretor de palco para uma direção cênica do drama no espaço teatral. O termo *mise-en-scène* significa *pôr em cena* uma palavra do meio teatral dentro do exercício da direção de teatro e, com o passar do tempo, os críticos de cinema trouxeram-no para a prática cinematográfica para definir o controle do diretor sobre o que está em cena dentro do quadro fílmico. A *mise-en-scène* no cinema está no enquadramento, no gesto, na voz, na luz, no movimento espacial. Dessa forma, o diretor encena o evento para a câmera para o controle da *mise-en-scène* no cinema, apropriando-se dos elementos usados no teatro para determinar quatro áreas de possibilidade como cenário; figurino e maquiagem; iluminação; e encenação (BORDWELL; THOMPSON, 2013). O termo adquire seu sentido contemporâneo através da geração dos jovens críticos do *Cahiers du Cinéma*, os hitchcock-hawksianos. Os elementos estilísticos fundantes da modernidade no cinema nos anos de 1950 estão relacionados com a valorização da *mise-en-scène*. A estética da política dos autores atrelava a noção de escritura ou de estilo com a de profundidade temática: o universo deste autor diretor com seus temas recorrentes e suas visões de mundo expressos no formato, como enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação, montagem. Os hitchcock-hawksianos, como eram conhecidos, buscavam desfazer a dicotomia entre fundo e forma; somente o sentido e a riqueza temática dos filmes dos autores que admiravam eram inseparáveis do estilo de *mise-en-scène* empregado em sua realização. Bordwell (2008) aponta que, desde Bazin, alguns críticos passam a tratar a *mise-en-scène* como todo o processo da direção de um filme, incluindo a encenação, montagem e trilha sonora, mas os críticos dos *Cahiers* reduzem o significado do termo, confirmando a dicotomia pensada por Bazin: *mise-en-scène* versus montagem (montagem agressiva ou montagem padronizada da continuidade). Ele aponta que a tendência do diretor de *mise-en-scène* é minimizar o papel da montagem ao criar significado e emoção dentro de cada plano. Bordwell nos lembra que o termo também se refere ao que resulta na tela como a maneira que os atores entram na composição do quadro, o modo como a ação se desenvolve no fluxo de tempo. Bordwell afirma que os defensores da estética

da *mise-en-scène* raramente distinguem seus vários aspectos. Para ele, o essencial sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro. Alguns críticos incluiriam o movimento de câmera, mas ele prefere deixar como uma variável independente. O que se considera como a imagem da *mise-en-scène* é um plano-sequência com grande profundidade de campo, é pensar que uma tomada pode ter qualquer duração sendo mais pertinentes as normas do comprimento da tomada para um período histórico específico ou um estilo determinado. Ainda aponta que outra dimensão a ser levada em conta é o enquadramento próximo ou distante, além de não existir nenhuma razão para supor que o plano-sequência deva ser filmado longamente e o *close* ser cortado rapidamente, usando Bergman como exemplo de closes prolongados (BORDWELL, 2008, p. 9-10).

Ainda Bazin (2018), no seu texto *Teatro e Cinema*, ao comentar sobre o teatro filmado, aponta que na maioria das vezes foi considerado como uma heresia e que continuava vinculado a uma lembrança do filme de arte e do teatro de bulevar, mas que seria conveniente reconsiderar a história do cinema em função das estruturas dramáticas do roteiro e da *mise-en-scène* para o entendermos. O teatro filmado não começa com o cinema falado, voltando à era de Meliès, que viu no cinema uma oportunidade para ampliar e melhorar os truques que usava no teatro para conseguir um resultado mágico. Bazin aponta que a maioria dos grandes cômicos franceses vieram do *music-hall* ou do bulevar, inclusive Carlitos, com toda sua técnica de mímica inglesa, sendo que é neste ponto que o cinema supera o teatro, mas numa continuação, livrando-o de suas imperfeições. Por isso a tela permitiu a Carlitos a perfeição da gag teatral numa matemática perfeita da situação e do gesto. O cinema permite levar às últimas consequências uma cena, que, se realizada no palco, teria restrições de tempo e espaço. Dessa forma, o cinema veio inventar ou criar fatos dramáticos inovadores. Ele aponta que, quando nos referimos à história dos personagens e situações e dos procedimentos da farsa clássica, é impossível não perceber que o cinema burlesco foi seu súbito e brilhante renascimento. A lógica do gênero e dos meios cinematográficos ampliaram o repertório da técnica deles, permitindo que Max Linder, Buster Keaton, Gordo e o Magro, Carlitos, brilhassem de forma única. Bazin se refere à farsa como sua tradição a perpetuou, desde Plauto e Terêncio até mesmo à *commedia dell'arte* com seus temas e técnicas. A evolução do teatro filmado, nos Estados Unidos, na Inglaterra, na França, e tendo por objeto obras

clássicas ou contemporâneas é a mesma, pois ela é caracterizada por uma fidelidade ao texto escrito. Antes, uma das principais preocupações do cineasta era esconder a origem teatral do modelo, criando adaptações e dissolvendo o texto no cinema, diferentemente de hoje, que o cineasta parece salientar sistematicamente seu caráter teatral. Concebido em função das virtualidades teatrais, Bazin aponta que o texto já as traz todas nele, determinando modos e estilo de representação que são potenciais no teatro. Bazin aponta que:

Na origem da heresia do teatro filmado reside um complexo ambivalente do cinema frente ao teatro: complexo de inferioridade rem relação a uma arte mais antiga e mais literária, que o cinema compensa com a “superioridade” técnica de seus meios, que se confunde com a superioridade estética. (BAZIN, 2018, p.180)

Ao apontar que o paradoxo estético do cinema reside numa dialética do concreto com o abstrato, Bazin fala da obrigação que a tela tem de significar unicamente por meio do real, portanto é importante discernir os elementos da *mise-en-scène* que confirmam a noção da realidade natural e os que a destroem. Sendo o cinema por essência uma dramaturgia da natureza, não é possível existir um cinema sem construção de um espaço aberto que substitui o universo em vez de se incluir nele. Isso porque a tela não pode dar a ilusão desse sentimento de espaço sem ter certas garantias naturais. Não é uma questão de cenário apenas, mas de isolamento do catalisador estético introduzido na *mise-en-scène*. O diretor deve apostar na reconversão de um espaço orientado unicamente para a dimensão interior, deste local fechado e convencional da interpretação teatral em uma janela para o mundo.

Portanto, o problema que se apresenta para o cineasta é dar a seu cenário uma opacidade dramática, respeitando da mesma forma o seu realismo natural. E com isso o cineasta, em vez de ter o receio de levar para a tela as convenções teatrais e sujeições do texto, tem toda liberdade para se apoiar nelas, não se tratando mais de evitar o que parece teatro, mas até de frisá-lo de forma inventiva com a recusa das facilidades cinematográficas. Bazin aponta que a volta ao teatro filmado está inscrita na história do cenário e da decupagem, sendo uma conquista do realismo, do realismo do tema ou da expressão também do realismo do espaço, sem o qual a fotografia animada não resultaria em cinema (BAZIN, 2018, p. 168-207).

Os conceitos da intermidialidade, do cinema impuro, do teatro filmado e da *mise-en-scène* apoiaram a investigação da subjetividade feminista dentro do estilo indireto livre em nossa análise do filme *Notícias da Rainha*, no próximo capítulo.

2.3 SILÊNCIO, ESPERA NA CONSTRUÇÃO DE UM SLOW CINEMA NO FILME *TENTEI*

Cotejaremos a importância do *slow cinema* para análise do filme *Tentei*, como uma das características do contracinema feminino e que traz traços do moderno, em pauta nesta dissertação, para investigarmos o estilo indireto livre dentro de uma perspectiva feminista. O conceito de *slow cinema* foi forjado após o entendimento da ideia de lentidão, obtido pela noção de *slowness* dentro dos estudos da teoria e da crítica do cinema. Foi abordado por Michel Ciment⁴⁴ em seu discurso sobre *O Estado do Cinema*, realizado no 46º Festival Internacional de Cinema de São Francisco, em 2013, como “*cinema of slowness*”, para pensar filmes que se posicionam como contraponto ao modelo de planos de curta duração dos filmes contemporâneos da indústria clássica. Ciment argumenta que alguns diretores, cansados do formato veloz e nervoso do cinema contemporâneo, fomentados pela indústria cinematográfica, contra reagiram por meio de um cinema de lentidão. A celeridade das informações ditadas pelas novas tecnologias e novos aparatos de comunicação influenciou perversamente a montagem no cinema americano, com suas cenas velozmente fragmentadas derivadas de um capitalismo voraz. Bazin (2018) já apontava em seu artigo *A Evolução da Linguagem do Cinema*, no qual forjava o conceito do cinema impuro, a questão do realismo, no que tange a discussão entre montagem e tempo-espacô de continuidade. Contrapondo cinema clássico do cinema moderno, defendeu os diretores que apostavam na profundidade de campo e longos planos.

Lúcia Nagib (2016) aponta que a política realista de Bazin dizia respeito à “ambiguidade de expressão”, veiculada pelo excedente de tempo e espaço contido na

⁴⁴ Retirado do blogue Unspoken Cinema, do texto do discurso do Estado do Cinema, entregue pelo programador convidado Michel Ciment no 46º Festival Internacional de Cinema de São Francisco em 2003 e publicado no blogue em 30/10/2016 pelo Harry Tuttle. Disponível em: <http://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html>. Acesso em: 12 fev. 2019.

combinação do *long-take / long-shot*, contrastando com a unidade de significado imposta pela montagem em vez de focar na velocidade. Permitia, assim, que o olho divagasse em profundidade de campo e permanecesse nos eventos através da sua duração. Dessa forma, a ambiguidade de expressão requisita do espectador um envolvimento emocional e racional maior no desenvolvimento da ação, puxando uma comparação do espectador ativo defendido por Brecht.

Ciment cita como referência do cinema de lentidão Béla Tarr, Tsai Ming-liang, Abbas Kiarostami, Theo Angelopoulos, Nuri Bilge Ceylan e Sharunas Bartha. Já Matthew Flanagan, ao se apropriar dessa expressão fazendo uso teórico do termo, aponta que não é suficiente o emprego abstrato da ideia de lentidão para referendar o cinema realizado por esses cineastas, devendo-se pensar na estética dessa lentidão: longos planos, descentralização narrativa focada no silêncio e no cotidiano. Flanagan situa a origem do *slow cinema* no cinema moderno do pós-guerra, traçando uma genealogia que inclui filmografias distintas:

Em oposição desafiadora à aceleração do ritmo no cinema americano dominante, uma forma narrativa distinta dedicada à quietude e à contemplação surgiu no trabalho de um número crescente de cineastas nas últimas duas décadas. Mais amplamente exibido no circuito de festivais, este “cinema de lentidão” (como categorizado por Michel Ciment em 2003) começou a significar um tipo único de arte reflexiva onde a forma e a temporalidade nunca são menos do que enfaticamente presentes, e uma diminuição do ritmo serve para deslocar o momento dominante da causalidade narrativa. Os praticantes ativos mais distintivos de tal estilo podem ser pensados, em ordem cronológica solta, Philippe Garrel, Chantal Akerman, Theo Angelopoulos, Abbas Kiarostami, Béla Tarr, Aleksandr Sokurov, Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang, Sharunas Bartas Pedro Costa. (FLANAGAN, 2008, n.p.)

Muitos preferem restringir o *slow cinema* como fenômeno específico do cinema contemporâneo, em um contexto global e intercultural, que busca resgatar por meio da estética fílmica uma temporalidade mais dilatada em contraposição ao tempo acelerado do capitalismo. De modo geral, críticos e pesquisadores caracterizam o *slow cinema* como filmes que investem no prolongamento da duração, na experiência da contemplação, na manutenção da espera, na permanência do olhar. Seria menos a exploração de longos planos, mas sobretudo uma reelaboração da encenação a favor dos pequenos acontecimentos, ênfase nos silêncios, na quietude, na contenção do plano. Nagib (2016) explica que a defesa do *slow cinema* pressupõe a existência de um cinema veloz, contra o qual ele se posiciona como uma alternativa, um antídoto

ao consumismo irracional, uma vez que essa velocidade destrói a fruição de nossos prazeres básicos como comer, olhar e sentir uma bela paisagem, uma bela imagem. Segundo artigo de Horácio Muñoz Fernández (2017), o *slow cinema* é uma das tendências do cinema contemporâneo mais interessantes dos últimos anos. Ele define que essa categoria tenta agrupar cineastas pós-narrativos de diferentes nacionalidades que em comum trabalham com uma duração dos planos muito longos e formas pouco narrativas ou não-narrativas nos seus filmes. Reflete que ainda não há uma concordância tanto sobre a sua estética temporal quanto sua genealogia. Aponta que Nadin Mai e Ciment não compreendem o cinema lento em oposição à temporalidade, que suas raízes derivam do cinema primitivo⁴⁵ ou com similaridades às artes estáticas. Ciment entende esse cinema como um retorno à estética da pré-narrativa das origens do cinema, enquanto Mai acredita que os cineastas do cinema lento tentam regressar ao tempo pré-industrial do cinema inspirados nas artes estáticas.

O cinema lento tomaria emprestada a estética pictórica com a intenção de obter um tratamento temporário semelhante à pintura, razão por que Mai sustenta que esse tipo de cinema deve ser projetado em museus e não em cinemas, para dessa forma estar mais para um suporte do entretenimento e da interatividade do que para a sétima arte. Flanagan e Mai parecem concordar que os cineastas do *slow cinema* intensificam a passagem do tempo na imagem por meio do uso e extensão do plano-sequência, alongando nosso senso de duração, graças à liberação do tempo da abstração. Eles usam formas não narrativas, não dramáticas e composições formais muito estruturadas com as quais podem ativar um olhar contemplativo no observador (FLANAGAN 2012, p. 59). Fernández aponta que não há um abismo entre os pensamentos de Flanagan, Ciment e Mai, pois na verdade há uma diferença em suas visões da história do cinema. Ciment e Mai se encontram, por sua vez, mais alinhados com teóricos como Tom Gunning e Nöel Burch. Ciment não interpreta o cinema de lentidão como fruto a uma oposição ao *mainstream* e seu cinema veloz como um vídeo

⁴⁵ Segundo Aumont e Marie, o termo *primitivo* refere-se ao cinema anterior à norma clássica, aproximadamente o cinema anterior à Primeira Guerra Mundial, mas é uma noção vaga, já que os limites do período primitivo são variáveis conforme os critérios adotados, sejam estilísticos, econômicos, ideológicos. Além de ser um termo de conotação pejorativa, os historiadores desde 1978 preferem a expressão *cinema dos primeiros tempos*, julgado politicamente correto (AUMONT; MARRIE, 2012, p.242).

game. Ele pensa o cinema contemplativo contemporâneo, como gosta de chamar o *slow cinema*, da mesma forma que Burch pensou cinema moderno como coexistência.

Nagib aponta que o debate não precisa ser feito só a partir da duração dos planos, que o cinema já existia na mente das pessoas há mais de dez mil anos e que a descoberta tecnológica apenas o tornou reproduzível. Ela aponta que o antagonismo entre o classicismo cronológico e modernidade evolutiva produzidos pela tecnologia do capitalismo não dá conta de explicar o poder criativo da mente humana, bem como a discussão entre cinema lento e veloz, como a mais recente expressão do clássico-moderno, não dá conta de debater adequadamente os valores estéticos e políticos do cinema. Aborda, ainda, a necessidade de uma compreensão aberta do cinema, que inclui a sua própria negação através do recurso a outras artes e meios, implicando a autorreflexão, ambiguidade de expressão e a revelação da realidade do filme, como um meio de revelar a própria vida.

Flanagan pensa o cinema lento como uma evolução de certos princípios estéticos decorridos do neorealismo, do cinema moderno e do cinema experimental norte americano. Flanagan (2012) definiu como características da estética do cinema lento o uso de longos planos, a extensão do plano, o estatismo, a não dramatização, o caráter não narrativo, a eliminação das fronteiras entre documentário e ficção ou hiper-realismo, sendo evolução dos métodos estéticos forjados a partir do neorealismo italiano e da segunda vanguarda. Descreve que as características compartilhadas pelos cineastas do cinema lento são facilmente identificáveis:

O emprego de (muitas vezes) tomadas longas, modos descentralizados e subestimados de contar histórias, e uma ênfase pronunciada na quietude e no cotidiano. À luz da atual prevalência desses tropos estilísticos, talvez seja hora de considerar seu emprego recíproco como pertencente não a uma noção abstrata de "lentidão", mas a um design formal e estrutural único: uma estética de *lentidão*. O trabalho dos diretores listados acima constitui um cinema que nos obriga a recuar de uma cultura de velocidade, modificar nossas expectativas de narração filmica e sintonizar-se fisicamente com um ritmo mais deliberado. Libertados da abundância de imagens abruptas e significantes visuais que compõem uma quantidade considerável de cinema de mercado de massa, somos livres para entrar em uma forma descontraída de percepção panorâmica; durante longos *takes*, somos convidados a deixar nossos olhos vagarem dentro dos parâmetros do quadro, observando detalhes que permaneceriam velados ou meramente implicados por uma forma mais rápida de narração. Em termos de narrativa, a familiar hegemonia de drama, consequência e motivação psicológica é consistentemente relaxada, atingindo um ponto em que tudo (conteúdo, performance, ritmo) se torna equivalente em representação. (FLANAGAN, 2008, n.p.)

Mais importante do que ser um cinema lento em oposição ao *maistream* é ser um cinema com espírito numa experiência sensorial para se contar uma história, na qual o espectador estará de corpo presente para vivenciá-la, e até mesmo completá-la nas lacunas deixadas propositalmente por esses criadores, em suas obras abertas, para que o público as ressignifique. Vamos encontrar essa experiência sensorial no filme *Tentei*, no qual o espectador irá completar as lacunas dentro dos longos planos realizados por Melo. A diretora, por meio do *slow cinema*, traz indícios de uma subjetividade feminista e traços do estilo indireto livre, como veremos no próximo capítulo.

3 ANÁLISE DE FILMES REALIZADOS POR MULHERES EM CURITIBA

Para análise dos filmes, utilizaremos os conceitos tanto feministas quanto fílmicos abordados nos capítulos anteriores. Todos os três filmes trazem elementos do cinema moderno brasileiro de autoria feminina, questão trazida por Karla Holanda (2017 e 2019) com base no conceito do cinema moderno brasileiro pensado por Ismail Xavier (2001). Também apontaremos traços do estilo subjetivo indireto livre e do cinema de poesia, conceitos abordados por Xavier (1993 e 2018), Uchôa (2015 e 2018) e Pasolini (1966 e 1989), para examinar possíveis traços modernos nos filmes analisados dentro desta perspectiva de um estilo subjetivo (feminista) indireto livre. Dessa forma, elencamos o percurso teórico a ser perseguido, importante para a análise e em termos de contexto de debate, de discursos sobre o feminismo na cultura e no audiovisual realizado em Curitiba.

3.1 CONSTRUINDO PONTES, DE HELOISA PASSOS (2017)

A análise de *Construindo Pontes*, de Heloisa Passos, abordará se a questão do documentário em primeira pessoa pode ter um viés feminista de um contracinema, já que, ao trazer o privado para o público, está atendendo ao mantra do feminismo radical da segunda onda, de que *o pessoal é político*. Também será analisado se a perspectiva do documentário em primeira pessoa é suficiente para construção de uma poética subjetiva indireta livre.

Portanto, a análise incluirá intersecções entre feminismo e o autobiográfico, somadas à questão da subjetividade (feminista) indireta livre dentro de um cinema moderno. Vamos abordar, na questão do feminismo, a voz *over* dentro dos conceitos dos estudos de Mary Ann Doane, dialogando com a questão autobiográfica do cinema em primeira pessoa abordada por Maria Luiza Ortega, bem como a subjetividade feminina na construção de um contracinema, apoiada nos conceitos de Mulvey, Solberg, e Smelik, Holanda, e subjetividade indireta livre, apoiados nos conceitos de Xavier e Pasolini.

O filme *Construindo Pontes* é um longa-metragem documental, dirigido e fotografado pela cineasta curitibana Heloisa Passos. A narrativa parte da relação entre pai e filha. O pai é um engenheiro que realizou grandes obras públicas no auge do

regime militar brasileiro, chamado por ele de revolução. A filha, diretora de fotografia, produtora e diretora de cinema de projetos próprios independentes. Realizadora mulher, assumidamente lésbica, cuja trajetória como diretora de fotografia consolidou um lugar de respeito dentro da indústria do audiovisual brasileiro, sendo uma profissão ocupada por poucas mulheres. A partir da construção desse encontro na tela entre pai e filha, as conversas de Heloisa e Álvaro são atravessadas pelos acontecimentos políticos da história recente do Brasil, que vão desde a condução coercitiva de Lula ao impeachment da Dilma, fatos que dividiram o nosso país e que promoveram novos conflitos entre os personagens que possuem posições antagônicas. Para construir esta ponte entre presente e passado, a diretora utiliza projeções, mapas e fotos de arquivos tanto pessoais quanto de colecionadores.

Construindo Pontes é o primeiro longa da diretora, que contabiliza em seu currículo sete curtas-metragens, e mais de 25 longas como diretora de fotografia. O filme recebeu prêmios importantes, entre eles, prêmio Marco Antônio Guimarães no 50º Festival de Cinema Brasileiro de Brasília, em 2017; Grande prêmio Cora Coralina; melhor filme XX FICA, Prêmio do Júri Jovem, melhor filme XX FICA; Melhor filme no *Incuna Int. Film Festival* na Espanha; além de ter sido exibido em diversos festivais⁴⁶. A cineasta, quando apresenta o filme, no apêndice A, aponta que tem uma participação feminina forte em sua ficha técnica, sendo sua equipe composta por 74% de mulheres⁴⁷.

⁴⁶ O filme estreou no *International Documentary Film Festival Amsterdam IDFA* (2017) considerado o maior festival de documentários do mundo; FICBIC 2017 – Festival Internacional de Cinema de Curitiba; 19º Festival Kinoarte de Cinema de Londrina (2017); 41º São Paulo International Film Festival (2017); 36º Uruguay IFF (2018); 17º Festival Int. de Cine Documental “Encuentros del Otro Cine” Equador (2018); Documenta 2018, México; XX FICA – Festival Internacional de Cinema Ambiental , Brasil, 2018; 11º Festival de Cinema de Triunfo, Brasil, 2018; Incuna Int. Film Festival, Espanha, 2018; Dokubaku 2018, Azerbaijão; CineEco2018, Portugal; 26º Festival Mix Brasil; 7º Festival Internacional de Cinema Socioambiental de Nova Friburgo; 8ºMárgenes Film Festival (8º Festival de Cine al margen de Madrid; e *Femme Revolution Film Fest* 2019, México.

⁴⁷ A ficha técnica do filme é composta por Heloisa Passos na direção e direção de fotografia; ela assina também a produção junto com Tina Hardy, tem sua irmã Luciane Passos na produção executiva, o roteiro é assinado por Heloisa, Letícia Simões, Stefanie Krenser. A montagem foi realizada pela Tina Hardy e Isabela Monteiro de Castro, o som direto de Elenton Zanoni e Valéria Ferro, desenho de som de Beto Ferraz e mixagem de André Tadeu com trilha original BiD e Beto Ferraz. Coordenação de pós-produção de Laura Futuro, pesquisa de Antônio Venâncio, colaboração de roteiro de Daniela Capelato e Fernando Kinas e consultoria de montagem de Karim Aïnouz e Marta Andreu.

3.1.1 As pontes estéticas construídas no estilo dos filmes em primeira pessoa

O filme *Construindo Pontes* tem várias camadas e estão diretamente ligadas às texturas cinematográficas propostas pela diretora na sua escritura de imagens. As paisagens, tanto as da natureza quanto as de concreto, entram no percurso da memória, afeto com o pai, cuja casa é o espaço de confronto, de embate de ideias, do não apaziguamento. A proposta é o encontro, a tentativa do diálogo. As imagens, tanto de super 8, de arquivo público e de arquivo particular emprestam subjetividade à narrativa, criando uma não linearidade importante para a construção do filme, já que busca em sua feitura dialogar com os filmes do experimentalismo do cinema brasileiro moderno. É possível, dessa forma, perceber na sua forma narrativa o estilo indireto livre. Os traços narrativos ajudam a verificar a história contada de forma subjetiva e feminista, pela coragem de se colocar e demonstrar o embate com o pai, de usar a própria história pessoal para falar da falta de diálogo no país. Talvez emprestando do cinema brasileiro moderno e seu cinema de autor apostando em longos planos sequência, *travellings*, valorizando fragmentos de pessoas ou objetos, como nas mãos do pai, ela traduz o estilo conceituado por Pasolini, de uma subjetividade indireta livre, e acrescentaríamos então o feminismo para produzir um contracinema, como buscaremos identificar ao longo da análise.

O filme começa com os créditos em branco na tela preta; primeiro entram os créditos dos prêmios e festivais importantes dos quais o filme, à época, havia participado, sem som nenhum. A partir dos 28 segundos de filme, juntamente com o crédito da logomarca do Fundo Setorial do Audiovisual, surge a primeira entrada do som ainda baixo como que um ruído, depois é possível percebermos que se trata do som de água trazido como som acusmático, lembrando sons do fundo do mar e ao mesmo tempo de um aquário. O som acusmático inicial traz um estranhamento e também um ativamento da memória. Ao vermos as exuberantes imagens das Sete Quedas⁴⁸ filmadas em super 8, que entram aos 50 segundos do filme, a memória nos

⁴⁸ O Salto de Sete Quedas foram as maiores cachoeiras do mundo em volume de água com 13.300 m³/segundo sendo o dobro de volume d'água das Cataratas do Niágara na divisa EUA/Canadá e treze vezes mais caudosas que as Victoria Falls na Zâmbia. Seu som poderia ser ouvido a 30km de distância, seu canal principal possuía 4km de comprimento e profundidades que variavam entre 140 e 170 metros. Eram constituídas por dezenove saltos, que poderiam ser agrupados em sete grupos - razão da denominação Sete Quedas. Em 1966 foi decretada a submersão do Salto das Sete Quedas através da Ata do Iguaçu onde ocorreria o seu desaparecimento com a formação do lago da Usina hidrelétrica de Itaipu. O governo havia decretado que a construção da Usina de Itaipu iria alagar as

lembra de que temos também afeto a elas, portanto já estamos ligados ao enredo e transportados por outras conectividades, criando-as junto com o filme. A água será um elemento importante dentro do filme, o do território da memória.

A voz *over* de Heloisa surge a 1 minuto e 52 segundos de filme, uma voz que vem aparentemente de um universo externo à diegese fora de quadro. Interessante que é uma voz *over* apenas no início, pois logo depois constrói-se o pacto autobiográfico (LEJEUNE, 2008); mesmo não vendo, imaginamos (algo nos diz) que é da diretora personagem que só se confirma quando se efetiva sua primeira aparição. Até que isso aconteça, temos essa ambiguidade de uma voz *over* que suspeitamos ser de alguém, sentimos ser de alguém, mesmo antes de sê-lo. Para alguns, tal voz pode ser simplesmente *off* e, para outros, um *off* que tem algo de *over* neste breve início. A opção de utilizar a voz *over* tem uma proposta feminista, já que essa voz conta essa história, tornando-se poderosa como a voz de Deus, a voz que tem o poder de saber mais dos que todos por estar fora do quadro (*over*) visível, uma voz fantasmática. É uma voz que sabe mais que a plateia, uma voz que vem de fora, que nesse momento tem o poder para contar essa história. Interessante pensar que o artifício da voz *over* usado por Helena Solberg para realizar seu documentário, marco do cinema moderno de autoria feminina, é justamente usado por Heloisa Passos na abertura do seu documentário *Construindo Pontes*, portanto, já podemos ver que se trata de um cinema moderno e de autoria feminina. Essa voz *over* narra as imagens iniciais, o presente que ganhou de um amigo do seu pai, com rolinhos de super 8 com imagens da Sete Quedas. O uso de material de arquivo como cartas, filmes, fotos, é uma das tendências dos filmes autobiográficos em primeira pessoa, pois trabalham o pessoal somado ao histórico. A voz que se envereda ao longo do filme para contar a história é da cineasta Heloisa Passos. Segundo Renov (2014), isso sublinha as maneiras que a subjetividade, o *eu* da escrita de si própria, guia o caminho nesse começo da narrativa. Com isso, Passos personaliza o objeto filmico e sensibiliza o público para uma maior receptividade nesta dimensão pessoal e autorreflexiva que focaliza e contextualiza o seu objetivo político de um acerto de contas com o sistema patriarcal, contando o conflito da sua história pessoal da casa do pai, cruzando com o conflito da história do Brasil à época das filmagens da queda da ex-presidenta Dilma

Setes Quedas, uma área em litígio entre Brasil e Paraguai, devido a uma demarcação territorial sob a serra de Maracaju.

Rousseff e da condução coercitiva de Lula, dando uma moldura empírica universalizante.

Temos a imagem impactante da explosão das Sete Quedas, aos 2 minutos e 36 segundos, para submergirem no deserto d'água para construção de Itaipu, parte das imagens de arquivo público histórico. Podemos dizer que o filme começa nesse ponto a tratar também da relação de Heloisa com seu pai, o engenheiro Álvaro, uma relação explosiva. Aos 3 minutos e 11 segundos, entra o crédito do nome do filme, num tom laranja escuro, mas que também pode ser a cor da lama que subiu depois dessa explosão que revirou o chão do fundo da usina e onde submergiram as Sete Quedas pela fúria das águas. Há, então, um corte seco para a imagem do deserto d'água.

FIGURA 1 – EXPLOSÃO



FIGURA 2 – SETE QUEDAS



Na Figura 1, a explosão das Sete Quedas, imagem de arquivo público histórico.

Na Figura 2, Sete Quedas, imagem do rolinho de Super 8 do amigo do pai, arquivo pessoal.

Tendência das filmagens das narrativas em primeira pessoa.

FONTE: *Construindo Pontes* (2017).

Memórias e água serão uma constante no filme, sempre submersas quando tratam do território da relação com o pai. A água nos traz o simbólico do feminino, pois nos remete imediatamente à fase em que estamos envolvidos na placenta dentro da barriga da mãe, estamos submersos nessa água. Podemos pensar esse elemento como pulsões de morte⁴⁹ e pulsões de vida. O conceito de pulsão foi elaborado por Freud em seu *Três Ensaios sobre a teoria da sexualidade* (AZEVEDO; MELLO NETO, 2015, p. 67). Mais tarde, ao rever a divisão da sua teoria sobre pulsões, em *Além do*

⁴⁹ Para maior aprofundamento, consultar: AZEVEDO, Monica Karine; MELLO NETO, Gustavo Adolfo Ramos. O desenvolvimento do conceito de pulsão de morte na obra de Freud. *Revista Subjetiva*. Fortaleza, v.15, n.1, p.67-75, abr. 2015. Disponível em:<<http://dx.doi.org/10.5020/23590777.15.1.67-75>>. Acesso em 14 mar. 2020.

princípio do prazer, propõe a existência de uma nova dualidade na vida psíquica, de que existem duas forças opostas: uma de energia que impede à ação, que consiste num agrupamento das pulsões sexuais e de autopreservação que Freud chamou de Pulsões de Vida; e outra que leva à inanição ou estagnação, a que Freud chamou de Pulsões de Morte. A primeira podemos associar com construção; a segunda, com destruição. No filme, existem grupos de imagens representadas como pulsões de vida e outras como pulsões de morte relacionadas à água. De vida, quando as imagens fílmicas se relacionam com as águas revoltas da hidroelétrica ou com a força da água nas Sete Quedas, e de morte quando as imagens fílmicas da água são mais abstratas com sobreposição de vários sons e de várias imagens, trazendo o território da memória de Heloisa neste universo dos sonhos relacionadas com a infância e a falta, a ausência do pai.

Portanto, saímos das imagens de pulsões de vida nas cenas iniciais com as Sete Quedas e a Hidroelétrica de Itaipu, para entrarmos na pulsão de morte com a cena do deserto d'água. Há um som que reproduz um ruído de elevador descendo ao fundo do poço e nos remete como que para o interior das profundezas da memória, outra vez o recurso do estranhamento estético do som. Há uma sobreposição de sons na faixa sonora, como o som de uma furadeira elétrica, ruídos de algo arrastando, ruídos de elevador, a queda de uma chave dentro de um buraco, de máquinas operando e que lembram uma voz fantasmagórica, sons que nos transportam para dentro da faixa da imagem com a sensação de estarmos entrando em outra dimensão. Um longo *travelling* avança veloz por cima, e para cima, das árvores secas no meio do deserto d'água do antigo cartão postal das Sete Quedas, imagens das cachoeiras submersas, esse lugar inundado, um rio transformado numa hidroelétrica. A força das imagens transporta o espectador para dentro da desolação, como se sobrevoássemos essa inundação. As imagens de árvores secas trazem a aridez da relação e das memórias submersas. A banda sonora executa o som de um elevador de carga que para bruscamente, associado com o barulho de uma leve explosão, mas não sincronizado com a banda da imagem. Alguns segundos depois, há outro corte seco, que deriva para um longo plano focado nas árvores afundadas até se fixar numa única árvore com vários galhos secos. Ao som da voz over de Heloisa, onipotente, surge a informação de que as Sete Quedas ainda estão ali embaixo, trazendo uma subjetividade à sequência.

FIGURA 3 – DESERTO D’ÁGUA



Imagen do deserto d’água, no qual a diretora traz um movimento de câmera impactante por meio de um longo plano sequência em *travelling* para construir essa narrativa subjetiva para dentro da memória.
FONTE: *Construindo Pontes* (2017).

Os galhos secos fálicos seriam a visão de mundo de Passos, na qual podemos verificar uma identificação com o pai, pela falta, traduzida no sentimento de abandono e na perda. Um sentimento de abandono pela falta desse pai na infância, que se ausentava por conta do excesso de trabalho, que roubava dele um tempo precioso de estar com os seus. Uma falta da família, que ela perdeu de conviver ao se mudar para São Paulo após se desentender com o pai. Dessa forma, cria raízes na ausência por meio da identificação, uma busca edipiana feminina⁵⁰. Isso porque, quando na infância

⁵⁰ Luiza Rubim e Carolina Apolinário de Souza explicam o Complexo de Édipo Feminino segundo Freud (1925). Enquanto o menino demora mais para admitir a castração, a menina, se vê obrigada a admitir sua castração mais rapidamente. Ela passa então a considerar o homem como detentor do falo, ocupando, portanto, uma posição de superioridade. Apesar disso, se rebela contra a possibilidade de não vir a possuir um pênis um dia, passando a invejar o órgão masculino. Desta forma, a partir de sua descoberta decepcionante, a sexualidade da menina poderá trilhar três caminhos. No primeiro, frustrada pela comparação com os meninos, a menina cresce insatisfeita com seu clitóris e abandona sua atividade fálica e sua masculinidade. No segundo, ela agarra-se à sua masculinidade ameaçada e até uma idade tardia é movida pela esperança de conseguir um pênis. Esperança esta que se torna um objetivo e que faz surgir a fantasia de ser um homem. Freud denomina este segundo caminho de complexo de masculinidade, que nas mulheres explicaria uma escolha homossexual manifesta. Se seu desenvolvimento seguir o terceiro caminho, a menina atingirá a atitude feminina normal final, tomando então o pai como objeto amoroso. Assim, como indica Freud: "O relacionamento dela com a mãe foi o original, tendo a ligação com o pai sido construída sobre ele" (FREUD, 1931). Disponível em: http://www.isepol.com/laboratorio/disciplinas/laboratorio1/desc2_edipofeminino.html. Acesso em: 13 mar. 2020.

se quebra a conexão com o pai, vamos buscá-la na identificação mais tarde. No artigo de Elsa Santos Neve (2005), sobre Lacan e Slavoj Žižek, há algo interessante sobre os significados dos planos e contraplanos, *travelling, zooms*, que são também linguagens, assim como a montagem, e produzem efeitos de sentido, que no movimento da câmera criam todo o conteúdo da narrativa. A autora também relata que outro modo cinematográfico de significar aparece de forma exemplar no campo/contracampo, traduzido na linguagem lacaniana como S1 e S2, e, quando há um campo S1 sem o contracampo S2, existe um efeito de sujeito, ou seja, um efeito de abertura a todos os sentidos. O espectador preenche essa falta de sentido com seu próprio S2, subjetivando a cena ausente, e como ele indica, em termos freudianos, preenche as lacunas da memória.

Podemos encontrar símbolos fálicos em vários percursos dentro do filme, desde a entrada com a logomarca da empresa de Passos, na letra *q* de *Maquína*, nos galhos secos e nas torres de energia de luz, que são outros elementos os quais também podem ser lidos como símbolos fálicos. Assim, esse começo anuncia a relação das imagens da destruição das Sete Quedas para construção de Itaipu, da mesma forma como se dará destruição de um passado conflituoso para construção de um futuro amoroso, na relação entre pai e filha. O título *Construindo Pontes* imediatamente se relaciona ao trabalho do pai durante o período da ditadura, já traz os ingredientes fundamentais neste filme do privado trançado com o público. Michael Renov (2014), ao falar sobre a etnografia doméstica, aponta que a prática autobiográfica usa como modelo o autoquestionamento, aliado à inquietação em documentar a vida dos outros, em particular, a vida dos membros da família que servem como espelho ou contraste para o *eu*. Devido aos laços de parentesco, sujeito e objeto estão atados um ao outro. O resultado é um autorretrato refratado através de um *outro* familiar. “As etnografias domésticas tendem a ser investigações carregadas, repletas de uma curiosa espécie de epistemofilia, uma pitada de afeto, ressentimento e até aversão a si próprio” (RENOV, 2014, p.42). Ele afirma ser importante entender a proposição de que a autobiografia existe de várias formas, seja como uma afirmação a respeito de variações formais ou estruturais, seja pela pluralidade das modalidades autobiográficas, que ele exemplifica como modo confessional, etnografia doméstica, ensaístico etc. O autor também aponta que a digressão, a epifania e o flashback são menos excepcionais do que emblemáticos em relação à temporalidade, encorajada pelo trabalho da memória. Portanto, ao analisarmos em *Construindo Pontes* a questão

da autobiografia, no plano pessoal no filme, encontramos as pontes a serem construídas entre o pai e a filha; no plano público, encontramos as pontes a serem construídas politicamente num país dividido entre direita e esquerda. Heloisa, em voz over, conta que, quando assistiu às imagens em Super-8, vieram para ela as lembranças da sua infância e de suas perdas, as da sua família e do seu país, e que o afogamento das Sete Quedas e suas memórias submersas a fizeram buscar sua relação com o pai: um engenheiro que não construiu a usina de Itaipu, mas poderia. Ainda não sabemos que é a voz da Heloisa, mas essa voz, ainda sem corpo, contém uma das qualidades da questão acusmática, a onipresença, ao impregnar em tudo. Interessante pensar na ambiguidade, a voz é over simplesmente pelo fato de o corpo não ter aparecido ainda e, dessa forma, o pacto autobiográfico é estranhamente aceito por nós. As imagens entram como se fossem slides, são lindas como cartões postais. No entanto, apesar de fixas em planos longos percebemos um movimento aqui, outro ali, dentro da imagem cartão, para que nossos olhos se percam dentro do quadro e sejam tragados pela voz que conta a história.

No corte para uma imagem fixa do portão da casa do pai, percebe-se que, dali para frente, naquele território da casa do pai, as imagens são sempre emolduradas, colocando sempre algum elemento ou pessoa em primeiro plano. Corte para imagem da projeção das memórias das obras do pai na parede da sala de estar, a voz de Heloisa conversa em *off* com o pai para que ele conte seu percurso como engenheiro, enquanto as imagens das obras são exibidas. Às vezes, escutamos também a voz de Tina Hardy, que, além de ser mulher da diretora Heloisa Passos, fez a montagem do filme e que está junto com Passos na gravação. Tomo a liberdade de chamar a diretora de Passos e a persona ou personagem⁵¹, de Heloisa. As cenas dão conta de apresentar essa intimidade tanto familiar quanto do set de filmagem, que contou apenas com Passos e Tina. Enquanto Álvaro fala sobre uma obra que realizou, a obra da duplicação da rodovia na Serra do Mar de Paranaguá até Curitiba, ouvimos uma música típica de documentários da época. Há também uma voz sobreposta em *off*, em segundo plano, de um locutor com tom jornalístico, também da época. Ele narra

⁵¹ Segundo Aumont e Marie, a etimologia grega do termo latino *persona* designava a máscara, o papel interpretado pelo ator. Este era claramente destacado de sua “personagem”, da qual era apenas o executante e não a encarnação. A evolução do termo ocidental é marcada por uma inversão completa desta perspectiva, identificando a personagem cada vez mais com o ator que a encarna e transformando-o em uma entidade psicológica e moral, encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação. (AUMONT; MARIE, 2012, p.226)

como se deu a execução da obra e sua inauguração, enquanto vemos na banda da imagem a presença do então Presidente Militar Arthur da Costa e Silva e sua comitiva desembarcando de avião na cidade litorânea de Paranaguá, e depois de cortar a fita de inauguração da rodovia seguiu em comitiva de carro até Curitiba pela nova rodovia. Ao mesmo tempo que Passos traz um filme de arquivo de memória da história com a presença do segundo presidente militar do Brasil, cuja gestão foi considerada o milagre econômico que durou de 1968 até 1973 combinando com a música alegre do fundo da reportagem, Passos também traz a imagem do presidente considerado mais brutal da ditadura militar. A ele, sucedeu o general Médici, que deu continuidade à barbárie. Sob o governo ditatorial de Costa e Silva, foi promulgado o AI-5, que lhe dava plenos poderes para tanto fechar o Congresso Nacional, como cassar políticos e institucionalizar a repressão por meios legais e ilegais, como tortura, assassinato, conhecido como *sumiço de subversivos*. É importante esse dado, pois Passos traz para a narrativa, de forma irônica e subjetiva, a tônica do que será seu debate com o pai. Álvaro fala em tom solene que acreditava que somente no período da “revolução” é que existiu de fato um projeto de governo para o país. Ainda com ironia, Heloisa pausa a imagem dos carros antigos que circulam fofinhos na rodovia projetada na parede (primeira quebra) e questiona indignada, em off, a afirmativa do pai de que, nos seus 78 anos de vida, só existiu um projeto de país e que foi na época dos militares. O pai sempre em primeiro plano, alternando com detalhes de suas mãos em primeiríssimo plano. É engraçado que, após responder que sim à pergunta da filha, Álvaro desaba na cadeira e desaparece da tela, como se não aguentasse mais a mira ou a ira do enquadramento. Volta o primeiro plano em Álvaro, só que dessa vez desfocado, enquanto Heloisa responde irritada sobre a afirmação do pai.

FIGURA 4 – ARQUIVO DITADURA



Na figura 4, a cena em que Álvaro junto com Eneida, sua esposa, assistem a imagens de Super-8 e de arquivos do período da ditadura. Passos usa voz off entrevistando seu pai. FONTE: *Construindo Pontes* (2017).

Interessante que a câmera trabalha num diálogo próprio com a cena, fazendo o público percebê-la nesta conversa, como parte dessa ruptura da ilusão da tela, como uma segunda quebra. Pode-se estabelecer um diálogo com Brecht: seria quebra da quarta parede no teatro. No cinema, funciona como quebra da ilusão da transparência da janela, tirando o público do envolvimento emocional, da catarse. Durante o filme, há momentos em que Heloisa narra em voz over e momentos em que entrevista o pai em voz off, assistindo às imagens em Super-8 das obras que seu pai realizou, às vezes das imagens de arquivo pessoal das viagens em família. Passos narra em voz over sua relação com a família, criando um paralelo com a ditadura; diz que na ditadura muita coisa não é falada, nas famílias também. Corta para um plano de conjunto em que se vê sua família jantando num momento íntimo, pessoal, em que se fala o mínimo necessário, apenas para manter a conexão entre eles. É engraçado que já incorporamos essa voz over que está fora do quadro⁵², mesmo assim presente, completamos mentalmente o resto da imagem faltante do jantar da família. O público assiste pela fresta da porta da cozinha, espiona esse momento do não dito, como se fosse pelo buraco da fechadura, lembrando ao público a experiência voyeurística que

⁵² Chion usa de modo diverso, estamos usando de acordo com nossa convenção em português: voz off como fora de campo; voz over como fora de quadro.

o cinema promove, do convidado invisível. Pode-se verificar um diálogo direto, ou uma homenagem, a Anna Muylaert, diretora do filme “*Que horas ela volta?*”, que também aborda as questões feministas em seu filme e utiliza esse recorte para olharmos pela fresta da porta da cozinha a cena que se passa com a família tradicional na sala de jantar. Nesse momento, Passos conta sobre a briga que teve com o pai aos 22 anos e que a obrigou a sair de casa tão cedo, e que ambos não sabiam lidar um com o outro. Família é o não dito, anuncia Heloisa, de forma sentida. Passos traz para público sua vida pessoal de uma forma corajosa, mesclando o tempo todo o pessoal e público, exatamente da forma como Ortega indica sobre os documentários em primeira pessoa nos quais há um transbordamento do documental para o ficcional.

De Lauretis (2019) aponta que usou a expressão *space-off* emprestada da teoria do cinema, o espaço não visível no quadro, mas que pode ser indeferido daquilo que a imagem torna visível. No cinema clássico, o *space-off* é reabsorvido e fechado na imagem pelas regras narrativas do cinema, sendo a mais importante a do sistema campo/contracampo. De Lauretis lembra que o cinema de vanguarda mostrou que o *space-off* existe concomitante e paralelo ao espaço representado, tornando-se visível ao demonstrar a sua ausência no quadro ou na sucessão de imagens, incluindo a câmera como ponto de vista e perspectiva pela qual a imagem é construída, somado ao espectador onde a imagem é recebida, reconstruída e reproduzida como subjetividade (DE LAURETIS, 2019, p. 151). No filme de Passos, o *space-off* é o espaço que não está visível no quadro, ou seja, o local que será povoado pela presença da própria Heloisa e as possibilidades abertas pelos diferentes modos da sua presença, do seu corpo ou sua voz.

Quando se pensa na quebra e opacidade da tela, pode-se pensar num metacinema que é traço do moderno, mas que faz referência ao extrafílmico, ao espaço *off*, o *space-off* que De Lauretis fala estar fora do espaço visível no quadro. Sendo esse espaço *off* incluído no filme, não deixa de ser também, de certa forma, encenado. Esse extrafílmico encenado é interessante enquanto espaço de performance, mas também de negociações (no sentido antropológico) sobre a própria Heloisa e sobre o que é ser mulher/lésbica/diretora para ela. Soma-se, então, ao conflito, a questão de possíveis negociações. Ao atribuir sua própria identidade ao narrador e personagem principal, a autora firma um pacto com o leitor, por meio do qual assume a responsabilidade de contar sua vida de forma autêntica.

FIGURA 5 – JANTAR EM FAMÍLIA



Na cena do jantar em família, Passos usa voz off para participar, e depois usa a voz over como recurso para narrar em primeira pessoa sobre o não dito dentro da sua família.

FONTE: *Construindo Pontes* (2017).

Passos traz do *pacto autobiográfico* proposto por Lejeune (2008) uma narrativa retrospectiva em prosa de sua própria existência, focalizando na sua história individual como filha e seu conflito com seu pai, e em particular a história de sua personalidade como artista, como mulher, como lésbica, como diretora, bem como compartilha sua visão de mundo com a opressão às minorias imposta pelo sistema patriarcal. Importante pensar o *pacto autobiográfico* de uma forma mais complexa, pois há indícios dele desde o início: nos créditos de abertura, desde as primeiras imagens, no início da voz over em primeira pessoa, fazendo referência a uma história que de fato aconteceu, na vida da narradora e na vida política de seu país. Heloisa ao falar que, na casa dela, eles nunca falam daquilo que perderam, corta para a cena em que Álvaro estaciona o carro na garagem, e é possível perceber que os sons evidenciados do portão da garagem fechando e da porta do carro batendo são reconhecíveis, são os mesmos usados nas primeiras cenas do deserto d'água, no território da memória de Passos. Os sons da casa são usados para acessar as memórias afetivas, um recurso enriquecido pela montagem, que fortalece o pacto autobiográfico durante o filme.

Segue-se outra cena em que espíamos, pela fresta da porta, Álvaro lendo uma correspondência no jardim da casa. O filme de Passos dialoga diretamente com o filme *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar, no qual a diretora filma a vida

do pai exilado em Lisboa por conta própria, devido à sua desilusão com a esquerda brasileira. Carlos Henrique Escobar é filósofo, dramaturgo, ensaísta e integrante de movimentos de luta armada na ditadura. O documentário de Maria Clara Escobar tenta resgatar sua relação com o pai, fala sobre essa distância entre eles, sobre suas memórias com ele, sobre as memórias dele em relação à tortura e ao exílio. Escobar faz parte da segunda geração dos filhos dos militantes, que cresceram marcados pela ausência e pelo exílio de seus pais. Em seu filme, o pai se irrita porque nunca sabe quando exatamente está sendo filmado; por onde anda na casa, ele está sendo filmado, quase como uma tortura que a filha faz com ele. Mas, diferentemente do pai de Escobar, que se incomoda com a presença da câmera, Álvaro, pai de Passos, parece à vontade com a presença dela, como se alienado do mundo. O filme de Escobar também é um filme documental autobiográfico, narrado em primeira pessoa, só que realizado por uma filha de um pai torturado e exilado pela ditadura do regime militar. O filme de Passos, ao contrário, é narrado em primeira pessoa, mas por uma filha de um pai que trabalhou como engenheiro para construção de pontes, rodovias, para o governo militar. Podemos destacar o uso do *off* de campo como espaço de importância nos dois filmes, pois mimetiza os conflitos entre pai e filha.

Corta para outra cena em que agora somos a plateia do filme dentro do filme. Imagens sobre a construção da rodovia do Café são exibidas na parede da sala de estar. Heloisa pergunta se o pai tinha participado daquela obra, ele diz que sim, e em seguida ela pergunta se ele estava no dia em que ela nasceu. Corta para o primeiro plano de Álvaro para ouvir a resposta, com a mãe Eneida em segundo plano desfocada ao fundo, sendo perceptível a sua apreensão em relação ao diálogo que se segue, tanto que a mãe ajuda a encaminhar o assunto de volta para o filme da parede. Ela aparece sempre na sombra do pai, sem voz diante do marido, dando cobertura para ele. E volta o assunto dos militares, com Álvaro defendendo aquele governo. Passos trabalha um plano por trás com os pais de costas para o público assistindo ao filme e intercalando para um contracampo frontal em *close up* deles. Há outro episódio de embate entre eles: Álvaro em primeiro plano e Heloisa inquirindo em *off*. A mãe, outra vez no segundo plano, desfocada e sufocada, levanta-se e diz que vai comer alguma coisa, saindo de cena, criando uma quebra engraçada dentro da arena do debate. Passos mantém de forma mais frenética a alternância de campo e contracampo, *close up* no pai que tenta dialogar com Heloisa, mas a voz em *off* dela vai se alterando até o descontrole total. Heloisa desiste do embate, diz que isso não

é o filme e corta a imagem e o som, blecaute. Outra quebra. Voltamos para pulsão de morte. Há um longo plano impactante de um carro anfíbio se dirigindo até um rio, que lembra um tanque de guerra, o qual destrói por onde passa e, ao adentrar o rio, a voz de Heloisa narra que seu pai a ensinou a nadar no mar. Ele dizia para ela ir sempre mais fundo e mais longe. Nesse momento, temos a impressão (nós, plateia) de que entramos junto com ela com o carro na água, tomados pela sensação sufocante do afundamento, ou afogamento, em um mergulho para o fundo da memória. Antes de a água tomar toda a imagem, lá está uma torre de energia lembrando que aquele é território da memória do pai. Então, o lodo do fundo desse rio/mar nos engole, assim como engole as imagens que vão se transformando em outras imagens, de fotos da ditadura em plena repressão militar de cor sépia, depois o laranja da lama transforma-se lentamente em vermelho-sangue. O efeito é poético, forte. Em contraste às imagens da ditadura, Heloisa conta sua vida protegida de menina rica, que ganhou um cavalo, aprendeu a cavalgar, ganhou um barco, aprendeu a velejar, um mundo perfeito. Ela nunca mais viu um mundo perfeito.

FIGURA 6 – MEMÓRIA VIOLENTA DO PAÍS 1



Foto da ditadura em plena repressão militar de cor sépia; depois o laranja da lama transforma-se lentamente em vermelho-sangue.

FONTE: *Construindo Pontes* (2017).

Ao usar essas imagens de arquivo, convoca a memória das nossas imagens guardadas da ditadura militar, trabalhando de forma subjetiva nosso despertar para

um passado recente de opressão e nos convocando a fazer as conexões com a falta de diálogo tanto dela e do pai, quanto do governo e sua repressão para quem não quis seguir as regras, tal qual o sistema patriarcal sempre oprimiu as mulheres que também não querem seguir as regras. Encontramos traços fortes do cinema em primeira pessoa bem como aspectos do feminismo para trabalhar uma subjetividade narrativa, poética.

FIGURA 7 – MEMÓRIA VIOLENTA DO PAÍS 2



Imagens de arquivo usadas na montagem para trabalhar a subjetividade da cena que se refere a uma memória violenta do país.

FONTE: *Construindo Pontes* (2017).

Ainda na tela preta, antes de entrar a próxima cena, ouve-se o som de projetor trocando slides, o que também aciona a memória de uma plateia analógica, de uma memória de sala, família e fotos exibidas na parede, e é exatamente o que se vê em seguida: as memórias das viagens da família Passos sendo projetadas na parede da sala de estar. Álvaro está de pé, controlando o projetor de slides; ele domina a cena, tenta controlar a realização do filme. Encontra-se aí também um paralelo com o filme *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar, no qual o pai dela tenta dirigir o filme que ela está realizando sobre ele. Escobar quer fazer um filme sobre o pai, sobre seu testemunho referente à ditadura, sobre a tortura que ele viveu, seu exílio, mas principalmente sobre a sua relação com o pai, Carlos Enrique Escobar. Ele foi filósofo,

dramaturgo, ensaísta e pertenceu ao movimento de luta armada na ditadura. Ele foge, não quer ser dirigido por ela, quer saber qual é a proposta do filme e propõe como ela deveria realizá-lo. Encontraremos alguns paralelos entre as obras de Escobar e Passos. Esse é um deles. Interessante pensar nos momentos de quebra usados como recurso por Passos. Podem-se apontar dois momentos de quebra, como quando discutem sobre o governo militar. Dentro da afirmação de Álvaro, o único plano de governo possível para o país foi no governo militar. Já Passos interrompe irritada a entrevista em off, voltando às cenas *review* enquanto esbraveja contra a afirmação do pai. Depois desliga a câmera, deixando a plateia ir ao encontro da tela preta. Um recurso corajoso, expondo tanto ela quanto o pai em suas diversidades de olhares para o julgamento da plateia. Evidencia-se o recurso da quebra como distanciamento, entrando em pauta o extrafílmico encenado, quando Álvaro vai aparar o jardim da frente da casa deles com a máquina de cortar grama elétrica. Ele avisa após começar a cortar a grama que o aparelho está sem fita, e que não vai funcionar, mas que ele pode fingir que está aparando a grama. E Heloisa diz: “Finge, então”, e continua filmando seu pai fingindo aparar a grama. Ela traz para a cena os erros, como também uma metáfora a uma relação também feita de erros e enganos, além dos acertos.

FIGURA 8 – ENCENANDO CORTE DE GRAMA 1



FIGURA 9 – ENCENANDO CORTE DE GRAMA 2



Planos de uma mesma cena que demonstram os momentos que a diretora usa o recurso da quebra, como a do pai fingindo cortar a grama, tendo o público como parceiro da “brincadeira”.

FONTE: *Construindo Pontes* (2017).

Corta para cena dentro da casa em que o pai e a mãe assistem ao Jornal Nacional. Passos, dessa forma, captura a memória do espectador, trazendo a importância do debate em jogo em 2014, com o *impeachment* da Dilma, a prisão coercitiva do Lula, a divisão que o país testemunhou entre esquerda e direita, ricos e pobres, e da batalha travada dentro da intolerância e da falta do diálogo. Justamente esse diálogo, essa ponte entre pai e filha de que trata o filme, também serve de

metáfora para falar da ponte a ser construída politicamente no país, do retorno à democracia. Como Ortega aponta ao falar da reinvenção e generalização da voz narrativa em primeira pessoa e a reconstrução do sujeito inventor no documentário contemporâneo, verifica-se que a diretora consegue triangular conexões entre a realidade social, a vida pessoal da cineasta e o espectador que constrói junto a narrativa. A diretora, ao filmar na casa do pai, trazendo imagens do pessoal com uma série de projeções de slide, de super-8 e vídeos na parede da sala de estar abordando tanto as memórias familiares quantos as obras do pai, consegue trazer para dentro do filme o momento explosivo do país quando captura imagens da televisão em que o Jornal Nacional da TV Globo exibe a matéria da prisão coercitiva de Lula e a fala do então Juiz Sergio Moro. Dessa forma, consegue dialogar entre o público e privado, trazendo o espectador para completar a narrativa com as suas próprias memórias. Lula seria um pai substituto nessa busca edipiana, por isso o descontrole, o gritar para ser ouvida, a sensação é de que não consegue se fazer ouvir, nem para ela mesma.

FIGURA 10 – MORO NO JN



Cena em que Passos consegue capturar o momento que ficou para memória de todo brasileiro, no qual Sérgio Moro aparece no Jornal Nacional para falar da prisão coercitiva de Lula, indicando a questão pública e histórica.

FONTE: *Construindo Pontes* (2017).

Pai e filha voltam a discutir seus pontos de vista diferentes sobre o fato que dividiu e ainda divide o país. Passos resolve não desistir do diálogo como já havia feito anteriormente ao desligar a câmera. A diretora entra no quadro visível, temos sua

impactante entrada em cena para não sair mais, tornando-se personagem autobiográfica e protagonista junto com o pai, também personagem, para narrar essa história. Desta forma, traz a dualidade dos dois pontos de vista: dela mulher, artista, lésbica, filha, de esquerda; e dele homem, pai, engenheiro, tradicional, de direita. Ao discutirem sobre a memória de cada um dos tempos da ditadura, Álvaro (pai) chama o período de *revolução* e Heloisa (filha) chama de *golpe*. Podemos pensar que, como o filme tem vários filmes dentro dele, várias camadas, uma delas aborda a questão geracional do conflito entre pai e filha. Álvaro tem uma filha que revolucionou as regras da casa e da lei do sistema patriarcal, e Heloisa tem um pai que tentou golpear sua liberdade ao não aceitar seu modo e olhar de vida que foge às regras e à lei. Passos narra em *off* que não pode desligar a câmera, que precisa continuar filmando esse lugar de conflito e de convivência.

Um passo para frente, dois para trás; parece música, mas não é, ela diz que não gosta dela quando está com seu pai. Nesse momento de explosão, do conflito eminentemente exposto na tela, a filha entra como personagem para defender seu ponto de vista. Passos, então, deixa de atuar como diretora e passa a atuar também como personagem dentro da narrativa, ou seja, começa a narrar o seu mundo interior por meio da personagem que é ela própria. Temos imediatamente um rompimento da transparência da tela, e o documentário passa a trabalhar também no plano da ficção.

Nesse filme, o prenúncio de uma passagem do *over* (e todas as suas ambiguidades desde o início) para o *off* pode ser lido como instrumento de quebra, para criar distanciamento, a opacidade da tela, um recurso feminista para construir um contracinema. Heloisa entra em cena emoldurada, de forma abrupta e inesperada, após essa briga e o não diálogo com o pai. Ela entra no centro da cena, num enquadramento que valoriza a moldura da tela, tão familiar à moldura e à fotografia na noção de quadro, sendo que na fotografia havia prolongado essa noção e tornado manifesta a relação entre quadro do instantâneo e o olhar do fotógrafo que a foto traduz (AUMONT; MARRIE, 2012, p. 98).

Importante pensar que a cineasta é também fotógrafa do filme, e quando ela se coloca em cena e emoldurada imprime o seu ponto de vista e seu olhar à narrativa. Passos utiliza o recurso do enquadramento frontal fechado em seus primeiros planos, mas em seguida quebra com os detalhes em primeiríssimos planos de mãos, braços, e dessa forma se mantém dentro do estilo moderno. Ao entrar em cena, demonstra o

próprio aparato do cinema quebrando a ilusão da transparência da tela, trazendo a metalinguagem de um cinema poesia, conceito elaborado por Pasolini.

FIGURA 11 – HELOISA EMOLDURADA



A diretora rompe a ilusão da transparência da tela ao entrar no campo, saindo da posição de narradora para personagem do filme junto com o pai. Dessa forma, a plateia sai do conforto de estar como *voyeur* desta história para se ver obrigada a refletir sobre as questões que o filme aborda, despertando uma consciência política.

FONTE: *Construindo Pontes* (2017).

Desse ponto em diante, em que Heloisa entra em cena para discutir diretamente com o pai dentro da diegese, todas as vezes em que se ouve a voz de Heloisa narrando, é a voz da personagem. A voz off que está fora de campo para de novo quebrar a narrativa e nos conduzir para seu pacto autobiográfico, dá a certeza de que a voz desde o início do filme era de Heloisa. Ortega (2005) traz em questão que essas novas formas documentais revelam a dificuldade de, no século atual, falarmos do mundo sem falar de nosso lugar nele. Ela lembra que muitas dessas manifestações, como o cinema em primeira pessoa, adquirem um papel essencial para assistir a uma nova domesticação da experimentação e da vanguarda. A partir desse momento, também se começa a trabalhar a metalinguagem do filme dentro do filme. Já vimos em outros momentos a quebra num estilo bem brechtiano – o *Verfremdung* (distanciamento) no teatro tem como objetivo “quebrar” a ilusão da quarta parede trazendo os espectadores para refletir sobre a mensagem da peça e

não deixar embarcar pela emoção dentro da catarse. Transpondo para o cinema, seria a quebra da ilusão da transparência da tela, trazendo a opacidade fílmica. São momentos nos quais o documentário demonstra o próprio aparato do cinema, filmando, demonstrando a própria construção do filme, da narrativa. Stam (2013), ao pensar as técnicas de Brecht para o teatro transposta para o cinema, fala da recusa de uma dramaturgia calcada em heróis/astros apoiados pela iluminação, *mise-en-scène* e montagem; da interpelação direta do espectador, sendo no teatro diretamente a audiência, e no cinema deve ser realizado por meio dos personagens, dos narradores ou mesmo da câmera; o efeito de *tableau*⁵³, que pode ser adaptado no cinema por imagens congeladas; a interpretação distanciada entre o ator e o personagem e ator e o espectador; a interpretação como citação no estilo distanciado, no qual o ator fala em terceira pessoa ou no tempo pretérito; a separação radical de elementos nos quais se opõem cena contra cena, ou pista contra pista, criando estranhamento; multimídia para alienar reciprocamente artes irmãs e meios paralelos; e a reflexidade no qual a arte revela os princípios de sua própria construção (STAM, 2013, p.171). São rupturas que trazem uma consciência política sobre os conflitos pela divisão do país e a impossibilidade de diálogo, política também no que tange às imagens nas quais Passos traz a mulher enquanto sujeito social que reivindica ser sujeito no filme e na direção do olhar, e não apenas como objeto do olhar, dessa forma também negociando com um determinado “outro”, o pai ou o espectador em geral. Foucault foi importante para a teoria crítica feminista ao conceituar a relação entre discurso e poder, especificamente na análise entre poder e olhar, tornando esse aspecto relevante para compreensão do cinema e sua representação da mulher no que se refere aos processos de olhar. Houve a dissociação da diáde *ver e ser visto* e como a percepção de visibilidade constante delineiam a condição da mulher, carregando seu próprio panóptico com ela aonde quer que vá. E, ainda, a importante análise das teóricas feministas como Mulvey, Doane, Mellecamp, Willians, De Lauretis, que apontam, ao investigar, a relação ativa da mulher com os processos de

⁵³ Há outras dimensões sobre o efeito tableau em outros autores, em especial ao conceito *tableaux vivants*, o termo em francês, que quer dizer literalmente “quadros vivos”, e que foi adotado no português e em outras línguas, como o inglês, para se referir a esse gênero dramático. O efeito tableau como uma “dialética” entre a fixação e o movimento, própria desse efeito. Momentos intermidiáticos, nos quais estamos diante do cinema somado à fotografia e somado ao teatro. Isso a partir de um “gesto”, mas não de Brecht, e sim via Agamben (AGAMBEM, G. Notas sobre o gesto. In: *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017).

ver, percebendo que a subjetividade atribuída à feminilidade dentro dos sistemas patriarcais está inevitavelmente ligada à estrutura do olhar e à localização do olho como autoridade. A política da voz proposta pela diretora para trazer as questões feministas para dentro da narrativa utiliza um desvendar da *voz over*, ressignificada como *off*, como recurso para reforçar modernismo e o experimental de seu filme de uma perspectiva feminista. Claro que vale lembrar que, em diversos filmes do gênero autobiográfico, sempre haverá um momento da primeira aparição do *corpo* do narrador, e nem todos serão vistos como ruptura. Aqui, entendemos via ruptura a entrada deste corpo. Doane aponta que a voz *over* está além da crítica, ela censura as perguntas: quem está falando, onde, em que horas e para quem? E que isso não se dá sem implicações ideológicas, que a *over* representa o poder de dispor da imagem e do que ela reflete, sendo que essa voz vem de um espaço outro e indeterminado, e por sugerir o espaço do outro torna-se a voz que sabe, que tem o poder, sendo um poder roubado, usurpado. Doane diz que “na história do documentário, a voz *over* tem sido predominantemente masculina, e seu poder está na possessão de conhecimento e na privilegiada, inquestionável atividade de interpretação” (DOANE, 2018, p. 380). Portanto, quando Passos traz sua própria voz como voz *over*, ela tem um posicionamento feminista por trazer no seu documentário em primeira pessoa a voz de uma mulher para narrar essa história, a voz que sabe e que agora tem poder por possuir o conhecimento e a sua interpretação.

Mas será dentro da viagem com o pai para encontrar as estradas e obras que ele construiu na época do governo da ditadura militar, em busca de um final para o filme, longe de casa, numa falta e na dificuldade deste diálogo, que as pontes e os encontros começam a acontecer. A proposta para o final pensado pela diretora não dá certo. Após a plateia acompanhar vários *takes* frustrados nos quais ela evidencia a repetição e o erro narrando em voz *off* seu desejo de abrir o diálogo com o pai, novamente encontramos o recurso da quebra para criar o distanciamento e trazer o público para dentro da reflexão. As propostas pensadas por Passos não emocionam Álvaro, não se tem o controle absoluto na vida nem mesmo no filme. O final subjetivo feminino pensado pela diretora é demais para o pai, ele não está dentro do mesmo conflito, ou pelo menos não demonstra a mesma angústia partilhada pela filha. Então o pai sugere outro final, mais objetivo, novamente o pai controlando e dirigindo o filme de Passos. Ela deixa, cede em busca do diálogo, e empresta seus olhos para o pai para que os dois construam juntos o final. Vão então em busca de uma estrada de

ferro sobre uma ponte que ele havia construído, e mais uma vez acompanhamos aflitos a procura dessa ponte, que parece difícil de acontecer.

O estilo indireto livre que Passos trabalha desde o início do filme traz o mundo interior da diretora para o mundo interior da personagem, na forma de um cinema de poesia. Podemos verificar, no filme de Passos, o cinema moderno defendido por Pasolini, marcado por ambiguidades, sendo ao mesmo tempo extremamente objetivo e subjetivo. Há os traços técnicos presentes no cinema moderno: plano-sequência, os *travellings*, a câmera na mão, a perambulação, bem como a evidenciação da montagem e do aparato, revelando os indícios da experiência e da subjetividade de personagens em crise, no caso Heloísa e Álvaro. Pensa também no espaço extrafílmico encenado como um espaço de negociações, mas também como um espaço que, nos vários diálogos e ambiguidades estabelecidas com o *in*, seria também local dessa subjetividade.

FIGURA 12 – CONSTRUINDO DIÁLOGO 1



Cenas da busca de Heloisa com seu pai, Álvaro, de um fim para o filme, e um fim para o conflito vivido entre os personagens.

FONTE: *Construindo Pontes* (2017).

Uma busca aflita pela construção de um diálogo, um acerto de contas com o passado, que fala diretamente à plateia; a invisibilidade dos desejos e oportunidades das mulheres de serem e dizerem a todos o que são, independente das regras

impostas por um sistema patriarcal que faz vítima tanto mulheres quanto homens que repetem regras há muito impostas sem questionar, criando rupturas nos diálogos sociais.

FIGURA 13 – CONSTRUINDO DIÁLOGO 2



FONTE: *Construindo Pontes* (2017).

A perambulação em busca de um momento perfeito para esse encontro, a repetição e a exaustão fazem parte na arte para que se encontre junto com o público este momento genuíno. Quando chegam lá, ocorre uma cena muito importante que fala desse encontro, do saber ouvir. A filha quer realizar a tomada final lá em cima na ponte ao lado dos trilhos. O pai avisa para terem cuidado porque pode passar um trem. Ela despreza totalmente a sabedoria e vivência do pai e afirma que não passa mais trem ali. O pai tem medo de altura, mesmo assim acompanha a filha no mirante do pontilhão, numa cena poética desse encontro que é interrompida pela assustadora passagem do trem. No momento no qual filha ampara o pai para subir no mirante, encontramos um novo diálogo com o filme de Ana Clara Escobar, em *Os dias com ele*, no qual também há no final um encontro entre Ana Clara e seu pai, no qual ela ampara o pai. Na cena do filme de Passos, também a filha aceita ser levada pelo pai e pelo inesperado, deixa o papel de diretora e aceita o papel de filha para experienciar

o diálogo com o pai. Ela, filha, ampara o pai que tem medo de altura; ele, pai, ampara a filha no desejo do encontro.

FIGURA 14 – ENCONTRO

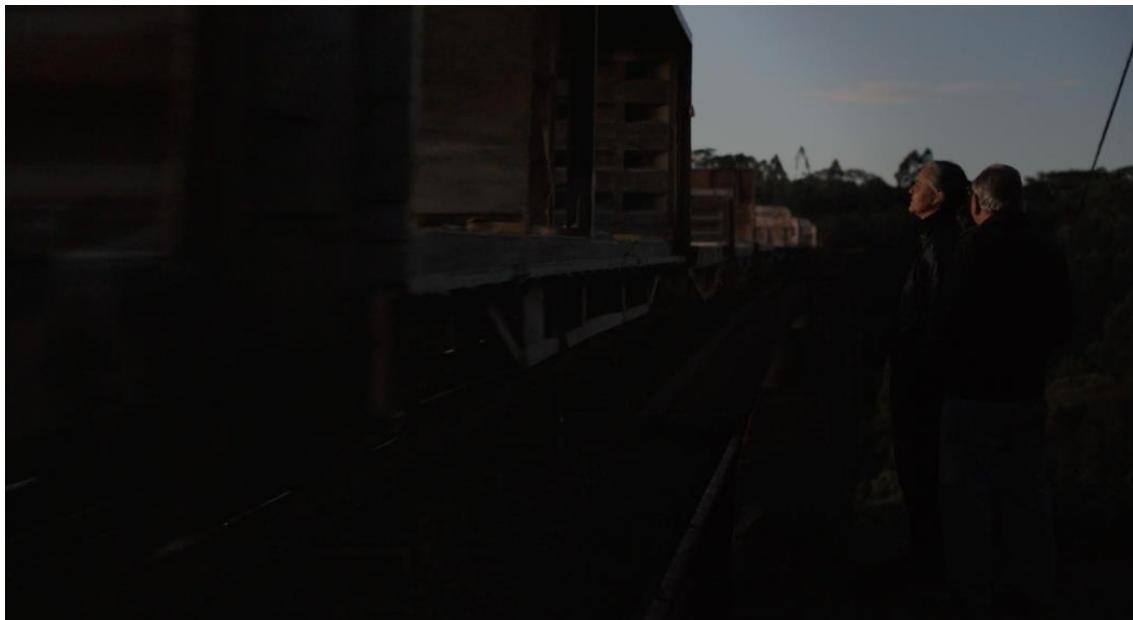


Momento que ambos olham para o mesmo lado para admirar a imagem do entardecer.
FONTE: *Construindo Pontes* (2017).

Na cena final, Heloisa se dá conta de que o trem continua passando nos trilhos da ponte construída pelo seu pai, apesar de não ser o mesmo trem, e nem eles são os mesmos de quando a ponte entre eles se quebrou. Então temos o fim ao entardecer do dia, no momento mágico do sol emoldurando o encontro de pai e filha. O filme termina com a música tema, que já havia entrado embalando as imagens das memórias da família Passos na piscina.

São poucas músicas durante o filme, pois Passos e sua equipe apostam nos sons para criar um estranhamento em todo o filme, que destoam das imagens despertando no público novas imagens e associações dentro da construção de cada espectador. É a música de Belchior, *Comentários a respeito de John*, que foi hino dos adolescentes rebeldes do fim dos anos de 1980, justamente nesta década em que houve a conquista da constituição de 1988 e de uma esperança de liberdade para direitos conquistados.

FIGURA 15 – MOMENTO MÁGICO



Cena final ao entardecer do dia, no momento mágico do sol emoldurando o encontro de pai e filha.
FONTE: *Construindo Pontes* (2017).

O autor da música escolhida para finalizar o filme, Belchior, também saiu progressivamente do caminho do *mainstream*, andando sozinho à margem da indústria musical, mas sua performance se manteve sempre cheia de som e fúria tal qual nossa diretora, cineasta, feminista. A letra da música de Belchior é um grito de liberdade, de resistência e oposição; ser feliz é uma arma contra o capitalismo e todas as formas de opressão, ser feliz apesar do sistema capitalista e patriarcal, não sucumbir às armadilhas das regras impostas por esse poder. Belchior realizou a música dialogando com a música dos Beatles *Happiness is a warm gun*, composta por John Lennon inspirado numa propaganda de venda de armas. A letra da música de Belchior *Comentários a respeito de John*, lançada em 1979:

Saia do meu caminho, eu prefiro andar sozinho
 Deixem que eu decido a minha vida
 Não preciso que me digam, de que lado nasce o sol
 Porque bate lá o meu coração

Sonho e escrevo em letras grandes de novo
 pelos muros do país
 João, o tempo, andou mexendo com a gente sim
 John, eu não esqueço, a felicidade é uma arma quente
 Quente, quente

Saia do meu caminho, eu prefiro andar sozinho
 Deixem que eu decido a minha vida
 Não preciso que me digam, de que lado nasce o sol
 Porque bate lá o meu coração

Sob a luz do teu cigarro na cama
 Teu rosto rouge, teu batom me diz
 João, o tempo andou mexendo com a gente sim
 John, eu não esqueço (oh no, oh no), a felicidade é uma arma quente
 Quente, quente (BELCHIOR; PENA, 1979)

Importante lembrar apontamento de Xavier (1993) sobre duplo movimento criado por Pasolini: primeiro, ele mostra as operações do cinema moderno como a evidência do próprio aparato articuladas com a expressão do mundo interior dos personagens para que a dimensão lírico-subjetiva esteja dentro do processo narrativo; segundo, ele traz da teoria do romance o conceito do discurso indireto livre para apresentar a teoria geral dessa proposta do cinema moderno. Portanto, temos em Passos o subjetivo e objetivo no mesmo movimento, para que o filme *Construindo Pontes* conte com um processo narrativo complexo por meio do uso do estilo indireto livre. A montagem de Tina Hardy e os movimentos de câmera de Passos vão colaborar para que se alcance a chave da vivência interior subjetiva da personagem Heloisa por meio da visualização do seu mundo objetivo, mas para isso nós, como espectadores dessa narrativa, precisamos estar atentos para fazer as leituras dos códigos oferecidos pela realizadora, e para tanto ela usa as quebras, os distanciamentos para nos despertar. Temos também a evidência de o filme ser moderno devido à ambiguidade do processo e à ausência de divisor entre a visão objetiva e a visão do personagem. Emprestando os apontamentos de Uchôa (2015), o cinema de poesia é construído por “pseudonarrativas” por trás da narrativa em prosa, trazendo um outro filme “nas entrelinhas”, implicitamente, que será construído junto com o público, e a língua feminista da diretora liberada de ser somente prosa para ser poética, tornando-se ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, para criar um cinema subjetivo (feminista) indireto livre.

3.2 NOTÍCIAS DA RAINHA, DE ANA JOHANN (2013)

Ao analisar o filme *Notícias da Rainha*, de Johann, serão abordadas as relações entre o teatro e o cinema, intermidialidade e *mise-en-scène*. Também vamos nos apoiar na questão da projeção – identificação abordada por Laura Mulvey, e a intermidialidade, passando pelo cinema impuro como proposto por Bazin (2013), sobre o cinema estar relacionado com outras artes. Para os estudos da intermidialidade e para uma abordagem intermediática no cinema, utilizaremos os conceitos de Irina Rajewski. Vamos elencar como esses traços do moderno são utilizados para construir uma subjetividade indireta livre e como a autora constrói um contracinema a partir de subjetividades feministas.

Ana Johann é roteirista e cineasta, tem especialização em documentário pela Universidade de Barcelona e é Mestra em Comunicação e Linguagem pela Universidade Tuiuti do Paraná. Atualmente, está em fase de pré-produção de seu primeiro longa-metragem *A mesma parte de um homem*, ganhador do edital SEEC-PR/ANCINE e do edital de desenvolvimento Brasil-Itália, em 2016. No ano passado, também esse mesmo roteiro recebeu menção honrosa no Concurso de Roteiros do FRAPA – Festival de Roteiros Audiovisuais de Porto Alegre e, em 2014, foi escolhido para consultoria no LAB Sesc Novas Histórias. Esse projeto passou também por consultoria no Núcleo Sesi PR em 2013. Foi integrante do núcleo de dramaturgia Sesi-PR durante três anos, com o diretor Roberto Alvim, e do Núcleo de roteiristas SESI Paraná, onde escreveu e teve duas peças encenadas: *Histórias de cachorros e outros animais* e *Um rosto que espreme*. Foi finalista de 2017 do Prêmio de Roteiro Cabíria, voltado para o desenvolvimento de protagonistas mulheres. Em 2015, foi vencedora do concurso FRAPA, com o roteiro *Terrestre*. O projeto de longa foi premiado com a consultoria do cineasta uruguai Pablo Stoll, codiretor do longa *Whisky* (2004), filme homenageado no festival de Cannes. Em 2016, Ana lançou o livro *A construção do poético no roteiro cinematográfico*, pesquisa da sua dissertação. Dirigiu e roteirizou seis filmes. *Um Filme para Dirceu* (2012), seu primeiro longa-metragem documentário, foi prêmio especial de júri no 45º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro e passou por importantes festivais no exterior e Brasil, entre eles Mostra Internacional de SP, Festival de Tiradentes e DOCsDF no México. Seu último curta, e analisado nesta

pesquisa, o filme *Notícias da Rainha* (2013) ganhou diversos prêmios nacionais e internacionais.⁵⁴

Notícias da Rainha foi produzido via lei municipal na categoria patrimônio histórico, sendo uma obra ficcional e documental. A partir de Roger Odin, pode ser um documentário com traços que sugerem uma leitura documentarizante ou fictivizante, dependendo de quais trechos e da leitura de cada um deles. O filme tem a presença da própria rainha, Lucia Cecilia Kubis, como também da premiada atriz curitibana Rosana Stavis, interpretando a filha da rainha do rádio, Liliane Kubis. Sua equipe técnica é 50% formada por mulheres.⁵⁵

O filme também tem a mulher como personagem principal e é um documentário com traços fictivizantes, como o filme de Passos. Johann, em seu curta documental *Notícias da Rainha*, vai contar a história da Rainha do Rádio do Paraná na década de 1950, mas não é exatamente um documentário sobre o ponto de vista da rainha, e sim da história não contada desta rainha, sob o ponto de vista de sua filha. Para tanto vai realizar o filme no palco do Teatro Guairinha, o auditório Salvador de Ferrantes, no qual a rainha cantou inúmeras vezes participando de Operetas. Johann conta, na entrevista questionário enviada para esta pesquisa, que pode ser consultada no apêndice B⁵⁶, que, ao começar o trabalho de coleta de material e entrevistas para o desenvolvimento do roteiro ficou impressionada com a entrevista realizada com a filha da rainha. Pelo relato do desejo da filha em ver contada a história da mãe, da construção de um livro para contar a importância de sua mãe para o cenário musical

⁵⁴ Melhor filme e melhor roteiro no 8º Encontro de Cinema e Vídeo dos Sertões e melhor documentário Ibero-americano no FEMCINE – Festival de Cinema de Mulheres no Chile, e melhor direção de arte e Designer sonoro no 8º Cine-PE. Os festivais que o filme percorreu foram: Mumbai International Short Film Festival (Mombai, India, 09/10/2013); Festival Internacional Cinematográfico de Toluca FICT (Toluca, México 10/2013); Festival de Vitória – Vitória Cine Vídeo (Vitória, Brasil 11/2013); Encontro Nacional de Cinema e Vídeo dos Sertões (Florianópolis, Brasil 11/2013) – Melhor Filme e Melhor Roteiro; Festival dei Popoli - International documentary film festival (Florence, Italy 11/2013); FEMCINE - Festival de Cine de Mujeres (Santiago, Chile 03/2014) – Melhor filme - documentário ibero-americano; CINE PE – Festival do Audiovisual (Recife, Brasil 04/2014) – Melhor Edição de Som e Melhor Direção de Arte; Mostra Cultura de Cinema Brasileiro (Fortaleza, CE 06/2014); Edinburgh International Film Festival (Edinburgo, UK 06/2014); CachoeiraDOC (Cachoeira, Bahia 09/2014); 16º FestCurtasBH (Belo Horizonte, MG 09/2014); Cinema de Calçada (Goiania, GO 08-10/2014).

⁵⁵ A equipe técnica contempla ainda roteiro e direção de Ana Johann, produção e captação de Ricardo Trento, produtora e assistente de direção Melanie F. Naroziak, operador de áudio Rodrigo Janiszewski, desenho de som e criação sonora de Demian Garcia, diretor de fotografia e câmera Mauricio Baggio, assistente de fotografia Helen Braga, diretor de arte e figurinista Paulo Vinícius, Montagem Diego Florentino, Maquiagem Andréia Tristão, atriz personagem Rosana Stavis, rainha personagem Lucia Cecilia Kubis.

⁵⁶ No começo desta pesquisa, foi encaminhada uma entrevista questionário para as cineastas, que podem ser encontradas nos anexos. Importante dizer que essas entrevistas não direcionaram o trabalho, mas ajudaram na compreensão dos possíveis diálogos.

de Curitiba e do Brasil na época e que se perdeu no esquecimento da memória da cidade. Johann ficou impactada principalmente pela revelação da filha de que havia um motivo escondido, o de resgatar a sua própria história, da sua infância perdida dentro da memória de sua mãe rainha do rádio. O desconhecimento de informações sobre seu pai, uma memória perdida na ausência da presença e na presença da ausência, uma busca pelo pai. Ou seria um acerto de contas entre mãe e filha? Novamente a busca, como em *Construindo Pontes*, de Passos, e como veremos também em *Tentei*, de Melo.

3.2.1 Questões da subjetividade feminina nas relações entre o teatro e cinema

O filme Johann caminha para uma abordagem mais formal, para uma questão da intermidialidade da presença de diferentes mídias em seus limites, do rádio dentro do teatro, do teatro dentro cinema, das cartas dentro da memória, da memória dentro das coxias e das estruturas do teatro. Poderíamos pensar que Johann trabalha a intermidialidade no sentido mais restrito na combinação de mídias, como aponta Rajewsky na sua citação abordada no tópico anterior, pois abarca fenômenos como do rádio, teatro, cartas, a performance da atriz Rosana Stavis fazendo o papel da filha, com um resultando diferente advindo desta qualidade intermediática que incluiria essas diversas mídias articuladas. Porém, dado que se trata de um filme propriamente dito, sendo uma única mídia final, assistimos como um filme. E, devido a isso, trata-se de referências intermediáticas. A interação entre mídias seria mais voltada para vídeo arte, performances envolvendo teatro, vídeo e música ou outros elementos, que podem ser divididos mesmo ao longo da performance. Dessa forma, é possível pensar que *Notícias da Rainha* pode abarcar a intermidialidade no sentido mais restrito de referências intermediáticas⁵⁷, pois usa seus próprios meios para se referir a um subsistema midiático do gênero de filmes, que remetem aos primórdios do cinema, no qual a *mise-en-scène* evoca elementos de outras mídias para criar seu meio

⁵⁷ [...] este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...], seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema. [...] Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos (RAJEWSKY, 2012b, p.24-26)

específico na estrutura fílmica. Isso porque tanto o rádio, o teatro, as cartas, são elaborados a partir da materialidade da mídia *cinema*. Uma memória feminina num jogo ritual que dialoga com a fragmentação-união das memórias desta mulher ou com a construção-desconstrução da imagem desta rainha, via intermidialidade. A rainha, inclusive, não aparece como uma *estrela* em seu ápice (em nenhum momento), como se imaginaria numa construção mais convencional aos moldes do cinema clássico. Será justamente a mostra do processo de reconstrução dessa história, como se entrássemos no palco de suas memórias despida dos seus trajes de rainha. Aliás, os figurinos das personagens mãe e filha são iguais da cor da pele como se estivessem despidas, mas também cobertas por algo orgânico que as une neste universo de entranhas e memórias.

Ao analisar a falta de sincronização entre corpos e vozes no filme de Johann, o som e sua estética dentro do filme, pode-se dizer que ele tem grande protagonismo dentro filme. Trabalha como um condutor para as experiências visuais e ao mesmo tempo resulta num estranhamento. Logo de início, há um som com traço acusmático que nos transporta para uma outra esfera de realidade, a tela preta com os créditos das empresas patrocinadoras e os letreiros subindo na tela enquanto o som nos remete a ruídos de elevador, de móveis se arrastando. Então, um longo plano sequência desloca a câmera lentamente para dentro do teatro, na parte do palco, atrás das cortinas, e são ouvidos ruídos realizados por uma voz feminina com traço acusmático, que depois vira um cantarolar enquanto a câmera lentamente nos mostra os pés de uma mesa junto com os pés de uma mulher. Ao revelar essa mulher atriz personagem, ela começa a narrar teatralmente o nascimento da Rainha Elisabeth da Inglaterra, mesmo ano do nascimento da rainha do rádio do Paraná: 1926, quando duas rainhas nasciam. Junto com uma narração em voz off, agora da personagem filha, começando a narrar a história de sua mãe rainha do rádio, as cortinas vão se abrindo até a metade do palco enquanto desvela o proscênio. No fundo de campo de visão, nas escadas do teatro Guairinha, enxergamos a Rainha do Rádio, por volta da quarta fileira, em pé, apoiada no encosto de uma cadeira do corredor da plateia.

Outro plano sequência volta a câmera para dentro do palco em *travelling* até fixar em primeiríssimo plano um pedaço dessa mulher, que brinca como se estivesse nos primórdios do rádio, usando apetrechos para realizar a sonoplastia, bem como a própria voz como instrumento para criar os ruídos que vão colorir a contação desta história radiofônica, a história do rádio e suas ondas eletromagnéticas no ar

misturados à cantoria da própria atriz em estilo operístico. O nome de Rosana Stavis aparece no letreiro lateral da tela, apresentando a atriz que fará parte desta estória. A atriz narra numa língua inventada até anunciar a fundação da primeira rádio no Brasil em 1923, tudo de uma forma bem lúdica e teatral. O *travelling* corre da imagem da mulher cortada, ao som da voz dessa mulher narrando e cantarolando, para desvendar atrás de outra cortina o figurino simbólico, usado tanto pela rainha quanto pela sua filha, pendurado em uma vara de luz enquanto entra o título do filme *Notícias da Rainha*. Numa apresentação bem artística do que será o filme, a voz teatral ganha contornos radiofônicos e, quando o letreiro traz o nome da diretora Ana Johann, ouve-se a ópera *Madame Butterfly* na voz da própria Cecília, a Rainha do rádio. Essa música será tema e costurará diversas cenas ao longo do filme. O *travelling* corre agora para amarras de contrapeso das cortinas; entramos nas entranhas do teatro e a diretora desvenda seu funcionamento como se acionasse as amarras e estruturas da memória da Rainha do rádio. Enquanto isso, sobem os letreiros com toda a equipe técnica que também ajudou na concretização do filme, que também faz parte da estrutura para levantar a cortina e apresentar a obra.

Todo esse começo empresta a *mise-en-scène* do fazer teatral para construção dessa obra filmica de uma forma única. Johann conduz para uma visão de dentro de cena e não de uma forma frontal do teatro filmado dos primórdios do cinema. Vai ao encontro do que Bazin afirma, ao defender um cinema impuro e sua relação com as outras linguagens artísticas, pois o cinema absorveu delas para criar sua própria linguagem, utilizando-as para ampliar sua capacidade criativa. Johann, na sua entrevista para esta pesquisa⁵⁸, fala que, ao planejar o filme, imaginou uma câmera flutuadora com grandes planos sequências remetendo aos primórdios do cinema. Para Johann, o filme é uma obra híbrida entre documental e ficcional, pois tem a presença da própria rainha Lucia Cecília Kubis, o que caracteriza o documental, no entanto, apresenta uma atriz, Rosana Stavis, que interpreta a filha com os textos escritos por Johann, baseados nas conversas que teve com ambas, mãe e filha, trazendo o ficcional. No entanto, é um argumento questionável, já que no sentido principal depende da espectatorialidade, de como o filme é percebido pelo espectador, se ele percebe como documental ou como ficcional. Como a rainha era cantora de rádio e também cantora de opereta, a voz da filha é o ponto de vista do filme, e é ela

⁵⁸ Pode ser verificado no apêndice B desta dissertação.

que canta alternando-se nesses meios. Interessante também que, nessa entrevista que concedeu, Johann fala que foi influenciada pelo processo criativo do Núcleo de Dramaturgia do Sesi com orientação de Alvim. O filme *Notícias da Rainha* irá dialogar com o filme *Dogville*, de Lars von Trier, justamente nesta *mise-en-scène* que se passa inteiramente dentro de um palco. Ambos dialogarão também com Bertold Brecht, trabalhando os elementos de teatro e sua artificialidade para construir metáforas e buscar o distanciamento, além de provocar cenas extremamente poéticas. Trier cria esse diálogo ao usar o giz para marcar o cenário, inclusive um cachorro – Moisés – desenhado, que ao fim do filme tem sua marcação trocada por um cachorro real, criando um efeito potentemente lúdico e irônico na sua metáfora sobre a verdadeira alma humana: um cão furioso. Já Johann utiliza as estruturas do teatro, seu maquinário, cordas, bambolinas, coxias, cortinas como cenário simbólico da memória da rainha, usando inclusive a movimentação dessas estruturas teatrais para criar as texturas e camadas simbólicas da história dentro do filme. Ou mesmo, ao brincar com atriz/filha cantando um teatro/rádio ou lembrando os improvisos criativos de um rádio ao vivo ao fazer o locutor/ator impostado (a atriz engrossa a voz para imitar uma voz masculina), que narra o nascimento da rainha da Inglaterra. São muitas as simbologias.

Em ambos os filmes, a direção controla tudo, câmera na mão para os primeiríssimos planos, movimentos verticais da câmera em *plongée* mergulhando sobre o cenário no caso de Trier e em longos planos-sequência, tanto verticais e horizontais em *travelling* dentro do palco cenário. Trier limita os conflitos dentro desse palco circunscrito pelas luzes dos refletores em tom branco, isolando aquele mundo do breu do estúdio do teatro, trazendo aquela atmosfera de morte, de vazio, quase um templo dentro de um teatro em que vemos apenas o palco e os movimentos dos atores em cena. Com isso, ele faz uma crítica à sociedade americana, que vive enclausurada em seu mundo. No caso de Johann, ela traz o mundo enclausurado da rainha dentro das suas memórias que ela não abre para o mundo nem mesmo para a filha, e também faz uma crítica a uma sociedade que valorizava o glamour em volta das rainhas do rádio, mas escondia na coxia, atrás das cortinas, debaixo do tapete, a vida verdadeira ao esconder um pai de uma filha pela vergonha de uma mãe solteira, desquitada ou abandonada, uma história que não pode ser contada. Ao pensarmos na *mise-en-scène* no filme *Notícias da Rainha*, de Johann, ela usa o teatro para acessar o território da memória da Rainha. Para tanto, vai se utilizar dos elementos

apontados por Bordwell para a realização do filme: o cenário, a iluminação, o figurino, o movimento dos corpos dentro do espaço e também o movimento da câmera. Há todos esses ingredientes: tanto da *mise-en-scène* quanto da ideia do teatro impuro. À medida que o próprio palco e suas estruturas são usados para realizar uma homenagem direta aos primórdios do cinema, surge o teatro filmado revisitado, agora, sob o ponto de vista do palco, e não da plateia. Todo o filme se passa dentro do palco e se dirige (filma) à plateia com um olhar de dentro desse palco, dessa memória.

O filme *Notícias da Rainha* também envolve a questão do som e imagem, com diversas experiências sinestésicas, do sonoro pelo visual ou do visual pelo sonoro. Dessa forma, o som é um forte elemento estético dentro do filme em diversas frentes. Podemos pensar na experiência do som que, por vezes, dialoga com a questão do *acústico* quando não há no filme as coincidências entre corpos e vozes. O filme é uma *mise-en-scène* que parte do próprio palco para extrapolar as nuances de som e o uso de enquadramentos teatrais em um possível diálogo com o teatro filmado. Abre-se a cortina e aparecem novamente os focos de luz no proscênio. É exatamente assim que começa o filme, abrindo a cortina e revelando aos poucos o palco vazio do Guairinha, com vários focos de luz bem definidos, tudo de uma forma respeitosa com esse lugar, respirando cada momento mágico do desvelar teatral neste ambiente onírico e sagrado, nos quais os deuses do baco iniciaram a aventura. Tudo vira personagem: o palco, a luz, as cortinas, as cadeiras, as estruturas; tudo é usado pela diretora Johann para trazer todo o simbólico do teatro que pertenceu às memórias da Rainha as quais agora pretende despertar. A voz off da filha narra sua tentativa de escrever um livro sobre a sua mãe, que começou em 1992. Enquanto ela narra, acompanhamos a Rainha andando por entre os focos de luzes no palco; por vezes, parece cambalear, como se os sapatos não permitissem grandes avanços, como se fugindo da luz ou como se não conseguisse iluminar suas memórias, atravessando o palco timidamente. A filha conta em sua narração que fez um questionário como se fosse uma jornalista para entrevistar a mãe e, logo na primeira pergunta, a mãe pergunta o porquê daquela questão e diz que não vai responder. Assim, o espectador vai se dando conta que entramos num território mais do que sagrado, num território escondido dentro das lembranças, algo que não é para ser contado. Agora é a Rainha que narra em voz off para contar sua história e de novo vemos seu esforço para dominar o palco por entre os focos, até encontrar foco central e, assim, firmar sua posição em direção à plateia. Nesse momento, vemos a filha atriz, iluminada por um

foco, sentada na plateia central de frente para mãe em linha reta. A rainha anda até o fim do palco, contando que sempre gostou de cantar desde a infância.

Encontramos em todo esse início a dessincronização entre a voz emitida e a boca que fala. Uma voz errante dançando pela tela, vinda de fora. As relações entre som e imagem são bem intensas durante todo o filme, criando diversas experiências sinestésicas: do sonoro pelo visual ou do visual pelo sonoro, sendo o som um forte elemento estético dentro do filme em diversas frentes. Temos em todo este começo a experiência do som que dialoga com vestígio acusmático nesses desencontros entre corpos e vozes.

FIGURA 16 – MEMÓRIA FORA DE FOCO 1



FIGURA 17 – MEMÓRIA FORA DE FOCO 2



Na primeira imagem, a mãe rainha do rádio buscando focalizar sua história que tenta narrar em voz off. Ela volta ao palco no qual cantou tantas vezes operetas e que contém suas memórias de artista. É nesse território sagrado que a diretora vai revelar a história perdida dentro das memórias da mãe. Na segunda imagem, o momento em que é revelado o foco na filha, que será o ponto de vista da história contada em busca de uma memória negada pela mãe sobre sua infância e seu pai.
FONTE: *Notícias da Rainha* (2013).

Encontram-se traços do acusmato em várias cenas iniciais, em que há um descompasso, uma não sincronia entre voz e corpo. Assim, os desencontros permitem trazer a questão acusmática, pois pode-se pensar na presença dessas vozes como onipresença, que extrapolam o *visível*, como cita Chion. Uma onipresença que, no limite, poderia tocar o *space-off* apontado por De Lauretis, não tão claro aqui neste momento como uma ruptura, mas de algum modo se apresenta e cria o estranhamento. A Rainha agora conta com sua própria voz, sincronizada com sua boca. Como uma entrevista, ela explica como começou sua carreira ao se apresentar no aniversário de 25 anos da rádio PRB2, sua primeira vez em um auditório, sendo sua estreia em 08 de agosto de 1947. Essas memórias têm datas, uma lembrança segura e bem arquivada.

De novo ela está se apoiando em uma cadeira, que agora lembra a de uma rainha e está colocada no centro do palco, em cima de uma terra marrom, quase um círculo ou um tapete. Essa terra no meio do palco lembra um buraco, uma escavação, não está ali para criar um cenário, tem um valor simbólico de pertencimento de território, da realeza da cantora do rádio, mas também debaixo desse tapete de terra está escondida uma parte dessa história que será revelada no filme.

A obra trabalha com a subjetividade feminina para criar o endereçamento às espectadoras, mas também para criar o poético da sua narrativa. Temos duas linguagens, duas narrativas: a da realeza e do não dito. A linguagem do que se passa com seus súditos, da opressão de mulheres que são obrigadas a esconder parte de suas histórias. Podem-se encontrar traços de um estilo indireto livre na visão do tapete persa de Pasolini, na junção de diversas narrativas em seu cinema poesia, trazendo o mundo interior da personagem para construir o mundo objetivo da diretora. Corta para cena em que a filha atriz conta, agora com sua voz sincronizada com a boca, uma estória como se fosse uma radialista. Ela usa os sapatos para criar a sonoplastia um homem correndo, tudo bem teatral, remetendo a uma estética do início das novelas de rádio, um espaço da metalinguagem, do metacinema. Mas também pode referir-se, indiretamente, de algum modo, ao próprio trabalho da criação sonora do cinema, como o efeito em *O céu de Lisboa* (1994), de Win Wenders. *Notícias da Rainha* tem uma variação de regimes de leitura, dos diversos e possíveis regimes narrativos articulados pelo filme. a pensar pelo rádio, quando poderíamos nos colocar como espectadores/ouvintes deste programa de rádio; ou pelo teatro, quando também

podemos nos colocar como espectadores deste teatro; e por fim, o mesmo quando se pensa no cinema. Tudo isso é coordenado de modo muito sutil, com passagens sutis, mas que trazem esse jogo constante para o espectador. Podemos verificar a questão acusmática inspirada na experiência expectatorial do rádio, no qual construímos imaginariamente as fontes dos sons. Da mesma forma que também construímos no rádio constantemente esse universo invisível, só que no filme há grandes oscilações desse efeito, pois tem essa potência, de não trazer o óbvio, de um filme impuro, que, ao abordar outras mídias, transborda outras formas, dilui as fronteiras entre teatro, rádio, filme, performance, mas a partir de *referências intermidiáticas*.

FIGURA 18 – RAINHA DO RÁDIO



Cena da mãe falando da sua memória de Rainha do Rádio, segurando seu trono que está ancorado em um tapete de terra, o qual esconde sua memória afetiva.

FONTE: *Notícias da Rainha* (2013).

A narrativa como uma peça de teatro caminha em direção ao monólogo interior da filha, abordando seu nascimento e revelando ter uma irmã gêmea, a separação dos pais quando se deu o seu nascimento, e a duração de apenas 10 meses do casamento de sua mãe com seu pai. A mãe, que assiste à cena sentada em seu trono, é como se assistisse cenas de sua memória. A rainha quebra o jogo, responde, balbucia que é verdade.

FIGURA 19 – RADIO PERFORMER



Filha atriz narrando uma novela radiofônica de forma teatral.

FONTE: *Notícias da Rainha* (2013).

A filha volta para seu personagem narrador para contar (ou cantar) novamente sobre o noivado da rainha Elizabeth II em 09 de julho de 1947 e seu anel de diamantes feito com a coroa que pertenceu à mãe do príncipe Philip. Interessante o recurso do roteiro pensado por Johann, no qual traz para a narrativa um universo distante da realeza britânica, traz para o jogo a comparação de dois mundos, de duas rainhas, a do poder e a da opressão. Johann utiliza os ruídos das maquinarias teatrais como imagens que estão fora de campo, pois, ao ouvirmos o som das roldanas levantando a cortina, imaginamo-las subindo para desvendar o cenário triste da história não contada do casamento desta Rainha (do rádio) com o pai de sua filha. Não há fotos, não houve festa, ela não ganhou um anel. Entra a voz off da filha que pergunta o que ela ganhou neste casamento. Temos, então, outro momento de quebra, de distanciamento de voz e corpo, escutamos a voz off que corresponde à voz da atriz/filha, mas ela não mexe os lábios. São essas propostas que tornam o filme um contracinema, que buscam o experimental para criar novos formatos, para denunciar as opressões, como nos falam tanto Mulvey quanto Smelik e De Lauretis. Escutamos a voz off da mãe dizendo à filha que, quando for grande suficiente para entender, ela vai explicar. Há um corte, e aparece um recorte da imagem enquadrando somente as pernas tanto da atriz filha como da mesa cenário, mas, no fundo de campo, podem

ser vistas imagens de bonecas velhas, uma bicicleta caída, e em primeiro plano um quadro com uma pintura retrato de uma mulher, alguém da família, talvez a rainha do rádio jovem. Entra-se, assim, no território da memória da filha. Essa transição é feita com a atriz cantando em *voz off* pedaços dessa memória: “Eu tinha quatro anos/ um homem nos trouxe boneca/ jogos de panelinhas e um pacotão de balas/ ele penteava o meu cabelo/ minha avó disse, vai embora, some daqui”. Enquanto isso, o movimento de câmera em *travelling* sobe para colocar em destaque a atriz, agora filha, dizendo ou balbuciando: “some daqui”. Como um suspiro, com olhar longe, distante dentro dessas lembranças. O tom lírico, operístico, mostra o drama por trás das frases musicadas. E essa câmera que passeia pelo cenário, desvendando imagens, escondendo outras, vai agora passear até o fundo do campo, revelando o que está no território da memória da filha. Enquanto a câmera se move, a filha também se move, como um teatro filmado, pois a atriz filha, captada de perfil pela imagem, fala do seu pai, de ser a primeira visita e que não sabia que era o seu pai. E que, aos 24 anos, ela e sua irmã começaram a procurar o pai. A voz *off* da mãe interrompe a cena, há um corte para enquadrar a imagem da mãe no mesmo cenário do tapete de terra com seu trono fixado em cima e ela apoiada nele, para retomar a sua história de cantora do rádio. Ela fala do concurso de rainha do rádio, divulgado em um suplemento do jornal *Gazeta do Povo*, do qual ela participou, em 1948, e em que foi eleita Rainha da Rádio no Paraná, nos moldes como já aconteciam no Rio e São Paulo.

Corta para um movimento em longo plano-sequência poético, no qual a câmera focada no chão do palco registra os diversos papéis de carta escritos à mão, que estão largados e que voam rolando até encontrar de novo as estruturas das roldanas do teatro com seus contrapesos subindo para levantar as cortinas, enquanto se ouve a voz *off* da filha falando do pai, dos 13 anos que se passaram e de ela, já com 37 anos, não o ter encontrado. A câmera continua sua sequência, acompanhando o movimento da contracenagem do teatro; sobe neste movimento de desvendar toda as entranhas do teatro. Ela conta que seu ex-cunhado avisa que seu pai irá naquela noite até sua casa. E ela balbucia novamente o texto: “Se prepare que hoje à noite ele vai lá em casa”. A câmera continua subindo, acompanhando as roldanas, para descer acompanhando uma vara com um refletor apagado e que balança num sobe e desce, simbolizando a fragilidade da relação com o pai e nunca esclarecida pela mãe. De novo o recurso da voz *off* da mãe cortando a cena, traz para ela o protagonismo de contar apenas a história da sua carreira no mesmo cenário, dos seus 16 anos na rádio

PRB2 até o seu término em 1964, sempre alheia a outros temas e ancorada em seu trono.

Corte para cena na linguagem teatral, voltando ao tema da abertura, com o mesmo figurino igual usado pela mãe e filha, pendurado em uma coxia à frente das estruturas do teatro. Importante retomar o texto inicial dessa análise, sobre como o filme aborda o processo de reconstrução da história: como se entrássemos no palco de suas memórias, no qual a mãe, despida dos seus trajes de rainha, veste o mesmo figurino que a filha. Ambas iguais, da mesma cor de pele, como se estivessem despidas, e ao mesmo tempo também cobertas por algo orgânico que as une neste universo de entranhas e memórias. Usa-se o mesmo recurso da imagem apresentada sem corpo só voz em off, sendo agora a voz off da filha narrando, na *mis-en-scène* teatral. A atriz usa os elementos cênicos para contribuir na sonoplastia, como o recurso de arrastar da mesa para criar o efeito do barulho de abrir a porta. Dessa forma, cria o estranhamento e permite que o público se aproprie da estética intermidiática e se acostume com ela. O filme utiliza recursos de diversas mídias para criar algo novo, uma estética própria. A filha retoma o encontro com o pai, a atriz utiliza a mesa para criar efeitos cênicos tanto para contribuir para sonoplastia como para criar a ação dramática.

FIGURA 20 – TERRITÓRIO MEMÓRIA 1



A Rainha do Rádio em seu trono situado em seu tapete de terra, território de lembranças escondidas, assistindo à filha atriz contar sobre o pai de dentro das coxias da memória.
FONTE: *Notícias da Rainha* (2013).

FIGURA 21 – TERRITÓRIO MEMÓRIA 2



Cena extremamente poética, na qual toda a subjetividade feminina é colocada para realizar a ponte entre os territórios das memórias de mãe e filha, trazendo indícios de um estilo indireto livre.

FONTE: *Notícias da Rainha* (2013).

O efeito busca não cair na catarse, na transparência, para que a plateia não se envolva no enredo, lembrando que isso é teatro, isso é filme. Temos esse sempre retorno das falas em *off* enquanto a câmera filma outro curso de imagem, outro fluxo de ideia. Assim, o espectador, e principalmente a espectadora, tem a liberdade para acessar as suas próprias histórias, memórias e buscas.

FIGURA 22 – ESTRUTURAS 1

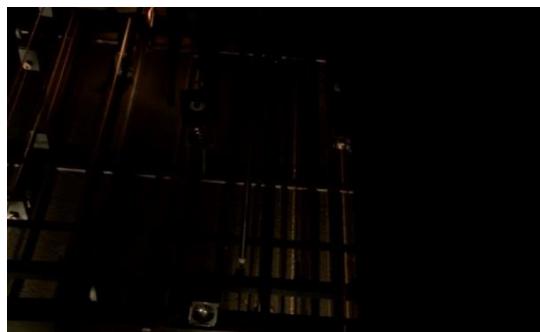


FIGURA 23 – ESTRUTURAS 2



Na primeira imagem, a câmera continua sua sequência acompanhando o movimento da contracenagem do teatro; a câmera sobe neste movimento de desvendar toda as entradas do teatro. Na segunda imagem, tema da abertura com o figurino igual usado pela mãe e pela filha, pendurado em uma coxia à frente das estruturas do teatro. Dentro do palco de suas memórias, a mãe despida dos seus trajes de rainha trajando o mesmo figurino que a filha cor de pele, como se estivessem despidas, mas também cobertas por algo orgânico que as une neste universo de entradas e memórias.

FONTE: *Notícias da Rainha* (2013).

Dentro de uma história, há outras que não são contadas, como a da irmã gêmea que não aparece, é apenas mencionada, alguém que preferiu ficar na ausência. Enquanto a filha narra como foi o encontro com o pai, desfilam diante da tela as fotos das lembranças da Rainha nas cordas das engrenagens das cortinas do teatro, compondo uma linha do tempo do apogeu no rádio, na sociedade, imagens que trazem o *glamour* de um tempo dourado. A filha atriz, ao terminar o relato narrativo do encontro, comenta com a mãe: “Ele não me viu, ele viu você”.

FIGURA 24 – LINHA DO TEMPO 1



FIGURA 25 – LINHA DO TEMPO 2



Imagens retratam o movimento de câmera que desfila diante da tela as fotos das lembranças da Rainha nas cordas das engrenagens das cortinas do teatro, na linha do tempo do apogeu no rádio, na sociedade. Imagens que trazem o *glamour* da época, enquanto a filhada narra em off o encontro com o pai.

FONTE: *Notícias da Rainha* (2013).

Corte seco para a imagem da Rainha sentada em seu trono em plano médio. A montagem nos ilude quanto a ela estar assistindo à cena da busca da memória da filha, pois é a primeira vez que Lucia Cecília aparece emocionada. Logo em seguida, entra voz em off de um ator lendo uma carta de um admirador, como se fosse ele mesmo, assinada por Antonio Levandovske, direto da Penitenciária Central do Estado do Paraná. Não fica claro se ele estava preso, ou se trabalhava lá, mas a penitenciária é ponto de referência para sua localização na carta. Isso evoca um modo de leitura/escuta também radiofônica, por meio da qual reconstituem-se mentalmente histórias e espaços. Enquanto escutamos a leitura da carta narrada, acompanhamos de perto as reações de Lucia, que parece incomodada com a lembrança, agitando as mãos, como se pedisse para parar; fica claro que há algo dolorido naquela lembrança. Ao fim, fica um vazio, então ela olha para a câmera e faz uma careta como perguntando “e agora?”. Em seguida, acena com um não. Pode-se perceber que ela escuta a carta narrada de um ponto em seu ouvido, criando outro plano experiencial da personagem rainha com o público fora da tela, que a espreita nesse momento

íntimo com a leitura *ao pé do ouvido* de cartas de um fã. Entra a segunda leitura narrada por outro ator, que lê a carta de outro admirador, sargento Altevir Kenappe. Ao contrário da outra narração, nesta encontramos Lucia feliz ao ouvir os elogios de seu fã. E emite um meio sorriso absorto quando, já ao término da leitura, o sargento pergunta: “Lúcia, é você feliz?”

FIGURA 26 – CARTAS PARA A RAINHA



Imagen da Rainha em seu trono, ouvindo as cartas de dois admiradores, lidas por atores.
FONTE: *Notícias da Rainha* (2013).

Em seguida, entra na sonoplastia o som de uma voz feminina cantando uma opereta, provavelmente a própria Lucia, e acontece a transição de uma cena para outra. Volta-se para o território da memória da filha com ela narrando em off sua tentativa de retomar os escritos sobre sua mãe em 2002, e que como bibliotecária não encontrava o nome dela nos livros. Novamente, surgem as lembranças da mãe e da avó em uma viagem a Florianópolis, no dia em que o mundo iria acabar durante uma tempestade. A câmera em *travelling* avança rapidamente até o fundo do palco, valorizando uma bicicleta velha e enferrujada jogada no chão, e depois continua vagando até encontrar as pernas da atriz filha, que se mexe atrás desta bicicleta, revelando uma bacia d'água, enquanto a narração discorre sobre a casa sendo inundada pela chuva por meio das goteiras. Na cena, as pernas zigzagueiam dentro do recorte do enquadramento que se coloca de cima para baixo, mas bem perto do chão. Muito poética a construção dessa narrativa, ao trabalhar a subjetividade indireta

livre para revelar o mundo interior da personagem. Logo depois, acontece um corte para mostrar a porta da entrada de acesso dos camarins para o palco; a Rainha abre a porta e entra nesse palco de memórias, o som que entra também traz outros elementos sonoros, como de ventos, avião, causando estranhamento com a imagem. Ela anda desajeitada em seu sapato apertado, que lhe impede a livre caminhada, mostrando uma senhora de idade avançada e com dificuldade de locomoção, entre todas essas lembranças de seu passado espalhadas pelo palco.

Corte para as imagens das bacias para receber goteiras reais de água espalhadas pelo palco em cima de um tapete/carpet preto, reforçadas pela sonoplastia de água caindo em bacias, como numa casa durante uma tempestade em que a água entra por todos os cantos, lembrando a força da natureza. Interessante que, no filme de Johann, a água também está no território da memória dentro da subjetividade feminina de contar a história como no filme de Passos, *Construindo Pontes*. Um território que por vezes é construído por meio daquela espectatorialidade própria ao rádio, na qual reconstruímos ações e espaços mentalmente. Mas tal espectatorialidade convive com outras, como demonstrado e descrito. A filha/atriz entra nessa imagem enquadrada, segurando um microfone com pedestal do tempo da era do rádio. A câmera em *travelling* se aproxima primeiro da atriz, para desviar e focar a água caindo em uma bacia em primeiro plano, deixando novamente o recorte da filha da cintura para baixo, destacando seus pés descalços. A câmera continua em plano sequência, passando por trás da filha atriz que está em frente ao microfone, para nos levar a outra imagem espelhada da mãe, também recortada pelos seus pés com as bacias a sua volta. Enquanto isso, a filha narra que o pai foi visitá-la mais duas vezes, mas que depois perderam o contato. Na opinião dela e pelos resultados de suas buscas, o pai já tinha morrido.

FIGURA 27 – BACIAS ESPELHO FILHA



FIGURA 28 – BACIAS ESPELHO MÃE



Imagens espelho da filha e da mãe, com o recorte nos pés, rodeadas de bacias que recebem a água que cai das goteiras do teto imaginário. Como numa casa durante uma tempestade, com a água que entra por todos os cantos, lembrando a força da natureza. Em seu filme, Johann usa a água como recurso de acesso ao território da memória dentro da subjetividade feminina. Novamente o espaço *off*, que também envolve algo de um metacinema (*over*).

FONTE: *Notícias da Rainha* (2013).

O movimento da câmera traz em primeiro plano a mãe, segurando à sua frente um microfone ao estilo de programas de rádio, revelando aos poucos a Rainha. Percebe-se, então, que o cenário ao fundo mudou junto com o vento que faz tremer seu vestido. No fim do filme, Johann usa como recurso de fechamento de sua história apresentar a Rainha sem voz, ao cantar sem mexer a boca. Sua voz soa mecânica ao fundo, enquanto a avistamos em um terraço que tem como pano de fundo o *skyline* da cidade à noite. A câmera se despede da Rainha, afastando-se em *travelling* para mostrar toda cena, deixando-a no fundo do campo, enquanto também podemos ouvir a voz da sua filha em *off*.

FIGURA 29 – RAINHA SEM VOZ



Lucia Cecília Kubis cantando sem cantar; o som dela cantando entra em *off* de uma gravação de uma opereta cantada por ela. Ao fundo, a cidade à noite em *skyline* emoldurando a cena.

FONTE: *Notícias da Rainha* (2013).

Em voz off, ouvimos a filha contar que voltou a escrever em 2012, e que ela não desiste, diz que tem um sopro da voz de seu avô estimulando para que continue. Mas é em vão, pois, quando faz perguntas para a mãe, ela responde: “Eu não me lembro de nada”. Ouvimos os barulhos da cidade, carros, trem, avião, ruídos que encobrem qualquer possibilidade de se ouvir qualquer coisa. A memória se perdeu dentro da mãe. Os letreiros sobem nas laterais enquanto a imagem da rainha ao fundo do campo de visão some de nossas vistas para ficar somente o breu, a tela preta, o nada. O som da cidade, o ruído forte de uma picareta vai sumindo para dar lugar ao som de água da goteira anterior, ecoando lá no fundo do poço, enquanto sobem os agradecimentos. Essa brincadeira com imagens de gotas de água substituídas pelo som com os créditos ressalta a potência de um som que relembrava outros sons. Ouvimos passos, roldanas subindo, cortinas se fechando, o teatro fechando, encerrando com os últimos créditos subindo o Título *Notícias da Rainha* e depois o nome da produtora. No fim, Johann permite que nosso olhar divague na profundidade de campo e permaneça lá, junto com a Rainha durante a duração desta cena. A *quebra*, recurso usado no filme diversas vezes, requisita dos espectadores um envolvimento emocional e racional maior no filme, criando espectadores ativos como defendido por Brecht.

FIGURA 30 – RAINHA BUTTERFLY



Imagen final do filme. Johann termina com essa imagem poética da Rainha do Rádio e suas lembranças perdidas na memória.

FONTE: *Notícias da Rainha* (2013).

Notícias da Rainha tem essa iluminação de não trazer o óbvio, é um filme impuro, pois, além de abordar, ele transborda outras formas, diluindo as fronteiras entre teatro, rádio, filme e performance. Por fim, podemos pensar como um dispositivo narrativo geral do filme *Notícias da Rainha* a interação entre o radiofônico com o cênico, evocados pelas experiências visuais e sonoras, criando um filme único em sua *mise-en-scène*. Ao trabalhar fortemente a questão sonora, notam-se variações em termos de regimes de representação ou espectatorialidade - rádio, teatro, dentro do cinema. A construção de tais formas de espectatorialidade são modos de trabalhar com a referência *intermidiática* de Rajewski, uma *mise-en-scène* que trabalha com esse *borrar* de fronteiras.

3.3 *TENTEI*, DE LAÍS MELO (2016)

O filme *Tentei*, de Laís Melo, desenvolve em sua narrativa a história de uma mulher agredida e abusada por seu marido e sua busca para denunciá-lo. Tomaremos como recorte a análise do filme no que tange à sua forma narrativa de fuga, envolvendo a espera. Um *slow* centrado na espera da ação, que aprisiona o espectador/espectadora a ser testemunha *voyeur* e omissa da experiência da total impotência de fala da oprimida. Será aqui traçado, também, um diálogo com a questão de estilo, derivado da espera e do silêncio que se apresentam de forma diversa, mas que, no entanto, traduzem a denúncia da opressão vivida pela sua personagem. Xavier, ao descrever o estilo indireto livre pensado por Pasolini, indica que a câmera subjetiva (o plano-ponto-de-vista, no qual a câmera reproduz o ponto de vista da personagem) compartilha o olhar da personagem. No filme de Melo, ocorre o mesmo, havendo uma tendência geral de compartilhamento do olhar da personagem com os espectadores ao longo do filme, revelando o seu interior, trabalhando, dessa forma, a subjetividade (feminista) indireta livre, bem como um contracinema. As imagens são trabalhadas de maneira contemplativa, não linear, ao estilo do cinema de lentidão; traduzidas na espera e nos diferentes silêncios dispostos nos longos planos sequenciais.

Laís Melo tinha 28 anos quando realizou o seu primeiro filme, *Tentei*, um curta-metragem, contemplado pelo edital de incentivo ao audiovisual da Fundação Cultural de Curitiba por meio do Fundo Livre Municipal de 2015. Além de compor sua equipe criativa principal por mulheres (direção de fotografia e câmera de Renata Corrêa,

direção de produção de Isabele Orengo, direção de arte de Bea Gerolin, direção de som e som direto de Débora Opolski), Laís realizou o roteiro, montagem e direção. A atriz Patricia Saravy interpreta Glória de forma contida e delicada, evidenciando todas as nuances que permeiam os conflitos emocionais e traumas vividos pela personagem. Desde o início, ficam claras as escolhas de Melo, trabalhando todas as camadas possíveis visuais, auditivas e sensoriais para contar a história dos relacionamentos abusivos e violentos. A cada dois segundos uma mulher⁵⁹ é vítima de violência física ou verbal no Brasil; a cada dois minutos uma mulher é vítima de arma de fogo; a cada 22,5 segundos uma mulher é vítima de espancamento ou tentativa de estrangulamento. Segundo o site Relógios da Violência, que mantém dados atualizados e disponíveis para pesquisa, as mulheres que são vítimas da violência doméstica e familiar estão submetidas a um ciclo que se repete, podendo ser identificadas três fases principais da agressão: aumento da tensão; ato de violência; arrependimento e comportamento carinhoso. Ao expor esses dados, fica claro como o filme de Melo tem um importante viés político ao usar de sua narrativa para construir essa denúncia, principalmente por ela não ser efetivada em decorrência do medo, causando na plateia um desconforto que incomoda. *Tentei*, o primeiro filme da jovem realizadora Laís Melo, tem grande parte de sua equipe criativa composta de mulheres. Confirma, dessa maneira, terreno fértil dentro da seara de filmes realizados por mulheres na cena contemporânea de Curitiba. Seu curta-metragem foi premiado no Festival de Cinema de Brasília, com prêmio de melhor atriz para Patrícia Saravy e de melhor roteiro para Laís Melo.

3.3.1 A subjetividade indireta livre numa experiência feminista

Nas cenas iniciais, a diretora já adianta do que se trata o filme. Os créditos em branco surgem na tela preta em absoluto silêncio, ocorre uma elipse e surge a imagem de um casal deitado na cama. A câmera que filma de cima, num plano geral do quarto, foca a cama de casal da esquerda para direita, do lado em que a personagem Glória está posicionada na cama. Vemos o marido deitado nu, ocupando o maior espaço da cama com o seu pênis relaxado, coberto da metade da cintura para cima pelo lençol. Glória, ao contrário, encolhida no canto da cama descoberta, veste apenas uma blusa

⁵⁹ Disponível em: <<http://www.relogiosdaviolencia.com.br>>. Instituto Maria da Penha. Acesso em: 15 mar. 2020.

que restou da noite anterior. Está pelada da cintura para baixo e aparenta tensão em seus músculos retesados. Talvez, com medo de lembrar ao marido agressor que ainda está ali, e o medo de ser agredida novamente. Outra elipse, e agora a câmera foca Glória ainda deitada na mesma posição, mas frontalmente. Nota-se uma contenção da cena ao mostrar a personagem após a agressão e abuso sofridos por parte de seu marido: a personagem olha para câmera totalmente encolhida e perdida na dor de seus pensamentos. A diretora usa matizes de cores frias - para o azulado e cinza, trazendo para sua estética uma aura escura, um tom íntimo e restrito. Percebemos que a câmera está na mão, inquieta como os pensamentos de Glória, talvez na dúvida para se levantar, para ter coragem de levantar, tudo num silêncio absoluto, respiração contida, também os gestos são contidos no movimento de buscar as roupas caídas ao lado da cama. Acompanhamos cada mínimo movimento enquanto ela veste sua calcinha. Numa intimidade seca, dura, sem som, ela levanta e leva algumas roupas que dobrou para colocar em uma cadeira que fica aos pés da cama. Assistimos a essa cena em primeiríssimo plano, focado no quadril de Glória. Lentamente, a câmera sobe até a altura do rosto, enquanto a atriz executa o movimento de abrir a porta do armário. O clima tem um tom de suspense, o armário range ao abrir, Glória volta seu rosto de lado para verificar se o marido despertou, o silêncio colossal traduz o medo de que ele desperte. Ela tira uma roupa com todo cuidado e sai do quadro. Mas a câmera permanece ali, observando a janela e a pouca luz que de fora entra.

FIGURA 31 – MEDO 1

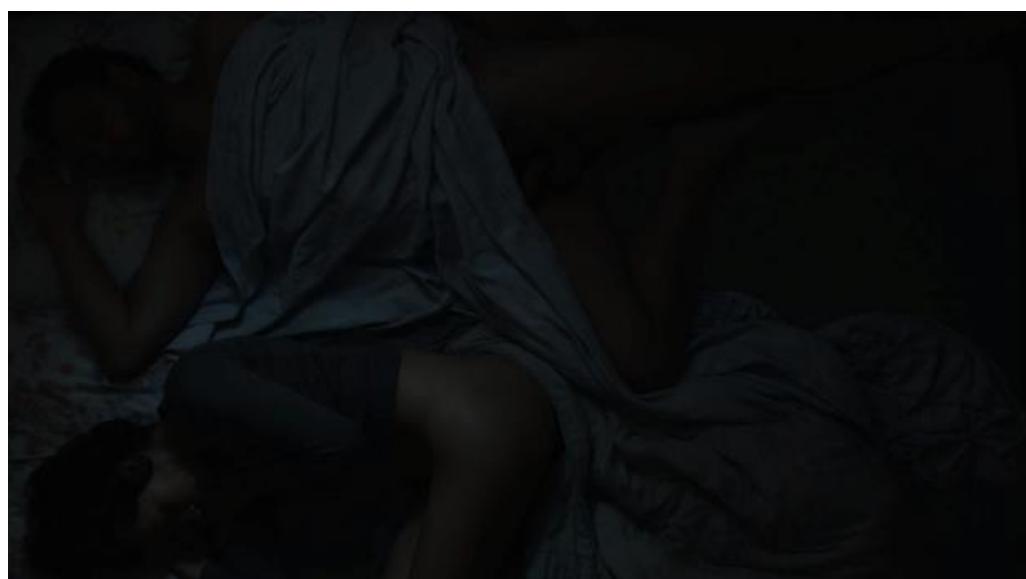


FIGURA 32 – MEDO 2



A câmera quase respira junto com a personagem, fazendo o público compartilhar desse momento íntimo de dor da personagem.

FONTE: *Tentei* (2016).

Corta para cena em que Glória, totalmente vestida, entra na cozinha trazendo consigo as cortinas entrecortadas que fazem vezes de porta. O cenário traduz uma casa simples que transporta para um lugar periférico com aquela atmosfera humilde do interior; as imagens externas conseguem despertar lembranças em nossa memória de cenas iguais vividas. Acompanhamos a personagem no preparo do seu café, guardando no armário um pacote e pegando as xícaras. Todo esse plano-sequência silencioso começa em plano médio até repousar na cena em que ela se senta para beber o café em primeiro plano. Toma o café absorta pela angústia de tomar coragem de denunciar o marido enquanto come um pão queimado, o que simbolicamente traduz uma vida de abnegação e sofrimento. O silêncio em toda a sequência é imenso, trazendo o desconforto e a vontade de não existir, de não acordar o seu agressor, de fugir desse cárcere privado. Criando um estranhamento nesse silêncio, a sonoplastia de um rádio surge distante, e a voz do radialista soa como um ruído mixado a uma música de fundo. Parece ser este rádio o único companheiro da personagem para preencher o vazio, não como entretenimento, mas para não deixar os pensamentos falarem mais alto. Para espectadora mulher, essa sensação de desconforto é conhecida, levando muitas a relembrarem situações já vividas, do desejo de desaparecer, de não acordar o inimigo que dorme ao lado.

Vamos encontrar em *Tentei*, no que se refere ao som off, um diálogo com o filme *O Pântano* (2001), de Lucrécia Martel, na cena da piscina na qual o som significa mais do que um elemento estético. Martel trabalha o som como matéria significante que tem autonomia em contraste com a imagem, valorizando a voz humana, os barulhos do ambiente, criando uma estética sonora. Os personagens observam coisas que estão fora do campo visível, fazendo o espectador imaginar e construir cenas com suas sonoridades fora de campo, mas que fazem parte da diegese. Dessa forma, Martel pontua essas ausências por meio de sons, privilegiando o áudio em vez do visual. Deleuze fala que não é o sonoro que inventa o extracampo, mas é ele que habita e preenche o que não é visto em cena (DELEUZE, 1990, p. 278). Outro ponto que reside no diálogo entre os filmes é que Lucrécia trabalha a maior parte do tempo com plano médio que dá a ilusão de fixa, mas é uma câmera na mão, realizando movimentos bem soltos, causando desconforto, numa tentativa de traduzir na captação da imagem a mesma embriaguez que os personagens vivem na cena. A cena da piscina se dá aos cinco minutos de filme, e nela a personagem Mecha – dona da casa de campo, na qual ocorre uma festa em torno da piscina – e todos os convidados estão bêbados, e a tensão da cena se dá enquanto ela recolhe as taças vazias. Martel trabalha com a câmera deslizando de forma desorientada pela cena enlouquecida para ampliar a tensão. A plateia acompanha com nervosismo a quantidade de taças que Mecha vai acumulando em suas mãos, sabendo que elas vão cair, e os sons das taças que batem umas contra as outras, intensificando o suspense do *quando* isso irá acontecer. Assim como Melo, Martel também alonga a cena para finalmente acontecer seu desfecho, mas ela não mostra o tombo, a queda acontece fora de campo. Na próxima sequência, a diretora apresenta um detalhe dessa mesma cena em primeíssimo plano focado nas taças quebrando-se no chão. Para ampliar a sensação de estranhamento, ninguém que está ali deitado embriagado se mexe em socorro de Mecha, apenas a olham caída no chão e passam a sensação de que nada aconteceu. Logo em seguida, Martel usa o recurso de montagem paralela para trazer a mesma cena sob o ponto sonoro do quarto das filhas de Mecha, com uma intensidade de volume bem maior do que o real ao reproduzir o som das taças se quebrando, ampliando a dimensão do acidente. Vero e Momi, assustadas, saem correndo e vão até a piscina para ajudar a mãe. Com isso, Martel cria uma narrativa na qual a audição da personagem é de grande importância para o funcionamento geral, ao colocar tanto um ponto de vista quanto um ponto auditivo das personagens.

Da mesma forma, Melo usa tanto a banda visual quanto a banda sonora para criar um ponto de vista e ponto auditivo da personagem Glória no filme *Tentei*.

FIGURA 33 – CORAGEM 1



FIGURA 34 – CORAGEM 2



Cena em que há uma tomada longa em torno de tomar o café, comer o pão queimado e tomar coragem. O único som que preenche o silêncio é quase inaudível, pois ao longe ouve-se um programa de rádio, companheiro da angústia e da espera pela difícil tomada de decisão.

FONTE: *Tentei* (2016).

Melo desenvolve uma estética de quadros escurecidos para dentro da casa como uma metáfora dos segredos guardados entre as quatro paredes que aprisionam as palavras, imobilizando a coragem, sufocados pela dor e pelo silêncio, em contraste

com planos iluminados da rua onde a cidade segue ignorante, omissa e tolerante para com a violência doméstica praticada dentro das casas. Mesmo com os dados alarmantes denunciados em vários sites, como *Relógios da violência*, demonstrados aqui, desde que a Lei Maria da Penha foi instaurada, os documentos apontam que a gravidade dos fatos não é devidamente reconhecida. Mecanismos históricos culturais tanto geram quanto mantêm desigualdades entre homens e mulheres, alimentando, assim, o pacto de silêncio a favor desses crimes. O filme traduz na ficção o que poderia ser um documentário sobre uma mulher que foi espancada e violentada. A vítima, ao tentar denunciar, sofre outra violência, pela falta de preparo de quem está do outro lado da escuta, pois os funcionários, mergulhados em uma cultura misógina, não ajudam para que ocorra a denúncia. Melo, ao discorrer sobre a produção do filme no apêndice C desta pesquisa, fala que trabalhou por dois anos como jornalista policial em um jornal em Araucária, região metropolitana de Curitiba, e que acompanhou diversos casos de violência contra a mulher, mas que ficava frustrada em não poder contar essas histórias de uma forma digna. Apenas por meio do encontro com o cinema teve a oportunidade de recontar as histórias que ouviu, com todas as camadas e complexidade do tema.

Ao tomar coragem para efetuar a denúncia, acompanhamos o seu trajeto dentro do ônibus por meio de um longo plano sequência que nos leva da sua casa até a delegacia; a câmera fica focada nela, no seu olhar de desconforto e no seu enorme silêncio para reter o que sobrou da sua dignidade. Corte para descida no ponto final. Interessante que, durante toda cena em um longo plano, temos o tempo dilatado para que, junto com a personagem, o público possa elaborar sobre o tema: tanto sobre a vida dela assim como sobre a nossa.

Na cena em que já está na delegacia, acompanhamos seu olhar atento ao redor e sempre em alerta, enquanto rói o dedo nessa espera aflita. Finalmente, quando é chamada para fazer a denúncia, há a primeira quebra apontando o aparato, quando recebemos o olhar contido da personagem, conectando-nos aos seus pensamentos, sendo quase possível ouvi-los em voz alta, apesar do silêncio que envolve a cena. Há uma ruptura, com a sensação de que a personagem olha para a câmera e para nós, criando um estranhamento, que também está ligado à sensação de desconforto da personagem, sempre valorizando enquadramentos de mãos e do rosto, muito próximos, fortalecendo os traços do estilo indireto livre.

Os elementos usados por Melo para contar essa história são o silêncio e a retenção/alongamento das imagens, dialogando com a estética de lentidão do *slow cinema* pensado por Flanagan (2008): longos planos, descentralização das narrativas focadas no silêncio e no cotidiano para significar uma arte reflexiva. Ele aponta que a diminuição do ritmo serve para deslocar o momento dominante da causalidade narrativa. Fernández (2017) diz que os cineastas pós-narrativos do *slow cinema* têm em comum a longa duração dos planos e formas pouco narrativas ou não narrativas nos seus filmes. Nagib (2016) fala de uma política da lentidão que se opõe a um cinema veloz como uma alternativa ou um antídoto ao consumismo irracional. Importante pensar que esses conceitos e propostas estão dentro da estética construída por Melo.

Segue uma longa tomada que nos remete ao cinema de lentidão, na espera silenciosa da personagem para realizar sua denúncia. Na cena, Glória segura suas mãos para não desistir, rói a unha enquanto aguarda sua senha chegar. Nesse ambiente hostil das delegacias, Glória é apenas mais um número esperando para ser atendida.

FIGURA 35 – ESPERA 1



FIGURA 36 – ESPERA 2



Primeira quebra apontando o aparato, quando se percebe o olhar contido da personagem nos conectando aos seus pensamentos; quase é possível ouvi-los, apesar do silêncio que envolve a cena.
FONTE: *Tentei* (2016).

Melo trabalha habilmente para realizar um plano que representa o ponto de vista do escrivão inquirindo a personagem desconfortavelmente, mesmo que amável, sobre a certeza do ato de denúncia. Ambos os personagens falam muito baixo, realçando sons ambiente que provocam estranhamento e ampliam nossa sensação de hostilidade da atmosfera local, como o som do teclado, vozes indiferentes, ruídos, que saltam aos olhos e ouvidos dentro dessa delegacia, dessa repartição pública. A construção narrativa inclui, inicialmente, o ponto de vista do escrivão que atende conforme o protocolo para o registro desse tipo de queixa, demonstrando um total despreparo para o acolhimento de mulheres vítimas de abuso ou violência. Depois há um deslocamento de 180 graus, em um longo plano sequência, até voltarmos ao ponto de vista da personagem, para acompanharmos, sob a ótica dela, a invasão e até mesmo sadismo do escrivão ao questionar os fatos. Destroi-se, dessa forma, sua coragem de denunciar, trabalhando a culpa, desautorizando o direito de fala, encorralando-a para seu predador e promovendo a desistência do ato de denunciar e, assim, desistir de sua essência.

FIGURA 37 – PONTO DE VISTA ESCRIVÃO 1



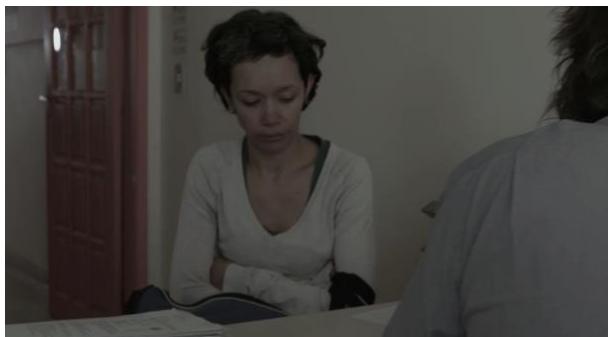
FIGURA 38 – PONTO DE VISTA ESCRIVÃO 2



FIGURA 39 – PONTO DE VISTA GLÓRIA 1



FIGURA 40 – PONTO DE VISTA GLÓRIA 2



Plano que gira em torno das personagens 180 graus para opor os pontos de vista de cada um: dele, de funcionário público que, apesar de amável e da sua fala tranquila maquiavélica traz por meio do seu inquérito o opressor; e o ponto de vista dela da oprimida, quase pedindo desculpa por estar respirando.

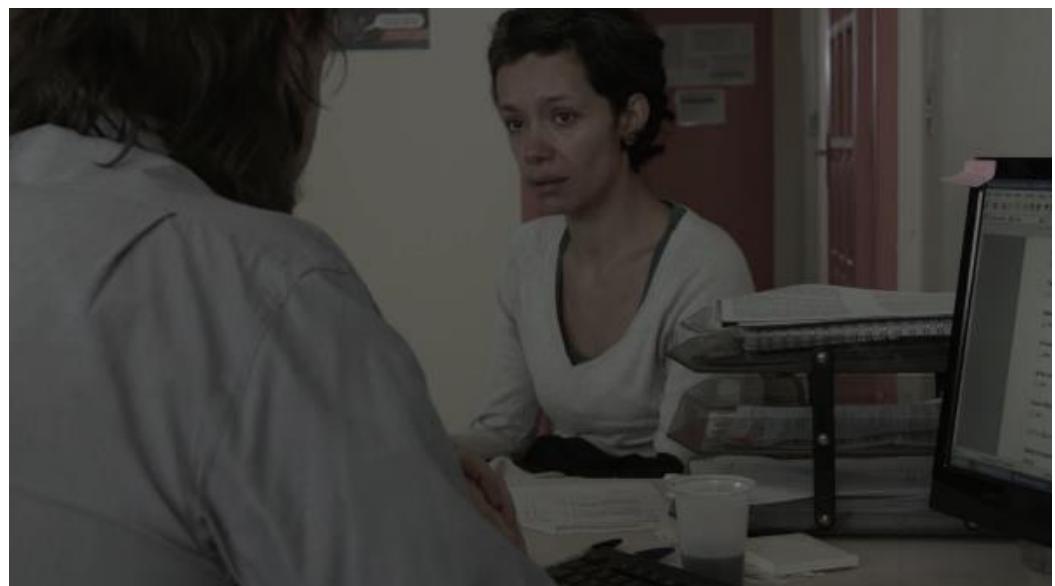
FONTE: *Tentei* (2016).

Na cena na qual o atendente registra a queixa por agressão e abuso, após ele obter a resposta de que a vítima e o agressor são casados, questiona se ela entende que é normal para um casal ter relações sexuais. Essa é segunda quebra, em que ela sobe o olhar para ele/para nós, incrédula e novamente agredida. Não há uma fala dela, entende-se pelo olhar, pelo silêncio e pelo corte abrupto para o outro *take* em que ela sobe a ladeira da sua casa. As violências são muitas no dia a dia e as veladas são tão violentas quanto a mão que bate. Melo sabe disso e trabalha o silêncio para denunciar essa violência, lembrando o apontamento de Doane de que a voz é mais poderosa em silêncio.

FIGURA 41 – SILENCIO 1



FIGURA 42 – SILENCIO 2



Imagens que demonstram o momento em que a personagem se sente novamente agredida e desiste da denúncia. Há uma nova quebra, o olhar para seu interrogador denuncia o sistema patriarcal do qual todas as espectadoras da plateia somos prisioneiras, a falta de fala, a falta de direito.

FONTE: *Tentei* (2016).

Corte para o longo plano do retorno da personagem para sua casa, caminhando pela sua rua, humilhada após desistir de tentar fazer a denúncia. Tal qual o cinema de poesia de Pasolini, Melo nos faz sentir a câmera e junto com ela andamos em passos largos e trôpegos descendo a ladeira, traduzindo a instabilidade em que agora a personagem se encontra. Também é possível ouvir os sons ao redor desse bairro

periférico no qual mora Glória, trazendo o universo em que ela vive como um ponto auditivo da personagem.

Observamos o ponto de vista da personagem, mas não pelos olhos dela, e sim pela câmera que a segue como uma sombra, e junto com ela acompanhamos sua visão perdida sem fixar em nada, atropelando quase tudo que está pelo caminho, até que o ritmo acelera ao chegar na porta de casa.

FIGURA 43 - ANGÚSTIA



Retorno desestabilizado de Glória depois de não conseguir realizar a denúncia contra o marido.
FONTE: *Tentei* (2016).

No longo plano na qual a personagem entra em casa correndo para verificar se o bilhete que deixou para o marido ainda está lá, ao encontrá-lo, desaba ao chão com a prova do seu “crime” (denunciar o marido), apertando o bilhete no peito. O único som que se ouve é da sua respiração e de um choro engolido. Ao se recuperar, vai até o banheiro para jogar o bilhete na privada, tendo como trilha sonora apenas o ruído da água da descarga, tragando para dentro das entradas do esgoto o que restou de sua coragem amanhecida.

FIGURA 44 - BILHETE



FIGURA 45 - DESCARGA



A tentativa de denúncia frustrada na imagem da personagem segurando o bilhete junto do peito.
Na segunda imagem, Glória joga o bilhete na privada.

FONTE: *Tentei* (2016).

Mas esse plano não termina nesse momento; ele continua em sequência surpreendendo até o fim do filme, lembrando que o uso de plano-sequência é um traço do moderno e do *slow cinema*, pois todos os elementos estão colocados. Observa-se uma percepção panorâmica da cena durante todo o longo plano e somos convidados

a deixar nossos olhos vagarem dentro dos parâmetros do quadro, analisando todos os detalhes que permaneceriam velados numa forma mais rápida de narração. Temos o conteúdo, performance e ritmos equivalentes na representação até a quebra final, como aponta Flanagan.

Neste último plano-sequência, a câmera acompanha sem cortes todo o momento de angústia desde a entrada na casa, ir ao banheiro e jogar o bilhete picado, seguir para o quarto, pegar e dobrar a roupa da noite anterior até o desfecho final. A câmera na mão sempre em primeiro plano, traço do moderno. Um silêncio avassalador, traço do cinema de lentidão. A personagem volta ao quarto em que recebe as agressões e abusos, e, ao pegar as roupas da noite anterior, retoma o horror do que viveu entrando numa crise nervosa. Ocorre então a terceira e a mais importante quebra, fortalecendo a ideia de distanciamento pensado por Brecht, trazendo a força radical do contracinema feminista apontado por Mulvey, Smelik, Veiga, De Lauretis.

FIGURA 46 - DOR



A personagem tenta voltar à sua “vida” arrumando seu quarto; ao pegar as roupas da noite anterior, acompanhamos sua memória reviver a dor e toda opressão.
FONTE: *Tentei* (2016).

A personagem Glória volta seu olhar para câmera, mas é para o público que ela endereça seu olhar com ódio. Ela joga as roupas contra a câmera, como se devolvesse para nós a revolta de assistirmos passivamente à sua mazela e, portanto, sermos mais uma vez cúmplices desse sistema.

FIGURA 47 – OPRESSÃO



FIGURA 48 – QUEBRA

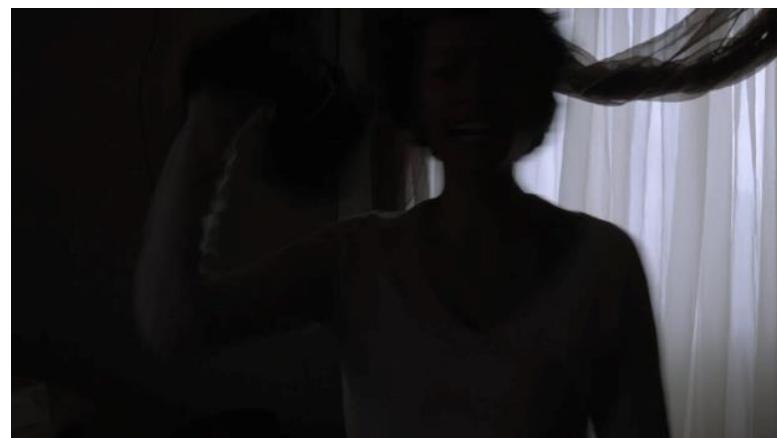
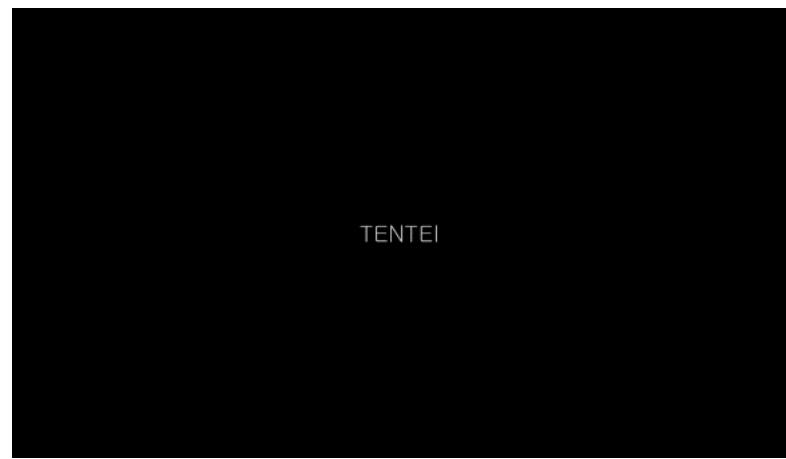


FIGURA 49 – TENTEI



Ela tem um ataque de nervos balançando freneticamente as roupas e, quando se vira para nós/câmera/espectadores desta cena, joga a roupa nessa direção. Blackout e entra o letreiro com o título do filme: TENTEI.

FONTE: *Tentei* (2016).

A narrativa termina ironicamente com um *blecaute* seguido da entrada de letreiros com o título do filme: *TENTEI*.

O Filme *Tentei*, de Melo, leva em conta os debates sobre a condição feminina oprimida, traduzidos nas relações entre os longos planos e as densidades do silêncio. O filme passa pelo *slow cinema* e pela estética da lentidão, ou seja, dando ênfase aos silêncios, às longas tomadas, aos modos descentralizados e à contenção do plano. Foca-se na manutenção da “espera” desenvolvida por meio da duração de longos planos sequência, na espera da ação mediada pela busca de denunciar o opressor. Encontram-se no filme as estruturas que o fazem ser um cinema experimental nos moldes de um contracinema em oposição ao cinema clássico, ao falar para as mulheres, trazendo temas caros ao feminismo em sua essência. Há também o diálogo com a questão de estilos marcados pelo silêncio, pelo não dito da personagem de Melo. Como diz Doane: “A voz é ainda mais poderosa em silêncio. A solução então não é banir a voz, mas construir outras políticas” (DOANE, 2018, p. 384), sendo essa voz usada para que as mulheres possam se fazer ouvir; uma voz que sabe que algo está fora do contexto nessa história, fora do alcance da vista do público masculino, mas que a espectadora mulher intuirá do que se trata.

No filme de Melo, lidamos com traços modernos e autoria feminina, com forte presença de um estilo indireto livre, no qual o poético corresponde à opacidade da tela e à subjetividade, tanto da câmera como da lentidão: os olhares, a forma de atuação/performance da personagem e dos planos, dentro de uma dimensão lírico-subjetiva que vai determinar o processo de suas diferentes narrativas. Ao pensarmos a tentativa de fuga da personagem nesse conflito interno para fugir da opressão, Melo usa a subjetividade feminina para refletir um posicionamento feminista engendrado, por meio de construções narrativas em que a performance e o ritmo se tornam equivalentes à experimentação do universo interior da personagem.

Os filmes, ao retratarem a opressão vivida por milhares de mulheres estampada nos noticiários todos os dias, conseguem nos tocar como espectadores. É essa grandeza que podemos observar em filmes como o de Laís Melo, que aborda com tanta delicadeza um tema tão violento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pasolini entende por narrativa indireta livre a imersão do autor na alma do seu personagem, liberando o autor para adotar a psicologia e a linguagem no personagem. O conceito de Pasolini sobre a subjetiva indireta livre interessa a esta pesquisa para pensarmos numa possível subjetividade (feminista) indireta livre ao analisarmos o estilo dos filmes *Construindo Pontes*, *Notícias da Rainha* e *Tentei*.

O documentário *Construindo Pontes* retrata um encontro que, de muitas maneiras, transforma-se num embate entre a diretora Heloisa Passos e seu pai, armando uma narrativa que se vale de materiais de arquivo e conversas entre os dois personagens, permitindo identificar as profundas diferenças pessoais e políticas que, ao longo da vida, apartaram-nos. Por isso envolve também um debate sobre memória, junto com questões familiares e políticas, público e privado. A forma remete aos documentários em primeira pessoa, sendo um filme que dialoga com esse formato, mas sob uma perspectiva feminista envolvendo a construção de identidade no embate com o pai, bem como a própria questão da homoafetividade. Traz também questões de psicanálise ao se pensar essa relação de pai e filha dentro do sistema patriarcal, assim como dimensões da construção de identidade que remetem às teorias feministas de Mulvey, Doane, De Lauretis, bem como à teoria queer ou a releituras do feminismo na contemporaneidade. A equipe do filme é 70% composta de mulheres, o que já amplia a oportunidade do olhar feminino na construção da narrativa. Outro ponto importante a que se refere a teoria do cinema com enfoque feminista, comentada por Stam, é de que as funções de montadora e de continuistas eram relegadas às mulheres no começo do cinema, como se fosse algo menor, como uma atividade de costureiras ou de organização da casa. E é justamente a montagem de *Construindo Pontes* que traz a potência do filme. Essa função é realizada por Tina Hardy, companheira de Passos, juntamente com Isabela Monteiro de Castro. Passos fala da companheira no filme assumidamente. É possível dizer que o filme *Construindo Pontes*, em sua estética, procura uma aproximação ao contracinema, portanto pode-se dizer que ele é documentário feminista em primeira pessoa. Dessa forma, consegue projetar um estilo dos documentários em primeira pessoa, e nas palavras de Ortega consegue em sua domesticação da experimentação e da vanguarda abordar problemas da subjetividade, desenvolvendo um cinema íntimo,

descontínuo, carente de conclusões e com interrupções reflexivas que buscam construir a experiência e a memória através da autobiografia.

Em *Notícias da Rainha*, de Johann, caminha-se para uma abordagem mais formal, para uma questão da intermidialidade da presença de diferentes mídias em seus limites, do rádio dentro do teatro, do teatro dentro cinema, das cartas dentro da memória, da memória dentro das coxias e das estruturas do teatro. O filme envolve diversas experiências sinestésicas, como o sonoro pelo visual e às vezes o visual pelo sonoro. O som, assim, é um dos principais elementos dentro do filme, por vezes dialoga com a questão “acusmática” na qual encontramos as não coincidências entre corpos e vozes. Desde seu início, temos uma voz over narrando, ainda sem um corpo, mas que é da filha. O filme é a história da Rainha do rádio sob a ótica dessa filha, é a voz que sabe como buscar essa história. Há também no filme um acerto de contas com o passado, entre mãe e filha. Tanto o som quanto as imagens lidam bastante com o off, no caso da voz pela voz off da narradora filha, criando vestígios e ambiguidades acusmática. Essa voz off tem em suas qualidades trazer a onipresença e a onipotência, com isso traz a apresentação de uma subjetividade feminina. Há também os fragmentos de corpos, e vozes sem corpos, ou corpos fora de campo, no space off como fala De Lauretis⁶⁰, para construir também essas subjetividades, mas agora já como política de um pensar feminista, de um endereçamento para as espectadoras para dar corpo e voz às mulheres. Também podemos pensar que *Notícias da Rainha* abarca a intermidialidade no sentido mais restrito de referências intermediáticas, pois usa seus próprios meios para se referir a um subsistema midiático do gênero de filmes, que remetem aos primórdios do cinema, no qual a *mise-en-scène* evoca elementos de outras mídias para criar seu meio específico na estrutura fílmica. Por fim, podemos pensar como um dispositivo narrativo geral do filme *Notícias da Rainha* a interação entre o radiofônico com o cênico, evocada pelas experiências visuais e sonoras, criando uma *mise-en-scène* intermediática.

Ao investigarmos o filme *Tentei*, de Melo, apontamos que se trata de um cinema com traços modernos e que tem no *slow cinema* uma estratégia estética de envolver a espectadora mulher por meio da subjetividade feminista indireta livre. Dessa forma, busca reconhecer e identificar a opressão silenciosa dentro de casa e fora dela,

⁶⁰ Lembrando que o space off é muito mais do que esse espaço “fora de campo”, mas tem haver com a construção discursiva disso, e do gênero e suas relações com a questão ideológica.

funcionando como um levante para nós, mulheres, fazermos a nossa parte que nos cabe nessa história. Tanto Laura Mulvey quanto Smelik apontam, nos anos 70, como proposta estética, a questão de que um filme feminista precisa ser um filme experimental, um contracinema, e que ele só pode existir em contraponto aos filmes realizados pela indústria de forma comercial. Nesse sentido, podemos encontrar em *Tentei* traços de um filme não linear, que busca em sua feitura dialogar com os filmes do experimentalismo do cinema moderno brasileiro, como Holanda aborda em sua fala. Mas também podemos pensar no cinema de lentidão ao investigar seu filme, que traz em sua estrutura longos planos com ênfase no silêncio, no cotidiano, nesta espera refletida na angústia trazida pela expectativa de encontrar coragem para denunciar seu marido. Melo trabalha com a estética de lentidão, como fala Flanagan, com traços de um estilo subjetivo feminista indireto livre na sua linguagem. Smelik levanta questões como espectadoridade e o olhar feminino, temas circundantes à subjetividade feminina inclusos na estrutura narrativa dos filmes feministas. Teresa De Lauretis afirma que a narrativa é uma das formas de reproduzir a subjetividade, sendo que as estruturas narrativas são definidas pelo desejo do sujeito e por sua inscrição dentro dos códigos socioculturais. Podemos observar que Melo traz em sua narrativa uma brutal conexão com o olhar do(a) espectador(a), ao nos colocar dentro do mundo interior dessa personagem por meio do discurso indireto livre. Ela consegue mediar nossa percepção para a experiência vivida pela personagem, portadora de uma cultura estranha à nossa como plateia. Em seu filme-denúncia, além de nos tocar profundamente pelo reconhecimento e muitas vezes identificação, também nos coloca olhando pelo buraco da fechadura, e assim assistimos passivamente, tanto na tela como na vida, as opressões do sistema patriarcal sem nenhuma atitude, e assim nos tornamos cúmplices. Em *Tentei*, Melo leva em conta os debates sobre a condição feminina oprimida, traduzidos nas relações entre os longos planos e as densidades do silêncio. Percebemos que passam pelo *slow cinema* e a estética da lentidão, ou seja, na ênfase aos silêncios, tomadas longas, modos descentralizados e na contenção do plano. Isso também aparece na manutenção da “espera” desenvolvidos por meio da duração de longos planos sequencias, na espera da ação mediada pela busca de denunciar o opressor. Há ainda o diálogo com a questão de estilos marcados pelo silêncio, pelo não dito da personagem de Melo. Como diz Doane, a voz é ainda mais poderosa em silêncio, sendo essa voz usada para que as mulheres possam se fazer ouvir. Uma voz que sabe que algo está fora do contexto nessa história, fora do

alcance da vista do público, mas que a espectadora mulher intuirá do que se trata. Portanto, no filme de Melo, lidamos com traços modernos e autoria feminina com forte presença de um estilo indireto livre, no qual o poético corresponde à opacidade da tela e à subjetividade da câmera - dentro de uma dimensão lírico-subjetiva – que vai determinar o processo de suas diferentes narrativas. Ao pensarmos a tentativa de fuga da personagem nesse conflito interno, para escapar da opressão, Melo usa a subjetividade feminina para refletir um posicionamento feminista engendrado, por meio de construções narrativas em que a performance e o ritmo se tornam equivalentes à experimentação do universo interior da personagem.

Ao pensarmos na transversalidade e os atravessamentos entre os filmes, observando pontos em comuns entre eles. Como ocorrem as questões psicanalíticas sob uma perspectiva feminista, relacionadas aos territórios de pai e filha em *Construindo Pontes*, e relacionadas aos territórios de mãe e filha em *Notícias da Rainha*. Tanto em *Notícias da Rainha*, de Johann, quanto em *Construindo Pontes*, de Passos, teremos abordagens que elaboram as questões da voz over e voz off, conceituadas por Doane. Os filmes articulam com o cinema moderno de autoria feminina pensado por Holanda. Ambos os filmes são documentários com traços fictivizantes elaborados por Odin e, ao trabalhar a quebra da transparência utilizando o distanciamento de Brecht, fortalecem o viés feminista de seus discursos. No documentário em primeira pessoa de Passos, existe o conflito com o pai e a lei do sistema patriarcal. Como já dissemos antes, memória e água serão uma constante no filme, sempre submersas para trazer o território do pai. Justamente o elemento água, que é simbólico do feminino e que lembra a vida interina na placenta da mãe. A água como simbologia das pulsões, pulsões de morte como destruição e pulsões de vida como construção. As de vida estão ancoradas nas imagens relacionadas à força das águas, tanto da hidroelétrica como das Sete Quedas, já as pulsões de morte são as imagens mais abstratas com sobreposição de som e imagem que simbolizam o território da memória de Heloisa relacionado com a infância, e a falta pela ausência do pai. É possível verificar a questão da identificação dela com o pai, num complexo pré-edipiano no qual as mulheres se fixam na segunda fase da identificação, segundo Freud. Essa identificação pode ser traduzida nos símbolos fálicos dentro do filme, como já apontamos na análise, bem como sua tentativa de construir uma ponte para essa relação destruída. As imagens de árvores secas traduzem a aridez da relação e das memórias submersas dentro da desolação do deserto d'água. Os galhos secos

fálicos seriam a visão de mundo de Passos, na identificação com o pai, criando raízes nessa ausência por meio da identificação. Seria uma busca edipiana feminina relacionada com a quebra da conexão com o pai na infância, o que resultaria na busca na fase adulta por meio da identificação. Uma busca para um acerto de contas. Talvez, possamos apontar que Heloisa faz uma busca edipiana pela figura de Lula como um pai substituto dentro do filme, este que foi símbolo da discussão política dentro da narrativa. No documentário *Notícias da Rainha*, a *mise-en-scène* e a intermidialidade entre cinema, rádio e teatro, trabalham a quebra da narrativa ao contar a história da mãe rainha do rádio sob o ponto de vista da filha. O filme apresenta o universo da mãe, mas buscará nas entradas escondidas da sua memória a história da filha, no que tange à ausência e ao desconhecimento do pai. As estruturas do teatro são usadas por Johann para simbolizar o território da memória da rainha do rádio, e as movimentações dessas estruturas são usadas para criar texturas e camadas simbólicas dentro do filme. Assim como o teatro tem algo de sagrado, de templo, as memórias não acessadas da mãe também têm algo de sagrado, de templo a ser respeitado pela filha. Tanto que a filha verdadeira não está em cena, é uma atriz que a representa para contar a história que nunca foi contada da rainha do rádio. Os figurinos também trazem a simbologia, pois mãe e filha personagem usam o mesmo vestido cor de pele como se estivessem nuas, envoltas de um tecido orgânico que as une. Os cenários feitos nas coxias do teatro trazem os territórios das memórias tanto da mãe quanto da filha. Água e memória também são elementos fortes, indicando no filme a reconstrução da história tanto da rainha quanto da filha. No filme, também temos uma filha buscando um pai que se perdeu na infância, mas o acerto de contas será com sua mãe, um construir pontes entre mãe e filha. Os dois filmes trazem elementos utilizados pela pioneira feminista Helena Solberg, apontados por Tavares, como a ênfase no estilo reflexivo para abordar o feminismo e a autoria. Ambos os filmes apresentam as mães em segundo plano, fracas e omissas, e ambas as narrativas são contadas sob o ponto de vista das filhas. Os dois filmes são feministas dentro do contexto de instância de luta política. O filme *Notícias da Rainha*, de Ana Johann, é uma instância de luta política na busca da filha pela sua história negada. O filme *Construindo Pontes* é uma instância de luta política no acerto de contas com o pai.

Da mesma forma, podemos pensar na transversalidade da estética de lentidão, do slow cinema, associada a um viés feminista nos filmes *Construindo Pontes* e

Tentei. Passos e Melo possuem experiências e maturidades profissionais diversas, portanto, vão construir suas poéticas femininas abordadas por uma perspectiva feminista com intensidades múltiplas. Uma com mais força, como Melo, por pertencer à geração assumidamente feminista. Isso fica muito claro, no filme *Tentei*, ao apostar no suporte filmico como plataforma de denúncia endereçada às mulheres espectadoras. Já *Construindo Pontes* trabalha a perspectiva feminista de que o pessoal é político, ao trazer para a narrativa os conflitos da sua vida pessoal para público. Portanto, os dois filmes são instâncias de luta política, traduzidas no seu estilo indireto livre e na sua estética subjetiva feminista. Verificamos em *Tentei* um slow cinema da contenção das imagens para contar a espera e a busca de Laís Melo ao falar do abuso e da violência contra mulher. A diretora trabalha longos planos e sua estabilidade na primeira parte do filme até a tentativa da denúncia na delegacia. Depois, no retorno da personagem para casa, trabalha com a câmera na mão nervosa, traduzindo a angústia e o desespero da personagem. Melo trabalha a espera e o silêncio em todo o filme; mesmo quando há diálogos, eles são monossilábicos da parte da personagem em contraste com a fala delicada, mas ferina, do agente público da delegacia. Encontramos em *Construindo Pontes* um slow cinema nos longos planos, desde a sequência inicial nas imagens de paisagens como da hidroelétrica Itaipu, no longo plano em *travelling* filmando a desolação do deserto d'água, nos longos planos relacionados aos diálogos íntimos em família na casa do pai, até a atenção aos enquadramentos de detalhes e fragmentos. Vamos encontrar a espera e o silêncio nos longos planos de perambulação de carro na busca para o fim do conflito e a construção do diálogo. Tanto em *Tentei* quanto em *Construindo Pontes*, os planos sequenciais são longos, intimistas; existe a contenção do plano trazendo todas as nuances de fala, gestos, olhares dos seus personagens. O filme *Construindo Pontes* poderia ser um *Tentei*, pois ambos deixam o final em aberto, não sabemos se o diálogo é construído entre pai e filha, e não sabemos qual será o destino de Glória ao voltar para casa sem conseguir denunciar. As narrativas possuem traços do slow cinema ao investirem no prolongamento da duração, na experiência da contemplação, na manutenção da espera, na permanência do olhar. Eles reelaboram a encenação a favor dos pequenos acontecimentos, ênfase nos silêncios, na quietude, na contenção do plano.

Michel Foucault diz que uma história de ficção que parte de uma realidade política se torna verdadeira e que uma ficção é uma política que ainda não existe a

partir de uma verdade histórica. No caso do discurso feminista, mesmo que não se possa falar na tradição ou de uma área específica, pode-se dizer que seu enunciado tem força de conjunto e se situam como novos campos de saber, que tangenciam mais de uma formação, tornando-se uma matriz de sentido para que os que falam nela se reconheçam por lhes serem naturais. Para Foucault, o discurso só faz sentido quando a outra pessoa interpreta. Segundo Kellner, a cultura da mídia é também o lugar de fala de uma sociedade, sendo feministas e antifeministas, liberais e conservadores, todos lutam pelo poder cultural tanto na mídia quanto na indústria cinematográfica. A mídia está próxima ao poder, abrindo o estudo da cultura para as alternativas da política, transformando nossa visão de mundo, formatando a opinião pública, sendo um importante fórum do poder e da luta social.

Para chegar à questão “de uma subjetividade feminista”, podemos partir do pressuposto de que a subjetividade feminina trata da identificação e da projeção da mulher nos filmes analisados, pensando que são experimentais em oposição ao cinema clássico para poderem habitar esse espaço do contracinema e sair das fórmulas e armadilhas de uma indústria que serve ao sistema patriarcal. Além disso, a subjetividade “feminista” vai se utilizar do estilo indireto livre para acrescentar uma quebra, uma provocação endereçada às espectadoras mulheres por meio do cinema poesia, cuja construção narrativa exige desse público uma maior reflexão sobre os temas abordados.

Os filmes *Construindo Pontes*, *Notícias da Rainha* e *Tentei* são exemplos de contracinema por se oporem ao classicismo do cinema hollywoodiano, na medida em que trabalham a opacidade da tela, quebrando a ilusão da transparência de uma historinha contada de acordo com os padrões de um sistema patriarcal que tem o homem como o seu interlocutor direto. Portanto, todos os três filmes vão beber no cinema moderno classificado por Bazin, Ismail, Burch, e tantos outros, inclusive Pasolini, em busca de um novo termo no bojo dos cinemas novos, para construir suas poéticas feministas de um cinema moderno brasileiro de autoria feminina. Algumas cineastas com mais força, por pertencerem à nova geração da quarta onda de feministas e que têm isso muito claro ao usar o suporte como plataforma de questionamento, como é o caso da Laís Melo; outras menos, como a Ana Johann, que produziu seu filme antes, em 2013, e fixa seu olhar mais na questão de uma subjetividade feminina partindo da *mise-en-scène*, mas que também articula com o cinema moderno bebendo nas ferramentas reflexivas usadas pelas diretoras que

fundaram o cinema moderno brasileiro de autoria feminina como a Solberg. Tanto Johann quanto Passos trabalham com filmes nos quais há certas contaminações entre formas de representação documental e ficcional, talvez documentários híbridos, para trabalhar a quebra da transparência e trazer temas do feminismo em seus discursos.

Todas as três diretoras usam o estilo indireto livre, a subjetividade poética e feminina, para construir suas narrativas estéticas. Seja o documentário em primeira pessoa, no caso do filme de Heloisa Passos, para expor o conflito com o pai e com a lei do sistema patriarcal; o uso do *slow cinema* para dilatação das imagens ao narrar a espera e a busca ao falar do abuso e da violência contra mulher no caso do filme de Laís Melo; e o uso da *mise-en-scène* e a intermidialidade entre cinema, rádio e teatro para criar o estranhamento e trazer as memórias guardadas da rainha do rádio sob a ótica da filha na sua busca pelo pai, no caso do filme de Ana Johann.

Pasolini chamou de estilo indireto livre esse cinema poesia, Xavier chamou subjetivo indireto livre. Propomos a junção da subjetividade feminina com o indireto livre para pensar o modo autoral dessas diretoras para construir suas narrativas. Dessa forma, ousamos cunhar o estilo dessas cineastas de *subjetividade (feminista) indireta livre*.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, G. Notas sobre o gesto. In: *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.
- ANCINE. *Anuário estatístico do cinema brasileiro*. Disponível em <<http://oca.ancine.gov.br/publicacoes>>. Acesso em: 17 set. 2019.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Tradução Marcelo Felix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- _____. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- AVEC. *Mapeamento do audiovisual paranaense 2018*. Disponível em: <<https://mapr2018.wordpress.com/>>. Acesso em: 17 fev. 2020.
- AZEVEDO, Monia Karine; MELLO NETO, Gustavo Adolfo Ramos. O desenvolvimento do conceito de pulsão de morte na obra de Freud. *Revista Subjetiva*, 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5020/23590777.15.1.67-75>>. Acesso em: 14 mar. 2020.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino. Rio de Janeiro: Difel, 2012.
- BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. In: *O cinema: Ensaios*. BAZIN, André. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. Por um cinema impuro – defesa da adaptação. In: *O que é o cinema?* BAZIN, André. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- _____. Teatro e cinema. In: *O que é o cinema?* BAZIN, André. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. E-book.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reproduтивidade técnica*. Organização e prefácio Márcio Seligmann- Silva; Tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores*. Colaboração de Francis Vogner dos Reis. 2º ed. Atualizada. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.
- BOGADO, Maria. Rua. In: *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. Org. Heloisa Buarque de Hollanda. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BONITZER, Pascal. Les Silences de la voix. *Revista Cahiers du Cinéma*, fevereiro-março, 1975, p. 25 e 26.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas: Editora Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Tradução: Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008.

_____. La narración de arte y ensayo. In. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.

_____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria Contemporânea do Cinema*, v. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CHION, Michel. Glossaire Acoulogique. Revista Eletrônica: *Lampe-tempête*. Revue des philosophies, arts, littératures, poésies, sciences.../ número 2. Disponível em: <<http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>>. Acesso em: 13 abr. 2019.

CONSTRUINDO pontes. Direção: Heloisa Passos. Brasil, Curitiba. Maquina Filmes, 2017.

COSTA, Cristiane. Rede. In: *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. Org. Heloisa Buarque de Hollanda. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. In: *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Org. Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

DELEUZE, Giles. *A imagem-movimento*. Tradução Stella Senra. Editora Brasiliense, 1983

DOANE, Mary Ann; MELLENCAMP, Patricia; WILLIAMS, Linda. Feminist Film Criticism: An Introduction. In: *Re-vision: essays in feminist film criticism*. (American Film Institute monograph series; v. 3). Los Angeles: The American Film Institute, 1984.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: A articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Antologia/organização Ismail Xavier. - 1a. Edição - Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilla. *História, gênero e sexualidade*. São Paulo: nVersos, 2015.

FERNÁNDEZ, Horácio Muñoz. Cierta tendència (nostàlgica) del slow cinema. *Revista Aniki*, v.4 n.2, (2017): Dossiê “A longa duração”. Disponível em: <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/283>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

- FLANAGAN, Matthew. *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*. 2008. Disponível em: <http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm>. Acesso em: 12 fev. 2019.
- FOUCAULT, M. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Editora Loyola, 2010.
- FRANCHINI, B. S. O que são as ondas do feminismo? In: *Revista QG Feminista*. 2017. Disponível em: <<https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismo-092dae3a>>. Acesso em: 27 set. 2019.
- HANSEN, Miriam. Pleasure, ambivalence, identification: Valentino and female spectatorship. In: *STARDOM Industry of Desire*. Edited Christine Gledhill, 1991.
- HOLANDA, Karla (Org.) *Mulheres no cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.
- _____; TEDESCO, Marina C. (Orgs.) *Feminino e Plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JOHNSTON, Claire. Women's Cinema as counter cinema. In: THORNHAM, Sue. *Feminist Film Theory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.
- KUHNERT, Duda. Nas artes. In: *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. Org. Heloisa Buarque de Hollanda. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico de Rousseau à internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2008.
- METZ, Christian. *A significação do cinema*. Tradução Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. (Antologia) / organização Ismail Xavier. 1a. Edição - Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- MULVEY, Laura. *Death 24 x a second: stillness and the moving image*. Londres: Reaktion Books Ltd., 2006.
- _____. Film, Feminism and the Avant-Garde. In: *Visual e Outros Prazeres. Linguagem, Discurso, Sociedade*. Londres: Palgrave Macmillan, 1989.

_____. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. (Antologia) / organização Ismail Xavier. 1a. Edição - Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

NAGIB, Lucia. The Politics of Slowness and the Traps of Modernity. In: DE LUCA, Tiago; BARRADAS, Jorge Nuno (orgs). *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

NEVES, Elsa Santos. Tudo que você gostaria de saber sobre Lacan e ousou perguntar a Slavoj Žižek: psicanálise e cinema. *Estudo psicanalítico*. Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010034372005000100004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 14 mar. 2020.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

NOTÍCIAS da rainha. Direção: Ana Johann. Brasil, Curitiba. Capicua Filmes, 2013.

ORTEGA, María Luisa. *Documental, Vanguardia y Sociedad: Los Límites de la Experimentación*. In: CERDÁN, Josexo; TORREIRO, Casimiro. (Org). *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra/ Festival de Málaga, 2005. Disponível em: <<file:///F:/livros%20novos/documental-y-vanguardia.pdf>>. Acesso em: 04 set. 2018.

PASOLINI, P. A poesia do novo cinema. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, Maio, 1966. p. 267-287.

_____. *L'expérience hérétique: langue et cinéma*. Trad. Anna Rocci Pullberg. Paris: Ramsay, 1989.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceito e metodologia. *VI Congresso SOPCOM*, abril de 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2020.

RAJEWSKI, Irina O. Intermidialidade, Intertextualidade e “Remediação”: Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RENOV, Michel. Memórias e subjetividades no documentário latino-americano no contemporâneo. In: *Catálogo Silêncios históricos e pessoais*, 2014. Disponível em: <file:///E:/livros%20novos/catalogo_silencios%20historicos%20e%20pessoais.pdf>. Acesso em: 01 out. 2019.

RUBIM, Luiza; SOUZA, Carolina A. de. *Complexo de Édipo Feminino*. ISEPOL – Instituto Sephora de Ensino e Pesquisa de Orientação Lacaniana. Disponível em: <http://www.isepol.com/laboratorio/disciplinas/laboratorio1/disc2_edipofeminino.html>. Acesso em: 13 mar. 2020.

SARMET, Érica; TEDESCO, Marina C. No cinema. In: *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. Org. Heloisa Buarque de Hollanda. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SARDENBERB, Cecília M. B. O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres. *Revista ibict*, v. 11, n. 2 (2018). Disponível em: <<http://revista.ibict.br/inclusao/article/view/4106/3726>>. Acesso em: 04 abr. 2020.

SILVERMAN, Kaja. Dis-Embodying the Female Voice. In: *Re-vision: essays in feminist film criticism*. (American Film Institute monograph series; v. 3), Los Angeles: The American Film Institute, 1984.

SMELIK, Anneke. Feminist Film Theory. In: British Film Institute, *The Cinema Book*, 2007. *Revista Usina*. Disponível em: <<https://revistausina.com/2015/03/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/>>. Acesso em: 10 set. 2018.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2013.

TAVARES, Mariana R. S. *Helena Solberg do cinema novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: É Tudo Verdade. 19º Festival Internacional de Documentários – Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2014.

TENTEI. Direção: Laís Melo. Brasil, Curitiba. Gesto de Cinema Produções Audiovisuais, 2016.

TUTTLE, Harry. *Michel Ciment: the State of Cinema*. Unspoken Cinema, 2003. Disponível em: <<http://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html>>. Acesso em: 12 fev. 2019.

UCHOA, Fábio Raddi. O menino e o mundo de Alê Abreu: campo-cidade, estilo indireto livre e o direito à cidade. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – E-compós*, Brasília, v. 21, n.3, set/dez, 2018.

_____. Pasolini e Candeias: a coexistência de estilos na obra de dois cineastas modernos. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, Número 9 – dezembro/2015.

VEIGA, Ana Maria. Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme acontecimento. In HOLANDA, Karla (Org.) *Mulheres no cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

XAVIER, Ismail. (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. O cinema moderno segundo Pasolini. *Revista De Italianística*, São Paulo, 1(1), p. 101-109, 1993. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v1i1p101-109>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

_____. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

APÊNDICE A – ENTREVISTA REALIZADA COM HELOISA PASSOS

Nome: Heloisa Passos - Questionário respondido dia 05/09/2019

Idade: 52

Breve Currículo:

Heloisa Passos produtora, diretora e premiada diretora de fotografia, como documentarista é Membro da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos Estados Unidos. Como diretora de fotografia foi premiada no Festival de Cinema do Rio, 2009 e 2016, Festival de Cinema de Gramado, 2002 e 2008, Sundance Film Festival, 2007, entre outros. Dirigiu diversos curtas metragens, entre eles, “Viva Volta”, melhor direção no Cine Ceará, melhor documentário no Festival de Cine e Vídeo de Vitória e Grande Prêmio Canal Brasil de curta-metragem, 2007. Realizou a direção geral da série Caminhos, prêmio TAL de melhor série de TV da América Latina em 2013. Foi convidada por Glenn Greenwald e Laura Poitras para dirigir dois curtas para a plataforma Field of Vision / The Intercept. “Construindo Pontes”, seu primeiro longa-metragem como diretora, recebeu o prêmio Marco Antônio Guimarães no 50º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, Grande prêmio Cora Coralina de melhor filme e Prêmio do júri jovem no XX FICA, estreou internacionalmente no maior festival de documentário do mundo, no IDFA em Amsterdam.

Título do Filme: CONSTRUINDO PONTES

Gênero: Documentário, 73 minutos

Link para assistir ao filme: <https://vimeo.com/255902430>

Senha: PONTES_FESTIVAL

Equipe técnica:

Direção: Heloisa Passos

Produção executiva: Luciane Passos

Produção: Tina Hardy e Heloisa Passos

Roteiro: Letícia Simões, Stefanie Kremser e Heloisa Passos

Edição: Tina Hardy e Isabela Monteiro de Catsro

Direção de fotografia: Heloisa Passos, abc

Assistência de Câmera: Luz Guerra e Paula Monte

Som direto: Valéria Ferro e Elenton Zanoni (Trovão)

Edição de som :Beto Ferraz

Mixagem: André Tadeu

Trilha sonora: Belchior

Trilha original: BiD e Beto Ferraz

Pesquisa de imagem: Antônio Venâncio

Diretor de Produção: Daniel Caldeira e Max Leeann

Assistente de produção: Cristiane Lemos e Daniel Gómez Olazar

Controller: Regina Soares de Sousa

Drone: Edson Rogério Cardoso e Everton Isidro

Maquinista: Julinho Guimarães

Assistente de edição: Danilo Custódio e Letícia Mota

Assistente de edição de som: Malu Sousa

Coordenação de pós-produção: Laura Futuro

Colaboração de roteiro: Daniela Capelato e Fernando Kinas

Consultoria de montagem: Marta Andreu e Karim Aïnouz
 Pintura do cartaz: Janaina Tschape
 Arte: Marina Willer
 Coordenação de distribuição: Andrea Lanzoni
 Produção executiva de distribuição: Beatriz Ferrari Masson
 Produção de distribuição: Anna Horta
 Assessoria de Imprensa: Margo Oliveira e Carolina Moraes
 Coordenação de mobilização social: Lili Almendary
 Assistente de mobilização social: Paula Berbert
 Comunicação digital: Babi Sonnewend e Zé Agripino

O orçamento para a produção foi obtido em algum edital? Qual?

FUNDO SETORIAL AUDIOVISUAL / BRDE / ANCINE – Prodecine 5, edital de produção.
 FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA – edital de distribuição, 2017.

Discorra sobre a produção do Filme com se deu?

A produção deste filme é fruto da MAQUINA FILMES, produtora criada por Heloisa Passos no final dos anos 80 em Curitiba. O primeiro filme de Heloisa Passos e da Maquina filmes foi realizado para a inauguração da sala Miguel Bakun na Secretaria do Estado da Cultura do Paraná em 1989, um filme com as obras do pintor Miguel Bakun. Durante os anos 90, Heloisa Passos mudou para São Paulo, onde se tornou prestadora de serviços no cinema brasileiro no departamento fotográfico. Heloisa retorna para Curitiba no final dos anos 90 e produz na Maquina filmes os curtas: DO TEMPO QUE EU COMIA PIPOCA, CARTAS DA MÃE e PAISAGEM DE MENINOS.

CONSTRUINDO PONTES é o primeiro longa-metragem da Maquina filmes e também o primeiro longa como diretora de Heloisa Passos.

A produção deste filme é realizada por Luciane Passos, Tina Hardy e Heloisa Passos. Luciane Passos, produção executiva e gerenciamento financeiro. Tina Hardy, produção e montagem. Heloisa Passos, roteiro, produção, direção de fotografia e direção.

Heloisa tinha como premissa iniciar suas conversas com o pai através de imagens, tais como: acervos familiares, públicos, privados, jornais, revistas, fotografias, filmes super-8 entre outros. Convidamos Antônio Venâncio, experiente pesquisador do cinema brasileiro, para realizar a pesquisa iconográfica. A descoberta do acervo Júlio Krieger em Curitiba foi fundamental para Heloisa. Este acervo deu a Heloisa ferramentas suficientes para iniciar com seu pai um diálogo sobre as estradas que ele construiu no Brasil e em especial no Paraná.

A Maquina Filmes já tinha produzido um telefilme na fronteira do Brasil com o Paraguai, na região de Guaíra. Desta forma, a produção deste filme retomou os contatos e realizou outros para as filmagens no oeste do Paraná. Fechamos apoio logístico nas cidades de Foz do Iguaçu e Guaíra, assim como na Usina hidrelétrica de Itaipu, prefeitura da cidade de Guaíra, consulado da República do Paraguai, delegacia Fluvial de Guaíra, corpo de bombeiros da região oeste e Hotel Deville.

Primeira fase da produção: Ver e ouvir com as montadoras e roteiristas do filme, todo material filmado por Heloisa no telefilme "Deserto d'água", abrir pesquisa iconográfica, iniciar conversas filmadas com Álvaro Passos, o pai de Heloisa.

Segunda fase de produção: Montagem das primeiras sequencias. Heloisa e Álvaro revisitam o passado através de projeções de slides, super-8 e vídeos provenientes de diversos acervos. Apresentação dessas sequencias para as roteiristas.

Terceira fase de produção: Filmagens no Rio Paraná, na Usina hidrelétrica de Itaipu, na região da cidade de Guaíra e no departamento de Canindeyú no Paraguai.

Quarta fase de produção: Segunda fase de montagem do filme com as montadoras: Tina Hardy e Isabela Monteiro de Castro. Diretora, montadoras e produtoras participam do Pitching de Documentário no DocMontevideo no Urugay. Construindo Pontes recebeu o prêmio IDFA de melhor pitching no DocMontevideo.

Quarta fase de produção: Reunião com as roteiristas. Apresentação do primeiro corte do filme para os consultores de montagem e consultores de roteiro.

Consultores de montagem: Marta Andreu e Karim Aïnouz.

Consultores de roteiro: Fernando Kinas e Daniela Capelato.

Participação como ouvinte apresentando o projeto em montage para consultores internacionais e agentes de vendas no IDFA (International Documentary Film Festival of Amsterdam).

Quarta fase de produção: Retorno a montagem do filme. Corte final do filme.

Quinta fase de produção: Finalização do filme: edição de som, criação da trilha sonora, licenciamento das músicas, marcação de cor e cópia final.

Discorra sobre o processo de Criação do Filme?

O processo de criação do filme iniciou com o convite que Heloisa fez a Stefanie Kremser e Letícia Simões. As três se juntaram para escrever o projeto juntas.

Stefanie Kremser é alemã, cineasta, escritora, morou no Brasil muitos anos e trabalhou com Heloisa no seu primeiro filme “Ode a São Paulo”.

Letícia Simões, jovem poeta, escritora e cineasta.

Stefanie e Letícia contribuíram muita na escrita do projeto e no poder que temos de imaginar um filme.

Em 2014 o projeto foi contemplado no primeiro edital de cinema autoral do Fundo Setorial / Ancine (Prodecine 5).

Em 2015, Heloisa convidou a montadora, Isabela Monteiro de Castro para integrar a equipe de montagem com a produtora e montadora, Tina Hardy. A larga experiência em montagem de Isabela com ficção (“Madame Satã”, “O céu de Suely”) foi fundamental para Heloisa e Tina construírem a narrativa do filme na ilha de edição.

Como formou a equipe técnica criativa do Filme?

A principal equipe técnica do filme está citada acima, foram convites feitos por mim na etapa de desenvolvimento do projeto. Uma equipe pequena formada por talentos afetivos, familiares e acima de tudo profissional.

Roteiristas: Heloisa Passos, Letícia Simões e Stefanie Kremser.

Montadoras: Isabela Monteiro de Castro e Tina Hary.

Produtora executiva: Luciane Pasos

Produtoras: Heloisa Passos e Tina Hardy

Quais as obras literárias e filmes que dialogaram na construção deste Filme?

Obras literárias:

Building Bridges: The Cinema of Jean Rouch, Wallflower Press, 2007

O Segundo Sexo, Fatos e Mitos, Simone Beauvoir, Editora Nova Fronteira, 1980

Esculpir o tempo, Andrei Tarkoviski, Editora Martins Fontes, 1990

Cartas a um jovem Poeta, Rainer Maria Rilke, Editora Globo, 1988

Filmes

Fotografías, 2007, Andrés Di Tella,
 La T.V. y yo, 2002, Andrés Di Tella,
 Eu, um negro, 1958, Jean Rouch
 As praias de Agnès, 2008, Agnès Varda
 Os dias com ele, 2012, Maria Clara Escobar
 Diário de uma busca, 2010, Flávia Castro
 Santiago, 2007, João Moreira Salles

Quais cineastas, artistas, pensadores que inspiraram você no processo de criação e por quê?

Alguns artistas: Louise Bourgeois, Simone Beauvoir, Pagu (Patricia Galvão), Isadora Duncan, Agnès Varda, Hélio Oiticica, Cassia Eller, Lucrécia Martel, Jean Rouch, Claudia Adunjar, Grada Kilomba.

Alguns artistas e por quê?

Jean Rouch

Rouch era o cineasta que queria usar sua câmera como Louis Armstrong usava seu trompete, sempre improvisando harmonias inesperadas com o assunto.

A ideia de Rouch é de que a câmera poderia atuar como um catalisador para provocar sua matéria em performances reveladoras.

Louise Bourgeois

"Casei-me com alguém que não falava minha própria língua, não fez nenhuma diferença para mim. Aprendi a língua dele, ele aprendeu a minha língua. No final, isso não importa, porque a linguagem do olho, a intensidade do olhar e a firmeza desse olhar são mais importantes do que aquilo que se diz. A linguagem é útil, mas não necessária. Você não pode me enganar no mundo visual, mas pode tirar o melhor de mim no mundo verbal." LB

* Ela carrega sua psicanálise dentro do trabalho. Todos os dias ela trabalhava com algo que a incomodava. Louise sempre teve um componente de raiva na beleza.

Lucrécia Martel

"La Ciénaga" (O Pântano)

"O Pântano" é um projeto muito pessoal; o tipo de filme que só pode existir através da experiência pessoal e do conhecimento de como eram certas coisas em um determinado ambiente.

Olhar para o relacionamento de uma família e seus amigos no interior da Argentina é muito mais do que olhar para si mesmos; está olhando para seu país, sua nação. Eu aprecio como Lucrécia constrói as tensões narrativas neste filme.

Claudia Adunjar

Ela é uma artista e ativista. Durante 50 anos, fotografou uma tribo amazônica, os Yanomami, um povo que olha, vive e pensa de maneira muito diferente para a maioria de nós.

Acredito que, como os Yanomami, seu legado perdurará por muitas gerações, em suas fotos, mas principalmente na sobrevivência da floresta tropical e de seu povo.

O que te interessa na dramaturgia? O que te move no cinema?

“O meu mais fervoroso desejo sempre foi o de conseguir me expressar nos meus filmes, de dizer tudo com absoluta sinceridade, sem impor aos outros os meus pontos de vista. No entanto, se a visão de mundo transmitida pelo filme puder ser reconhecida por outras pessoas como parte integrante de si próprias, como algo a que nada, até agora, conseguia dar expressão, que maior estímulo para o meu trabalho eu poderia desejar? Este livro amadureceu durante todo o período em que minhas atividades profissionais estiveram suspensas... Seu principal objetivo é ajudar-me a descobrir os rumos da minha trajetória em meio ao emaranhado de possibilidades contidas nesta nova e extraordinária forma de arte em essência, ainda tão pouco explorada para que nela eu possa encontrar a mim mesmo, com plenitude e independência.”

Andrei Tarkoviski, *Esculpindo o tempo*, Editora Martins Fontes, 1990.

O processo criativo de um filme seja ele documental ou de ficção adentra na dramaturgia. O que me interessa é a busca incessante das construções narrativas de cada filme. A elaboração de qualquer história é movida por passos, e esses passos são movidos de ações dramáticas.

Existe muitos significados na feitura de fazer um filme, fazer cinema pode ser a arte do encontro, da descoberta, do enfrentamento, da busca de um país, da identidade, são muitas sensações.

Vou finalizar com as palavras de Andrei Tarkoviski, citado acima “... Seu principal objetivo é ajudar-me a descobrir os rumos da minha trajetória em meio ao emaranhado de possibilidades contidas nesta nova e extraordinária forma de arte em essência, ainda tão pouco explorada para que nela eu possa encontrar a mim mesmo, com plenitude e independência.”

©Heloisa Passos

São Paulo, 05 de setembro de 2019.

CONSTRUINDO PONTES

PRÊMIOS / FESTIVAIS / MOSTRAS

PRÊMIOS

*** Prêmio Marco Antônio Guimarães pela melhor utilização de material de pesquisa cinematográfica brasileira no 50 ° Festival de cinema Brasileiro de Brasília

*** Grande Prêmio Cora Coralina de Melhor filme no XX FICA

*** Prêmio júri jovem de Melhor filme no XX FICA

*** Menção Honrosa no CineEco 2018

*** Mejor Largometrage 1° Festival de Cine Incuna Film Fest

*** Premio de la crítica CAMIRA no VIII Festival Márgenes

FESTIVAIS

* IDFA 2017 – International Documentary Film Festival of Amsterdam

* 50 ° Festival de cinema Brasileiro de Brasília, Brasil

* 41° Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, Brasil

* FICBIC 2017 – Festival Internacional de cinema, Bienal de Curitiba, Brasil

* 19 ° Festival Kinoarte de Cinema / Londrina, Brasil

- * 36° International Film Festival of Uruguay
- *17° Endoc – Encuentros del outro Cine (Quito e Guayaquil) – Ecuador
- *11º Festival de Cinema de Triunfo, Brasil
- *XX FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental, Brasil
- * International Documentary Film Festival 2018 DOQUMENTA, Querétaro, Mexico
- * DOKUBAKU International Documentary Film Festival, Baku, Azerbaijan
- * Incuna International Film festival, Espanha
- * CineEco 2018, Portugal
- *26º Festival Mix Brasil
- * 7º Festival Internacional de Cinema Socioambiental de Nova Friburgo
- * VIII Festival Márgenes, Espanha
- * 40º Festival Internacional Del Nuevo Cine Latino Americano, Cuba
- * (Femme Revolution Film Fest 2019, Mexico)
- *2019 Bozcaada International Festival of Ecological Documentary, Turquia

MOSTRAS

- Mostra “Autorretratos” na Caixa Cultura no Rio de Janeiro;
- Retrospectiva do Cinema Brasileiro – Cine SESC 2018;
- Mostra Arquitetura Brasileira, Casa das Artes, Porto, Portugal.

APÊNDICE B – ENTREVISTA REALIZADA COM ANA JOHANN

Nome: Ana Johann – Questionário respondido dia 26/04/2018

Idade: 38

Breve Currículo:

Roteirista e cineasta, Ana Johann tem especialização em documentário pela Universidade de Barcelona e é Mestra em Comunicação e Linguagem pela Universidade Tuiuti do PR.

Está em pré-produção o seu primeiro longa-metragem “A mesma parte de um homem”, ganhador do edital SEEC-PR/ANCINE e também do edital de desenvolvimento Brasil-Itália em 2016. No ano passado também este mesmo roteiro recebeu menção honrosa no Concurso de Roteiros do FRAPA – Festival de Roteiros Audiovisuais de Porto Alegre e em 2014 foi escolhido para consultoria no LAB Sesc novas histórias. Esse projeto passou também por consultoria no Núcleo Sesi PR em 2013. Foi finalista de 2017 do Prêmio de Roteiro Cabíria, voltado para o desenvolvimento de protagonistas mulheres.

Em 2015 foi vencedora do concurso FRAPA com o roteiro “Terrestre”. O projeto de longa foi premiado com a consultoria do cineasta uruguai Pablo Stoll, codiretor do longa “Whisky” (2004), filme homenageado no festival de Cannes. Em 2017, esse projeto foi selecionado para o Curso de Desenvolvimento de roteiros da Fundação Carolina, em Madrid, onde a roteirista irá participar durante os meses de outubro e novembro deste Lab internacional. Atualmente este projeto se chama “Dias que palpitan no escuro”.

Em 2016, Ana lançou o livro “A construção do poético no roteiro cinematográfico”, pesquisa da sua dissertação.

Dirigiu e roteirizou seis filmes. *Um Filme para Dirceu* (2012), seu primeiro longa-metragem documentário, foi prêmio especial de júri no 45º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro e passou por importantes festivais no exterior e Brasil, entre eles Mostra Internacional de SP, Festival de Tiradentes e DOCsDF no México. Seu último curta, o filme *Notícias da Rainha* (2013) ganhou os prêmios de melhor filme e melhor roteiro no 8º Encontro de Cinema e Vídeo dos Sertões e melhor documentário Ibero-americano no FEMCINE – Festival de Cinema de Mulheres no Chile, e Melhor direção de arte e Designer sonoro no 8º Cine-PE. Estreou no Festival de Tiradentes no último mês de janeiro, o seu segundo longa documentário *O que nos olha*.

Em 2013 Ana foi júri do 46º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro e da 8º Mostra curta Goiânia. Em 2014 foi júri do Concurso de Dramaturgia da Funarte. Foi integrante do núcleo de dramaturgia Sesi-PR durante três anos com o diretor Roberto Alvim e do Núcleo de roteiristas SESI Paraná onde escreveu e teve duas peças encenadas “Histórias de cachorros e outros animais” e “um rosto que espreme”.

Atualmente Ana leciona a disciplina de roteiro em pós-graduações e oficinas de roteiro, desenvolve seus próprios projetos e está trabalhando em parceria com algumas produtoras de Curitiba.

Título do Filme: NOTÍCIAS DA RAINHA

Gênero: Documentário Hibrido

EQUIPE TÉCNICA:

ATRIZ Rosana Stavis

DIREÇÃO E ROTEIRO Ana Johann

PROJETO E CAPTAÇÃO Ricardo Trento

PRODUTORA E ASSISTENTE DE DIREÇÃO Melanie F. Naroziak

OPERADOR DE ÁUDIO Rodrigo Janiszewski

DESENHO DE SOM E CRIAÇÃO SONORA Demian Garcia

DIRETOR DE FOTOGRAFIA E CÂMERA Mauricio Baggio

ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA Helen Braga

DIRETOR DE ARTE E FIGURINISTA Paulo Vinícius

MONTAGEM Diego Florentino

MAQUIAGEM Andréia Tristão

O orçamento para a produção foi obtido em algum edital? Qual?

Sim, via lei municipal, categoria patrimônio histórico. Cerca de 80 mil reais.

Discorra sobre a produção do Filme com se deu?

A produção aconteceu em parceria com Melanie Naroziak, que é produtora. Quando voltei de uma especialização em documentário na Espanha, dei um curso de documentário na GP7 e entre as pessoas estava Melanie e ficamos amigas. Convidei-a para produzir comigo este filme e foi uma linda parceria que continuou. Tínhamos uma verba de aproximadamente setenta mil reais e fizemos uma parceria com o Teatro Guaira, o qual nos cedeu três dias do Guairinha, além de outra diária externa que fizemos.

Discorra sobre o processo de Criação do Filme?

O meu primeiro contato com a rainha da era do Rádio, Lucia Cecilia Kubis, foi via Ricardo Trento, o produtor cultural, que fazia loga junto com a filha dela. Ele me contou da história, eu gostei, fizemos um projeto para enviar para o edital e a princípio era para ser um documentário observacional. Iria documentar a vida dela em sua casa e com suas histórias. No entanto, ao entrar em contato com a história dela durante a pesquisa, me chamou muita atenção que a filha, a Liliana, tentava escrever um livro sobre a história da mãe, uma vez que não encontrava a história da sua mãe em livros, mas não conseguia, por algumas questões de memória e relações. A partir daí marquei uma conversa com a Liliana e pensei em fazer o filme do ponto de vista da filha.

Notícias da Rainha foi o meu quarto filme e na época eu estava participando de um núcleo de escrita para teatro do SESI-PR com Roberto Alvim. A escrita sempre me moveu desde sempre e neste núcleo foi interessante o processo de criação, porque era algo mais livre e pulsante, fazendo com que os participantes algumas vezes percebem os estilos que gostavam de habitar ou mesmo temáticas. Então comecei a pensar que gostaria de retirar a personagem de casa e coloca-la num outro espaço. Foi natural coloca-la no Guairinha, porque ela teve algumas apresentações lá com operetas. Logo pensei também que queria recriar um cenário com objetos da rainha neste teatro além do tom ir se alternando, uma vez que ela foi cantora da era do rádio, mas também cantora de opereta, assim a voz da filha, que é o ponto de vista do filme, vai se alternando nestes meios. Também imaginei uma câmera flutuadora com grandes planos sequências, remetendo mais aos primórdios do cinema.

Notícias da Rainha é uma obra híbrida e apenas posso dizer que é um documentário porque tem a presença da própria rainha, Lucia Cecilia Kubis. No entanto, existe uma atriz, a Rosana Stavis, que interpreta a filha e os textos foram escritos por mim, mas baseado nas conversas que tive com elas e na liberdade de interpretar a vida.

Como formou a equipe técnica criativa do Filme?

Com exceção da produtora, que convidei porque já tínhamos uma relação de amizade e confiança, as outras pessoas não haviam trabalhado comigo anteriormente, mas foram indicadas, vi currículo, conversei e assim foi nascendo a equipe.

Quais as obras literárias e filmes que dialogaram na construção deste Filme?

Este filme carrega um estilo diferente dentro dos filmes que fiz. A maioria dos meus documentários possuem uma certa crueza e a observação do dia a dia. Notícias da Rainha foge disso, porque ser muito roteirizado, dirigido e estilizado e acredito que ele conversa muito com a época e as influências que estava vivendo do próprio teatro, como comentei do Núcleo de Criação com o Roberto Alvim. Influência do espaço cênico e daquele texto que pode brotar ali e das interações num espaço teatral. Por isso, acredito que ele não tenha nenhuma referência explícita da literatura e até do próprio cinema.

Quais cineastas, artistas, pensadores que inspiraram você processo de criação e por quê?

Sou uma pessoa que está em constante movimento e conhecimento e por isso também as referências e influências mudam. Fomos ensinadas a prestar atenção nos diretores de cinema. Eu tenho uma história bem peculiar, porque vivi numa vila rural até os meus quinze anos e fui ao cinema pela primeira vez com 17 anos. Fui criada numa vila pequena, com lugares muito marcados, um lugar com uma influência religiosa e católica. Mas algo dentro de mim desde pequena me fazia olhar para o mundo e observá-lo, questioná-lo. Fui fazer faculdade de jornalismo porque gostava de escrever e a escrita sempre me moveu para conhecer mais do mundo, seja lendo, seja escrevendo e não por acaso me tornei roteirista. Quando comecei a estudar jornalismo, as disciplinas de sociologia e filosofia me fizeram questionar muitas coisas de mim mesma e do lugar onde saí. Comecei a ler Sartre, Nietzsche e só recentemente que fui ler Simone de Beauvoir e me perguntei por que não li antes? Hoje a resposta é um tanto obvia, mas obvia para mim e para poucas mulheres. Sabemos como a

história das mulheres foi construída. Logo foi natural que me ensinassem também diretores. Me apaixonei pelo cinema do Win Wenders, de Lars Von Trier, de Bela Tarr, de Gus Van Sant..e de tantos outros. Depois veio Lucrécia Martel e Ana Mulyart há alguns anos e de algum tempo para cá comecei a pesquisar mais diretoras e me apaixonei pelo trabalho da Kelly Reichardt, da Andrea Arnold, de Anocha suwichakornpong, que conheci no ano passado no Olhar de Cinema, Maren Ade, Miranda July e tantas outras que permanecem desconhecidas para a maioria das pessoas. Gosto muito de ler livros teóricos e de semiótica francesa e me apaixonei pela obra Da imperfeição, de Greimas. Mais recentemente tive o prazer de conhecer a literatura de Helena Ferrante, uma escritora italiana que fala muito sobre barbárie, casa-exílio, sobre homens e mulheres. Comecei recentemente a ler a história da sexualidade, de Foucault e tenho me interessado muito em saber mais, tanto da história das mulheres, quanto da história da sexualidade e de como isso é percebido e construído na nossa sociedade.

O que te interessa na dramaturgia? O que te move no cinema?

Depois de mais de um século de cinema e de tantas obras geniais, o que me chama atenção nos autores e na própria maneira de eu me relacionar com o que tenho escrito e pensado é: De que lugar que eu estou vendo e o que eu posso relatar deste lugar? Me interessa ver obras diversas, que trabalham com a experiência, a dramaturgia e a sensibilidade, assim como temáticas e direções habitadas por mulheres.

Festivais que o filme *Notícias da Rainha* percorreu:

Mumbai International Short Film Festival (Mombai, India, 09/10/2013)

Festival Internacional Cinematográfico de Toluca FICT (Toluca, México 10/2013)

Festival de Vitória – Vitória Cine Vídeo (Vitória, Brasil 11/2013)

Encontro Nacional de Cinema e Vídeo dos Sertões (Floriano, Brasil 11/2013) –

Melhor Filme e Melhor Roteiro

Festival dei Popoli - International documentary film festival (Florence, Italy 11/2013)

FEMCINE - Festival de Cine de Mujeres (Santiago, Chile 03/2014) – Melhor filme-documentário iberoamericano

CINE PE – Festival do Audiovisual (Recife, Brasil 04/2014) – Melhor Edição de Som e Melhor Direção de Arte.

Mostra Cultura de Cinema Brasileiro (Fortaleza, CE 06/2014)

Edinburgh International Film Festival (Edinburgo, UK 06/2014)

CachoeiraDOC (Cachoeira, Bahia 09/2014)

16º FestCurtasBH (Belo Horizonte, MG 09/2014)

Cinema de Calçada (Goiânia, GO 08-10/2014)

APÊNDICE C – ENTREVISTA REALIZADA COM LAÍS MELO

Nome: Laís Melo - – Questionário respondido dia 28/05/2018

Idade: 30

Breve Currículo:

Laís Melo é diretora de arte, roteirista e diretora. Seu primeiro curta autoral, “Tentei”, foi premiado como melhor filme, fotografia e atuação no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, entre outros. Finaliza seu segundo curta, “Me deixei ali”, contemplado no PROAV 2017. Em parcerias de criação de roteiro, desenvolve o longa-metragem, “Histeria”, que está no Selo Elas 2019; o longa “Vi você”; e o projeto de série “Sabará”. Laís é editora do jornal Brasil de Fato-PR, educadora popular e mestranda em cinema e artes na Unespar.

No final de 2016 Laís dirigiu seu primeiro filme, “Tentei” (<https://vimeo.com/222196052> senha: melo), que tem percorrido festivais de cinema e ganhado alguns prêmios, incluindo o de melhor filme, fotografia e atuação em sua estreia no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Agora se prepara para gravar seu segundo curta-metragem de ficção, “Me deixei ali”, contemplado no edital PROAV – Edital de Apoio à Produção de Curta-Metragem do Ministério da Cultura 2017. Quanto roteirista, aprovou o curta-metragem “Alvorada”, produção Grafo Audiovisual, na 12ª Edição do Concurso de Roteiros Rucker Vieira. Possui em desenvolvimento projetos de curtas, o projeto de longa-metragem ficcional “Histeria”, com produção da Grafo Audiovisual, o projeto de série ficcional “Sabará”, produzido pela Cazumbá Filmes; e os longas documentário “Eu velha” e “Corpo Fissura” que participou do Núcleo de Dramaturgia Audiovisual SESI Paraná, produzidos pela Gesto de Cinema.

Como diretora de arte, Laís Melo já desempenhou trabalhos nas mais distintas propostas artísticas, mas se destaca pelo interesse e sensibilidade em processos híbridos, onde o encontro da ficção e documentário constroem a narrativa. De fevereiro a abril de 2018, na Colômbia, realizou a direção de arte no longa-metragem “Tantas Almas”, direção de Nicolás Rincón Guilles, com roteiro que passou pelo La Cinéfondation do Festival de Cinema de Cannes, uma co-produção entre Colômbia e Brasil. Já realizou a proposta artística de diversos curtas-metragens, mas destaca a realização da série ficcional para televisão “É nós por nós”, gravada em 2016 na periferia de Curitiba. Como assistente de direção de arte trabalhou, no longa-metragem de direção de Aly Muritiba, “Ferrugem”, com Tiago Marques (diretor de arte de Narcos, Ensaio sobre a cegueira, Tropa de Elite, entre outros). Prepara-se para em 2018 fazer direção de arte da série “Meninas de Santo”, de Larissa Figueiredo, e assistência de direção de arte para Mônica Palazzo no longa-metragem “Barba ensopada de sangue”, de Aly Muritiba.

Laís também atua na área de educação popular em cinema. Foi educadora e produtora por dois anos do projeto CineSol e atualmente é educadora no projeto “Lá Longe, Aqui Perto”, produzido pela Tambor Multiartes. Quanto formação, Laís realizou diversos cursos na área de cinema, é formada em Comunicação social - jornalismo / Universidade Tuiuti do PR (bolsista PROUNI), e faz especialização em Cinema, Perspectiva e Reflexões / UP-PR / 2017; e especialização em poéticas visuais / Escola de Belas Artes / não concluído; e Direção de Arte para Cinema / Escola de Cinema e Tv de Cuba / 2014.

FICHA TÉCNICA:

Título do Filme: Tentei

Gênero: curta-metragem - drama

Equipe técnica:

Produzido por: Gesto de Cinema Produções Audiovisuais

Elenco: Patricia Saravy, Richard Rebelo, Carlos Henrique Hique Veiga e Janine Mathias

Direção e Roteiro: Laís Melo

Produção Executiva: Caio Baú, Jandir Santin, Laís Melo e Isabele Orengo

Direção de Produção: Isabele Orengo

Direção de Fotografia e Câmera: Renata Corrêa

Direção de Arte: Bea Gerolin

Montagem: Laís Melo

Cor: João Marcelo Gomes e Tenata Corrêa

Finalização: Eyder Almaguer

Som Direto: Débora Opolski

Direção de Som: Débora Opolski

O orçamento para a produção foi obtido em algum edital? Qual?
Fundo Livre Municipal de Curitiba 2015.

Discorra sobre a produção do Filme com se deu?

“Tentei” é meu primeiro filme como roteirista, diretora e montadora. Surge de uma vontade e consciência da necessidade de contar as histórias das mulheres da classe trabalhadora da América Latina. Surge da vontade de contar o incontável, comunicar o incomunicável, pensar o corpo, o violento. Quando concluímos que a história do mundo, até então, em sua grande escala, foi contada pelo olhar do homem branco e burguês e que esse imaginário social estruturado nos violenta cotidianamente em diferentes escalas, conforme nossos graus de privilégios e exclusão determinados, entre outras coisas, por classe, raça e gênero, fica latente a necessidade de ocupar esses espaços e construir a nossa narrativa, isso é tema e estética. Não é inventar a roda, afinal a história do cinema é também estruturada pela presença de mulheres, ainda que, em geral, colocadas as margens, mas é ressignificá-la, entrar aí e permanecer. É beber de tudo que já foi feito, das grandes obras já produzidas por mulheres e homens que nos alimentam e entender isso, junto com meu/nosso processo histórico, contexto político, social e econômico, como pode se transformar em obra que enfrentem nosso tempo, sensível, pensando tempo, corpos, territórios, fronteiras, o violento, ainda que a arte, óbvio, pode e deve ser tantas outras coisas.

Trabalhei por dois anos como jornalista policial em um jornal de Araucária, região metropolitana de Curitiba, e isso me matava cotidianamente, ainda que tanto me tenha feito crescer. Me alimentava os encontros que me proporcionava, mas me aniquilava a forma como era obrigada a olhar para eles dado os modos de produção da imprensa. Acompanhei diversos casos de violência contra a mulher, entre tantas outras histórias que, obviamente, dada a lógica de estruturação da mídia tradicional pertencente ao monopólio mercadológico e ideológico, frustravam quanto possibilidades de contar essas histórias da maneira, minimamente, complexa como a vida é, sem reduzir pessoas a termos dicotômicos e tentar provocar movimentos no mundo, ainda que essa ideia seja romântica, mas é também o que nos move. Se não acredito que as coisas, pensamentos, ações podem se mover, morro por dentro, porque como tá é

guerra. Sendo assim, através do encontro com a possibilidade do fazer cinema, algo que jamais tinha passado pela minha cabeça antes, e a possibilidade que ele tem de aprofundar, ter camadas, complexificações e potencializar isso tudo por ser coletivo, esses meus anseios pessoais de ouvir histórias do mundo e, de alguma maneira, reconta-las, ganhou um outro sentido. Sem formação oficial em cinema, sem possibilidade na vida de exercer a cinefilia e estudar toda teoria do cinema, minha formação se deu na prática, no auto-ditadismo e em pequenos cursos e oficinas. O roteiro de Tentei surge através de uma provocação Aly Muritiba em uma oficina dele que participei. Trata-se do encontro da história de muitas mulheres que conheci, da minha mãe, minha avó e minha. Logo também vou descobrindo em seus processos de produção e exibição que de tantas outras que se identificam e se projetam nesse fragmento da vida de Glória que contamos. Posteriormente o projeto é aprovado no Fundo Livre Municipal e começa o processo da coisa escrita virar a coisa filmada. E que potência se deu com o encontro de toda equipe. As decisões dramatúrgicas e estéticas foram ganhando movimento e, logo, concretude com os processos de ensaio, reuniões, encontro dos territórios que seriam o contexto sócio-político impresso na tela. Há muitas camadas, vontades por trás de cada decisão do filme, as visuais, as auditivas, as sensitivas.

Sobre o modo de produção, com o baixo orçamento de R\$22 mil - que firma o privilégio de se fazer um primeiro filme com verba, mas que não garante pagar o piso às trabalhadoras e nem garantir a estrutura ideal de trabalho - fomos nos reinventando criativamente, fazendo escolhas coerentes com o que podíamos erguer e se propondo a vivenciar um processo, ainda que sempre com seus limites e contradições, horizontal. O filme teve um mês de pré-produção, quatro dias de filmagem, e, mais ou menos, quatro meses espaçados de pós-produção.

Discorra sobre o processo de Criação do Filme?

Respondido na pergunta acima.

Como formou a equipe técnica criativa do Filme?

Composta por “cabeças de equipes”- não gosto desse termo – mulheres, fui chamando pessoas que admirava, artistas-trabalhadoras do cinema, algumas tantas delas minhas amigas de tempos com quem já tinha dividido outros processos filmicos. Cada uma delas tinha liberdade de chamar quem ia compor sua equipe, com a atenção que fossem pessoas sensíveis ao tema. Foi muito bonito observar a engrenagem toda girar, como a presença de cada uma/um modificou a coisa, creio que se deu tão bem por essas pessoas terem uma capacidade técnica excepcional e, para além, brilho nos olhos, alma entregue.

Quais as obras literárias e filmes que dialogaram na construção deste Filme?

La teta assustada

Jeanne Dielman, Chantal Akerman

Mogari no Mori, Naomi Kawase

La cienaga, Lucrecia Martel

Fluxo-floema Hilda Hilst

E histórias de mulheres reais.

Quais cineastas, artistas, pensadores que inspiraram você processo de criação e por quê?

Lucrecia Martel, Jota Mombaça, Adélia Sampaio, Hilda Hilst, Djalma Ribeiro, Ana Muylaerte, Yasmin Thayná, Naomi Kawase, Racionais MC, Aracy de Almeida, Chantal Akerman, Elza Soares, Alfred Hitchcock, Abbas Kiarostami, Kieslovk, Samantha Brasil.

O que te interessa na dramaturgia? O que te move no cinema?

Contar a história de mulheres da classe trabalhadora. Contar histórias que emocionem, que sensibilizem, que vibrem nas pessoas. Pensar e enfrentar nosso tempo. Me mover por dentro e mover por fora. Construir obras coletivas. Ser sensível a dramaturgia e a proposta estética que ela pede. Ressignificar os modos de produção do cinema. Ser audaciosa. Quanto um corpo de mulher da classe trabalhadora, ocupar o mercado do cinema com nossas histórias e nossos olhares. Consciente de meus privilégios quanto mulher branca que, de alguma maneira, ainda que aos trancos e barrancos, já vem ocupando esse espaço, permanecer nele e abrir portas para que tantas outras mulheres cis e trans, LGBTIs, indígenas, ribeirinhas, quilombolas, faxinalenses... também entrem aí para contar suas histórias.

Festivais que o filme *Tentei* percorreu:

Festivais e Exibições

Nacionais

1. **50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – Competitiva Curtas (Brasília/DF – 21/09/2017 World Premiere) – Melhor Fotografia, Melhor Atriz e Melhor Curta do Júri Oficial**
2. **3 Margens: Festival Latino-Americano de Cinema - Competitiva Curtas (Foz do Iguaçu/PR – Setembro/17) – Melhor Atriz**
3. IV FESTISSAURO Festival de Cinema de Sousa - Curta Metragem Nacional (Sousa/PB, Brasil – Outubro/17)
4. **Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro – Curta Cinema 2017 - Competição Nacional (Rio de Janeiro/RJ – Novembro/17) - Menção Honrosa**
5. **10º Festival de Curtas Metragens de Direitos Humanos ENTRETODOS – Mostra Competitiva (São Paulo/SP, Brasil – Novembro/17) – Menção Honrosa**
6. **6º Curta Brasília – Festival Internacional de Curta-Metragem – Mostra Competitiva (Brasília/DF - Dezembro/17) – Melhor Roteiro**
7. Mostra Cinema Conquista - Ano 12 (Vitória da Conquista/BA, Novembro/17)
8. Festival Kinoarte de Cinema – Competitiva Paranaense (Londrina/PR, Brasil – Novembro/17) - Melhor Fotografia, Melhor Som, Melhor Direção, Melhor Curta do Júri Oficial e Melhor Curta do Júri Popular
9. Mostra Cinema das Mulheres que Falam Português (Rio de Janeiro/RJ, Br – Novembro/17)
10. **12º Festival Aruanda do Audiovisual Brasileiro – Mostra Competitiva (João Pessoa/PB, Br – Dezembro/17) – Melhor Som**
11. Vozes (im)pertinentes - mostra de curtas de jovens mulheres cineastas (Curitiba/PR, Br – Novembro/17)
12. Festival da Bienal de Curitiba 2017 - Circuito Brasileiro (Curitiba/PR, Br – Novembro/17)
13. **12º Femina Festival Internacional de Cinema Feminino – Competitiva (Rio de Janeiro/RJ, Brasil – Dez/17)**
14. **21ª Mostra de Cinema de Tiradentes - Mostra Panorama (Tiradentes/MG, Brasil – Jan/18)**
15. Olhar do Norte – Outros Nortes (Manaus/AM, Br – Jan/18)

16. Festival Psicodália – Mostra de Cinema (Rio Negrinhos/SC, Br – Fev/18)
17. 2018 em Transe – Mostra de Cinema e Jornalismo (Curitiba/PR, Br – Fev/18)
18. 2ª MOSTRA LUGAR DE MULHER É NO CINEMA (Salvador/BA, Br – Mar/18)
19. 4ª Mostra de Cinema Feminista (Belo Horizonte/BH, Br – Março/18)
20. Mostra de Filmes Periferia da Imagem (Rio de Janeiro/RJ, Br – Abril/18)
21. Festival Mimoso de Cinema – Competitiva de Curtas (Luís Eduardo Magalhães/BA, Br – Maio/18)
22. IV Cine Jardim - Festival Latino-Americanano de Cinema de Belo Jardim – Seleção Curtas (Belo Jardim/PE, Br – Maio/18) – Melhor Curta Metragem, Prêmio Elo Company, Prêmio Ciario
23. Cine Diversidade – Mostra Corpos Visíveis (Rio de Janeiro/RJ – Junho/18)
- 24. 40º Festival Guarnicê de Cinema – Competitiva de Curtas (São Luis/MA, Br – Junho/18) – Melhor Direção e Melhor Atriz**
25. 11 MOSCA - Mostra Audiovisual de Cambuquira (Cambuquira/MG – Julho/18)
26. 20º FESTCURTASBH - Mostra Mulher: Corpo Político (Belo Horizonte/BH – Agosto/18)
27. 25º Festival de Cinema de Vitória – Competitiva de Curtas (Vitória/ES – Setembro/18)
28. XIV Panorama Internacional Coisa de Cinema – Panorama de Curtas (Salvador e Cachoeira/BA, Br – Novembro/18)
29. Mostra Itinerante Gira Curta 2018 (Vários – Out – Dez/18)
30. 18ª Goiânia Mostra Curtas – Mostra Brasil (Goiânia/GO – Outubro/18)
31. Grande Prêmio do Cinema Brasileiro – Curta-Metragem (Rio de Janeiro/RJ – Outubro/18)

Internacionais

1. Women's Film Festival – Official Selection (Philadelphia, US – March/18)
2. 34th Chicago Latino Film Festival – Official Selection (Chicago, US – April/18)
3. FICICA18 - Festival Internacional de Cortometrajes Cine a la Calle – Official Selection (Barranquilla, Colombia – May/18)
4. Festival de films féministes de Montréal – Official Selection (Montréal, Canadá – May/18)
5. 10th Leiden International Short Film Experience - Official Selection (Leiden, Netherlands – May/18)
6. Festival Internacional Porto Femme (Porto, Portugal – June/18)
7. Women Make Waves Film Festival (Taiwan – October/18)
8. London Feminist Film Festival – Official Selection (London, UK – August/18)
9. V Festival de Cinema Latino-Americanano Independente MIRA - Official Selection (Bonn, Germany)