

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL  
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

FILIPE MEIRA ISENSEE

**A VOZ E A FALA FEMININA NO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO NACIONAL:  
ANÁLISE DOS FILMES “ELENA”, “JOGO DE CENA” E “DIVINAS DIVAS”**



Niterói  
2020

**FILIPPE MEIRA ISENSEE**

**A VOZ E A FALA FEMININA NO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO NACIONAL:  
ANÁLISE DOS FILMES “ELENA”, “JOGO DE CENA” E “DIVINAS DIVAS”**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Linha de pesquisa: Narrativas e Estéticas

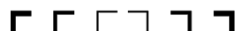
Orientador: Profº Dr. FERNANDO MORAIS DA COSTA

Niterói

2020



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINEUFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando FILIPE MEIRA ISENSEE,  
na forma em que se segue:

Aos 22 dias do mês de julho de dois mil e vinte, às 10 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura 8, São Domingos – Niterói/RJ (banca realizada por videoconferência) , instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **FILIPE MEIRA ISENSEE** formada pelos seguintes professores doutores: FERNANDO MORAIS DA COSTA - UFF (orientador) , MARINA CAVALCANTI TEDESCO - UFF , DIEGO PALEÓLOGO ASSUNÇÃO – UERJ . Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **A VOZ E A FALA FEMININA NO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO NACIONAL: ANÁLISE DOS FILMES “ELENA”, “JOGO DE CENA” E “DIVINAS DIVAS”**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca a qualidade da escrita, a relevância do objeto, ao mesmo tempo contemporâneo e interdisciplinar entre os estudos de som e do feminino. A banca sugere atentar tanto para a busca das referências bibliográficas comentadas durante a defesa quanto para uma economia mais geral do texto. Recomenda ainda tornar público o resultado da pesquisa das formas que forem mais pertinentes.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO (x) NÃO APROVADO ( ).

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, FERNANDO MORAIS DA COSTA, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

FERNANDO MORAIS DA COSTA – UFF

MARINA CAVALCANTI TEDESCO – UFF

DIEGO PALEÓLOGO ASSUNÇÃO - UERJ

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

I78v Isensee, Filipe Meira  
A voz e a fala feminina no documentário contemporâneo nacional : análise dos filmes Elena, Jogo de cena e Divinas Divas / Filipe Meira Isensee ; Fernando Moraes da Costa, orientador. Niterói, 2020.  
144 f.  
  
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.  
  
DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2020.m.07969433626>  
  
1. Documentário. 2. Voz. 3. Fala feminina. 4. Som. 5. Produção intelectual. I. Costa, Fernando Moraes da, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

Bibliotecário responsável: Sandra Lopes Coelho - CRB7/3389

**“Vozes existem”**  
**(Grace Passô)**

## **Agradecimentos**

A minha mãe, cujo carinho sem ter fim é inspiração inesgotável. A minha irmã, pelo apoio e pela fraternidade ressignificada desde a chegada de Theo, de quem sou orgulhoso padrinho.

A Gustavo Cunha, meu primeiro leitor, pelo companheirismo sem tempos mortos.

A Fernando Morais da Costa, sobretudo pela liberdade na escrita e pela paciência com o tempo incerto da escrita.

Aos colegas e professores da UFF, especialmente a Marina Cavalcanti Tedesco e a Karla Holanda, que participaram da qualificação desta dissertação.

A Diogo Liberano e aos amigos do Núcleo de Dramaturgia: o melhor encontro do desgovernado ano de 2019, entre cumes e cães gelados. E seguimos.

A Chaplin, afeto pungente num corpo peludo de cão.

À memória do meu pai.

## Sumário

Resumo

Abstract

<b>Introdução.....</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo 1 - Corpo de Elena, voz de Petra: rio e pedra, memória e grão.....</b>	<b>36</b>
1.1 - Quantas vozes cabem em pedra?.....	39
1.2 - A voz como recusa à morte: o desejo de comunicar.....	41
1.3 - Grão e respiração.....	48
1.4 - 'Elena' e as mulheres que vieram antes dela.....	56
<b>Capítulo 2 - A voz em jogo, a fala em cena.....</b>	<b>63</b>
2.1 - A voz que escreve o documentário.....	67
2.2 - Teatro e mimese como janelas da cena.....	72
2.3 - A voz da experiência e a fala em experiência.....	80
<b>Capítulo 3 - Mulheres, bruxas, travestis: panorama histórico.....</b>	<b>94</b>
3.1 - Apontamentos sobre o desvio.....	106
3.2 - As vozes de "Divinas Divas": o que dizem os corpos.....	112
<b>Conclusão.....</b>	<b>124</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>136</b>

## **Resumo**

Esta dissertação analisa como documentários contemporâneos brasileiros utilizam a voz e a fala feminina, levando em conta tensões entre aspectos sonoros e textuais apontados por autores como Michel Chion e Roland Barthes. Para isso, três longas-metragens foram escolhidos como objetos de estudo, cada um deles abrindo questões específicas: “Jogo de cena” (2007), “Elena” (2012) e “Divinas Divas” (2016). De modo geral, a pesquisa relaciona a ascensão da voz no cinema - estabelecida como arte vococêntrica e verbocêntrica -, com a luta feminista, mostrando como o texto da voz é valorizado nas obras citadas, sendo instrumento primordial de reafirmação de subjetividade. Com isso, discute-se também de que maneira a idealização de usos mais inventivos da voz e dos sons pode ser redesenhada, tendo em vista o papel desempenhado pela fala nesses três filmes.

**Palavras-chave:** fala feminina, voz, documentário.



## **Abstract**

This dissertation analyzes how contemporary Brazilian documentaries use the female voice and speech, considering tensions between sound and textual aspects stressed by authors such as Michel Chion and Roland Barthes. For this, three feature films were chosen as objects of study, each opening specific questions: “Jogo de cena” (2007), “Elena” (2012) and “Divinas Divas” (2016). Overall, this research connects the rise of the voice in cinema - established as vocalcentric and verbalcentric art -, with the feminist movement, demonstrating how the text of the voice is valued in the aforementioned works, being a primary instrument for reaffirming subjectivity. Thereby, it is also discussed how the idealization of more inventive uses of the voice and sounds may be redesigned, in light of the role played by the speech in the three films mentioned above.

**Keywords:** female speech, voice, documentary.

## Introdução

A implementação do som no cinema foi tanto anúncio de uma revolução, potencializada pela capacidade de dilatar a tessitura narrativa, quanto temor de que a arte pudesse se desvencilhar das imagens absolutas, sua suposta vocação. Na espreita, debruçado sobre a conquista técnica, o receio de “prevalecer a explicação sobre a expressão” (MARTIN, 1963: 148), antagonistas de um conflito ainda não superado. A encarnação do som na imagem, ilusório amálgama, possibilitaria uma exploração sensorial a partir da costura de tecidos que, entrelaçados, formariam o filme. O temor de que a novidade fizesse ruir a aura de linguagem universal e reduzisse o cinema a um “teatro falado” motivou críticas e repúdios que, ironicamente, negligenciaram as transformações da antiga lanterna mágica, cuja apreciação sempre esteve atrelada ao uso de outros suportes (bem ou mal) abotoados à imagem em movimento. Arte impura desde sua fundação, “o cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere” (GOMES, 2005: 105).

De fato, o som ronda o cinematógrafo desde os tempos imemoriais. Lembremos dos defensores de que a primeira sessão de cinema, efetivamente realizada pelos irmãos Lumière em dezembro de 1895, foi sonhada séculos antes por Platão e representada em sua “alegoria da caverna”<sup>1</sup>, na qual sombras projetadas fazem as vezes de dispositivo cinematográfico. Arlindo Machado resgata autores fascinados com a descrição do pensador e sublinha detalhes como a “luz que projeta as sombras na tela-parede é artificial, obtida por intermédio de um fogo que queima por detrás dos

---

<sup>1</sup> A parábola é apresentada a partir do diálogo entre Sócrates e Glauco. O primeiro pede ao interlocutor que imagine uma caverna habitada por homens que, acorrentados desde a infância, não conseguem mudar de lugar e só podem ver o que está adiante de si. O fogo que queima por detrás deles é responsável por projetar sombras na parede. “O objetivo desse mito é mostrar que as aparências são enganosas para o espírito e que todo conhecimento que se pretende elaborar a partir do mundo material, instável e fugidio demais só pode estar fadado ao fracasso” (AUMONT e MARIE, 2010: 44). Os autores lembram que a alegoria é constantemente retomada por teóricos do cinema desde os anos 1920.

prisioneiros, lembrando os carvões do aparelho de projeção” (MACHADO, 1997: 25). No sonho de Platão, o cinema, ou o pré-cinema, tinha voz.

Não satisfeito com a minuciosa engenharia de seu projeto de caverna, Platão faz intervir ainda a voz, completando a projeção das imagens com uma reverberação de sons que parece nascer das próprias sombras. [...] Não é apenas o dispositivo do cinema que Platão antecipa, mas sobretudo o cinema falado, com toda a carga ideológica (multiplicadora da impressão de realidade) que ele assumiria a partir de 1930. Da mesma forma como fizeram os inventores do cinema falado, o som é somado à imagem na alegoria de Platão não para dialogar com ela em contrapontos de sentido, mas para ampliar a sua textura de “real” (ruídos de fundo, vozes que parecem proferidas pelas próprias sombras) e reforçar o seu efeito ilusionista (MACHADO, 1997: 26).

Machado explicita ao fim do parágrafo algumas das considerações de Christian Metz acerca da impressão de realidade que caracteriza o cinema. Em comparação com outras artes, o cinema tem o movimento como marca fundadora, capaz de dar corporalidade aos objetos e de fazer com que ele próprio pareça ter movimento real. “No cinema, a impressão da realidade é também a realidade da impressão, a presença real do movimento” (METZ, 2010: 21). Ao realçar outros elementos da realidade e permitir a maior exploração da narrativa enquanto organização de conteúdo, o som intensificou o grau de impressão do real.

A conversa do chamado cinema mudo com a palavra revela tons de fascínio e escárnio. Uma das contradições desse diálogo truncado é que, a fim de ressaltar a autonomia da imagem sobre a palavra, muitos cineastas investiram em “manifestos, brados, invectivas, proclamações, vaticínios” (METZ, 2010: 66) que acabavam por dar contorno ao fantasmagórico adversário. O resultado foi uma verborragia silenciosa.

O aparecimento da palavra no filme não modificou substancialmente as teorias que as concerniam. Como é sabido, muitos amantes da pureza cinematográfica fizeram-se de rogados antes de aceitar a recém-chegada no universo fílmico. Declarou-se aqui e ali que ela não seria usada, ou o menos possível e em todo caso nunca de modo realista, e aliás a moda da palavra passaria logo. Houve uma verdadeira estratégia - diversão e retardamento ao mesmo tempo - que consistiu em apostar no “sonoro” contra o “falado”: aceitavam-se os ruídos reais, a música, mas não a palavra que, única entre todos os sons do mundo, dos quais no entanto ela faz parte, permanecia - na teoria - marcada por

um tabu misterioso e específico: veio então o “filme falado sem palavras, o filme reticente, o filme ornamentado de ruídos de porta e de tinidos de colheres, o filme que geme, grita, ri, suspira, soluça, mas não fala nunca”, que [Marcel] Pagnol, o dramaturgo meridional, malhou com tamanha verve (METZ, 2010: 68).

Embora a passagem para o cinema falado tenha como marco simbólico “O cantor de jazz” (1927) - primeiro filme sonoro, com cenas faladas e cantadas -, Michel Chion confirma que o cinema jamais foi mudo. Até então, era silencioso. Ou surdo, se levarmos em conta os personagens tão tagarelas que o compunham sem se fazer ouvir. A dúvida sobre como classificá-lo gira em torno da palavra e da voz, substantivos presentes desde as exibições iniciais do cinematógrafo<sup>2</sup>, mas efetivamente encorpados à diegese e redimensionados com a chegada do som.

Parte do grupo resistente, os soviéticos Eisenstein<sup>3</sup>, Pudovkin e Alexandrov publicaram manifesto em defesa da “cultura da montagem”, segundo o qual o uso do som deveria ser polifônico em relação às imagens, posicionando-se, portanto, contra o efeito homogeneizador da sincronização. Os diretores “temiam que um uso naturalista dos diálogos ampliasse o significado independente de cada plano, aumentando em consequência a sua inércia como peça de montagem e limitando o trabalho criativo da edição” (DA-RIN, 2004: 95). De fato, o desdobramento sonoro fez com que o diálogo ganhasse espaço na narrativa cinematográfica, desencadeado o abandono das locações e a busca pelo conforto dos estúdios, “onde era possível controlar o processo

---

<sup>2</sup> Além das trilhas orquestradas e dos intertítulos e cartelas típicos do cinema silencioso, não se pode ignorar a remota existência do comentador. Como sugere o nome, ele era responsável por explicar o que se via na tela a um público ainda não acostumado com o universo ficcional, escrito sob códigos de uma gramática em desenvolvimento. Dotada de subjetividade, a voz explicava o que acontecia na tela. “Sua chegada operava, de fato, um retorno ao modo narrativo dual característico do espetáculo da lanterna mágica, já que este pressupunha a concorrência e a concomitância de duas prestações narrativas paralelas: a das imagens, que narram iconicamente, e a de uma voz humana, que narra verbalmente, ao vivo (GAUDREAU e JOST, 2009: 86). Como todo relato oral, o texto dos comentadores “admitia uma margem de aleatório, de improvisação, graças, em parte, à personalidade ou ao carisma do narrador” (GAUDREAU e JOST, 2009: 95).

<sup>3</sup> Em entrevista à revista *Cinearte*, publicada no dia 15 de outubro de 1930, Eisenstein se posiciona de modo favorável aos “sons da própria vida”, “capazes para todos os povos do mundo”, como a “chuva caindo sobre as lajes, o respirar da turba, os gritos de alegria e de dor” etc. A crítica do diretor se concentra justamente no uso da fala. “Para mim os diálogos são brincadeiras infantis, diante da pujança de um microfone. As fitas devem se mover e ter ação. Não podem se restringir a ser imitações de teatros, que, por sua vez, sempre foram a mais pobre imitação da vida” (COSTA, 2008: 101).

técnico da captação de som” (DA-RIN, 2004: 96).

Se uma parcela de cineastas, críticos e teóricos rechaçou a palavra falada, o público, ao contrário, ansiou pela sua implantação. Jacques Aumont relata que o mutismo dos personagens era motivo de irritação dos espectadores. Para saciar o desejo por vozes, quando estas enfim se tornaram audíveis, os produtores se esforçaram na criação de filmes com falas incessantes. Aumont chama de logorreia esse efeito de fala cíclica e infindável, substrato de inúmeros filmes, especialmente na década de 1930, quando diálogos abundantes, ditos com velocidade de execução e dicção perfeita, e monólogos hiper-detalhistas chegaram às telas. “O objetivo da logorreia é sempre o mesmo: suspender o espectador na enunciação do sentido, fazer com que deseje e espere pelo seguimento do diálogo (ou do monólogo). O jogo dramático é então reduzido à circunstância desta enunciação” (AUMONT, 2006: 29). A articulação das falas e a dinâmica de sobreposição de diálogos eram por si só uma atração à parte, fazendo com que a logorreia determinasse a encenação, conseqüentemente impondo limites. Não se pode perder de vista que o som chega ao cinema às véspera da quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, hecatombe histórica, e que os personagens falantes foram chamariz para atrair o público - talvez isso explique por que, em 1930, público e renda tenha batido recorde nos Estados Unidos (DA-RIN, 2004: 95).

Por outro lado, muitos cineastas, desde o início do sonoro, tentaram relativizar a fala, rasurando um modelo de continuidade linearizada com o qual o cinema falado estava se engajando. Na prática, isso significou arquitetar maneiras de desestabilizá-la - com uso de língua estrangeira, perda momentânea da instabilidade, sobreposição de ruídos etc - para que a fala não “representasse obrigatoriamente o elemento central e determinante” (CHION, 2008: 139). Em outra chave, tem-se aí a renovação do conflito entre som e imagem.

Para além do esgarçamento da fala, o cinema sonoro trouxe o silêncio, como apontou o cineasta Robert Bresson, num aforismo recuperado por Chion. “Foi necessário que houvesse ruídos e vozes para que as suas paragens e interrupções

moldassem aquilo a que chamamos silêncio, ao passo que, no cinema mudo, tudo sugeria *a contrario* ruídos” (CHION, 2008: 50). O paradoxo exemplifica a potência sonora. A constatação de que a imagem nunca falou por si - ou melhor, de que o cinema não é movido apenas por imagens plenas - endossa a noção de afetação mútua entre imagens e sons no jogo fílmico, em que pese a distinção de suas propriedades<sup>4</sup>. Desabilitando o antagonismo proclamado entre som e imagem, as instâncias se misturam de modo complementar. Quase sempre com o objetivo de contar uma história. Como lembra Jean-Claude Bernardet sobre os primórdios da invenção, o cinematógrafo poderia desenvolver uma linguagem científica ou ensaística<sup>5</sup>, mas sua semente criativa germinou numa terra já arada pelo meio literário. Herdeiro do folhetim, o cinema “estava se preparando para se tornar o grande contador de histórias da primeira metade do século XX” (BERNARDET, 1991: 33).

O passar das décadas não apenas cristalizou a tendência como, segundo Chion, assentou o cinema como arte vococêntrica e verbocêntrica. Portanto, um meio que favorece a voz e, mais precisamente, a expressão verbal, a fala. A característica não é arbitrária, espelha o comportamento social cotidiano. Ou seja, na vida-além-tela, também são as vozes que se destacam em meio a outros sons, um primeiro ponto de aproximação. A familiaridade da voz e o entendimento da língua são determinantes

---

<sup>4</sup> Se a imagem representa melhor a dimensão espacial, o som revela o tempo à medida que “implica necessariamente e por natureza um deslocamento, ainda que mínimo, uma agitação” (CHION, 2008: 16). Por isso, é incomum seu uso a fim de sugerir imobilidade. Segundo o autor, sinteticamente, “o olho é mais ágil espacialmente e o ouvido é mais ágil temporalmente” (CHION, 2008: 17). Daí, tendo em vista certas circunstâncias, a capacidade de o som temporalizar a imagem. Da mesma forma, enquanto só existe um lugar para a imagem no cinema - o quadro -, o som, ao contrário, se multiplica “sem quadro nem contentor preexistente: podemos sobrepor tantos sons quantos queiramos simultaneamente uns sobre os outros até o infinito, sem limites” (CHION, 2008: 56).

<sup>5</sup> Deve-se salientar que, comparativamente, o documentário foi considerado obra com maior potencial didático-educacional, muitas vezes sendo ferramenta de pesquisa antropológica e etnográfica. No Brasil, Míriam Cristina Carlos Silva cita o filme “Rituais e festas Bororo” (1917), realizado pelo major Luiz Thomaz Reis e considerado um dos primeiros filmes antropológicos do mundo. Além disso, lembra dos filmes institucionais do Instituto Nacional do Cinema Educativo, criado em 1936, onde Humberto Mauro produziu centenas de documentários de caráter didático (SILVA, 2013: 255). “O documentário no Brasil nasce com a característica da preponderância de uma linguagem denotativa, objetiva, com o filme etnográfico e o didático, em que muitas vezes há uma dissociação entre imagem, posta como elemento meramente ilustrativo, e narrativa verbal. Logo se percebe que esta realidade, passada a documentário, mesmo nestes casos, já não é mais realidade vista como documento incontestável, mas sim signo, representação, recriação ou interpretação do real” (SILVA, 2013: 258).

para que a busca por sentido e interpretação aconteça (CHION, 2008: 13).

## **Expressão verbal**

A mirada feita até aqui, obviamente lacunar, buscou identificar alguns pontos de tensão entre imagem e som, voz e fala, e até mesmo entre expressão e mensagem. Instaladas nas dobras que originaram o cinema como conhecemos hoje, essas são também as bases de desenvolvimento desta pesquisa. No início de sua conformação como projeto, o objeto de interesse era sobretudo a voz. Mas o progresso das leituras, atravessadas pelo feminino, solicitou que a escuta da voz contemplasse a escuta da fala. Recorro a Alfredo Bosi para uma distinção não fonoaudiológica. O autor define voz como “vibração de um corpo situado no espaço e no tempo” (BOSI, 1977: 39). Em contrapartida, “falar significa colher e escolher perfis da experiência, recortá-los, transpô-los, e arrumá-los em uma sequência fono-semântica” (BOSI, 1977: 24). Dito de outro modo, à luz da observação, nos foi solicitado ir além da capacidade de vibrar em som e ressoar, e atentar para a construção, a articulação codificada que revela (e preserva) uma mensagem, que chamamos de fala<sup>6</sup>. Tampouco aqui se deseja dar corda a uma disputa entre um e outro, pois o conteúdo e a possibilidade de dizê-lo, embora não sejam presos um ao outros, estão sutilmente atados.

Continuo no tema em companhia de Bosi.

O autor vai à pré-história para destacar o impacto da libertação da boca - órgão antes destinado a se ocupar de alimentos - para então agir de forma a complementar o gesto, este orientado pelas mãos. Se a mão “adere à superfície da matéria ou penetra-a para modificá-la, para suprir a distância entre o que a natureza é e o que o homem quer que ela seja”, a voz “age quase sempre à distância ou na ausência do objeto” (BOSI, 1977: 56). O teórico nos diz: se não vê e tampouco move coisas, a voz

---

<sup>6</sup> Chion elenca três modos de presença da fala no cinema: 1) fala-teatro: o diálogo tem função dramática, psicológica, afetiva e informativa. É a forma mais usada no cinema desde a implementação do sonoro; 2) fala-texto: comumente acentuada na voz off e em comentários. Muito usada nos documentários, essa fala age sobre o curso da imagem; 3) fala-emanção: nesse caso, a fala não é ouvida e compreendida na íntegra (CHION, 2008, 134-138).

substitui, troca uma coisa por outra, evoca, faz viagens melodiosas e ritmadas. “A voz produz, no lugar da coisa, um fantasma sonoro, a palavra” (BOSI, 1977: 56). A lapidação da linguagem, ele continua, foi direcionada a “suprir a ausência de pessoas, coisas e ações, chamando-as, exprimindo o sentimento que elas provocam, articulando um ponto de vista sobre elas” (BOSI, 1977: 57), mas isso só se tornou possível quando mão<sup>7</sup> e boca se uniram como peças de uma engrenagem renovada do corpo.

O primata, já posto em posição ereta, pôde usar as mãos para a apreensão e o preparo dos alimentos, reservando à cabeça, e, em especial, à boca, a tarefa de dizer o que o gesto, sozinho, não era capaz de comunicar eficazmente. O homo sapiens aparece quando se distinguem e se completam no seu corpo o *homo faber* (mãos, instrumentos) e o *homo loquens* (aparelho fonador) (BOSI, 1977:59).

Como se sabe, a libertação da boca (consequentemente, da voz) foi sadicamente subvertida ao longo da história. A capacidade de codificar o ausente, de presentificá-lo, de transformar ausência em presença, enfim, fez da voz uma instância de poder, saber e reflexão. É por meio dela que o íntimo que se agita dentro de nós ganha o mundo como palavra, cantada ou não, murmúrio e grito. Nesse aspecto, é necessário frisar o elo comumente feito entre voz e subjetividade, numa dinâmica que encara a conquista da voz como possibilidade de articulação de subjetividade. O silenciamento, em contraponto, é a anulação ou a deslegitimação da voz, de sua subjetividade, de seu estado de fala. A costura que ziguezagueia um e outro - fala e silenciamento, silenciamento e fala - traduz parte da luta de minorias pelo pleno direito à voz. Não se trata da capacidade de mexer boca e língua, de vibrar e emitir sons, mas de fazer ouvir certa subjetividade; quiçá, seu produto enquanto ruído, fissura, quebra e infiltração. Latente quando se tem o feminismo<sup>8</sup> como horizonte, falar é poder contrariar

---

<sup>7</sup> Walter Benjamin, contudo, lamenta que a mão tenha sido relegada no ato de narrar. “O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio. (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito)” (BENJAMIN, 1994: 220-221).

<sup>8</sup> Destaco o primeiro parágrafo do livro “O que é feminismo?” (1981), escrito por Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy: “É difícil estabelecer uma definição precisa do que seja feminismo, pois este termo traduz todo um processo que tem raízes no passado, que se constrói no cotidiano, e que não tem um ponto predeterminado de chegada. Como todo processo de transformação, contém contradições,



um sistema que historicamente relega o feminino - justamente por ser feminino, e a despeito de seus infinitos modos de ser e estar - à mudez, ao grito surdo, ao silenciamento. Ter voz é ter a capacidade de refutar a hierarquia social estabelecida, sintetiza Djamila Ribeiro (2017).

À revelia de sua força metafórica, o silenciamento ao qual nos referimos é uma ação muito concreta, historicamente localizada, imposta sobre quem é política e socialmente mais frágil. Grada Kilomba recorda um de seus símbolos mais nefastos, a máscara de silenciamento. O pedaço de metal, colocado no interior da boca, entre a língua e a mandíbula, e amarrado ao rosto, foi usado por senhores brancos contra sujeitos negros por mais de três séculos, parte do projeto colonial europeu (KILOMBA, 2010: 172). A justificativa formal era evitar que “africanos/as escravizados/as comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura” (KILOMBA, 2010: 172). A dominação colonial interdita a boca - assim, também a fala e a enunciação - e a impede de existir enquanto abertura de subjetividade; reduz o sujeito escravo a um trabalhador sem voz, a um ninguém, sem direito, nos termos de Bosi, de codificar a ausência. Com a máscara de silenciamento, sua voz, tal qual a do homem primitivo, é a mão.

A máscara levanta muitas questões: por que deve a boca do sujeito Negro ser amarrada? Por que ela ou ele tem que ficar calado(a)? O que poderia o sujeito Negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca selada? E o que o sujeito branco teria que ouvir? Existe um medo apreensivo de que, se o(a) colonizado(a) falar, o(a) colonizador(a) terá que ouvir e

---

avanços, recuos, medos e alegrias” (ALVES e PITANGUY, 1981: 7). A despeito da dificuldade de definir algo plural e com ramificações discordantes entre si, as autoras ressaltam como o feminismo busca se desvencilhar de uma pretensa autoridade que domine e unifique um pensamento, dando vazão a múltiplas frentes de atuação. Como movimento organizado, o feminismo se insere em diversas esferas sociais, incluindo o trabalho e a casa. “O feminismo busca repensar e recriar a identidade de sexo sob uma ótica em que o indivíduo, seja ele homem ou mulher, não tenha que adaptar-se a modelos hierarquizados, e onde as qualidades 'femininas' e 'masculinas' sejam atributos do ser humano em sua globalidade” (ALVES e PITANGUY, 1981: 9). Heloisa Buarque de Hollanda reitera a multidão de femininos, a fuga de um modelo de mulher que se pretenda universal, e resalta a contribuição do feminismo negro e do transfeminismo, movimentos que ganharam mais ressonância na quarta onda, Ainda assim, tendo em vista que categorias diferentes existem e se atravessam, constata: “demoramos muito para escutar as diferenças entre as mulheres e, ainda assim, continuamos escutando pouco” (HOLLANDA, 2018: 244).

seria forçado(a) a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades do 'Outro'. Verdades que têm sido negadas, reprimidas e mantidas guardadas, como segredos (KILOMBA, 2010: 177).

Em outro trecho, questões reembaladas: “Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar?” (KILOMBA, 2010: 172). O ato violento descrito por ela, secularmente perpetuado, abre indagações que, ainda urgentes na contemporaneidade, se alinham a outros sujeitos da minoria, também às voltas com verdades forçosamente soterradas. As perguntas de Kilomba, numa constatação primária e ainda assim essencial, ratificam voz e fala como espaços políticos decisórios. Se minorias são potencialmente poços de palavras caladas, de sentimentos exilados em si ou alhures, todavia sem eco, o que implica ter voz e usá-la? O que implica ouvir o que essa voz diz? Como os documentários lidam com esse material sonoro ao registrarem pedaços de vida historicamente silenciados?

### **Uma voz estranha**

Uma voz forjada nos recôncavos, nascida para não ser dita; sendo dita, para não ser considerada; sendo considerada, para ser prontamente deslegitimada. Essa voz é, potencialmente, uma voz estranha. A voz feminina. A voz negra. A voz queer.

Em cada uma das três sentenças resistem ausências incontáveis. Há muitas outras. Lidamos aqui com um conjunto vastíssimo, generalizado a sua força, ainda sem se ater as biografias individuais que podem ou não aderir ao contexto de silenciamento. São muitos os ladrilhos que pavimentam uma voz e quase nada é inerente a ela. Até onde sabemos, nunca nos foi perguntado se queríamos escorregar do ventre para cair no mundo, num mundo estranho que os ritos de educação e coerção tentam normatizar. A síntese se dá nos códigos e jeitos de se portar mais ou menos rígidos a depender da leitura social e biológica feita de você. Nesse aspecto, o recorte de gênero é devastador, como traduz Simone de Beauvoir.

É uma estranha experiência, para um indivíduo que se sente como sujeito, autonomia, transcendência, como um absoluto, descobrir em si,

a título de essência dada, a inferioridade: é uma estranha experiência para quem, para si, se arvora em Um, ser revelado a si mesmo como alteridade. É o que acontece à menina quando, fazendo o aprendizado do mundo, nele se percebe mulher. A esfera a que pertence é por todos os lados cercada, limitada, dominada pelo universo masculino: por mais alto que se eleve, por mais longe que se aventure, haverá sempre um teto acima de sua cabeça, muros que lhe barrarão o caminho. Os deuses do homem acham-se em um céu tão longínquo que, em verdade, não há deuses para êle: a menina vive entre deuses de fisionomias humanas (Beauvoir, 1967: 39)

Diferenciações do tipo, apesar das revisões e dos complementos históricos à teoria da filósofa francesa desde o lançamento de “O segundo sexo” (1949), ajudam a compreender a criação de territórios sensíveis, bem como de fronteiras, para ação de mulheres e homens, frisando, segundo certa expectativa social, o que cabe a cada um desses modelos biológicos, suas possibilidades de existir e freios. Embora a experiência se dê de maneiras distintas a depender do corpo-alma de quem a sente, podemos depreender que a estraneidade, esse estado fraturado de existir, está associado ao ser-mulher.

Judith Butler (2003) ensina que a categoria “mulher”, fundamental para a teoria feminista no desenvolvimento de uma linguagem e na visibilidade política, não denota uma identidade comum, estável e definida. O mesmo pode ser observado sobre a categoria “homem”. Seguimos com os termos de uso corrente, mas atentos à ressalva. Isso não impede de constatar, como faz Beauvoir, que o mundo, um substantivo masculino criado e ressignificado cotidianamente por homens, sendo portanto um mundo de homens, pode ser tragicamente hostil ao feminino - até mesmo ao feminino que habita o corpo-alma de muitos dos que pertencem ao gênero masculino. Como gesto de recusa à estraneidade compulsória, as tentativas de romper as febris rédeas da domesticação são força constante de negação da subalternidade<sup>9</sup> e do silenciamento ao qual muitas foram e ainda estão inscritas.

A estraneidade nos chega a partir de Néstor García Canclini, que, ao analisar as engrenagens do ser/sentir-se estrangeiro<sup>10</sup>, amplifica o conceito e desmembra sua

---

<sup>9</sup> Ver Spivak (2010): “Pode o subalterno falar?”.

<sup>10</sup> O autor aponta três noções disseminadas na modernidade e na pós-modernidade: “a) a estraneidade como perda de um território próprio; b) a experiência de ser estrangeiro nativo, ou seja, sentir-se

correlação direta com a territorialidade: “Sentem-se estranhos (...) aqueles que já não podem, por causa da violência cotidiana, sair às ruas de noite ou que deixam de usar lugares estimados da própria cidade” (CANCLINI, 2016: 61). Adiante, conclui: “Estrangeiro não é só o excluído da lógica social predominante. É também aquele que tem algum segredo: sabe que existe outro modo de vida, ou existiu, ou poderia existir” (CANCLINI, 2016: 61). Sobressai a ideia de desajuste, de não-pertencimento, de ser, enfim, o outro. Se essa certeza mobiliza grande parte da teoria feminista e orienta sua resposta ao mundo masculino, nela também está contida uma potência.

O impacto provocado por ações de mulheres conscientes de que a vida pode ser outra redimensiona a estraneidade. A expressão da luta, presente na intensa disputa simbólica de narrativas, tônica da contemporaneidade, é atravessada pela voz. Não obstante, pelo alcance do dito e pela descoberta do eco contido nele, tão necessário à mudança. É como lembra o pernambucano João Cabral de Melo Neto ao escrever que “um galo sozinho não tece uma manhã: ele precisará sempre de outros galos”.

A manhã feminina é resultado da complexidade de atos de falas que se tornam discursos, lanças de desconstruções possíveis, numa busca por outros possíveis. O intenso debate sobre o lugar de fala comprova isso. Símbolo potente da estraneidade, a transformação da voz feminina em possível instrumento social de mudança ganha relevo como parte de um processo de horizontalidade do poder ainda em curso, cuja perda de fixidez permitiu a ascensão de certa polifonia. A potência da fala feminina vem dessa instabilidade, embora busque - ou, ao menos, buscou como ponto de partida -, a equidade entre gêneros, uma tentativa de reconfiguração social e política.

A dificuldade das minorias passa não somente pela aquisição da voz, mas, principalmente, pela chance de que ela ressoe longe das jaulas sociais, as imaginárias e as reais. A quebra progressiva desse muro ideológico-sexual tem como marco, ao menos no Ocidente, a contracultura da década de 1960, período em que o ser-mulher foi reconfigurado. “Foi nesses anos que ocorreu o registro, na história de grupos

---

estranho na própria sociedade; c); a experiência de sair de uma cidade ou nação que asfixia e escolher ser diferente ou minoria em uma sociedade ou língua que nunca vamos sentir inteiramente própria” (CANCLINI, 2016: 59).

anteriormente 'silenciosos' definidos por diferenças de raça, sexo, preferências sexuais, identidade étnica, status pátrio e classe” (HUTCHEON, 1991: 89).

A retirada da âncora do mundo social é fruto de um contexto abrangente; envolve perda da identidade unificada e descentramento do sujeito, temas analisados por Stuart Hall. “Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada” (HALL, 2005: 21). Nesse sentido, ao mostrar que “o pessoal é político”, o feminismo ajudou a rasgar as barreiras do privado e, principalmente, “politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação” (HALL, 2005: 45).

### **Presença faltosa**

Roland Barthes escreveu sobre voz em inúmeros ensaios que ganharam ressonância devido à enfática defesa do prazer sonoro - para não dizer também, claro, à escrita arguta, concisa e provocativa. A compreensão da voz como expressividade do corpo e não apenas propagadora de recados, enredada assim ao significado do que é dito, é chave para enveredar por seus textos, muitos delineados a partir de percepções musicais. Em "A música, a voz, a língua" (1984), por exemplo, ele classifica a voz humana como lugar privilegiado da diferença.

Não há nenhuma ciência (fisiologia, história, estética, psicanálise) que esgote a voz: classifiquem, comentem historicamente, sociologicamente, esteticamente, tecnicamente a música, haverá sempre um resto, um suplemento, um lapsus, um não dito que se designa ele próprio: a voz. Este objeto sempre diferente é colocado pela psicanálise na prateleira dos objetos do desejo enquanto faltam, a saber, objetos: não há nenhuma voz humana no mundo que não seja objeto de desejo - ou de repulsa: não há voz neutra - e se por vezes esse neutro, esse branco da voz acontece, é para nós um grande terror, como se descobríssemos com horror um mundo petrificado, onde o desejo estaria morto. Toda a relação com uma voz é forçosamente amorosa, e é por isso que é na voz que explode a diferença da música, o seu constrangimento de avaliação, de afirmação (BARTHES, 1984: 226).

Já em “O rumor da língua”, idealiza uma multiplicidade de vozes em equilíbrio e apresenta uma utopia, não outra senão o próprio rumor. Barulho daquilo que está funcionando bem, o rumor "implica uma comunidade de corpos: nos ruídos do prazer que 'funciona', nenhuma voz se eleva, conduz ou se afasta, nenhuma voz se constitui" (BARTHES, 2004: 95). Tal qual o texto anterior, instiga a irrupção na língua, aqui para conquistar o que chama de música do sentido. "A língua seria ampliada, eu diria mesmo *desnaturada*, até formar uma imensa trama sonora em que o aparelho semântico se acharia irrealizado" (BARTHES, 2004: 95). A comparação do canto de dois barítonos motiva o autor a apresentar “O grão da voz” (1984), ou seja “a materialidade do corpo falando a sua língua materna: talvez a letra; quase seguramente a significância” (BARTHES, 1984: 219).

Esse ensaio, pinçado após leitura da análise feita por Fernando Morais da Costa, é uma das referências primeiras da pesquisa. Manteve-se tão presente por ressaltar componentes sonoros frequentemente ignorados nos estudos sobre cinema e que, em dada medida, desafiam o reinado da expressão verbocêntrica. Com isso, contribui para atritar as noções de voz e fala, algo tão caro a esse trabalho.

Ao perceber sutilezas relacionadas ao timbre, à respiração em si, à relação entre a produção de fonemas e cada idioma, Barthes demarca que isso não faz da ideia do grão uma mera redução ao timbre, ou a outra característica sonora. Ao invés disso, ao absorver camadas de percepção sonora para além do linguístico, sua análise pode redistribuir o peso do significado de cada manifestação vocal, agregando sentido. Evidentemente, tal análise tem como objeto o canto lírico, mas poderia ser facilmente expandida para demais manifestações vocais (COSTA, 2017: 25).

De volta ao cinema, curioso e significativo que Chion recorra ao laço materno<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Sobre a relação entre voz e maternidade, Chion acredita que, após o nascimento, a mãe é para a criança mais um "contínuo olfativo e vocal que uma imagem" (CHION, 2004: 69). A voz materna, ao ocupar o espaço para além do campo visual, cria o que ele chama de tela umbilical. A condição remonta ao feto, mergulhado no útero da mãe, tendo o umbigo como vínculo direto com sua progenitora. Apoiado por Denis Vasse, o autor põe umbigo e voz como contrapontos: se o primeiro representa um fechamento, o segundo é a subversão desse fechamento. A voz é a ruptura umbilical. Por outro lado, a voz acusmática - a voz sem corpo - poderia assumir, imaginariamente, a condição de umbigo em seu papel de nutrir o vínculo entre mãe e filho (CHION, 2004: 70).

para exemplificar a preponderância da voz. “A voz acolhe tudo ao seu redor e, igual a uma mãe que acorda quando o pranto distante do seu filho perturba o ruído habitual da noite, nossa atenção se dirige, em meio à torrente de sons, a esse outro eu que é a voz de outra pessoa” (CHION, 2004: 19). Ora, um filho sem pai? Parágrafos antes, o autor lembra que “o discurso feminista tende opor a voz, como expressão fluida, contínua, à escrita, com sua rigidez e sua descontinuidade (...) A voz seria um espaço de liberdade a ser conquistado pelas mulheres” (CHION, 2004: 12). Para tanto, segundo ele, é necessário produzir uma língua encarnada, uma língua próxima a da original, a da Mãe, que seria toda voz. Ecos do grão de Barthes? Ora, essas linhas se enroscam.

Apontamos anteriormente que o papel central da fala no cinema reflete sua proeminência em nossas ações cotidianas. A comparação pode ir mais longe.

Tanto na vida quanto no cinema, “a voz humana imediatamente estabelece uma hierarquia da percepção” (CHION, 2008, 18). De fato, a relação com a voz é dada tão logo nascemos; e tão logo nascemos intuímos sua capacidade de atravessar a concretude dos objetos e corpos. Na primeira infância, o espaço é inicialmente definido em termos do audível e não do visível. “As primeiras diferenças são traçadas no eixo do som: a voz da mãe, a voz do pai. Mais ainda, a voz tem um comando maior sobre o espaço do que o olhar - pode-se ouvir pelos cantos, através das paredes” (DOANE, 2008: 469). Opa, achamos o pai. A qualidade sonora da voz, o poder de vagabundear sobre o espaço, é exercitada no cinema e induz a exploração do olhar e da escuta.

No cinema, o olhar é uma exploração, simultaneamente espacial e temporal, num dado a ver delimitado que se mantém no quadro de um ecrã. Ao passo que a escuta é uma exploração num dado a ouvir e até num imposto a ouvir muito menos delimitado em todos os aspectos, com contornos incertos e mutáveis (...) O som não pode ser de modo algum investido e localizado da mesma maneira que a imagem (CHION, 2008: 32-33).

No processo de aprendizagem da vida comum, ouve-se histórias antes de começar a lê-las ou até mesmo a criá-las. É um exercício, desde o princípio do mundo, ligado às ideias de autoridade e legitimação. “O primeiro narrador, o narrador anônimo

coletivo, é aquele que assume a autoridade de contar a seu povo as histórias sagradas da criação do mundo e suas espécies, aquele que é responsável pelos ensinamentos básicos de sua cultura” (PAULINO, WALTY e CASA NOVA, 1994: 39). O ato de ouvir histórias conecta mulheres e homens a uma espécie de essência. Da mesma forma, a transmissão da narrativa evoca algum tipo de ensinamento/lição de moral à medida que conduz uma ação já vivida, como endossa Walter Benjamin: “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994: 198).

E quem está autorizado a contar uma história, repassar uma experiência? No cinema, a voz narradora, especialmente ao denotar autoridade, é majoritariamente masculina. Em termos sonoros, nenhuma outra instância exprime melhor a soberania do que a voz extradiegética, ou voz over, a voz de Deus. É ela a possuidora do privilégio da interpretação e da posse de conhecimento, sendo fartamente usada por documentários e noticiários de TV, por exemplo.

A voz sem corpo, fantasmagórica, como é por natureza a do narrador extradiegético, recebe como denominação o complemento acusmática<sup>12</sup>. Na encruzilhada entre presença e ausência, vozes assim são um fator de desequilíbrio, porque quando “um som é destacado de sua origem, e não mais ancorado em um corpo representado, seu trabalho potencial como significante se mostra. Há sempre algo de estranho numa voz que emana de uma origem fora do quadro” (DOANE, 2008: 465). Dotada de poder e eventualmente livre de um corpo visível, a voz passeia pela tela e se desdobra no novelo do som, inalcançável. É a diversidade radical em relação à diegese que funda o poder da voz over.

Como uma forma de discurso direto, ela fala sem mediação com a plateia, passando por cima dos ‘personagens’ e estabelecendo uma cumplicidade entre ela mesma e os espectadores – junto eles

---

<sup>12</sup> De acordo com Aumont e Marie, o termo foi usado por Pierre Schaeffer (1966) “para caracterizar todos os sons ouvidos cuja fonte não é vista, pois está mascarada”. Os autores lembram também que o “cinema sonoro desempenha tanto quanto pode virtualidades acusmáticas do som fílmico (voz off, música não diegética, alucinações auditivas etc) (AUMONT e MARIE, 2010: 11).



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. Descorporalizada, carente de qualquer especificação no tempo ou no espaço, a voz over está, como mostra Bonitzer, além da crítica – ela censura às perguntas: ‘Quem está falando?’, ‘Onde?’, ‘Em que hora?’ e ‘Para quem?’ (DOANE, 2008: 466).

A escassez do “segundo sexo” enquanto voz desencarnada certamente encontra ressonância na vida, na limitação imposta ao feminino e tão combatida pelo feminismo. Ao analisar a distribuição de vozes entre gêneros no cinema norte-americano, Kaja Silverman confirma a invisibilidade, a onisciência e o poder discursivo como trajes de timbres masculinos. No caso feminino, corpo e voz tendem a coexistir numa aliança reforçada pela sincronização, atando-os firmemente à diegese. Locuções são raras e, quando existem, costumam ser autobiográficas, uma espécie de muleta para justificar a incomum presença sonora. Até nesses casos, figurando centralmente na narrativa, a presença corporal da mulher é sentida.

Permitir que uma personagem feminina seja vista sem ser ouvida seria ativar os códigos hermenêuticos e culturais que definem a mulher como “enigma”, inacessível à interpretação masculina definitiva. Permitir que ela seja ouvida sem ser vista seria ainda mais perigoso, pois perturbaria o regime especular sobre o qual o cinema dominante se baseia. Isso a colocaria além do alcance do olhar masculino e liberaria sua voz das obrigações significantes que esse olhar impõe. Libertaria o sujeito feminino do interrogatório sobre seu lugar, seu tempo e seus desejos, que constantemente o retém. Finalmente, desmembrar a voz feminina dessa maneira seria desafiar todas as concepções através das quais conhecemos mulheres no filme de Hollywood, já que é precisamente como corpo que ela é construída ali. [...] Tudo isso é outra maneira de dizer que, se a subjetividade masculina é mais plenamente realizada (ou talvez seria mais preciso dizer mais plenamente “idealizada”) quando menos visível - quando se aproxima de um tipo de limiar teológico - e a subjetividade feminina é mais totalmente alcançada (ou devo dizer “desidealizada”) quando é mais visível (SILVERMAN, 1988: 164).

Desse modo, o sujeito feminino é excluído das posições de poder discursivo, sempre ao alcance da visão e da audição masculina. O parecer de Silverman dialoga com a ideia de objetificação da mulher no cinema, tema defendido por Laura Mulvey em artigo sobre o prazer visual atrelado ao júbilo masculino.

As duas concordam que o modo como os corpos femininos foram inscritos no cinema traz consequências para a subjetividade feminina. Mais uma vez aqui, vida ordinária e cinema (incluindo a situação-cinema, ir às salas de exibição) se correspondem. Mulvey parte da imagem silenciosa da mulher na cultura patriarcal, “presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado” (MULVEY, 2008: 438), para analisar um procedimento corriqueiro na arte cinematográfica, o de fazer com que mulheres sejam olhadas e exibidas ao mesmo tempo. Privilegiada e dominante, a perspectiva masculina projeta sua fantasia tela adentro. “Tradicionalmente, a mulher mostrada funciona em dois níveis: como objeto erótico para os personagens na tela e para o espectador no auditório, havendo uma interação entre essas duas séries de olhares” (MULVEY, 2008: 444-445).

Os comentários se referem a filmes com protagonista masculino, alter-ego dos espectadores, substancial na relação que ela evoca, dada a hesitação do homem “em olhar para o seu semelhante exibicionista” (MULVEY, 2008: 445). Apoiando-se na psicanálise para desenvolver a argumentação, ela frisa a diferença simbólica na retratação de homens e mulheres no cinema: “enquanto representação, a mulher significa castração, produzindo mecanismos voyeuristas ou fetichistas para esconder a sua ameaça” (MULVEY, 2008: 452).

Combinadas, as pesquisas de ambas sinalizam um feminino soterrado. Mas de outro modo, pleiteiam atenção à construção de mundo fabricada nos filmes e apontam caminhos para subverter o que antes foi selado como destino. A escavação está sendo feita, de dentro para fora. Rumo à superfície? Não sei. Às minorias com voz, o emaranhado de preconceito e estupidez coloca como desafio, além da sobrevivência, o auxílio na labuta de separar o que é ingenuidade, o que é desconhecimento e o que é crime. E vociferar quando necessário. Quem poderia supor que esse seria um desafio tão engenhoso do tempo presente, que assiste boquiaberto o levante fascista com renovadas estratégias de silenciamento e deslegitimação de minorias?

Se mulheres foram e são historicamente negligenciadas na vida cotidiana, por que esperar que o cinema, uma das máquinas de sonho e agonia da sociedade, não

espelhe, ratifique e estimule esse pensamento por meio de opções narrativas e escolhas de mercado?

Acrescento Teresa de Lauretis, também atenta à presença faltosa da mulher, à costura. O conto de Ítalo Calvino sobre Zobeide, cidade construída a partir do sonho comum de homens de diferentes nações, é ponto de partida para a reflexão da autora sobre a representação feminina. Embevecidos pela onírica imagem de uma mulher nua a correr durante à noite, uma mulher que eles perseguem sem nunca alcançar, os homens deixam suas terras para procurá-la. Jamais a encontram, mas reconhecem uns aos outros na busca e, juntos, replicam a cidade com qual sonharam. “Na disposição das ruas, cada um refez o percurso de sua perseguição; no ponto em que havia perdido os traços da fugitiva, dispôs os espaços e a muralha diferentemente do que no sonho a fim de que dessa vez ela não pudesse escapar” (CALVINO, 2013: 45).

O narrador menciona a chegada de novos homens a Zobeide, mas as mulheres - a do sonho e qualquer outra - estão ausentes da obra final. Para Lauretis, o texto de “As cidades invisíveis” notabiliza a história humana como produtividade semiótica. “A mulher - a mulher do sonho - é finalidade e origem dessa produtividade semiótica. E no entanto essa mulher, que é a causa da construção da cidade, fundamento e condição da representação, não está em lugar algum da cidade, palco de sua atuação” (LAURETIS, 1984: 97). A autora destaca o paradoxo: embora seja origem da cultura, a mulher não faz parte da história e do processo cultural, não é um sujeito histórico.

Os sujeitos do cinema esticaram o plano dos homens de Zobeide, ao enfim apreender a mulher do sonho e, ainda assim, esvaziá-la em imagem e som?

Uma das conexões mais básicas entre a experiência das mulheres na cultura e a experiência das mulheres no filme é exatamente a relação da espectadora com o espetáculo. Como as mulheres são espetáculos em sua vida cotidiana, existe um certo encanto no fato de chegar a um acordo com o cinema da perspectiva do que significa ser um objeto de espetáculo e ser uma espectadora que, na realidade, é um acordo sobre como essa relação existe na tela e na vida cotidiana (MAYNE apud LAURETIS, 1984: 113).

No enalço de ações que desloquem e alarguem os domínios da mulher no

cinema - representação e alcance -, Lauretis sugere se opor aos discursos totalizantes e taxativos para então caçar rupturas, repensar a diferença, torcer a cadeia de representação que fixa uma identificação. Às cineastas femininas propõe: que trabalhem um problema (LAURETIS, 1984: 114), com consciência de que a produção de sentidos se dá no dia a dia e permeia a formação social, o espectador e o filme. Tecnologia social, o cinema é um aparato de representação <sup>13</sup>, mas há muitos outros.

### **Voz e documentário**

No princípio, longe de ser uma regra, o documentário se caracterizou pela emergência de uma voz expositiva que, em exercício, assegurava a transmissão de determinado ponto de vista ao espectador. Frequentemente, coube ao realizador a função de costurar a realidade registrada e montada em filme, valendo-se de uma voz oratória persuasiva (NICHOLS, 2005: 79). Ainda que a obra fosse povoada por outros sujeitos de fala, essa voz primeira, quase sempre extradiegética, se impunha como instância soberana apta à análise, ao diagnóstico, à síntese etc. A entonação solene e o estilo objetivo de timbres masculinos, marcas que mostram o índice de autoridade atrelado a um gênero, se firmaram como padrão do discurso reverberado no documentário. Nesse contexto, a voz é vértice de um conjunto de operações sobre o complexo tecido fílmico.

Porém, sem restringi-la ao que é dito verbalmente, Bill Nichols explica que a voz do documentário também pode ser revelada por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador, dando concretude ao engajamento do cineasta no mundo (NICHOLS, 2005: 76). O percurso narrativo documental comprova que a palavra falada

---

<sup>13</sup> A maneira como as personagens femininas transitam nesse espaço de fala e representação é complexa e atual, o que ajuda a entender por que o Teste de Bechdel, criado há mais de trinta anos, tornou-se um critério de avaliação contemporâneo, com sua parcela de controvérsia, embora não assegure qualidade artística. O teste surgiu numa tira da cartunista Alison Bechdel, em 1985, e propõe três perguntas para avaliar a representação feminina: 1) Há pelo menos duas mulheres? 2) Elas conversam entre si? 3) Conversam sobre algo que não seja homem? O site [bechdeltest.com](http://bechdeltest.com) faz uma compilação dos resultados. Nota-se que aqui a fala equivale à palavra, subtraindo outras possíveis questões relacionadas ao som.

foi a maneira mais comum de comunicação explícita desse pensamento.

Sobre isso, Nichols ressalta que a dinâmica de negociação entre cineastas, sujeitos filmados e público é perene, podendo ser resumida em formulações diversas que se distinguem a partir do direcionamento da fala. Eu falo deles para você (NICHOLS, 2005: 44) é a mais recorrente, mas há inúmeras variações possíveis: por vezes, a opção narrativa pode sublinhar a mistura de quem fala com o narrado e/ou os sujeitos filmados, e em outras demarcar com rigor uma distância. Ainda sobre a presença da palavra falada, o autor aponta a ascensão da entrevista, forma distinta de encontro social, como procedimento habitual na construção fílmica (NICHOLS, 2005: 160) e na manutenção do paradigma fundante do documentário, a ideia de representação do real, nesse caso, sustentada pela legitimidade da fala. A coleta de vozes diferentes, tornando o material em tese mais participativo e propício à interação, não significou o completo abandono de uma voz superior, como veremos a seguir.

A posição ocupada pela voz na narrativa - o contato com o mundo histórico e com os sujeitos do mundo histórico - mudou substancialmente ao longo das décadas. Todavia, o deslocamento ajudou a caracterizar as práticas dos realizadores documentais. No cinema brasileiro, o livro “Cineastas e imagens do povo”, escrito por Jean-Claude Bernardet e publicado originalmente em 1985, é seminal por destrinchar procedimentos narrativos de uma série de curtas tendo a voz como objeto de análise.

O autor chama a atenção para o contexto cultural dos anos 1960, quando se torna patente o desejo de artistas em registrar problemáticas sociais e lançar ideias para sua transformação. Dar voz ao outro, especialmente ao outro de classe, passou a ser uma atitude cobiçada por diretores, mas o resultado, continuamente, subtraiu da voz seu valor de expressão, fazendo do outro peça de encaixe de uma tese pré-fabricada. Documentários com essa envergadura se alinham ao que Bernardet batizou de “modelo sociológico”, cujo apogeu se deu em 1964 e 1965 (BERNARDET: 2003: 11-12). As falas do povo se prestavam a ilustrar argumentos muitas vezes elaborados antes das filmagens, “não raramente a partir de teorias sociais que forneciam explicações tidas como universalmente aplicáveis” (LINS e MESQUITA,

2008: 12). Dito de outra maneira: nele, o off do locutor, hierarquicamente superior, elucida o que espectador deve entender e, ao fazer isso, encobre e anula o saber do outro e o reduz a um tipo superficial. A despeito da intenção, margem e eixo têm seu afastamento reiterado por esse modelo.

A forma do documentário brasileiro nos anos 60 é, portanto, bastante híbrida, dividindo-se entre o projeto de “dar a voz” (através de entrevistas) e a proposta de totalizar e interpretar situações sociais complexas, manifestada sobretudo pelo comentário do narrador, pelo uso da música, pelas entrevistas com especialistas e autoridades, e também pela montagem trabalhada de modo retórico. Diferentemente de movimentos inovadores do documentário nesse período – tais como o Cinema Verdade francês e o cinema direto norte-americano, que aboliram a narração over desencarnada, onisciente e onipresente, em favor de um universo sonoro rico e variado –, a forma documental brasileira se deixa contaminar por procedimentos modernos de interação e de observação, mas não se transforma efetivamente. As implicações políticas do Cinema Novo parecem ter criado uma situação especial para o documentário, que continuou recorrendo à “voz do saber” para construir com clareza os significados sociais e políticos visados pelos filmes (LINS e MESQUITA, 2008: 12).

As autoras apontam que outros modos de se relacionar com o real vieram à tona nos anos 1970, como tentativas de promover o sujeito da experiência à posição de sujeito do discurso e a contestação das premissas do documentário feita por diretores como Arthur Omar e Glauber Rocha - responsáveis por “Congo”, de 1972, e “Di/Glauber”, de 1977, respectivamente. O recorte por gênero, como era de se esperar, também é desigual. Apoiada em dados do Catálogo do Cinema Brasileiro, Karla Holanda confirma que não há conhecimento de qualquer documentário feito por mulheres antes dos anos 1960, quando dirigiram ou co-dirigiram 11 curtas-metragens. Os 183 documentários realizados na década seguinte, de durações variadas, representam um contraponto expressivo, ainda mais relevante quando se verifica a sintonia de parte das produções com a agenda feminista (HOLANDA, 2016: 103). Antes, apenas “A entrevista” (1967), dirigido por Helena Solberg, havia elaborado crítica ao patriarcado, fazendo valer uma dinâmica na qual um conjunto de vozes femininas “formam um discurso contraditório, heterogêneo” (HOLANDA, 2016: 102).

Outro salto de linguagem veio de forma pungente com “Cabra marcado para

morrer” (1984), dirigido por Eduardo Coutinho: o documentário partido em dois tempos, com uma ditadura no meio do caminho. Muito foi escrito sobre ele e nesse trecho, outro resumo poroso, não cabem novidades ou aprofundamentos. O longa é tido como divisor de águas por Bernardet (2003), que chama a atenção para a presença do diretor enquanto personagem da obra, inusual até então. “O autor existia, sim, mas sempre oculto, transparente veículo da realidade e da mensagem” (BERNARDET, 2003: 233). Ismail Xavier enfatiza a posição estratégica que o filme ocupa no cinema brasileiro ao “recolher toda a experiência do documentário moderno em seus múltiplos recursos e adensar uma dramaturgia que encontra aqui uma notável modulação de ritmos e produção de sentido” (XAVIER, 2017: 21). Lins e Mesquita, por sua vez, endossam o coro e frisam como a entrevista opera no filme, não sendo “mais simples depoimento nem dar a voz, mas um diálogo fruto de permanente negociação em que as versões dos personagens vão sendo produzidas em contato com a câmera” (LINS e MESQUITA, 2008: 14). A estratégia se estende à filmografia que Coutinho construiu solidamente desde então e encontra um ponto nervoso em “Jogo de cena” (2007).

### **Os documentários escolhidos**

Vi “Jogo de cena” pela primeira vez numa das salas do Cine Belas Artes, em Belo Horizonte, em companhia da Silvia. Já morando no Rio de Janeiro, assisti “Elena” (2012) com Giselle, no Espaço Itaú, e “Divinas Divas” (2016) com Gustavo, no Odeon, este, salvo engano, como parte da programação do Festival do Rio. As idas ao cinema sempre foram motivadas por filmes de ficção, o que talvez contribuiu para preservação em minha memória das subversões ao hábito, mais raras do que gostaria. Por motivos diferentes, tive vontade de revisitar os três antes mesmo de fazer parte do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual. Uma vez lá dentro, e incerto sobre os objetos de estudo anteriormente escolhidos, dois filmes estrangeiros, o trio brasileiro me chegou quase que soprado. A substituição foi realizada sem peso.

Sobressaiu o desejo de lidar com o cinema nacional, com o texto e o som da

palavra brasileira de língua portuguesa, de contribuir com algo, mas não houve nenhum tipo de teste teórico que garantisse que as obras eram as melhores para abordar a voz feminina no cinema, proposta mantida desde o início do projeto. Você me pergunta: mas o que significa “melhor”, não é mesmo? Meu pré-conceito sobre vida acadêmica, parcialmente confirmado, me dizia que os mais valiosos objetos de estudo se dividem entre cânones e obras marginais, dessas que veem a luz de uma sala de cinema, se veem, em festivais ou a custo de um rim para o realizador apaixonado pelo que fez. E se considero especialmente esse segundo movimento tão importante, por que não ir com ele? Bem, achava que, comparativamente, se dava pouca atenção aos filmes intermediários, que, muitas vezes, funcionam mesmo como meio do caminho na exploração da linguagem e no diálogo com o público. E considerava os três filmes parte desse bloco<sup>14</sup>. Tudo depende do abismo que separa vida acadêmica da real. De fato, se decidisse imprimir tudo o que foi escrito sobre Coutinho e seu “Jogo de cena” até hoje, estaria me colocando no mesmo nível de um ministro do “meio ambiente” do atual “governo” - jamais incluiria “Cabra” porque então a Amazônia, mais do que nunca, estaria marcada para morrer, com o perdão do trocadilho. “Elena” não me parece tão distante. E quando cogitei comprar o DVD do filme, uma edição bacana com selo do Instituto Moreira Salles, aquela maquininha de consulta de preço da Travessa indicou R\$ 76. Um luxo. Ainda assim, a maioria dos ensaios e artigos desses filmes não analisa a voz, o que contribuiu para a escolha.

Apesar de não ter sido feito nenhum ajuste/troca para tornar a seleção mais inclusiva do ponto de vista da realização, tanto a pesquisa quanto os documentários são naturalmente atravessados pelas discussões sobre lugar de fala e representatividade. Não como muleta de julgamento, mas a fim de contribuir com o contexto cada vez mais urgente num país tão desigual. Afinal, se a conversa é mais sobre cuidado e respeito do que sobre impedimentos, presenças e ausências são

---

<sup>14</sup> Os longas gozam de certo apelo popular, mínimo se comparado aos grandes sucessos de bilheterias, mas certamente considerável ao se pensar na dificuldade que muitos documentários têm de chegar ao público. “Divinas Divas” e “Elena”, por exemplo, foram os documentários mais vistos no cinema em seus anos de exibição. Segundo a Ancine, o primeiro teve um público estimado de 34 mil (35º no ranking de títulos brasileiros mais vistos em 2017) e o segundo, 58 mil (25º no ranking de 2013).



significativas aqui. Os marcadores sociais e identitários dos realizadores são, na maior parte, homogeneizantes: Petra Costa, Leandra Leal e Eduardo Coutinho (morto em 2014) são diretores de classe social média-alta, brancos, nascidos no Sudeste e, até onde se sabe, héteros e cisgêneros. Duas mulheres em seus primeiros filmes e um homem já estabelecido no cinema. Com exceção de “Elena”, um testemunho pessoal, as características são menos uniformes quando se leva em conta os personagens.

Todavia, a distância emocional entre os realizadores e os sujeitos da realização (e a realidade destes) é diferente, com nuances: profundamente íntima e irreversivelmente fraturada (“Elena”); próxima, realçada por uma carreira artística com pontos em comum (“Divinas Divas”); distante, embora unidos num pacto de encenação, sendo as personagens o outro de gênero do realizador (“Jogo de cena”).

Mais do que este, os dois primeiros realçam a capacidade de a voz reinscrever algo ou alguém na história, numa luz-de-fala que ilumina o então escuro-do-esquecimento. Desde sempre isso me pareceu uma intenção bonita, que poderia ou não resultar num gesto correspondente. “Elena”, especialmente, me conduz à máxima de Aníbal Machado grafada no livro “Cadernos de João”: “Olhar bem para as coisas que de repente deixaremos de ver para sempre”. Vontade de repetir: “Olhar bem para as coisas que de repente deixaremos de ver para sempre”.

Em níveis diferentes, “Elena”, “Divinas Divas” e “Jogo de cena” investem em falas nutridas pela subjetividade, desvencilhando-se de uma investigação jornalística (ou algo do tipo) à caça de certezas absolutas. A voz é revelada como instância de uma verdade interior, um modo de ser e estar filiado ao eu que diz. Com isso, viaja por vales de memórias, incapazes de serem povoados apenas por imagens. Pela voz vão e voltam, feito maré: consolo, perda, resgate, recordação, vislumbre e invenção. Seja na tentativa de Petra Costa de alcançar a irmã morta no tecido fílmico; seja na legitimação das travestis registrada por Leandra Leal; seja no ser ou não ser instigado por Eduardo Coutinho com base nos relatos de mulheres de corações maternos, anônimas e artistas. Por isso também se relacionam com o horizonte sonoro construído até aqui.

As primeiras revisões confirmaram a importância da mensagem nos três filmes.

O objetivo de propor tensões no circuito que abrange voz, fala e feminino, considerando tanto a palavra-discurso, o texto, quanto o som, norteia a análise dos documentários. Esse propósito foi impulsionado pelo artigo “Teorias sobre voz nas décadas de 1960 e 1970 e cinema contemporâneo” (2017), de Fernando Moraes da Costa, no qual postula justamente a favor desse fim, numa apropriação interdisciplinar, e destaca textos-ferramentas, três deles aproveitados aqui: além de “O grão da voz”, já citado, há “A voz que guarda silêncio”, de Jacques Derrida, capítulo do livro “A voz e o fenômeno” (1994), e “The place of breath in cinema” (2012), de Davina Quinlivan. Boa parte dos autores apresentados nas páginas anteriores voltam nos três capítulos que compõem a pesquisa, cada qual dedicado a um filme.

O primeiro, à “Elena”, esmiúça como o jorro emocional e verbal de Petra Costa, dando corpo à mensagem e às palavras, se relaciona com as provocações de Barthes sobre a tirania do significado. Autores como Maurice Blanchot, Leonor Arfuch e Philippe Artières ajudam a compreender a construção desse texto íntimo. O documentário também é ponto de partida para pensar como o desejo de comunicar certa subjetividade dialoga com outros filmes de autoria feminina, e em que medida essas obras conduzem a uma resignificação da voz.

No segundo, a partir de Ilana Feldman, Sílvia Da-Rin e Ismail Xavier, apontamos como “Jogo de cena” reflete o fazer documental e se firma, sobretudo, como jogo sonoro. Apesar das muitas vozes que compõem o filme, a maternidade funciona como espinha dorsal, tema abordado à luz de E. Anne Kaplan. Autores como Walter Benjamin, Giorgio Agamben e Jorge Larrosa Bondía adensam as noções do que é experiência, conceito que preenche o jogo e é tão caro ao cinema de Coutinho.

O resgate de artistas travestis em “Divinas Divas” norteia o terceiro capítulo, que começa com um breve panorama sobre corpo feminino e corpo trans, tendo Silvia Federici e Elias Ferreira Veras como referências. Os apontamentos de Paul B. Preciado sobre a identidade queer são chave para pensar a resistência dos sujeitos tidos como diferentes e anormais. A celebração do desvio no filme de Leandra Leal revela outra faceta da pedagogia dos desejos, conceito trazido aqui via Érica Sarmet e

Mariana Baltar. O capítulo sublinha ainda como as músicas privilegiam a mensagem e, em conjunto, ladrilham a jornada de heroicização dos personagens.

## Capítulo 1 - Corpo de Elena, voz de Petra: rio e pedra, memória e grão

Elena tinha 1,75 metros, 65 quilos e 20 anos. O cabelo castanho, 25 centímetros. O coração pesava 300 gramas. São informações do laudo médico sobre a morte dela, no primeiro dia de dezembro de 1990. O documento registrou o suicídio como modo e a intoxicação aguda como causa. O relatório se concentra no corpo morto. E o que o excede? Na impossibilidade de resgatá-lo, “Elena” (2012) tenta reconstruí-lo. Não consegue. Não consegue porque a filha de Lian e irmã de Petra está morta. Um corpo existe, contudo; ou melhor, coexiste com o corpo fílmico, resultado da intersecção de vivências que, numa costura de montagem, aponta para o quebra-cabeça de Elena. Entre as peças, pedaços de Lian e Petra. Essa espécie de corpo híbrido feminino é como a terceira margem do rio, um corpo outro, um espaço outro, um estado outro (líquido talvez) para se relacionar com a ausência. Ausência que antes era presença. Presença acessada somente pela memória e pelos rastros deixados por Elena.

Começo no corpo de Elena para chegar à voz de Petra. O filme se constrói a partir da articulação dessas instâncias, o corpo morto de uma leva à fala da outra. Este capítulo identifica como a voz narradora de Petra é construída em torno de um desabafo sobre a superação da morte da irmã e examina os efeitos dessa engrenagem. As páginas do laudo médico com a confirmação do suicídio são mostradas durante pouco mais de um minuto de silêncio, o mais longo do documentário: o branco com letras datilografadas se sucede até o fade para o preto, aos 53’40”. O som volta com o piano da música “Valsa para lua”. “Eu tô dançando com a lua” é a primeira frase de Elena após a morte no ecrã e o último registro nítido da voz dela. A partir daí, as imagens de Elena se diluem enquanto Petra se revela cada vez mais. O filme ganha outro rosto. A voz de Petra encontra corpo, enfim. Um corpo onde Elena dança, como uma beleza acesa por dentro. Onde talvez viva em paz.

De certa forma, o documentário acompanha como Petra ultrapassou a irmã no tempo e a reconstruiu dentro de si, numa conciliação que rasga de Elena o véu

fantasmagórico. Apesar das semelhanças entre as duas, dos mesmos olhos de pardal, Petra não é Elena. O filme flerta com essa (im)possibilidade ao esconder a caçula nas sombras, fitá-la de lado e de costas, protegida pelo volume do cabelo preto e por superfícies como o vidro do carro. Quem é essa que passeia pelas ruas de Nova Iorque? É a mesma que diz “Elena, sonhei com você essa noite”? O nome próprio feminino, a primeira palavra dita, sugere tanto o endereçamento quanto a separação das irmãs. Como sustenta Deleuze ao discorrer sobre o modo que os atos de fala compõem a imagem, “é a voz ouvida que se difunde pelo espaço visual, ou o preenche, procurando alcançar seu destinatário através dos obstáculos e desvios. Ela escava o espaço” (DELEUZE, 2005: 276). No princípio, Petra era a voz.

Antes da primeira frase dita, aos 38”, os sons do trânsito ambientam o espaço das ruas de uma cidade. Um apito agudo e metálico, espécie de microfonia iniciada nos créditos de abertura, é repetida três vezes antes da chegada da voz. O som reforça certo desconforto, a iminência de algo prestes a acontecer. Contrasta com a serenidade da voz que nos conta sobre um sonho no qual Petra se confunde com Elena e, enroscada num emaranhado de fios elétricos, morre após cair. Apesar do jogo de espelhos entre as irmãs, Petra é a que lembra, sonha e diz “Elena”. Petra é a irmã viva.

Sem contar a mãe, creditada como parte do elenco, 69 pessoas foram entrevistadas mas não aproveitadas diretamente na versão final, exceto uma delas. As histórias extraídas dessas conversas, no máximo, foram incorporadas à fala de Petra, construída concomitantemente ao processo de montagem<sup>15</sup>. Entre os caminhos possíveis para se chegar a Elena, elegeu-se aquele que desdobra a ausência de uma na presença de outra. À revelia do nome, esse é um filme sobre Petra, a diretora e roteirista, mas, sobretudo, a dona da voz. Um filme sobre como a voz se ancorou no corpo ou, talvez, sobre como a consciência desse corpo híbrido possibilitou a ascensão da voz. Se não tivesse encontrado um lugar para Elena dentro de si, talvez Petra não falasse. Ou fizesse outro filme.

---

<sup>15</sup> Para a narração, Petra teve o auxílio da preparadora Mônica Montenegro.

Não há cólera na narração. A câmera, sim, desenha o desequilíbrio, movimenta-se e treme, insiste em desfocar ruas e corpos, em camuflar a mulher que diz, num exercício que sinaliza certo caos interno deflagrado pela perda. Um vício confundido com estilo, quem sabe. O farto material de arquivo, por sua vez, traz as imagens granuladas típicas de câmeras caseiras, os deslocamentos e os enquadramentos inusitados de um manuseio não profissional. A narração, agulha dessa costura, vagueia por sentimentos fraturados sem perder o fio da inteligibilidade. “Elena” é um corpo inflamado, doído até, mas de voz calma.

Enquanto o corpo parece instalado na inconstância, sensação ressaltada no giro com corda executado por Elena, imagem repetida que evoca beleza e angústia, a voz emula certo distanciamento, talvez por ser parte de algo já experienciado. A consciência na elaboração dessa voz - de uma voz que se sabe voz - não permitiria um desabafo abafado, surdo ou incompreensível. A identidade de Petra pode estar escondida nas imagens, mas não na voz. É preciso que ela chegue ao destino.

Desde o início, essa voz deseja ser ouvida, e o filme articula outras sonoridades a fim de preservá-la. Não que seja fria e desinteressada, apenas se pretende madura o suficiente para comunicar certo sabor (ou dissabor), restringindo eventuais ruídos da mensagem<sup>16</sup>. A voz polida recusa as reticências, as repetições, os parêntesis. Burla possíveis tiques e maneirismos de fala, distanciando-se de afetações particulares para cristalizar certo status de autoridade, comumente associado no cinema ao detentor da voz. Aqui, à irmã viva cabe o espaço de poder, historicamente um reduto masculino. A narração está circunscrita num lugar de suposta segurança, tanto na posição que ocupa em relação ao narrado quanto na forma de narrar. A escolha realça outro status em geral perseguido por documentários, o da veracidade dos fatos, sensação alimentada pela narrativa em primeira pessoa, pelos registros caseiros, sonoros e imagéticos. Inteligibilidade, autoridade e fidelidade estão entrelaçadas à voz de Petra.

---

<sup>16</sup> É oportuno salientar a carreira do filme, exibido em escolas como parte de um alerta sobre o suicídio. Pode-se conectar esse viés pedagógico à dimensão utilitária atribuída às narrativas por Benjamin. “Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida” (BENJAMIN, 1994: 200).

## 1.1 - Quantas vozes cabem em Petra?

Embora a voz de Petra domine a narrativa, outras vozes mapeiam a vida sonora do filme. É um espaço majoritariamente feminino, expandido por Elena e Lian, e confirmada em breves interações em *offs* de Olinda<sup>17</sup> (babá de Petra), da agente que entrevista Elena - ambas em trechos de imagens de arquivo - e da mensagem ouvida no interfone no prédio onde mãe e filhas moravam em Nova Iorque. Mesmo a escolha da música tema - “Dedicated to the one I love”, do The Mamas & the Papas - mantém essa atmosfera, pois os timbres (inclusive os das vozes masculinas do grupo) não exploram o grave. Cantada em inglês, a balada nostálgica nos envolve no sonho frustrado de Elena de fazer cinema nos Estados Unidos, fantasia compartilhada com a mãe que, na juventude, imaginava-se com Frank Sinatra.

As vozes masculinas surgem em três momentos. O mais importante deles é o depoimento de Michael Camacho, amigo de Elena e único entrevistado a ter sua fala aproveitada diretamente no filme<sup>18</sup>. A pontuação do fatídico dia o colocou como a última pessoa a conversar com ela. Por volta dos 45’40”, Michael caminha pela rua e Petra conta que há 20 anos imagina a fisionomia dele. Talvez o desejo ansiado por décadas justifique o close sem direito a respiro. Eis Michael: os olhos levemente caídos com rugas embaixo, a tímida costeleta, as sobrancelhas franzidas, o cabelo grisalho. Estamos mais próximos dele do que jamais estivemos de Petra - na verdade, mais do que nunca, somos Petra, com as vistas grudadas no interlocutor. O depoimento que rememora a conversa e a tentativa de salvar Elena (“Eu tava lá há uma hora, sem saber o que fazer”, ele pontua) dura aproximadamente um minuto e meio, a quebra mais longa na sucessão de vozes femininas do filme.

---

<sup>17</sup> Olinda de Castilho, a quem o filme também é dedicado, aparece num breve momento, durante a realização de um vídeo caseiro de terror. Na brincadeira filmada, a babá é esfaqueada e rola no chão.

<sup>18</sup> Manoel Costa, pai de Elena e Petra, aparece apenas em imagens, na juventude e na maturidade. Não ouvimos a voz dele em nenhum momento. Sobre a mínima participação dele, Petra afirma em entrevista a Michel Laub: “O filme quase sempre fala de um momento presente, cronologicamente. Ele vai narrando os passos de Elena, então ela morre e a gente passa por isso e aquilo. Ou seja, é como uma perspectiva da época em que a ação se passa. E meu pai sempre fala da perspectiva de hoje” (2014: 59).

Como fica evidente também nesse caso, o documentário restringe a interação<sup>19</sup> às imagens de arquivo. A fala de Michael pressupõe uma dinâmica de perguntas e respostas suprimida na montagem. O que Petra fez ao encontrar o amigo da irmã duas décadas depois da morte dela? Desconhecemos igualmente outros gestos, silêncios e hesitações, se é que existiram. Os espaços da troca são reduzidos e o contraditório é limitado. As marcas não foram anuladas, mas estão sintetizadas na combinação de fluxo de consciência e monólogo interior que fundam o filme. “Os outros atores me contam que você ensaiava muito”, diz a irmã sobre Elena, mas a imagem-voz dessas pessoas não tem vez. Não há muitos nomes próprios e sujeitos de fala. Como instância autônoma, Petra parece aglutinar outras vozes. Mesmo as não originadas do seu corpo estão de alguma maneira atadas a ela, fortalecendo seu estado de onisciência<sup>20</sup>, e chegam ao filme a partir do seu filtro vocal.

Os encontros com a mãe dissipam essa impressão. Mas apenas em parte. Após o relato do amigo, a voz de Petra narra a carta escrita por Elena horas antes de morrer. A leitura é intercalada a passagens em que Lian conta a angústia vivida entre os pedidos de ajuda, a espera da ambulância e a confirmação do óbito. No corredor do prédio em Nova Iorque, os olhos dela se agigantam no rosto, duas esferas pretas diante de um espanto parido no passado e desdobrado futuro adentro. Nesse momento, a mão de Petra toca o ombro da mãe, um conforto discreto - a invasão no quadro é incomum em “Elena” e causa breve sombra no deserto desolador da mãe. As falas de Lian, por sua vez, trazem certo calor, efeito potencializado justamente por expressões e gestos do seu corpo. Enquanto a imagem de Petra é fragmentada e fugidia, Lian fica em evidência; ela e seus vincos de mulher vivida presentes no desenho que fez na juventude, como se antecipasse a própria feição.

---

<sup>19</sup> Uma das poucas conversas mostradas é entre Petra e Lian no momento em que elas tentam encontrar o apartamento onde moravam em Nova Iorque - quase todas as falas da filha são ditas em off.

<sup>20</sup> “Elena” foi o longa de estreia de Petra Costa, mas não sua primeira tentativa de fazer documentário. Como conta em entrevista a Michel Laub, ela havia tentado desenvolver um filme sobre a militância de Lian e a comunidade fundada pelos pais em Tucumã. “Desisti porque todo mundo queria apitar, cada um com uma visão política, isto não pode falar, isto tem que explicar de outro jeito” (2014: 62). As interferências na elaboração de “Elena” foram diferentes, e o controle sobre o narrado foi determinante para a realização da obra.



Na maioria das vezes, ouvimos e vemos como o corpo de Lian reage. Deitada numa rede, ela recorda um episódio delicado no qual era irrefutável o comportamento depressivo de Elena, já em tratamento psiquiátrico. A fala é repleta de indicações de aspas abertas - “Eu falei”, “Ela falou”, “Aí ela fez assim” - preenchidas por voz e silêncio, além do som ambiente (mar ou rio, talvez) que a acompanha. Em contraponto com a narração de Petra, estritamente controlada, Lian parece estar no mundo, viva, uma sobrevivente a descrever sua perturbação mais íntima. Dela também não se extrai violência ou fúria, mas a culpa é melancolicamente reluzente.

Ao visitar o hospital para onde Elena foi levada - “Lembro, lembro, lembro”, repete ela ao fiar sua reminiscência -, Lian parece não suportar o peso das recordações e se afasta, anda por uma rua com ambulâncias enfileiradas e desfocadas. A incapacidade da mãe prosseguir e se calar é absorvida pelo filme. É o início do silêncio mais duradouro do documentário, aquele que confirma a morte da jovem cujo coração pesava 300 gramas. A fala sincrônica e a opção de não abastecer esses relatos com outras imagens convidam o espectador a projetar na imaginação o relato da mãe, aproximar-se do seu desconforto, intuir o choro de Elena, mesmo sem ouvi-lo. Como fica claro depois, Elena fez o que Lian havia ensaiado no passado e o que volta a cogitar após o suicídio da primogênita. “Eu comecei a querer morrer com 13 anos”, admite Lian. A pulsão de morte une as três mulheres.

## **1.2 - A voz como recusa à morte: o desejo de comunicar**

Num primeiro momento, a concatenação feita por Petra, a exposição de sua dor mais íntima, encontra similaridade com a escrita emocionalmente particular dos diários. O diário íntimo, explica Maurice Blanchot, é capaz de todas as liberdades, pois nele cabem sonhos, ficções, comentários desimportantes e insignificâncias de toda a sorte. “Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-a à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar”

(BLANCHOT, 2005: 270). A liberdade do diário, ordinário em sua labuta periódica, vaporoso, pode ser transposta à tela? Em entrevista, Petra confirma que os diários de Elena foram fonte primária de sua reaproximação com a irmã e motivo de reflexão sobre a maneira de expor esses pensamentos. “Existe, claro, a questão se Elena gostaria de compartilhar suas imagens, seus diários, mas neles havia tanto o desejo de expressão, de compartilhar, de ser visto, que achei que não era uma invasão. Mas claro que nunca vou saber ao certo” (COSTA apud LAUB, 2014: 62).

A própria tessitura fílmica exige recortes, cisões e reelaborações que a conforma enquanto obra, produto, gestos talvez menos relevantes ao diário. Em “Elena”, Petra seleciona trechos do seu texto íntimo (o diário da irmã, mas também apontamentos seus, escritos ou não) para colar ao filme: narra, organiza, disciplina o que, talvez fora dela, tenha nascido por outras tintas e tons. Com isso, sai da proteção dos dias comuns; afrouxa e desafrouxa os nós do texto para proteger o coração da sua escrita; reescreve; se expõe e expõe os que estão ao redor. O autoconhecimento restrito é, então, disseminado. Não são movimentos simples.

O interesse do diário é sua insignificância. Essa é sua inclinação, sua lei. Escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala. Cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim, vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer (BLANCHOT, 2005: 273).

O documentário de Petra está repleto do que Blanchot chama de insignificâncias, mas todas parecem mudar de estado na costura fílmica; sobem degraus para chegar ao relevo do documentário e, ao fazer isso, tornam-se insignificâncias diferentes, agora realçadas. Nesse sentido, a voz de Petra é também uma ferramenta de resgate, ora de retenção, diante da escrita desgovernada da vida, cuja coreografia é desenhada ao sabor irresponsável do tempo - não chamamos essa irresponsabilidade de acaso? O filme é o que ficou das gavetas limpas e dos baús revirados. Fruto do que Philippe Artières chama de práticas minúsculas - arrumar, desarrumar, reclassificar -, por meio das quais uma “imagem é construída para nós

mesmos e às vezes para os outros” (ARTIÈRES, 1998: 11). São arquivamentos da vida, que tem a autobiografia, marcada pela ordenação de uma narrativa, como prática arrojada. Arquivamento do eu, portanto.

Dessas práticas de arquivamento do eu se destaca o que poderíamos chamar uma intenção autobiográfica. Em outras palavras, o caráter normativo e o processo de objetivação e de sujeição que poderiam aparecer a princípio, cedem na verdade o lugar a um movimento de subjetivação. Escrever um diário, guardar papéis, assim como escrever uma autobiografia, são práticas que participam mais daquilo que Foucault chamava a preocupação com o eu. Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência (ARTIÈRES, 1998: 11).

Desde o fim do século XVIII, a escrita se tornou pré-requisito para existir, diz o autor, que elenca: é preciso se inscrever nos registros civis, nas fichas médicas, escolares e bancárias. A necessidade provocou uma gestão diferente dos nossos papéis, pois, entre outras coisas, são inscrições do tipo que garantem direitos sociais. A ideia de acumulação de arquivos não deve ser confundida com a escrita de si, uma “tradição já bem estabelecida, profundamente enraizada quando Agostinho começa a escrever suas *Confissões*, que geralmente são citadas como o primeiro referente de uma escrita autobiográfica” (KLINGER, 2016: 23).

A autora explica que a máxima de que “a escrita performa a noção de sujeito” está presente desde a Antiguidade sob outras formas<sup>21</sup>, como os *hupomnêmata*, cadernetas individuais que se anotavam citações, fragmentos e reflexões. A diferença destas para os diários é que ali se trata “não de revelar o oculto, de dizer o não-dito, mas, pelo contrário, dizer o já dito, com a finalidade da *constituição* de si” (KLINGER, 2016: 24). São duas ações a que nos referimos, portanto, a escrita e o arquivamento, que, ocasionalmente, provocam uma terceira: a divulgação e/ou reelaboração da escrita, dessa vez transformada em obra, como “Elena”.

---

<sup>21</sup> Klinger menciona também as correspondências como formas remotas de escrita de si. Ainda que seja destinado a outro, permite o exercício pessoal. “A carta que é enviada para ajudar ou aconselhar seu correspondente constitui para aquele que a escreve uma espécie de treino, desempenha o papel de um princípio de reativação: conselhos dados aos outros são uma forma de preparar a si próprio para uma eventualidade semelhante” (KLINGER, 2016: 24).

Na esfera íntima, arquivar a própria vida concede a chance de controlar a nossa representação e refutar a visão dos outros sobre nós. Não se trata de uma prática neutra, mas plural e incessante, acredita Artières. “É muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto. [...] Arquivar a própria vida é desafiar a ordem das coisas: a justiça dos homens assim como o trabalho do tempo” (ARTIÈRES, 1998: 31).

Blanchot, por sua vez, lembra de Virginia Woolf ao dizer que o diário - por natureza, um objeto dado ao arquivamento - é uma proteção contra a loucura, e conclui poeticamente: “É a âncora que raspa o fundo do cotidiano e se agarra às asperezas da vaidade” (BLANCHOT, 2005: 273). A sua compensação, ele prossegue, é que “aquele que nada faz de sua vida escreve que não faz nada, e eis, apesar de tudo, algo de feito. Aquele que se deixa desviar da escrita pelas futilidades do dia, agarra-se a essas nada para contá-los, denunciá-los ou gozá-los, e eis um dia preenchido” (BLANCHOT, 2005: 274). Uma espécie de salvação possível por ter sido, mais que vivida, escrita.

Não é também sobre isso que Petra discorre?

Falar porque não morri, para não morrer, para não deixar morrer. Falar porque não esqueci, para não esquecer, para não deixar esquecer. A escritora Adélia Prado<sup>22</sup> nos lembra que “O que a memória ama fica eterno”, para então arrematar: “Eu te amo com a memória”. A fala de Petra, além de reinscrição na história, levanta-se como um chamado à memória. Não obstante, empenha-se em subverter a lógica que une morte ao esquecimento como pares de um acordo inviolável.

Intenção potente em “Elena”, a recusa à morte equivale a um gesto de amor - amor à memória também - e o conecta a outros documentários biográficos realizados no Brasil após os anos 2000. As buscas motivadas por inquietudes íntimas, muitas vezes sofridas, são a tônica de obras como “Um passaporte húngaro” (2001), de Sandra Kogut, “Diário de uma busca” (2010), de Flávia Castro, e “Os dias com ele” (2013), de Maria Clara Escobar. Os dois primeiros filmes, bem como “Elena”, foram objetos de Tavares (2017) num artigo sobre o protagonismo feminino. A autora credita à

---

<sup>22</sup> Do poema “Para o Zé”, publicado no livro “Bagagem” (1976).

valorização do sujeito no cenário contemporâneo e ao impasse das utopias coletivas a inserção da mulher no espaço biográfico nos documentários, entrada que, por si só, configura um confronto à soberania da voz masculina.

Sem nos ater ainda à ressignificação, decerto urgente quando se faz um recorte de gênero, é oportuno sublinhar um aspecto comum entre os filmes de Petra e de Flávia, definidos pela autora como “documentários que agregam a singularidade de serem concebidos em função do ‘outro’, mas que acabam inundados pelo ‘si mesmo’” (TAVARES, 2017: 202). Essa tensão é alargada pelo fato de que “em nenhum momento, é possível biografar se desvinculando da própria vida e da vida dos personagens” (TAVARES, 2017: 201), como ela observa a partir de Bakhtin.

No artigo, chama a atenção a justificativa de Sandra Kogut ao optar por não aparecer no documentário no qual se embrenha em burocracias à caça do tal passaporte, uma decisão tomada na montagem: “A pessoa que está ali, na verdade, é múltipla. São várias pessoas com várias histórias. Seria uma pena reduzir isso a mim” (TAVARES, 2017: 205). Embora compreenda o efeito pretendido, é instigante pensar como a identidade ainda permanece vinculada à presença visual - ao rosto, notoriamente - mesmo no campo audiovisual. Aqui, é necessário perguntar: esse “pedaço de mim de Sandra” não está também na voz? Pois a ouvimos. Não está nos laços estabelecidos, principalmente com a avó, tão afetiva e graciosa nas conversas durante o almoço? A ouvimos aí também. E vemos. Esse rosto invisível no filme não é perfeitamente acessível fora dele? Pois o contemplamos com seus olhos claros numa simples googlada. Na caça ao passaporte, Kogut confirma que, da descendência ao domicílio, tudo passa pelo escrito: “para ser bem inserido socialmente, para continuar a existir, é preciso estar sempre apresentando papéis, e toda infração a essa regra é punida” (ARTIÈRES, 1998: 13).

O próprio percurso, levando em conta a origem da demanda pelo passaporte, poderia se encarregar de reduzir a história, torná-la restrita àquela que o solicita. Isso não acontece, porque o passaporte, mais que passaporte, é janela para outra

paisagem. Paisagem que Sandra habita, mesmo sem se deixar ver. Não está nas miudezas íntimas a chave de identificação de todos nós?

Em “Elena”, essas inscrições ganham a materialidade fílmica, com estratégias próprias, outra forma de escrita. Como já dito aqui, Petra faz seu esconde-esconde como se gestasse um assombro, preservando parte da dinâmica esboçada quando “Elena” seria ficção. Nesse caso, “o espectador passaria o filme todo achando que a personagem iria se matar para depois descobrir que aquela morte já havia acontecido” (LAUB, 2014: 58). O truque não foi completamente descartado, mas certamente suavizado pela voz de Petra. Se há muito a ficção libertou os narradores personagens do compromisso de chegarem com seus corpos vivos ao fim do filme - vide “Crepúsculo dos deuses” (1950) -, o pacto documental torna a opção menos provável, com possíveis entraves éticos.

Poderia Petra assumir a voz narradora mesmo estando morta? Ainda que possam temer pela saúde mental da diretora em face dos acontecimentos narrados - e o próprio relato dela menciona as tendências obsessivo-compulsivas identificada aos 7 anos, após o suicídio de Elena - , a própria voz narrada carrega consigo uma fagulha de vida, como se dissesse: no momento em que relato, estou viva. Por estar viva e não desejar uma nova morte a Elena, Petra a recria com a voz. Afinal, é a voz dela “que se isola na mistura, como um instrumento solista, do qual os outros sons, músicas e ruídos, seriam apenas o acompanhamento” (CHION, 2008:13).

A exposição abundante em “Elena”, recorrente nas narrativas em primeira pessoa, põe o documentário na divisa entre público e privado. Nesse sentido, interessa o deslocamento de algo íntimo - um arquivamento do eu até então preservado - para algo público. Segundo Leonor Arfuch, a modelação da subjetividade afeta o espaço biográfico. A tensão entre as categorias público-privado viabiliza outros modos de narrativas se abrirem, modos esses que extrapolam a “pequena história”: são “caminhos de autocriação, imagens e identificações múltiplas, desagregadas dos coletivos tradicionais, e consolidar assim o jogo das diferenças como uma acentuação qualitativa de democracia” (ARFUCH, 2010: 100).

A presença de novas identidades e identificações preenche o contexto: uma explosão de vozes de tal natureza que o binômio público/privado não pode mais ser pensado no singular. A autora reforça a ideia de espaços entrelaçados, talvez sobrepostos, em contato contínuo. Para ela, essa também é uma “maneira de dar conta das diferenças - e desigualdades - que subsistem na aparente homogeneidade da globalização” (ARFUCH, 2010: 101). A diversidade de tons, modos de ser e de estar no mundo implicam uma profusão de efeitos e tendências, e nem sempre fica claro o limite que separa intimidade de obscenidade, por exemplo.

Contudo, desempacotar o íntimo e apresentá-lo em narrativas biográficas possibilita que o mundo da afetividade e das paixões venha à tona, não mais no encaixe dos grandes temas, mas “no detalhe mais íntimo de sua domesticidade” (ARFUCH, 2010: 101). Os enredos do homem e da mulher comuns ganham vez, retroalimentados por experiências como a de reality shows, que, munidos de câmeras constantes, carregam a ilusão de expor um acontecimento em estado puro, bruto, fazendo desaparecer a ideia de mediação.

A proliferação contemporânea de fórmulas de autenticidade reconfigurou o espaço biográfico, deixando-se guiar pela “obsessão do vivido”. A entrevista emerge como registro de expressão vivencial capaz de responder à necessidade da presença e à procura por novas pronúncias do eu. “O que seria mais próximo da voz (do corpo, da pessoa) do que ela, instaurada pela mais antiga e emblemática maneira de dialogar, raciocinar, trazer à tona, *encontrar uma verdade?*” (ARFUCH, 2010: 23). De acordo com a autora, a capacidade de apresentar a farta variedade de posições do sujeito por meio de seu vaivém dialógico (abarcando todas as modulações, da autobiografia às memórias, do diário íntimo à confissão) justifica a atenção dada à entrevista, procedimento presente no trio de documentários analisados pela pesquisa, ainda que em graus distintos de relevância. Ainda sobre o tema, Arfuch acredita que o registro audiovisual é o que manifesta com “maior nitidez a busca da plenitude da presença - corpo, rosto, voz - como proteção inequívoca da existência da mítica singularidade do eu” (ARFUCH, 2010: 74).

### 1.3 - Grão e respiração

A relação entre vida e voz nos filmes precisa ser melhor explorada, mas saliento aqui como esse intercâmbio em “Elena” está ligado à respiração. Simbolicamente, o longa a legitima ao libertar Petra da irmã. A construção até esse momento traz uma importante variação na maneira como o documentário costura as falas, permitindo-se sobrepor as vozes de Petra e Lian, artifício até então inédito. A quebra é significativa pois compromete a plena compreensão do que é dito, especialmente as frases da mãe, embora numa brevíssima passagem. Nesse momento, as escolhas até então restritas às imagens - o embaçamento, o fugidio, o turvo - ganham um correspondente sonoro. A crise de consciência de Petra - ratificada pela mistura de vozes e, depois, pela pergunta: “Qual meu papel nesse filme?” - é aplacada na passagem que mostra seu aniversário de 21 anos. Na data, ouve da mãe: “Agora você tá mais velha que a Elena”.

Quando se afoga no rio que é Elena e volta à superfície, Petra respira. Descobre-se pedra, uma pedra cuja superfície não submergiu, mesmo esculpida pela ação ininterrupta da correnteza que foi e é a irmã mais velha. Então, suspira. É um ar-metáfora, um “sim, eu estou viva” amplificado de tal maneira que os outros sons ficam no segundo plano. Pela primeira vez, a respiração se torna tão audível quanto o nível de fala. Em seguida, esse ar ganha sobre-materialidade quando Petra respira debaixo d’água. Depois, sua importância é martelada pela narradora: “E enceno, enceno a nossa morte para encontrar ar”. Petra agora tem um corpo vivo que respira, que bóia ao lado do corpo vivo da mãe e de outros corpos vivos femininos. No mesmo rio, mãe e filha desafiam a sina de ser Ofélia.

A respiração é definida por Chion como um tipo índice sonoro materializante<sup>23</sup>, caracterizado pela “influência sobre a própria percepção da cena mostrada e sobre seu

---

<sup>23</sup> O autor cita outros exemplos de índices, como madeira, metal, papel e tecido, elementos que nos dão informações sobre a matéria que causa o som. Da mesma forma, são índices sonoros materializantes as fricções, os choques e as oscilações desordenadas, pois revelam sobre a maneira que o som é propagado. “No contrato audiovisual, a dosagem dos índices sonoros materializantes - uma dosagem que se controla, quer na fonte, pela maneira de produzir os ruídos na rodagem e de os gravar; quer na introdução de efeitos sonoros e na pós-sincronização - é um meio eminente de encenação, de estruturação e de dramatização” (CHION, 2008: 92).



sentido, quer a puxe em direção à matéria e ao concreto, quer pela sua discrição, favoreça uma percepção etérea, abstrata e fluida das personagens da história” (CHION, 2008: 92). Aprofundando-se no tema, apoiada nos estudos de Luce Irigaray, Davina Quinlivan explica que a respiração proporciona um efeito de hiper-realidade e instaura um vínculo: cria intervalos entre as palavras e também entre nós e os outros. Separados pela tela, personagem e espectador se roçam. “O som da respiração cria outra dimensão do corpo vivido na tela para o espectador [...], sugere uma fisicalidade humana que quase pode ser sentida e tocada” (QUINLIVAN, 2012: 140).

A análise da autora é aplicada ao filme “Ondas do destino” (1996), dirigido por Lars Von Trier, e agrega ideias de visualidade háptica elaborada por Marks<sup>24</sup>. Com foco na personagem Bess, protagonista do longa interpretada por Emily Watson, Quinlivan ressalta que “a predominância da respiração na trilha sonora penetra além das superfícies da carne e sugere sensações, encorajando o espectador a experimentar a intensidade interna do corpo” (QUINLIVAN, 2012: 139). A exasperação do corpo de Bess é realçada pela forma que a respiração é modulada, ora ofegante, ora mais tranquila. Quinlivan a qualifica como uma textualidade granulada. Apesar do contato entre espectador e personagem, da empatia possível do primeiro para o segundo, os espaços separados se mantêm; ou seja, o espectador não se apropria do espaço no qual o personagem respira, mas se relaciona com ele de modo mais pungente.

A capacidade de fabricar uma sincronia emocional entre personagem e espectador é para Rodrigo Carreiro “elemento crucial para explicar o motivo de tantos filmes contemporâneos estarem aproveitando a faixa dinâmica mais larga oferecida pelos sistemas reprodução digitais para explorar narrativa e cinesteticamente os sons da respiração” (CARREIRO, 2020: 16). O autor informa que a respiração ganhou destaque narrativo e estilístico no cinema entre o final dos anos 1970 e o início dos

---

<sup>24</sup> Em “The skin of film” (2000), Laura Marks define a visualidade háptica como o movimento que expõe a textura da imagem, convocando o olhar do espectador para essa superfície. Um apelo aos sentidos. Quinlivan, a partir de Marks, a define como uma negociação com o campo visual que “nos lembram do tato e de nosso envolvimento material com o mundo” (QUINLIVAN, 2012: 137). O mesmo pode ser sugerido pela audição, um movimento de “tocar com ou ouvidos”, também destacado por Quinlivan, que se apoiou nas elaborações de Marks para desenvolver a teoria sobre a respiração no cinema.

anos 1980, resultado de uma condição tecnológica mais favorável, com sistemas de reprodução sonora que permitiram formas mais complexas de exploração e criação. Debruçado sobre os efeitos da respiração no cinema de horror, gênero que se apropriou do uso para estimular excitações, perturbações e calafrios, Carreiro reforça que o ritmo da respiração gera empatia sensório-afetiva, estratégia que se estende a outros gêneros. Quinlivan sugere que, afora dar ênfase à dimensão material da voz, a respiração traduz naturalidade e autenticidade.

As características, claro, não são estanques e a sequência envolvendo Petra comprova isso: ao escolher a respiração como metáfora para a nova vida e sublinhar isso excessivamente, o filme asfixia a potência da ação. Por outro lado, reconhecendo os efeitos da respiração, é intrigante pensar que ela é mais acentuada em Elena do que em Petra, embora prontamente incorporada à caçula quando esta, simbolicamente, ganha vida. No trecho destacado, a respiração separa os corpos das irmãs e nos lembra que apenas uma delas vive.

A sensação de fisicalidade, contudo, também está nas cartas em fita cassete enviadas por Elena no período que ela morou sozinha em Nova Iorque. Elas são aproveitadas especialmente no começo do documentário, quando a jovem atriz conta à família sobre a vida na metrópole. Possivelmente condicionada ao equipamento usado para gravar, a respiração de Elena é evidente nesses epítetos eletrônicos, diários sonoros. Não se vê o rosto dela, mas o registro é rico tanto pelos detalhes das crônicas confessionais ali contidas quanto pelas nuances do som.

Embora tenha também um endereçamento e preze pela inteligibilidade, a voz de Elena carrega, em oposição à narração de Petra, uma eletricidade de improviso, com ritmo atravessado pela erupção de uma respiração marcada, granulada. Nas primeiras cartas em vídeo, a empolgação com a vida nova salta à voz, mas ela (a empolgação) se revela insustentável porque ela (a vida) se desdobra à revelia dos desejos dela (Elena) de ser e estar. O revés é experimentado com a mesma intensidade. “Sinto que a minha vida tá melhor do que nunca”, frisa, para logo mais, em outra carta, dizer que

se sente gorda e vazia, com tristeza inscrita na voz. A respiração evidente permanece, mas, dessa vez, insinua sufocamento.

Mais uma vez aqui, falo de um para chegar a outro. A respiração nos leva ao grão, ao grão da voz especificamente, termo cunhado por Barthes (1984). O autor expressa algo quixotesco ao se rebelar contra os moinhos da significação. Ele próprio considera o conceito abstrato e por isso o explica em diversas frentes, tomando como ponto de partida a comparação entre dois barítonos, o suíço Charles Panzéra e o alemão Dietrich Fischer-Dieskau. “A repetição do repertório em dois barítonos com os óbvios registros vocais próximos, ainda que gerando cantos tão diferentes, é a condição a partir da qual a ideia do grão, da particularidade aferível em cada voz, pode ser percebida” (COSTA, 2017: 24). Há uma defesa do prazer inscrito na voz capaz de mobilizar o outro sem aprisioná-lo à mensagem, ao significado.

O grão é “a materialidade do corpo falando a sua língua maternal” (BARTHES, 1984: 219), portanto “não é apenas o timbre, é a fricção da música e de outra coisa, que é a língua” (BARTHES, 1984: 221). A despeito da rima, ele reitera o grão como par da fruição, cuja fonte se desvencilha dos preciosismos do rigor, desconfia da perfeição, e atenta ao que os atravessa, à significância. Para Quinlivan, como já sinalizado, a respiração é justamente uma nova forma de ouvir a materialidade do corpo. Barthes afirma escutar do barítono alemão apenas o pulmão, “nunca a língua, a glote, os dentes, as paredes, o nariz” (BARTHES, 1984: 220), como se o canto estivesse a serviço de uma funcionalidade que paralisa a expressão. O autor retoma ao assunto em “Prazer do texto” (1987), ao discorrer sobre a escritura em voz alta:

Seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição), são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem (BARTHES, 1987: 85).

Esse apelo se combina com a constatação de que “a voz, efetivamente, transborda a palavra” (ZUMTHOR, 1985: 7).

Num artigo sobre tipos de oralidade<sup>25</sup> que busca reforçar a validade estética do que não pertence à escrita, Paul Zumthor elogia a capacidade de a voz engendrar outros valores na linguagem verbal e ser capaz de transformar o texto de modo que, por vezes, ele signifique o que não fala. É graças à voz, ele pontua, “que a palavra se converte em exibição e dom, virtualmente erotizado, em agressão, em vontade de conquistar o outro, que no prazer de ouvir a palavra se submete. Em última instância, o significado das palavras não importa [...] apenas a voz é suficiente para seduzir” (ZUMTHOR, 1985: 8). Se considera a audição como ato criador da obra, o teórico ressalta que os meios de comunicação redimensionaram os espaços da escrita e da palavra viva. Cita mídias eletrônicas que, ao repetir indefinidamente uma mesma mensagem vocal, subvertem o presente da execução; da mesma forma, aponta para sistemas de gravação mais sofisticados que tendem a suprimir diferenças espaciais na voz (ZUMTHOR, 1985: 8). São meios, como o cinema é, que não podem ser lidos como as tradicionais obras escritas. No encerramento do artigo, publicado na metade dos anos 1980, Zumthor indica a necessidade de a voz viva (a oralidade) falar novamente, sendo esse seu desafio para as próximas décadas.

Curiosamente, em "Prazer do texto", Barthes anuncia a morte da melodia e considera que talvez seja mais fácil encontrá-la no cinema, meio que também capturou a oralidade. Para isso basta que o filme “tome de muito perto o som da fala (...) e faça ouvir na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrechamento, a polpa dos lábios, toda uma presença do focinho humano” (BARTHES, 1987: 85).

As notas se voltam à narração de “Elena”, mais precisamente à ideia de conciliação entre o significado e a significância, entre a palavra e o oculto. Porque a mensagem, imbuída pela confissão, é o propósito da voz de Petra e, me arrisco, do documentário em si. “Elena” não se desfaz das amarras do significado. E poderia? É um desabafo que precisa ser ouvido, portanto se faz o mais legível possível, adere substancialmente à compreensão e atravança os desvios que poderiam levar a outra

---

<sup>25</sup> Zumthor caracteriza quatro tipos: 1) oralidade primária: sem contato com a escrita; 2) oralidade mista: oralidade coexiste com a escrita, sendo influenciada parcialmente por ela; 3) oralidade secundária: se recompõe a partir da escrita, que se sobrepõe à autoridade da voz; 4) oralidade mediatizada: a que se realiza por interferência midiática.

coisa escondida na voz. Mas a escolha retira da voz o grão? Ora, embora não seja objetivo, tampouco efeito pretendido, grão não se opõe à clareza.

Não se trata de uma especificidade deste filme. Chion recorda que o aperfeiçoamento tecnológico no campo da captação de som se concentrou na fala. “E aquilo que se procura obter quando a captamos não é tanto a fidelidade acústica ao seu timbre original, mas a garantia de uma inteligibilidade clara das palavras pronunciadas” (CHION, 2008 13). Ainda não é perceptível o quanto essa investida estrangulou a fruição, se é que de fato a estrangulou. De qualquer forma, esse estado parece sustentar que as significâncias, quando existem, estão infiltradas no reino do significado, numa coexistência tensionada, como uma raiz que arrebenta asfalto, canos e prédios para sobreviver e gerar frutos. Era essa, aliás, uma das angústias de Elena: “Se a minha raiz fosse forte, grande, mas sinto que minha semente nem chegou a brotar direito ainda”. Ela encarna esse desejo de infiltração, um impulso hedonista constantemente ameaçado, o que lhe exige resiliência. Barthes escreve sobre uma voz que nos afeta. Mas, para nos afetar, essa voz precisa ser afetada?

Corre-se o risco de inferir que grão equivale a emoção, um equívoco para o autor, pois Barthes a refuta com veemência ao comparar a morte histórica em “Boris Godunov”, de Mussorgsky, com a silenciosa da obra “Pelléas et Mélisande”, de Debussy. Em oposição à segunda, a primeira, ele avalia, é dramática, sobrecarregada de conteúdo afetivo. Guardada as devidas proporções, elementos que transbordam em “Elena”, como atesta Mariana Baltar. A autora aponta o afeto e o excesso como estratégias de autenticidade que compõem a imaginação melodramática<sup>26</sup>, força motriz de documentários que elegem a experiência individual como fio condutor de narrativas e propõe “pactos de intimidade” para fixar a ideia.

A partir dessa tendência é possível e desejável pensar numa certa recusa ao paradigma fundante do domínio do documentário calcado na

---

<sup>26</sup> Ver também Baltar (2007). A imaginação melodramática seria um contrato sentimental que atua no estabelecimento de um nível afetivo de engajamento, sendo presente até mesmo em obras que não fazem parte do melodrama canônico. Pode ser aludida, por exemplo, em filmes que se amparam nas memórias de seus personagens e/ou no pacto de intimidade compartilhado entre diretor e personagens. Em geral, a noção compreende a expressão de algo privado colocado a público.

ideia de evidência e representação do real. A legitimidade do filme de falar do/em nome do real (e assim alinhar-se ao campo do documental) se dará, portanto, não por assertivas totalizantes, mas pelos vínculos afetivos e emotivos organizados em torno das noções de cotidiano, esfera privada, intimidade (BALTAR, 2013: 68).

Filmes tributários da imaginação melodramática, como “Elena”, crescem de dentro para fora; desabrocham ao compartilhar intimidades com o espectador, que passa a acompanhar não mais personagens recortados no ecrã, mas escafandristas de si a explorar casas, quartos, almas, devãos - muitas vezes, suas casas, seus quartos, suas almas, seus devãos. Os tijolos da construção melodramática são as confissões, os movimentos que aproximam, as sensações de quase tocar e de estar perto, bem perto, física e emocionalmente.

Nesse sentido, Baltar chama a atenção para o uso de close-ups e planos-detelhe cujo objetivo é realçar efeitos emotivo e afetivo de intimidade e interioridade. Aqui, lembro de Quinlivan ao identificar a respiração de Bess como um close-up acústico. O mesmo pode ser dito sobre “Elena”. A memória de dor que atravessa e constitui as três mulheres da história - Lian, Elena e Petra - é presentificada na tessitura fílmica numa simbologia que se repete: “as reencenações das performances e movimentações corporais de Elena feitas por Petra e as encenações de imagens de corpos de mulheres em vestidos de tecido fino e translúcidos flutuando em águas turvas” são exemplos destacados (BALTAR, 2013: 80).

De certa maneira, embora por outras rotas, a perspectiva se estende à voz. Nas cartas em vídeo de Elena, a máscara da significância (BARTHES, 1984: 220) parece explodir na voz, vibra e age. O focinho humano está ali, incorporando altos e baixos, em variações de tons, de emissão, de respiração. Apesar da ausência visual do corpo, percebe-se que ali há corpo, um corpo que deseja falar e fala.

A atenção dada à mensagem em “Elena” é ressaltada pelo que parece ser uma roteirização muito presente. A estrutura permite a concatenação emocional sem sobressaltos e a amarração dos muitos nós do filme, mas talvez o afaste de uma ideia de documentário que se desenvolveria longe dos fantasmas da onipotência que,

segundo Jean-Louis Comolli, marcam os roteiros. “Os roteiros de ficção são frequentemente (cada vez mais) fóbicos: eles temem aquilo que lhes provoca fissuras, que os corta, os subverte. Eles afastam o acidental, o aleatório. Alimentados pelo controle, eles se fecham sobre si mesmos” (COMOLLI, 2008: 177). “Elena” desabilita o não-controle como condição de invenção do documentário, algo defendido pelo autor. “O movimento do mundo não se interrompe para que o documentário possa lapidar seu sistema de escrita” (COMOLLI, 2008: 177). O mundo de “Elena” é seu íntimo.

Sob o risco de envergar ainda mais o grão<sup>27</sup>, ou abstraí-lo ao meu sabor, volto a Elena. Dessa vez, não à irmã, mas à primeira palavra dita por Petra. Esse dizer traduz uma mineiridade espichada no modo como o primeiro “e” surge, nem tão aberto nem tão fechado, e o “l” encontra o segundo “e” - desde aí, sente-se a língua descer do céu ao chão da boca no “le”. É o sotaque, imperceptível para muitos, certamente para a maioria dos estrangeiros. Nos quase dois segundos entre a primeira e a segunda palavra, não se ouve a respiração de Petra, mas a cidade, o carro a deslizar sobre a rua. As pistas da mineiridade se confirmam quando se fala de Belo Horizonte. O sotaque é outro elo entre as mulheres da história; pavimenta a voz e concede a ela o benefício de arranhar a mensagem, abrindo outro canal de apreciação da fala. O filme também pode ser ouvido pelo sotaque ancorado no corpo, num ritmo modelado, tirando a pretensa imparcialidade das vozes narradoras.

Então, é aí que está o grão, no sotaque? O grão simplesmente está.

Parece descabido fazer do texto de Barthes um mapa de caça aos grãos, tendo ele mesmo endossado a subjetividade do conceito - a dúvida se ele fala de um dom, inato, ou de algo adquirido e lapidado por vezes se impõe. Não se deve perder de vista que a comparação ali é entre dois barítonos, um suíço e um alemão, homens pertencentes à chamada alta cultura, com similaridade de repertório, registro vocal e

---

<sup>27</sup> Numa apropriação do conceito de “grão da voz”, Thiago Soares elabora a ideia de “pixel da voz” com o intuito de entender como processos digitais atravessam a voz. Assim, como explica, tenta dar conta de processos complexos de produção, execução e escuta musical. “O pixel da voz prevê ideias ligadas à remixagem, à bricolagem, ao sampleamento, ou seja, a junção de texturas de outras vozes junto a uma matriz vocal que está sendo “trabalhada”. Outros corpos são agregados a uma matriz, gerando o que podemos chamar de matrizes vocais sincréticas – e que não se pode sequer elencar que vozes foram usadas na formatação de um determinado manancial” (SOARES, 2014: 26).

condições sociais. Fiquemos com a provocação, portanto, o aceno às potencialidades da voz como matéria viva e expressiva.

#### **1.4 - 'Elena' e as mulheres que vieram antes dela**

O desejo de comunicar, tão vigoroso em “Elena”, é compartilhado por inúmeros filmes, documentários ou não, embora “Jogo de cena”, trabalhado no capítulo seguinte, embaralhe esse prisma. Destaco os de autoria feminina porque fazem, pelo simples fato de existir, um exercício de ressignificação. Minoria em todas as funções destacadas do cinema, as mulheres têm a fala e a escuta reduzidas por uma construção histórica de sobreposição do masculino em detrimento do feminino, inclusive no privilégio de retratação do outro. O apagamento da trajetória da francesa Alice Guy Blaché, a primeira mulher cineasta, é seminal por dar a medida da escalada que muitas precisam fazer em busca de equidade. O reconhecimento de Blaché - mínimo, se comparado ao de Georges Méliès, também francês, enfaticamente lembrado como pai do cinema - não parece proporcional à mulher que “delineou o seu pioneirismo pela simultânea percepção de todas as possibilidades artísticas e políticas do cinema, que poderiam ultrapassar o seu carácter de entretenimento” (PEREIRA, 2016: 30). Junte-se a isso as centenas de curtas-metragens, produzidos de 1986 a 1920, e o fato de ter sido proprietária de um estúdio.

As pioneiras do cinema brasileiro também tiveram suas biografias achatadas. Ornamentado por célebres pais - Glauber Rocha, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos e Rogério Sganzerla entre os mais destacados, todos de uma geração consolidada nos anos 1960 -, o cinematografia nacional frequentemente se esquece de suas realizadoras. Apesar da formação desse cânone, muitas dirigiram seus primeiros filmes nas décadas de 1960 e 1970 em obras que perscrutaram temas de interesse das mulheres, como filhos, abortos, inserção na política e construção de papéis sociais, a maioria em sintonia com a agenda feminina (HOLANDA, 2015: 341). A autora se questiona o que levou “A entrevista” (1966), curta-metragem dirigido por



Helena Solberg, a ser desprezado pela história do cinema<sup>28</sup>. Em parte, o espanto é justificado pelo fato de o filme trazer marcas do documentário moderno, especialmente ao abrir mão da ancoragem em vozes explicativas, dominantes no cinema brasileiro até então. Ela ressalta que o curta, “além de contar com vozes dissonantes, inaugura uma temática nunca explorada no Brasil e talvez em país algum àquela época, surgindo como um curioso contraponto a tudo o que se fazia até ali” (HOLANDA, 2015: 345). A autora fala sobre o conjunto de depoimentos de mulheres da classe média, de idades variadas, costurado em benefício de um fluxo contraditório, que vasculha a consciência feminina e revela anseios diversos.

Holanda observa como a própria estrutura do filme serve à reflexão sobre os papéis destinados a homens e mulheres quando, próximo ao fim, Glória Solberg (cunhada da diretora) questiona o ideal de casamento e especula sobre sua própria incoerência. A voz dela, então, é silenciada e substituída por outra, masculina, que, pausada e equilibrada, conta sobre a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, de 1964, ação que pavimentou o golpe militar do mesmo ano. Na percepção da autora, “Glória ousou falar de política, colocou-se fora de lugar. O resultado foi a desautorização de sua palavra” (HOLANDA, 2015: 353).

É possível que a própria cineasta não tivesse noção do seu pioneirismo ao dar voz àquelas mulheres no Brasil, ouvindo-as sem julgamento, deixando o filme livre para cada espectador, numa época que canonizou documentários que eliminavam qualquer fresta de imprecisão, utilizando a voz off como recurso para reconduzir aos trilhos o menor desalinhamento do discurso. Seu filme destoa de tudo que se fez até ali. Contudo, ao calar a mulher na cena final, legitimando a voz masculina que diagnostica autoritariamente a situação política do país, deixa curiosidade em relação às motivações dessa decisão (HOLANDA, 2015: 354).

O caso de Solberg é tijolo de uma arquitetura mais ampla. É oportuno frisar que, a despeito dos empecilhos inúmeros e contínuos e, sim, perversos, sempre existiu linhas de fuga para que mulheres subvertessem a sina. A labuta de reinscrição na

---

<sup>28</sup> Holanda aponta uma fato inusitado: lançado em 1967, portanto um ano após “A entrevista”, “A opinião pública”, dirigida por Arnaldo Jabor, é referenciada como “a primeira obra fílmica a falar da classe média brasileira” (HOLANDA, 2015: 342).

história do cinema é feita a contra-golpes, conjugados à luta feminina; quase sempre provoca espantos; eventualmente, redescobertas; ações concretas acontecem menos do que deveriam, mas (r)existem. Como lidar com o fato de que, apenas em 2013, foi lançado o primeiro longa-metragem de ficção dirigido por uma cineasta pernambucana (no caso, “Amor, plástico e barulho”)? Por que o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher negra no Brasil (Adélia Sampaio<sup>29</sup>, de “Amor maldito”) só estreou em 1984? Para além de questões geográficas e raciais, extremamente pertinentes, o ser-mulher se impõe como mínimo comum<sup>30</sup>.

O esforço frente as rédeas da sociedade patriarcal, masculina, é recuperado por Ana Catarina Pereira no livro “A mulher cineasta” (2016). A autora se debruça sobre a possibilidade de existir uma estética feminina no cinema e, no cotejamento, revisita o encontro das teorias de gênero com o cinema e a contribuição de Mulvey na compreensão de como o olhar masculino, também em favor de um espectador masculino, determina e restringe a representação feminina - a tela é transformada em campo voyeurístico para homens viverem fantasias -, algo já mencionado na introdução da pesquisa. Pereira lembra que a questão foi exposta por Silvia Bovenschen, em artigo homônimo publicado em 1976, no qual postula que o domínio masculino originou

---

<sup>29</sup> Ceíça Ferreira e Edileuza Penha de Souza sintetizam a trajetória de Adélia Sampaio: “Em 1969, Adélia Sampaio começou a trabalhar na Difilm, distribuidora de realizadores ligados ao Cinema Novo, como Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto e Joaquim Pedro de Andrade. Paralelamente a seu trabalho de telefonista, organizava sessões em 16 mm para cineclubistas e, em 1972, atuou no set de filmagens, exercendo as funções de continuísta, claquetista, assistente de produção e maquiadora. Ainda nos anos 1970, fundou sua própria produtora e foi responsável pela produção, pelo roteiro e/ou direção de mais de 70 filmes, dos quais vale ressaltar o curta *Denúncia vazia* (1979), os documentários *Na poeira das ruas* (1982) e *Cotidiano* (1982) e o longa-metragem *Amor maldito* (1984), o primeiro filme lésbico do cinema nacional (FERREIRA e SOUZA, 2017: 176). Em entrevista à Folha de São Paulo, em março de 2020, ela recorda episódios dessas décadas e arremata sobre o longa: “Querida fazer um filme em que eu pudesse gritar coisas que as pessoas não podiam gritar”. A matéria pode ser acessada aqui <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/03/quem-foi-adelia-sampaio-primeira-diretora-negra-de-iccacao-no-brasil.shtml>>

<sup>30</sup> Levantamento feito pela Ancine e divulgado em 2018, “Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016” confirma a discrepância envolvendo homens e mulheres no mercado cinematográfico. Naquele ano, coube a homens brancos a direção de 75,4% dos longas, entre ficções e documentários. Mulheres brancas assinaram a direção de 19,7% dos filmes, enquanto 2,1% foram dirigidos por homens negros. Em 2016, nenhum filme foi dirigido ou roteirizado por uma mulher negra. Comparativamente, nota-se uma maior inserção da mulher branca no documentário: 29,5%, maior do que os 15,5% na ficção. Embora sejam dados de 2016, não há nenhum fato novo - incluindo a maior inserção do streaming - que nos faça crer que a balança ficou menos desequilibrada.

uma inacessibilidade às obras produzidas por mulheres, muitas vezes reduzidas a algo exótico. Da mesma forma, alega que a falta de representatividade ajudou a domar a pluralidade artística das mulheres em torno de uma coisa única, o feminino, complemento para designar a literatura, o cinema, o olhar etc. Por isso enxerga com ressalvas a tendência ao incentivo por uma arte sem complementos, assexuada. Pereira resgata a interrogação de Bovenschen - “E se deixássemos de encarar a diferença como deficiência, perda, autoanulação e privação, e a víssemos antes como oportunidade?” (BOVENSCHEN apud PEREIRA, 2016: 153) -, central para assimilar o choque de iniciativas femininas no embate contra o monolito masculino, secularmente adornado. Pereira fala de uma potência, de um modo de vibrar, de jogar contra a máquina que opera, replica versões de si mesma e repele diferentes, estranhos e marginais.

Nesse contexto, é curioso pensar na recepção à voz de Petra Costa em “Democracia em vertigem” (2019), terceiro filme da cineasta. O estilo de narração não difere muito do ouvido em “Elena”. Mudaram, contudo, seu objeto de estudo - agora, episódios que envolvem o golpe sofrido por Dilma Rousseff em 2016 - e o alcance da obra, chancelada pela Netflix e por uma indicação ao Oscar de melhor documentário.

O entrelaçamento da história familiar aos fatos políticos nacionais - o que inclui uma conversa entre Dilma e Lian, mãe de Petra - sinaliza a intenção de lançar sobre eles um olhar personalista, cuja voz também pessoal, impressionista, faz as vezes de farol. É fato ainda recente, todavia revelador, a resistência de alguns a essa voz. “Uma narração miada, insuportável”, definiu Pedro Bial em entrevista a um programa de rádio. A popularidade do jornalista, apresentador de um talk show na TV Globo, fez o comentário alçar voos no céu midiático, mas não foi o único a se voltar contra a proposta fílmica. Para além da liberdade que cada um tem de gostar ou não do que vê e ouve, as avaliações, antes de mais nada, confirmam a voz como objeto sobre o qual se conserva certa expectativa. Ademais, apontam o vespeiro que é tentar ordenar e isolar uma narrativa ainda em disputa; assumir um lado. E, sim, há de se investigar o

quanto desse incômodo se deve ao gênero da portadora da voz e não tão somente a seu estilo de narrar; e o quanto as avaliações pretendem desautorizar a voz.

Comparativamente, “Elena” se debate entre paredes, mesmo quando deságua no rio. A narrativa pessoal, interior, se adequa à expectativa que historicamente dividiu espaços destinados aos gêneros, seguindo a associação feminino-privado e masculino-público. Isso permanece em “Olmo e a gaivota” (2014), segundo longa-metragem de Petra Costa, na qual a diretora mergulha na intimidade de uma atriz que descobre estar grávida. Mais uma vez, a interioridade da casa, onde a maior parte do filme se concentra, e o tema (as questões derivadas da maternidade, sobretudo do ponto de vista da mulher) cancelam o prisma feminino.

“Democracia” embaralha essas noções, com uma voz autônoma que vai do privado ao público. Não está aí o problema? Como é sabido, a quebra desse e de outros grilhões hierarquizantes foi possível graças à luta feminista, imprescindível para o paulatino esvaziamento de ordens masculinas fixadas, entre as quais a identidade de gênero. Apesar da contribuição, ainda em curso, “poucas vezes o feminismo é invocado como sendo o produtor principal das mudanças positivas”, afirma Margareth Rago em reflexão sobre a feminização da cultura e o estereótipo amalgamado às feministas, tidas como amarguradas, infelizes e dessexualizadas. A inferioridade feminina foi sustentada por correntes científicas diversas, amplamente aceitas no Brasil e no mundo. O discurso médico, por exemplo, influenciou códigos de sexualidade “ao buscar na própria anatomia do corpo da mulher os limites físicos, intelectuais e morais à sua integração na esfera pública” (RAGO, 2001: 63). Outro pedaço de preconceito contra o qual o feminismo se insurge.

Ao trazerem as questões privadas para o espaço público, ao assumirem a discussão pública de sua sexualidade, entre os anos 70 e 80, forçaram sua incorporação e produziram uma profunda transformação naquilo que era considerado os direitos de cidadania. Nesse sentido, a sexualidade, antes silenciada e considerada questão de pouca importância política e social, foi trazida para o cenário político, levando a uma discussão sobre os pressupostos hierárquicos que regem nossas representações sexuais e nossas definições do lícito e do ilícito para toda a sociedade (RAGO, 2001: 64)

Embora “Democracia” não seja o objeto desta pesquisa, parece oportuno salientar que não há na história recente da cinematografia brasileira uma obra que tenha despertado tantas especulações sobre seu realizador (e a voz de seu narrador)<sup>31</sup> - talvez Kleber Mendonça Filho tenha experimentado algo semelhante com “Aquarius” (2016), lançado em Cannes em meio ao processo que ceifou o segundo mandato de Dilma. De fato, ainda que diagnostique e analise uma situação de ordem política e social, assumindo funções historicamente atribuídas à voz de Deus, a narração de Petra subverte a lógica ao performar numa inscrição pessoal. O apelo intimista ajuda a circunscrever a fala enquanto produto de uma história de vida de uma mulher com nome, sobrenome e CPF; com família, sonhos e dores; localizada no tempo e no espaço, inscrevendo seu testemunho não apenas vergada no parapeito do tempo do qual poderia ser apenas observadora, mas misturando-se a ele. Colocar-se tanto, corpo, voz e memória, talvez tenha provocado a ideia de que sua vida poderia também ser debatida e analisada. “Democracia” também revela o desejo de comunicar algo, dessa vez numa fala compartilhada com outros personagens que ora se aproximam, ora se distanciam da voz de Petra. Mais se aproximam do que se distanciam, é verdade. Nos dois filmes, sua voz é dominante, mas em “Elena” é partilhada por mulheres do mesmo sangue - há exceções miúdas, como Michael, amigo de Petra.

Certamente, retomando as considerações de Barthes, “Elena” fracassou na missão de “deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui” (BARTHES, 1984: 86). O conjunto de falas do documentário se apoia na mensagem - usada, como já posto aqui, em debates sobre o suicídio - e o significado

---

<sup>31</sup> Na Folha de São Paulo, Inácio Araújo classificou “Democracia em Vertigem” como “o mais recente nhe-nhe-nhém de Petra Costa” (<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/indicacoes-de-parasita-ao-oscar-sao-formidaveis-e-tambem-espantosas.shtml?origin=folha>>). O documentário também motivou ataques do governo federal. A Secretaria de Comunicação Social da Presidência, por meio de uma rede social, chamou a diretora de “militante anti-Brasil” (a repercussão do conteúdo pode ser lido em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/02/cineasta-brasileira-que-pode-levar-o-oscar-diz-que-ataques-do-governo-sao-antipatriotas.shtml>>). Antes, em seu blog, ao opinar sobre o que incômodo causado pela voz de Petra Costa, Luiza Sahd concluiu: “Para bom entendedor, a voz mansa de Petra Costa é um gritão no pé da orelha” (disponível aqui: <<https://luizasahd.blogosfera.uol.com.br/2019/06/25/democracia-em-vertigem-por-que-voz-de-petra-costa-incomodou-tanta-gente/>>).

dela nunca está muito longe. Ao contrário: ele é alcançado. Precisa ser. A busca do prazer no texto, tão caro a Barthes, não soa como correlato ao prazer visual criticado por Mulvey, mas se relaciona com a ideia de audição háptica, desenvolvida a partir dos apontamentos da mesma autora. Antes de meio de satisfação para o ouvinte/espectador masculino, o grão e o prazer em Barthes surgem como provocações a favor de algo menos tecnicista; mais vivo, capaz de tocar quem ouve, diminuindo, ou desabilitando mesmo, a distância da metáfora sugerida pelo verbo “tocar”. Digo, não apenas sensibilizar, comover. Tocar mesmo. Ambos em sintonia com Susan Sontag ao clamar por uma “uma erótica da arte” (SONTAG, 1987: 23).

O panorama de mulheres que fizeram parte da história do cinema nacional nos faz considerar que a construção de significado - portanto da mensagem, da voz como palavra - é mais pungente quando estão numa posição de comando: quando podem, enfim, falar. Deve-se levar em conta que para muitas, a chance de um segundo filme é incerta; menos do que no passado, mas ainda incerta. E que esse horizonte de expectativa e os fatos que nos precedem talvez adiem, ou até mesmo impeçam, a ascensão plena da materialidade da voz nos termos propostos por Barthes.

Talvez seja o caso de ressignificar o grão.

## Capítulo 2 - A voz em jogo, a fala em cena

Finda a canção, silêncio. E então, sobre o palco inabitado, duas cadeiras vazias, uma diante da outra. A derradeira imagem de “Jogo de cena” traz pela primeira e única vez a perspectiva de quem está na plateia do teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro, onde o documentário foi filmado. A diferenciação indica o fim do jogo, ao menos nos limites da diegese. Antes, uma das cadeiras foi ocupada pelo cineasta Eduardo Coutinho. A outra, sempre por mulheres, em uma alternância de rostos, vozes, gestos, relatos e propósitos, elementos que, combinados, sustentam a performance das personagens<sup>32</sup> diante da câmera. Ele e elas, as outras. O fim realça o que talvez o princípio não deixou antever: apesar das imagens, mas também por elas, eis aqui, sobretudo, um jogo de vozes.

Não é o caso de se debater no atraso de uma disputa entre imagens e sons - o panorama da discussão está na introdução da pesquisa -, mas atentar para a potência das paisagens de fala, fio construtor da obra de Coutinho, alicerçada no encontro entre diferentes, costumeiramente libertos de tipificações sociais, e desenvolvida a partir de entrevistas que se esticam para além da síntese e da precisão, num prolongamento do tempo de fala, soberana em cena. Mesmo após sua morte, em fevereiro de 2014, Coutinho permanece a pedra bruta do documentário brasileiro. De tal modo que, embora muito tenha sido dito e desdito sobre o par diretor e cinematografia, há ainda o que se dizer e se desdizer, num fluxo certamente inexaurível.

Ciente de que a redescoberta implica revisita e que “Jogo de cena” é texto gasto, com dobras, vincos e torções de leituras e releituras anteriores, voltamos a ele atentos ao jogo para além da imagem. Nos interessa a construção realizada a partir da voz feminina, levando em conta como a partilha desta em falas movimentada justamente o dizer e o desdizer, ampliando o escopo da fabulação e lavando fronteiras. A ciranda de vozes e seu intercâmbio de relatos nos fazem pensar em como a performance e a

---

<sup>32</sup> Tomamos aqui a definição dada por Ismail Xavier de personagem: “O sujeito entrevistado que, conhecido ou não, compõe a sua sua imagem - corpo e voz - ao dar um depoimento numa situação que está separada da sua vida cotidiana num ritual com regras próprias” (XAVIER, 2014: 35).

experiência operam no documentário contemporâneo (algo já acenado no capítulo dedicado a “Elena”), tendo em vista o espaço dado à fala feminina.

Ainda que Coutinho, como disse em entrevista, considere “a revelação do próprio ato de filmagem” a única possível marca que une seus filmes - ao que ele acrescenta: “acho inconcebível filmar sem o ato de filmagem; o ato de filmagem tem que se revelar de alguma forma” (apud FIGUEIRÔA, BEZERRA e FECHINE, 2003: 223) -, os pesquisadores parecem concordar que “Jogo de cena” pressiona ainda mais as fraturas expostas desde a fundação do documentário, a saber, o esfumaçamento das fronteiras entre ficção e realidade. Também a opacidade, com base em Xavier (2005), conceito que, em síntese, diz respeito à exposição da materialidade fílmica.

Essa linha está atada à ideia de “fim da inocência do documentário contemporâneo brasileiro” sinalizado por Mattos (2016: 274) e de problematização da “crença do espectador diante das imagens do mundo”, como apontam Lins e Mesquita (2008: 41). Tais posições a partir de “Jogo de cena” são ecoadas por outros autores.

A constatação é esmiuçada por Ilana Feldman ao analisar como o princípio de incerteza organiza a narrativa lacunar do filme, ultrapassando dicotomias caras ao cinema, como a oposição entre autenticidade e encenação e, com isso, “colocando sob suspeitas seus próprios procedimentos” (FELDMAN, 2012: 14). A autora chama a atenção para o fato de que ao “descontextualizar os espaços sociais-demográficos em que habitam seus personagens” (FELDMAN, 2012: 44), “Jogo de cena” se apresenta como uma ruptura no cinema de Coutinho.

É no teatro que o jogo se dá.

O convite que leva as personagens ao encontro do diretor é explicitado no início, por meio de um anúncio tão vago quanto curioso: “Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias para contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos”. A mensagem introdutória ressalta um procedimento - indissociável da visão ética de Coutinho sobre o fazer documentário - e que visa justamente evidenciar gatilhos e modos da realização fílmica, o “ato de filmagem” mencionado por ele. Em trabalhos anteriores, além de marcar a presença da



câmera, isso significou atravessar a relação entre entrevistado e entrevistador, deixar claro que há alguém que pergunta, frisando a existência de mediação, e aproveitar falas e gestos resultantes dessa intersecção entre o aparato-cinema e o mundo social do personagem. Como já dito, em “Jogo de cena” esse mundo do personagem é substituído por um mundo comum, onde todos são (mais ou menos) estrangeiros.

A primeira convidada chega ao palco do Glauce Rocha após subir uma estreita escada em espiral. Não vem da plateia, mas da coxia, espaço normalmente compartilhado pela equipe ao qual o público não tem acesso, num percurso mostrado em plano-sequência. Já no espaço cênico, encontra os equipamentos da filmagem, além de uma cadeira vazia na qual se senta. Só então vemos melhor seu rosto. À frente, Coutinho, parcialmente coberto por uma câmera fixa. Ela conta sua história, enfim. Ou melhor, conta uma história. A chegada de outras mulheres, uma após outra, nunca juntas, e a duplicação de relatos estabelecem as fundações do jogo. Os pronomes possessivos são redimensionados na gramática da cena, sendo pontas explícitas de desconfiança.

Sem querer afundar a pesquisa no essencialismo, faz-se pertinente nesse momento pensar a arquitetura da provocação fílmica de Coutinho. Por isso, catamos obviedades. A primeira delas é que o jogo de cena é fundamentalmente um jogo sonoro. Afinal, não é percebido pela simples mudança de corpos, ou pela variação de mulheres à frente do entrevistador, mas pela alternância de vozes. Num primeiro momento, o conteúdo da mensagem pode ser compreendido apenas como artifício sem o qual o truque não seria identificado. E revelar o jogo e não apenas sugeri-lo é uma intenção grafada desde o título.

Ainda que o filme todo se desenrolasse sob uma única imagem, como a derradeira - com cadeiras vazias e o palco inabitado -, ainda assim seria possível reconhecê-lo. Certamente, a opção faria do espectador essencialmente um ouvinte e o levaria a perceber a cena a partir de outra chave de sentido. Mas ainda assim, ele saberia que uma mesma história está sendo contada por uma mulher diferente; saberia da dificuldade que algumas dessas mulheres tiveram para aderir ao relato de outra;

talvez, a partir do seu referencial, compreendesse também que algumas dessas mulheres são atrizes famosas; saberia que a primeira subiu uma escada; saberia que a última quis recontar sua história e encerrou com uma música entoada às lágrimas (a cantiga popular “Se essa rua fosse minha”) e que o canto dela foi sobreposto ao de outra, no único encontro de vozes femininas do filme.

A despeito dessa primeira obviedade, uma segunda: compreender o jogo sonoro, tão potente em cena, não subtrai o resto do tecido, mas nos aponta caminhos. Outros. Se historicamente recaiu sobre a voz a desconfiança de estrangular a imagem, limitando sua profundidade e alcance no desenvolvimento do cinema, em “Jogo de cena” o movimento faz dobrar outra esquina.

O itinerário, é bem verdade, é validado pelo conjunto de filmes - sem contar vídeos e programas - que forma a obra de Coutinho, para quem “fazer um documentário é provocar fala” (apud FIGUEIRÔA, BEZERRA E FECHINE, 2003: 217). Construído a partir da dominância da voz feminina, “Jogo de cena” chega aos ouvidos do espectador-ouvinte, embaralhando verdade e mentira, mas também alargando um e outro. Traz algo de errante, desencaixado e, ao fazer isso, adensa tanto a voz quanto o que ela diz. As rimas temáticas dos discursos, por sua vez, balizam uma construção de mundo cancelada por Coutinho a partir de seu lugar de fala.

Não há nada no jogo do filme que não possa apenas ser escutado. Até o silêncio final, quando a imagem de duas cadeiras vazias no palco enche a tela e aponta justamente o fim do jogo. Talvez seja essa a imagem-síntese do longa de Coutinho, aquela despovoada e cheia de tudo que veio antes. Se não fosse filme, mas quadro, penso que a moldura ornamentaria essa que Lins e Mesquita poderiam chamar de “imagem pura” (LINS e MESQUITA, 2008: 11), na qual o diretor explora o vazio.

O que vem depois do fim depende do que cada um viu e ouviu; juntar e desjuntar pedaços de vozes, deixá-las de lado, calá-las. A quantidade de pesquisas debruçadas sobre o longa, fora aquelas que o citam a partir de um recorte mais amplo, mostra que o jogo tem lastro, vive, como exemplo também de uma narrativa que

“escova a contrapelo a eloquência do confessional midiático” (FELDMAN, 2012: 43), segundo a autora, tônica dos documentários contemporâneos.

## 2.1 - A voz que escreve o documentário

Como já abordado, o documentário pode ser dissecado historicamente pela posição que a voz ocupa, estabelecendo formas múltiplas de costurar ou rasgar a realidade transformada em outra matéria pelo próprio fazer cinema. Os usos possíveis da intersecção entre voz e filme são dimensionados a partir de uma evolução tecnológica, acolhida ou não pelos cineastas. Nas décadas de 1920 e 1930, período em que o documentário expositivo<sup>33</sup> se tornou dominante, as alternativas principais do uso da voz “variavam de poéticas narrativas a retratos evocativos, assim como de comentários produzidos em estúdio à fala das pessoas em sua vida cotidiana” (NICHOLS, 2015: 14). O comentário, por sua vez, foi o principal instrumento de mediação do cineasta, usado como “ponto de sutura que rearranja os fragmentos extraídos do mundo histórico, de forma muitas vezes desordenada, dando-lhe sentido” (FREIRE, 2015: 29).

Também nesse momento, o impulso vanguardista de alguns documentaristas foi atestado com a recusa à tecnologia incorporada em Hollywood. O resultado, aponta Bill Nichols, abriu espaço para experimentações com o som. Enquanto a Europa se convertia vagarosamente ao sonoro, o documentário inglês se firmou como um dos pontos de resistência ao cinema comercial teatralizado que se fazia do outro lado do Atlântico. Silvio Da-Rin conta que a busca por um uso não-ilustrativo de músicas, palavras e ruídos norteou as ações desses realizadores, entre os quais o brasileiro Alberto Cavalcanti, um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento desse processo (DA-RIN, 2004: 97). Cavalcanti elegeu o documentário como campo de

---

<sup>33</sup> Além do modo expositivo, que enfatiza o comentário verbal, Nichols identifica outros cinco modos predominantes de se fazer documentário: 1) modo poético, com primazia de associações visuais e passagens descritivas; 2) modo observativo: personagens são observados em seu cotidiano e, em geral, representam o tema do cineasta; 3) modo participativo, que destaca a interação entre cineasta e tema - nesses casos, as filmagens apostam em formas de envolvimento mais direto; 4) modo reflexivo: pretende aguçar a consciência do espectador sobre o próprio fazer cinema; 5) modo performático: guiado pela expressão subjetiva do cineasta com seu tema (NICHOLS, 2005: 61-62).

experimentação do sonoro, trabalhando para a GPO Film Unit, agência de produção de filmes do governo inglês, símbolo do Movimento Documentário Britânico.

A rejeição ao modelo dos estúdios atrasou “a adoção de entrevistas e a representação de indivíduos comuns falando por si próprios – até o grande crescimento desta possibilidade em locações do mundo real, ao invés de estúdios de som, nos anos de 1960” (NICHOLS, 2015: 15). A chance de dar voz aos personagens do mundo era limitada pelas próprias condições de filmagem e pelo aparato técnico que permitiria sua realização, como os equipamentos volumosos (os gravadores de som ótico precisavam ser transportados por caminhões, endossa Da-Rin) e o número expressivo de profissionais especializados. Quem se aventurava nas ruas fazia uso de câmeras menores, mas barulhentas e inadequadas à captação simultânea do som.

Também no que diz respeito ao sonoro, a lapidação tecnológica impactou diretamente a interação entre os cineastas, os personagens do mundo e o mundo. A chegada de equipamentos mais leves<sup>34</sup>, aperfeiçoados à necessidade de exploração de sons e falas fora dos estúdios, representa um capítulo à parte da relação entre som e documentário. O advento do som direto, a partir da década de 1960, permite a gravação sincrônica. Com ela, a oportunidade de criar outros modos de trabalho, em tese, mais criativos e espontâneos. Em alguns realizadores, desperta também uma idealização na maneira de lidar com o real, cristalizada na busca pela não-interferência da filmagem e pelo discurso verdadeiro. “A maior fidelidade quanto à gravação das vozes, agora captadas, teoricamente, em quaisquer lugares e situações cotidianas,

---

<sup>34</sup> Da-Rin resume as etapas de evolução tecnológica até a formação do que o cineasta italiano Mario Ruspoli chamou de “grupo sincrônico cinematográfico leve”. O autor destaca cinco estágios desse processo, que ocorreu de forma aproximadamente simultânea no Canadá, nos Estados Unidos, na França e na Alemanha: 1) uso da película 16 mm pelos correspondentes de guerra, desde o início da década de 1940; 2) advento dos gravadores magnéticos portáteis, em 1948; 3) substituição do dispositivo de gravação óptica no filme por um sistema magnético, em 1953; 4) adaptações sucessivas que resultaram em câmeras portáteis e silenciosas, a partir de 1958; 5) gravador magnético portátil em sincronismo com a câmera, a partir de 1959 (DA-RIN, 2004: 104). Entre os equipamentos mais importantes de gravação está o Nagra, criado pelo polonês radicado na Suíça Stefan Kudelski. Foi o mais utilizado do cinema direto, apesar de concorrências pontuais, sendo a principal referência por mais de três décadas (COSTA, 2008: 133-134). No Brasil, o equipamento é utilizado pelo alemão Franz Eichhorn em co-produções com a Atlântida, a partir de 1959 (COSTA, 2008: 136).

instaurava a crença em um tipo de cinema que capturava a realidade com cada vez menos artificialismo” (COSTA, 2008: 135).

Dessa maneira, o sincronismo se fixou como princípio, condição sem a qual o cinema fatalmente se desprenderia do real, elevado a condição de instância sagrada, cuja captura parecia exigir a postura neutra dos cineastas. “O som direto era recebido como o preenchimento de uma lacuna que teria desde sempre impedido o trabalho espontâneo dos documentaristas” (DA-RIN, 2004: 105).

É curioso pensar que a ideia do documentário como modo de representação capaz de perspectivar o mundo histórico não existia na era do cinema mudo. Nichols lembra que o intercâmbio entre fato e ficção era comum no chamado primeiro cinema, assim como o desejo de entreter e divertir, e “somente quando o filme de ficção ganhou uma posição dominante é que todas as outras formas de cinematografia foram relegadas a um status de subordinação ou marginalização” (NICHOLS, 2015: 15). Para ele, talvez isso explique por que há relativamente poucos exemplos no período anterior aos anos 30 do que hoje são reconhecidos como documentários - contudo, o primeiro a receber essa denominação é “Nanook, o esquimó” (1922), de Robert Flaherty.

O uso do som ajudou a consolidar uma diferença entre tipos de cinema, embora, como já exposto aqui, esses universos sigam aos entrechoques, refazendo demarcações outrora rígidas. Ainda segundo Nichols, no começo, a representação do mundo histórico familiar foi enfatizado, destacando o comentário falado - a voz do filme - como instrumento ideal de transmissão de uma perspectiva. No modelo clássico, “a voz é aquela do realizador sem corpo, onisciente, invulnerável, que retém controle total sobre o conjunto de imagens e o ritmo do filme” (NICHOLS, 2015: 18). Os equipamentos capazes de registrar o som sincronizado desestabilizaram a voz desencarnada e onisciente, embora não a tenha condenado à extinção. Ao contrário. Como exemplo, Da-Rin e Costa ressaltam a complexidade sonora de “Crônica de um verão”<sup>35</sup> (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin, filme com gravação de som direto: as

---

<sup>35</sup> O documentário, considerado exemplo pioneiro do cinema-verdade, entrevista pessoas comuns em Paris e as indaga sobre suas vidas e ideais de felicidade (a pergunta “você é feliz?” é o gatilho). Depois, desdobra esse primeiro contato ao fazer com que os personagens se entrevistem e, ainda, ao mostrar a eles o resultado da filmagem, abrindo assim o diálogo sobre o próprio documentário. A expressão

entrevistas são o cerne de uma narrativa que, nos primeiros minutos, também utiliza a voz off de um narrador - o próprio Rouch - que explica a experiência do cinema-verdade; em outro momento, entrevistados e realizadores discutem o método do filme de forma calorosa. “A voz, sempre clara, é decorrente dessa proximidade ao microfone, já que não há a preocupação dele estar fora de quadro [...]. Há longas passagens sem falas, apenas com os ruídos das ações cotidianas a acompanhar as imagens” (COSTA, 2008: 136). Costa lembra que, anos mais tarde, o brasileiro Leon Hirszman realizou “Maioria absoluta” (1964), no qual os personagens também falam por si - no caso, as falas são costuradas por um narrador, a voz do saber, parte do modelo sociológico apontado por Jean Claude-Bernardet (2003: 40).

O cinema de Coutinho, mesmo considerando suas particularidades, é tributário desse desejo de se relacionar com o outro, característica presente neste e em outros filmes de Rouch, responsável também por “Jaguar” (1967) e “Eu, um negro” (1958). Míriam Cristina Carlos Silva equipara “Crônica” a “Jogo”, ambos reinventores do cotidiano ao levarem-no à tela (SILVA, 2013: 265). Da-Rin descreve a obra do etnólogo francês como representante de uma tendência que visava quebrar o estatuto de neutralidade cobijado por certos documentaristas. O aparato cinematográfico não seria o meio pelo qual se captaria a realidade, mas pelo qual se criaria a realidade - portanto, sendo apto a ficcionalizar e, mais até, a friccionar o real. Para o autor, apropriando-se da distinção feita por Nichols, “Crônica” é o protótipo do modo interativo (ou participativo) de representação do documentário e tem a conjugação da palavra (multifacetada, do monólogo à discussão) como gesto predominante e característico. Experiência de interrogação cinematográfica, segundo seus realizadores, “Crônica de um verão” se defronta com a “dialética do verdadeiro e do falso que abriu perspectivas inusitadas para o documentário em som direto” (DA-RIN, 2004: 154).

---

cinema-verdade, proposta por Rouch e Morin, tem como referência o kino-pravda, de Dziga Vertov. O fazer documental, facilitado pelos equipamentos mais leves, fomentava “uma nova atitude moral: os cineastas participam da evolução da pesquisa e da filmagem, eles não procuram esconder a câmera, nem o microfone; eles intervêm diretamente no desenrolar do filme, passando do estatuto de autores ao de narradores e personagens” (AUMONT e MARIE, 2010: 50-51).

O cinema interativo de Rouch e Morin assume esta função produtiva como inevitavelmente constitutiva do documento. Mais do que isso, procura fazer dela o motor do próprio filme [...]. Através de monólogos, diálogos e discussões coletivas, reagindo a provocações mútuas, em movimentos de atração e rejeição, crítica e autocrítica, os participantes de *Chronique d'un Été* deixam transpirar em suas palavras e atos um "coeficiente de irrealidade" que confere ao documentário uma aura de ficção (DA-RIN, 2004: 157-158).

Parte de uma geração que reorientou os modos de fazer e pensar cinema na década de 1960, Coutinho e outros companheiros de arte, apesar do poder que cerca a figura do diretor, assumiram uma condição mais vulnerável. Decidiram se perder no novelo da dúvida que é a filmagem para, quem sabe, se encontrar no pós-filme. Ou não. Para ele, o real, embora sério, é de brincar. Como no cinema de Rouch, o encontro com o outro e a palavra se abraçam num toque por vezes ríspido, duas pedras que se batem. Então, a faísca, dúbia faísca. Diretores com essa envergadura ajudaram a consolidar o entendimento de que documentário “não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos” (NICHOLS, 2005: 47).

No cinema de Coutinho, voz e fala se impõem como pilares. Portadoras de ambiguidades, sim, mas talvez nunca tão encorpadas à dúvida e à instabilidade quanto em “Jogo de cena”. Lins e Mesquita recuperam parte dessa trajetória ao lembrar que “Santo forte” (1999) - obra seguinte a “Cabra marcado para morrer” e que traz o relato de moradores de uma comunidade da Zona Sul do Rio de Janeiro - inaugura o “minimalismo estético que será marca do diretor nos filmes posteriores” (LINS e MESQUITA, 2008: 9), traduzido pelo sincronismo entre imagem e som e pela recusa de trilhas sonoras, narrações overs e imagens de cobertura. Trata-se de uma “operação de subtração”, uma lapidação à caça do elementar, cujo momento da filmagem possui certa dimensão mística.

Ali, no encontro com o outro, é tudo ou nada. Coutinho mantém uma escuta ativa e procura se abster de qualquer julgamento moral diante do que dizem as pessoas filmadas, que constroem – na “cena” provisória da entrevista – seus autorretratos, sendo responsáveis pela elaboração de sentidos e interpretações sobre sua própria e singular experiência. Não correspondem a “tipos” com um perfil sociológico determinado, não fazem parte de uma estatística, não justificam nem provam nenhuma

tese do diretor. Ambiguidades e sentidos múltiplos não são “resolvidos” na montagem; contradições não ganham uma síntese, mas são postas lado a lado (LINS e MESQUITA, 2008: 10).

Essas qualidades, além da opção por filmar em um local restrito, são desdobradas nos trabalhos posteriores - incluindo “Edifício Master” (2002), seu filme mais popular até então - e encontram um ponto nevrálgico em “Jogo de cena”. Se “Cabra marcado para morrer” inaugura a ênfase dada à palavra na obra de Coutinho, como atestam Lins e Mesquita, “Jogo de cena” a reconfigura ao romper a ligação direta entre o conteúdo da fala e o corpo daquela que fala. O desencaixe evidencia a materialidade da voz ao mesmo tempo que desloca o narrado e o transforma em outra substância, em texto. Em todos os filmes, contudo, Coutinho ratifica seu estilo: “ensejar uma performance que ressalte o que cada um tem de singular, e não o que representa na escala social e no contexto da cultura” (XAVIER, 2014: 36).

## **2.2 - Teatro e mimese como janelas da cena**

Tanto Xavier quanto Feldman apontam como “Jogo de cena” se filia ao horizonte do ensaio fílmico, tomando para si a marca da subjetividade. Mais do que rasurar a expectativa de verdade absoluta, tão atrelada ao documentário, o filme engendra componentes vibrantes do ensaio ao “assumir a legitimidade do transitório” e realçar sua “dimensão reflexiva” (XAVIER, 2014: 33). O autor identifica no procedimento a elaboração de um contra-discurso que, em dada medida, responde à hegemonia das imagens televisivas e desmancha convenções sedimentadas (XAVIER, 2014: 35). Em “Jogo de cena”, as franjas do ensaio crescem no palco de um teatro, espaço associado à representação, à cena, elementos caros a um filme que aviva a performance dos sujeitos filmados.

Xavier recorre ao vocabulário das artes cênicas para aprofundar o cruzamento da obra de Coutinho com o teatro. Aqui, nos interessa especialmente como a teatralidade é explorada, nos termos que o teórico pinça a partir de Josette Féral, para quem a observação é capaz de instaurar à cena na medida em que provoca uma



“ruptura entre o mundo prático, extensivo em seu espaço-tempo, e os movimentos que o olhar põe em foco, concentrando-se em sua dinâmica própria” (XAVIER, 2014: 36).

Segundo Xavier, no caso do documentário, o efeito-câmera cria a teatralidade ao lançar luz sobre sujeitos que assumem um papel, acentuando o gesto performativo dos que estão em cena. O fato de Coutinho ter escolhido um teatro, com sua arquitetura específica e símbolo singular da representação, reforça mais a ideia. Por sua vez, os movimentos mínimos de câmera e a opção por mantê-la fixa a maior parte do tempo durante as entrevistas, insistindo num enquadramento que pouco oscila, sublinham a expressividade da voz e fortalece a moldura do rosto, a máscara facial de quem diz. Não à toa, “Jogo de cena” é um filme de muitos closes. “O falar de si só convence se a performance conseguir um efeito de autenticidade, não como ilusão de não encenação, mas como autenticidade produzida na encenação” (XAVIER, 2014: 38).

É na eletricidade própria à busca desse efeito que o filme avança, libertando a fala e a voz do compromisso do acerto. O que o autor aponta como patente no cinema Coutinho - a elevação da oralidade como ponto de encontro com sujeitos-narradores, radicalizando o estatuto da palavra, pacientemente forrada em cena, sem “ansiedade de concatenação” (XAVIER, 2004: 186) - vibra em “Jogo de cena”.

O sentido da ação da personagem nesse tipo de documentário não está na relação com seus pares numa trama, e sim na exclusiva força de sua oralidade quando em interação com o cineasta e o aparato técnico. Ao minimizar o contexto e os recursos narrativos, o documentário procura se otimizar como forma dramática feita desse embate decisivo que traz ao centro a fala, ressalvada à dimensão de relato tácito (caminho de investigação) que se insinua na descontinuidade que se separa as entrevistas (XAVIER, 2004: 183).

Não é novidade que o teatro também é lugar privilegiado da fala e do texto, sendo assim vococêntrico e verbocêntrico, como Chion afirma ser o cinema. Nesse sentido, o palco pode ser definido como “o lugar do qual se fala; auditório é o lugar a partir do qual se vê e escuta esse falar” (BIRKENHAUER, 2012: 12). A autora explica que a bidimensionalidade da apresentação teatral cria dois espaços heterogêneos,

agregados ao tempo, numa relação dupla da fala: “a das figuras que falam e que ficam presas em suas intenções, e a dos espectadores, para os quais esse falar pode tornar-se perceptível em suas referências simbólicas, imaginárias e espaciais” (BIRKENHAUER, 2012: 13). A teórica reivindica uma ressignificação do texto no teatro, não apenas como comunicação de algo, mas como abrigo de experiências que se agitam ali não importa as intenções do autor. Daí a importância da língua para que o texto - uma matéria que transforma sua carcaça a depender do tempo - possa ser efetivamente experimentado em encontro com o outro, num choque de presenças. Não se trata de modos de falar, mas de experimentações da língua. “Seja [...] enquanto mascaramento, enquanto transgressão de retóricas, enquanto ambiguidades das palavras, enquanto extinção de significado, enquanto violência da fala ou polissemia das expressões verbais” (BIRKENHAUER, 2012: 14).

Lembro de “Antígona”, primeiramente como exemplo de verbocentrismo. A tragédia de Sófocles, dobrada e revirada por montagens inúmeras ao longo dos séculos, narra os esforços da protagonista para enterrar o corpo do irmão, contrariando as ordens de Creonte, seu tio e novo rei de Tebas. Nenhuma das mortes da dramaturgia é encenada, mas indicada como relato - incluindo a de Antígona, a de Hêmon, seu noivo e filho de Creonte, e a de Eurídice, mãe de Hêmon e mulher de Creonte. Cabe ao Mensageiro relatar as perdas, um fio trágico que escorre desde Édipo. “Ela [Eurídice] se feriu, com agudo punhal, junto ao altar dos Lares, e cerrou os olhos depois de haver lamentado a perda de seu filho Magareu, e a de Hêmon, de depois de ter pedido que todas as desgraças recaiam sobre ti”, conta ele a Creonte.

A palavra está a serviço de uma amarração, cuja síntese leva ao desenrolar da peça, que impressiona pela objetiva tensão apresentada desde o primeiro diálogo. Ao fim, a mensagem de “Antígona” é destacada na última participação do coro, as derradeiras palavras da obra de Sófocles: “Não é lícito aos mortais evitar as desgraças que o destino lhes reserva”. É uma resposta à desmedida ação empreendida pela heroína e também ao desdém de Creonte, alheio aos avisos de Tiresias. A mensagem aponta uma espécie de fechamento do texto, dando relevo a uma verdade daquele

mundo, uma instrução aos que sobreviveram. Em dada medida, representa uma voz de saber. Em tudo, Coutinho se distancia de um fechamento do tipo, circunscrito a uma lição, a um moral de sua época e também no acabamento de falas que servem mais à concatenação do todo. Sua obra, ao contrário, opera na abertura para além-tela, adere ao desencontro, ao desajuste.

Mais do que um provocador de fala e à revelia de sua posição de autoridade (afinal, ele é o que não muda), Coutinho é ouvinte das histórias daquelas mulheres - a multiplicidade das vozes provém de um mesmo gênero, diferente do sujeito que ouve. As histórias narradas, mesmo que inventadas ou salpicadas de floreios, parecem orbitar o estereótipo do gênero. As mulheres parecem estar ali justamente por serem detentoras de um certo sabor de feminilidade - não se masculinizam -, ao menos aos olhos do diretor. Indagado sobre ter apenas mulheres como personagens do filme, Coutinho justifica a escolha ao dizer que elas falam com mais facilidade, ao que Lins e Mesquita complementam: “mulheres são o que ele não é, o 'outro' que ainda busca em seus filmes” (LINS e MESQUITA, 2008: 7-8).

A conversa desfiada a partir da tragédia nos leva ao conceito de mimese, desenvolvido por Aristóteles no livro “Poética”. Nesse caso, especificamente, refiro-me à guinada epistemológica registrada por Paulo Pinheiro, responsável pela tradução e pela introdução do texto, ao qual me restrinjo aqui. Embora se apresente “como um método - normativo, prescritivo e, muitas vezes, apenas descritivo - para a composição do poema mimético” (PINHEIRO, 2005: 7), as considerações de “Poética”, mesmo reconhecidamente lacunares, serviram a um sem-fim de estudos, além de base para criação de narrativas diversas também no teatro e no cinema.

Ao contrário de um entendimento comum difundido, mimese não seria sinônimo de imitação, cópia ou simulacro, mas um procedimento artístico de composição de um poema. No caso abordado por Aristóteles, o poema trágico, considerado por ele uma forma magistral de arte poético-mimética. A operação que instaura a diferença, a imagem poética, afastando-a do referente e assumindo a não-imitação, é chamada de mímema. Pinheiro escreve sobre isso: “Jamais será tomado como uma imagem de

eventos tal como estes ocorreram e, sim, como uma imagem poética que introduz algo de novo, como, por exemplo, o caráter enobrecedor da *mimesis* trágica” (PINHEIRO, 2005: 8). Não é a realidade nem assume a intenção de sê-la. A mimese representa "as coisas tal como poderiam ou deveriam e não como são" (PINHEIRO, 2005: 9). Dito de outra forma, possibilita ver algo além do visível.

A capacidade de diferenciação fez com que Platão reprovasse a mimese, crítica resumida na máxima segundo a qual “um artista mimético pode representar a virtude sem nada saber sobre a virtude, pior ainda: sem ser absolutamente virtuoso” (PINHEIRO, 2005: 14). Para Aristóteles, a diferença entre a mimese trágica e a história é a presença de uma finalidade (télos), que gera a necessidade de uma elaboração, uma ordenação técnica, a possibilidade de provocar deslocamentos e abrir questões (PINHEIRO, 2005: 18).

Sem acolher necessariamente todas as condições de uma obra mimética estabelecida pelo teórico, é estimulante perceber como a discussão derramada lá, milênios antes, é preservada nas tensões entre documentário, ficção e vida, imbricadas ainda hoje, sem data para serem resolvidas. De certa forma, podemos inferir que “Jogo de cena” opera sua diferenciação (uma contra-aderência ao senso comum) ao recusar a realidade, obstruí-la e ressignificá-la a partir do relato das mulheres que acolhem a incerteza e o fugidio mesmo quando aparentemente dizem a verdade. Aliás, a verdade nunca foi tão desimportante em Coutinho quanto em “Jogo de cena”. Com seu status rebaixado, a ilusão-verdade serve ao propósito de desmenti-la. Me parece ser essa a imagem-poética do documentário. Aristóteles compreende que, enquanto o historiador se ocupa dos eventos que ocorreram, o poeta se debruça sobre o que poderia ter ocorrido. Ao compor, dispor e indispor, Coutinho alcança um caminho do meio entre essas duas instâncias. As ideias em torno da mimese continuam.

No extenso estudo de Paul Ricoeur sobre o tempo e a narrativa, a mimese é apresentada como instância mediadora entre esses dois elementos. A meditação reflexiva de Santo Agostinho sobre o tempo (em “Confissões”) e as elucubrações de Aristóteles sobre narrativa (na já citada “Poética”) funcionam como margens para o

avançar da teoria de Ricoeur, que sintetiza a conexão entre um e outro: “O tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 1994: 85). Para o autor, a intriga - um modo narrativo de organização dos fatos, de ordenação do que antes eram fragmentos descolados - é “o meio privilegiado pelo qual reconfiguramos nossa experiência temporal confusa” (RICOEUR, 1994: 11). Ela tem a capacidade, portanto, de transformar acontecimentos em história, movimento que pressupõe a ação da mimese.

Em Ricoeur, o termo é destrinchado em três sentidos - a tríplice mimese - que revelam níveis de interação com o mundo histórico. De maneira resumida, pode-se dizer que a mimese I se volta ao mundo pré-configurado: sobretudo, diz respeito a como enxergamos esse mundo e nos relacionamos com o complexo aparato social (com suas questões éticas, simbólicas, estruturais e temporais) que o constitui e é modelo do real; engloba também a capacidade de identificar o que se deseja captar do mundo, mundo que é indutor da narrativa. Como frisa Ivanhoé Albuquerque Leal sobre esse primeiro nível, é “uma estrutura pré-narrativa de onde procede a uma história recontada” (LEAL, 2005: 280). Ricoeur fala em “pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade. É sobre essa pré-compreensão [...] que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária” (RICOEUR, 1994: 101).

Por sua vez, a mimese II é a operação de configuração, na qual a criação recorta o mundo, dando-lhe forma e também um começo, um meio, um fim. “O arranjo configurante transforma a sucessão de acontecimentos numa totalidade significativa, que é correlato do ato de reunir acontecimentos, e faz com que a história se deixe seguir” (RICOEUR, 1994: 105). É o terreno soberano da intriga e da composição, sendo assim, o meio no qual o processo de ficcionalizar se revela. A palavra ficção é empregada pelo autor para “designar a configuração da narrativa de que a tessitura da intriga é o paradigma” (RICOEUR, 1994: 101), portanto sem se ater à busca pela constituição de uma verdade. A mimese II funciona como mediação entre a I e a III, ou

entre a pré-compreensão e a pós-compreensão, esta última incluindo a ação do leitor/ouvinte e, por que não, do espectador. Logo, a terceira etapa é a confluência entre o mundo do texto e o mundo da vida, como define o autor. “A intersecção, pois, do mundo configurado pelo poeta e do mundo no qual a ação efetiva exhibe-se e exhibe sua temporalidade específica” (RICOEUR, 1994: 110). A ação desse leitor/ouvinte/espectador modela a experiência tensionada pela narratividade.

Se a tessitura da intriga pode ser descrita como um ato do juízo e da imaginação produtora, é na medida em que o ato é a obra conjunta do texto e de seu leitor, como Aristóteles dizia que a sensação é a obra comum do sentido e de quem sente. É ainda o ato de ler que acompanha o jogo entre a inovação e a sedimentação dos paradigmas que esquematizam a tessitura da intriga. É no ato de ler que o destinatário joga com as coerções narrativas, efetua os desvios, participa do combate entre o romance e o anti-romance, e tem o prazer que Roland Barthes chamava de prazer do texto (RICOEUR, 1994: 118).

A dinâmica narrativa descrita pelos teóricos é parte da fundação de inúmeras obras, independentemente se autores e leitores têm consciência de seus papéis e se conformam neles. As realizadoras de “Elena” e “Divinas Divas”, claro, fazem operações diversas a fim de configurar o mundo e lançá-lo a outro alguém, o espectador, ambos pertencentes ao mundo da vida e separados - mas também unidos - pelo tecido da criação fílmica. No entanto, “Jogo de cena” é o que oferece a tessitura explicitamente mais intrigante. Quero dizer, o que possui a intriga mais impetuosa, ainda mais levando em conta o campo ao qual se filia, o documentário.

A necessidade de revisitá-lo, e então apreciar com mais calma sua topografia, seu jogo de ser e não ser, parece quase compulsória ao ato de visitá-lo pela primeira vez. Mais que um desejo de que o espectador o encontre novamente - que obra não ambiciona isso? -, o documentário parece solicitar ser reconhecido, redescoberto e relido, como num filme de mistério ao qual o espectador retorna para entender os pormenores até a revelação e se há falhas no encadeamento. “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. [...] Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente

se grava nele o que é ouvido (BENJAMIN, 1994: 205). De fato, ao se familiarizar com determinada história, revisitá-la é menos receber suas surpresas e mais “apreender os próprios episódios bem conhecidos como conduzindo a este fim. Uma nova qualidade do tempo emerge dessa compreensão” (RICOEUR, 1994: 106). É mais esquecer-se.

De acordo com Ricoeur, não é a obra que é comunicada ao leitor, mas o mundo que ela projeta, seu horizonte. O teórico sustenta que o acontecimento completo de uma obra implica em “levar à linguagem e partilhar com outro uma nova experiência. [...] Porque estamos no mundo e somos afetados por situações, tentamos nele nos orientar por meio da compreensão e temos algo a dizer, uma experiência a levar à linguagem e a partilhar” (RICOEUR, 1994: 119-120).

Para fechar esse tópico e abrir o seguinte, uno as reflexões de Bertold Brecht e de Michel Foucault, ambas concisas na escrita e amplas de horizonte. Impelido a responder uma provocante questão - poderá o mundo de hoje ser reproduzido pelo teatro? -, formulada pelo também dramaturgo Friedrich Dürrenmatt, Brecht dá seu parecer endossando que a viabilidade de uma representação é de ordem social: “creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas se for concebido como um mundo suscetível de modificação” (BRECHT, 1978: 7).

A resposta parece reconhecer a potência do teatro como heterotopia. Foucault constrói o significado do termo em oposição ao de utopia. Se utopias são posicionamentos sem lugar real, que habitam espaços irreais, as heterotopias seriam utopias efetivamente realizadas, “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2009: 415). O navio, pedaço flutuante fechado em si mesmo e lançado ao infinito do mar, é uma heterotopia por excelência. “Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam” (FOUCAULT, 2009: 421-422). Da mesma forma, teatros e cinemas se conectam a um dos princípios da heterotopia ao “justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2009: 418). Essa é a deixa para avançar em “Jogo de cena”.

### 2.3 - A voz da experiência e a fala em experiência

A tragédia - nos termos apresentados pelo teatro clássico - ecoa no documentário de Coutinho tão logo sua primeira personagem entra em cena. Embora não goze da mesma popularidade de suas colegas mais famosas (especificamente, Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pêra, trio que também está no documentário de Coutinho), Mary Sheyla já participou de inúmeras novelas, peças e filmes. Ao lembrar de sua experiência no grupo Nós do Morro, lugar onde afirma ter aprendido “a ser gente, a ser mulher, a interpretar”, a atriz verbaliza a primeira noção da representação do filme. Em seguida, interpreta uma passagem de “Gota d’água”, versão musical de Chico Buarque e Paulo Pontes para “Medeia”, na qual Joana mata os três filhos<sup>36</sup>. Afora o laço trágico, a duplicação entre a mulher e a atriz é decretada, aqui explicitamente num mesmo corpo.

O jogo se desenrola na passagem seguinte, quando Gisele Alves Moura e Andréa Beltrão dividem a mesma história, numa alternância entre as duas mulheres, entrelaçadas ao mesmo fio de reminiscência. Como outras contadas no filme, esta envolve maternidade e perda, um par indissociável do jogo. É a recorrência temática que nos faz repensar a afirmação de Feldman de que ao filme “não interessa o conteúdo da expressão, mas a expressividade” (FELDMAN, 2012: 156). Talvez isso valha mais para o jogo do que para a cena.

Numa narrativa que focaliza o gesto performativo, como Feldman e Xavier enfatizam, deve-se considerar que a ideia mais comum sobre a arte da performance - arte arredia às definições, diga-se de passagem - também corrobora a sobreposição da expressividade. Eleonora Fabião afirma que “de modo geral, performers não pretendem comunicar um conteúdo determinado a ser decodificado pelo público mas promover

---

<sup>36</sup> No trecho original da peça, Joana diz, abraçada fortemente aos filhos: “Eu transfiro pra vocês a nossa agonia porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento de conviver com a tragédia todo dia é pior que a morte por envenenamento” (BUARQUE e PONTES, 1975:199-200).



uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados” (FABIÃO, 2013: 2). São complicadores, desestabilizadores, desorganizadores por natureza.

Da mesma forma, Xavier salienta o poder de criação do performer que “se instala de modo a não obedecer à lei da reversibilidade da ação no teatro dramático” e, em alguns casos, com risco de dor ao artista (XAVIER, 2013: 37). Nesse contexto, igualmente, a ideia de performatividade está mais associada ao corpo do performer. Fabião endossa a percepção ao pinçar o termo “Corpo sem Órgãos” (CsO)<sup>37</sup>, expressão cunhada por Deleuze e Guattari. “Um performer pergunta sobre capacidades e possibilidades do corpo; sobre pertencimento, exclusão, mobilidade, mobilização; pergunta: de quem é esse corpo? a quem pertence o meu corpo? e o seu?” (FABIÃO, 2013: 6). O estado fugidio de ser e estar faz com que o corpo performativo oscile entre a cena e a não-cena. Por mais que o pontapé de análise da autora seja um trabalho específico, o do artista norte-americano William Pope.L, é latente que a aderência-resistência destrinchada por Fabião reflete o jogo proposto por Coutinho, instável. O gesto performativo é atravessado justamente pela importância de um texto verbal que vagueia por corpos com falas específicas. Perpassa o corpo objetivo e dá a ver o corpo subjetivo da voz. Conscientemente, desconsideramos aí a noção de que o corpo também enuncia, de que corpo também é voz e de que a voz é parte do corpo, para inverter a proposição em torno do ato performativo. Em “Jogo de cena”, é a própria fala - principal instrumento de comunicação de subjetividade - que está em experiência, delineando um gesto performativo singular, como se intuísse: quando a voz está em jogo, a fala encena. Ao fazer isso, suspende a noção de pertencimento.

A característica encontra similaridade com o que Cezar Migliorin identifica como sendo a dupla temporalidade do documentário, criada devido à distância entre as matérias, a “original” e a encenação, reembaladas pela ação das imagens: “Aquele

---

<sup>37</sup> Deleuze e Guattari dão pistas da definição do termo: “Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite” (DELEUZE e GATTARI, 1999: 8-9). Fabião relaciona com a ideia de um corpo-em-experiência, capaz de criar “relações, associações, agenciamentos, modos e afetos extraordinários” (FABIÃO, 2013: 6).

localizável, a das falas, e aquela atemporal, que une a origem e o infinito, futuro do que há a ser dito e sentido. O trabalho das imagens faz, assim, coabitarem dois tempos: o da reflexão e o do evento, que nas imagens se tornam freqüentemente indistinguíveis” (MIGLIORIN, 2010: 52). A insubordinação das imagens a partir da remoção da palavra de sua suposta origem, motor do filme de Coutinho, estabelece uma diversidade de vozes sem relação de pertencimento com quem narra: “O visível e o dizível abandonam o um para dar espaço a uma multiplicidade. Sem o trabalho, as imagens só falam delas mesmas, se reproduzem e se multiplicam reafirmando o mesmo, o presente imutável” (MIGLIORIN, 2010: 52). O ato de falar, o autor prossegue, implica num risco derivado dos efeitos desta fala, o que torna o filme uma criação em si.

Voltemos ao ir e vir de Gisele e Andrea. Todo o desenlace, incluindo as intervenções de Coutinho, dura quase 15 minutos - ou seja, mais de 10% da duração total do documentário, o que comprova certa dilatação do tempo e o interesse do filme nos pormenores da fala duplicada. Gisele rememora a morte do filho, Victor, quando ainda era pequeno. “Me senti um pouco traída. Até festa de um ano dele eu tinha programado”, ela diz, para logo depois concluir: “Para mim, ele ainda está vivo”. A impossibilidade de replicar as frases com a mesma serenidade de Gisele faz Andréa desmontar. Coutinho pergunta o que a atriz sentiu e ela explica que “teria que ensaiar isso várias vezes” para alcançar o estado de aparente tranquilidade daquele corpo-voz.

Eu acho que se eu tivesse me preparado como atriz para chorar, eu não teria ficado tão incomodada. Eu fiquei incomodada. Chegou uma hora no texto que eu falei: “Gente, eu não vou conseguir falar”. [...] Teve uma hora que eu dei uma parada. Será que eu paro e peço para fazer de novo? [...] Eu teria que ensaiar muitas vezes no teatro para falar isso friamente. Não que ela diga friamente. Ela não fala friamente, mas estoicamente, olímpicamente, dessa maneira, eu teria que me preparar demais. Então, todas as vezes que eu fazia bem mecânico, tudo bem, passava. Quando eu tentava fazer bem serena, tentando me aproximar da serenidade dela, eu não conseguia [...] Essa hora, do meu bebê Victor, meu bebê... Puta merda. Acho que é porque eu não tenho religião, então eu fico assim. Morreu, acabou. Então quando a pessoa tem uma religião, ajuda, né? Ter fé ajuda. Ela acredita que o filho dela está vivo em algum lugar. Eu queria tanto acreditar, eu tenho tantas pessoas que eu queria acreditar que estivessem vivas em algum lugar, tantas (Andréa Beltrão em “Jogo de cena”).

A soberania da voz é realçada, pois não há um mínimo esforço de caracterização para aproximar uma da outra, tampouco qualquer aceno à imitação. O que salta aos olhos, especialmente no caso das atrizes mais famosas, é a tentativa de se apropriar de um discurso e a incapacidade de aderi-lo completamente. Essa sensação se torna mais aguda na participação de Fernanda Torres, que frente à dificuldade de refazer a narrativa de Aleta Gomes Vieira, afirma que “a realidade esfrega na sua cara onde você poderia estar e não chegou”. E antes, debatendo-se na farsa que não consegue bancar, diz: “Que loucura, Coutinho”, atestando o desconcerto. “Parece que estou mentindo para você”, afirma. Em outro momento, assume certo fascínio, conservando um aparente anseio de decifrar a jovem, com quem não teve nenhum contato físico: “Não separo ela do que ela diz” e, em seguida, “ela fala algo terrível e ri para você”. As observações em torno do desafio de encaixar-se e misturar-se sugerem ao espectador que “Jogo de cena” está interessado nos mecanismos de representação. Mas isso é apenas um dos nós da obra.

Sendo um jogo de vozes, é oportuno atentar como elas se estabelecem, haja vista a impossibilidade de concretizar a duplicação perfeita. Nesse sentido, recupero apontamentos de Jacques Derrida sobre as características da voz. O autor, que desenvolve a ideia a partir da fenomenologia, tendo Edmund Husserl como referência, ressalta que ouvir-se gera uma auto-afeição: “Os signos fônicos são ouvidos pelo sujeito que as profere na proximidade absoluta do seu presente. Minhas palavras são ‘vivas’, porque parece que elas não me deixam (...), não deixam de me pertencer, de estar à minha disposição, sem ‘acessório” (DERRIDA, 1993: 86).

Se “todo significante não fônico comporta (...) uma referência espacial” (DERRIDA, 1993: 87), ouvir-se, por outro lado, aponta uma transcendência aparente, que reside no fato de que o significado está imediatamente presente no ato da expressão (DERRIDA, 1993: 88). A condição explicita uma relação de interioridade, já que não há um “fora”, como acontece com o ver-se. “A voz é o ser junto de si, na forma da universalidade, como consciência” (DERRIDA, 1993: 90). Por isso, como nos lembra

Costa a partir de Derrida, “ouvir-se enquanto se fala põe em ação a idealização da própria voz” (COSTA, 2017: 26).

Sob esse viés, percebe-se como “Jogo de cena” se desenvolve concomitantemente à operação de auto-afetação inerente ao ouvir-se. Derrida (1993:88) afirma que está implicado na própria estrutura da palavra que o falante se ouça, perceba os fonemas e compreenda a sua própria intenção de expressão. A consequência do ouvir-se e o contraponto da intenção do que se diz iluminam o fracasso de Andréa e Fernanda ao tentar duplicar as histórias das outras mulheres: uma não-aderência ao dizer, amplificada pela condição de filmagem - elas dizem a alguém, e aqui, ainda, diante do aparato-cinema.

Nos termos do autor, falar ao outro é “fazer com que ele repita imediatamente em si o ouvir-se falar na mesma forma que eu o produzi” (DERRIDA, 1993: 91), o que ilustra o momento de troca entre as atrizes e Coutinho. Tanto Andréa quanto Fernanda parecem falhar no resgate da história “original”, como se a voz, ao aproximar-se da consciência de dizer, rejeitasse o discurso - ou como se a intenção jamais sustentasse a matéria do que é dito. Esse é o material de trabalho de todo e qualquer ator, um labor que se complexifica especialmente quando se concorda que “ouvir-se falar (...) é a abertura irreduzível para o dentro, o olho e o mundo da palavra” (DERRIDA, 1993: 97). É, decerto, uma exposição. O ouvir-se, que parece carregar um impulso de ecoar-se, prevalece na decisão de Sarita de voltar à cena e consertar suas palavras primeiras sobre a relação com a filha. Não é uma tentativa de apagar o que já foi dito, palavras tristes segundo ela, mas de investir numa outra costura, dar um final feliz à história.

A auto-afeição fica latente também quando, na construção desse final idealizado, ela chora, talvez consciente da impossibilidade de cumprir o que havia falado. Diante de um diretor que valoriza a palavra, ela se dá conta de sua irreversibilidade. No texto “O rumor da língua”, Barthes faz constatação semelhante ao cravar: “Não se pode retomar o que foi dito, a não ser que se aumente; corrigir é, nesse caso, estranhamente acrescentar” (BARTHES, 2004: 93).

Assim, “Jogo de cena” se despede instalando mais um acréscimo, um remendo à matéria fílmica, aos custos de lágrimas de reparação. Sarita e Marília Pêra cantam a mesma cantiga (“Se essa rua fosse minha”), mantendo intensidades díspares. A emoção e o atropelo da primeira é traduzido pela calma e por certa ironia da segunda, resultado mesmo desse distanciamento dado pela intérprete. De fato, a veterana opta por uma interpretação mais serena, longe dos rompantes emocionais que caracteriza a passagem da personagem original. Em conversa com Coutinho, mostra ter levado um um vidro de cristal japonês para provocar lágrimas, caso o diretor quisesse, e justifica porque tentou evitá-las: “Quando o sentimento é doloroso, a pessoa tenta esconder as lágrimas”. E o que dizer das mulheres que não se furtaram em chorar, com lágrimas molhando o rosto? Num documentário fundado nos desvãos do que é autêntico e o que é inventado, há uma tentativa de se aproximar de um ideal do real, do aceitável, do comum. Sarita chora e enxuga suas lágrimas enquanto canta. Uma atriz? Ora, são todas atrizes. Apenas algumas fizeram disso uma profissão.

Se em “Elena”, a importância da mensagem de Petra Costa asfixiava a possibilidade de a palavra ser outra coisa, algo próximo ao prazer, como queria Barthes (1984), em “Jogo de cena” o próprio jogo cria uma tessitura de desvio - a partir da alternância de vozes - para que a materialidade sonora possa também ser apreciada longe dos significados. A multiplicidade de vozes e a duplicação dos relatos (como ocorre na alternância entre atrizes ordinárias e atrizes famosas) contribui para isso. A dinâmica vista em “Jogo de cena”, ao menos num primeiro momento, possibilita falas aparentemente mais livres e desconcertantes, com certo frescor, mesmo quando elas sabidamente correspondem a uma versão. A noção é reforçada pela recusa do diretor em reescrever o que aparentemente “deu errado”. Coutinho, ao contrário, adiciona, acrescenta e alarga o texto. Não existe erro. Porém, as rimas temáticas que unem o corpo de relatos apontam outra dobra, enfatizando o conteúdo.

O que chama a atenção é que as mulheres perfiladas por Coutinho trazem a maternidade como denominador comum, algumas de forma mais explícita que outras. Faço uma breve recuperação das que tocam o tema, algumas já citadas: Mary Sheyla

encerra sua participação com o trecho em que Joana, protagonista de “Gota d’água”, mata os três filhos; Gisele Alves recorda a morte do filho, num relato revivido por Beltrão; Débora Almeida - interpretando a história de Maria Nilza Gonçalves dos Santos (ausente do corte final) - conta como ficou grávida após uma “trepadinha de galo”; Fernanda Torres fala sobre como superou a perda do primeiro filho com poucos meses de gestação; Sarita Houli Brumer remonta histórias do pai e conta sobre brigas constantes com a filha, sendo espelhada por Marília Pêra; o relato de Lana Guelero (atriz profissional) envolve a separação do marido e a morte de um dos filhos, história posteriormente contada por Claudiléia de Lemos; Maria de Fátima Barbosa afirma, após rememorar traições do pai e do marido e a gravidez de seus dois filhos: “gostaria que os homens parissem”; o depoimento difuso de Aleta Gomes Vieira, contra o qual Fernanda Torres se debate, envolve a lembrança do tratamento da mãe para combater o transtorno bipolar, a gravidez com 18 anos e o caos que é ser mãe tão jovem, que ela afirma ter significado um chamado à realidade; Andréa Beltrão retorna ao filme para falar de Alcedina Pereira Marcelino, que trabalhava no quarto-sala em Copacabana onde a atriz vivia com a mãe e a avó. Não nos parece um eco acidental. Vem engatilhado a outras constantes, embora não tão expressivas, como a perda e a relação com o outro de gênero.

Como extensão do elo entre voz, fala e maternidade - elementos combinados no filme de Coutinho -, jogo “Vaga carne” à cena. Já no início, a dramaturgia de Grace Passô, adaptada para um média-metragem lançado em maio de 2020, anuncia: “Vozes existem”. Pois é uma voz que narra sua viagem errante, penetrando matérias em voos livres, “deslizantes como os cremes”, até aterrissar no corpo de uma mulher. Grace Passô é o corpo e a voz da voz, e é também o corpo da mulher cortada pela voz. Uma vez dentro do corpo, a voz nos diz: “Se virássemos este corpo ao avesso, vocês entenderiam: aqui é um lugar escuro, escuro”. Uma vez dentro, decanta, tenta expulsar o que está dentro (da mulher e da voz) por meio da articulação própria da fala, uma fala que é da voz, não da mulher, cujo corpo é silencioso. Uma vez dentro, a voz diz não saber mais “como é o corpo desta mulher por fora”. A voz afirma adorar o “gesto que

diz com as palavras”; avisa também ser um fluxo sonoro, sem mãe, sem cronologia. Resgato a frase “o palco é o lugar da fala” para trocar por o corpo é o lugar da fala.

O que é uma voz? Quem pode dizer o que uma voz diz?

A voz de “Vaga carne” descobre que dentro do corpo há um feto, que o corpo da mulher é um corpo de mãe. Ela, sempre vagante, não consegue sair desse corpo. Persiste a ilusão de um nó de nós, como na frase “nós vamos ter um filho”, depois corrigida - “quer dizer, você vai ter um filho” - e logo retomada em “que nome vamos dar a ela? Nós duas”. A maternidade parece ser o evento que enraíza a voz no corpo, planta a urgência de ter voz e, ao mesmo tempo, dá nova dimensão a ela - a voz canta canção de ninar, a voz ensina. Mais que isso, a faz compreender, ainda que a contragosto (como registra a rubrica do texto), que “eu sou uma mulher”. Sobre a tal carnhinha, o bebê que cresce no útero da mulher habitada, a voz diz:

Ela vai ter o seu próprio corpo... Precisamos ensinar a ela. Ensinar, não sei, ensinar. Ensinar que eu estou aqui [...] Que isto é um chão. Que isto é um teto, que isto são luzes, que isto é um teatro, que isto são cadeiras, que um dia chegaram aqui carregadas nas costas de alguém. E depois vieram os parafusos. E, um por um, foram colocados para que fosse possível suportar o peso dos corpos. Suportar. Suportar. Suportar. Ensinar que isto é um homem? Que isto é uma mulher? É assim? [...] Que se eu levanto a mão, eu sou responsável, se eu balanço a mão, eu sou responsável, se eu grito, eu sou responsável, se nada falo, eu sou responsável, que nada tem o direito de invadir o seu corpo e que se alguma coisa invadir seu corpo, que lhe peça licença, que lhe peça licença, que lhe peça licença (PASSÔ, 2018: 48-49).

Ao constatar que o mundo não é justo e que está apegada a um futuro que não existe (“já estou aceitando o tempo, que horror”), a voz fere o corpo da mulher, força uma saída, mas suas quase últimas palavras sublinham a dificuldade de sair. Não demora, a voz comunica - dentro ou fora do corpo? -, que agora tem consciência de quem é a mulher: uma mulher negra. Quando anuncia que a mulher gostaria, enfim, de dizer algo, o público é consumido pelo breu que indica o fim do espetáculo e lembra que aquele corpo é “um lugar escuro, escuro”.

Repito as perguntas já grafadas na introdução: “Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar?” (KILOMBA, 2010: 172). A

autora frisa a negociação, inerente ao ato de falar, entre quem comunica e quem escuta. Se ouvir é um ato de autorização direcionado ao falante, a fala é possibilitada por esse outro que ouve. “Nesta dialética, aqueles(as) que são ouvidos(as) são também aqueles(as) que ‘pertencem’. E aqueles(as) que não são ouvidos(as), tornam-se aqueles(as) que ‘não pertencem’” (KILOMBA, 2010: 178).

Após analisar como a mulher é retratada no cinema a partir de questões como fetichismo, formas de dominação e o modo como o olhar masculino se impõe na tela, E. Ann Kaplan sintetiza noções com as quais o lugar de fala dialoga, embora jamais denomine o conceito:

Basta simplesmente “dar voz às mulheres”, se as mulheres só podem falar a partir de uma posição que já está definida pelo patriarcado? Se o discurso masculino é monolítico e tem controle sobre tudo, como as mulheres poderão inserir uma outra “realidade” dentro dele? A partir de que lugar as mulheres vêm conhecer qualquer outra “realidade”? (KAPLAN, 1995: 281).

A autora trata da apropriação da produção de subjetividade feminina. Será que à mulher só caberá falar sobre o ser-mulher? Nesse contexto, Kaplan enxerga na maternidade uma potência de ruído e de desconstrução justamente por ter sido uma área deixada vaga pelo patriarcado, que “não tratou disso teoricamente nem tampouco na esfera social (isto é, oferecendo creches grátis, aborto grátis, licença maternidade, programas infantis após a escola etc)” (KAPLAN, 1995: 283).

O gesto é obviamente distinto de uma ideia de reduzir o ser-mulher à maternidade ou de anular e enfraquecer qualquer conquista social, seja no direito de não ter filhos, seja na luta pela legalização do aborto. Tampouco deve ser compreendido como exaltação plena da maternidade, de seu falso universal. A maternidade evocada pela autora se apresenta - uma utopia? - como princípio de libertação, capaz de desafrouxar mitos e símbolos perversos associados a ela num contexto de patriarcado para redefini-la longe dos discursos dominantes. Esse é o lugar do qual se pode começar a repensar a diferença sexual, não um fim. “A Maternidade foi



reprimida em todos os níveis exceto a da hipostatização, romantização e idealização” (KAPLAN, 1995: 283). São pontos de vista traduzidos na fala das mulheres do filme.

Assumindo como verdadeira a hipótese de Salles - a de que o “documentário não é uma consequência do tema, mas uma forma de se relacionar com o tema” (SALLES, 2005: 65) - , vislumbra-se a intenção de Coutinho de perscrutar algo, de fato, inacessível a ele. A concatenação, porém, é insuficiente para explicar o desdobramento das histórias, a maior parte delas com passagens sofridas que, assim como “Elena”, alimentam uma imaginação melodramática e ocupam o documentário de ponta a ponta.

Ainda que Mary Sheila seja a mulher preta que sonhava ser paqueta, questões referentes a sua negritude - nem a dela nem a de outras personagens - são debatidas em cena. O outro que interessa a Coutinho é, sobretudo, o singular feminino que não toca o masculino. A maternidade enquanto vetor primordial nos leva a refletir sobre o lugar de fala. Djamila Ribeiro examina o percurso, com especial atenção ao papel mulher negra nessa dinâmica. Além de sustentar a necessidade de uma ressignificação de identidades, precondição para construir novos lugares de fala, a autora equipara a fala ao ato de existir e sustenta: “Ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. Busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva” (RIBEIRO, 2017: 70).

O movimento faz coro à recusa de uma única identidade e reforça a importância de dar voz a diferentes formas da experiência de ser e existir da mulher. Voltamos, então, à afirmação de Salles de que “documentários não exatamente sobre os outros, mas sobre como documentaristas mostram os outros” (SALLES, 2005: 67). Envolver “Jogo de cena” no âmbito do lugar de fala implica lembrar das posições de Coutinho - homem branco, hétero, cis, de classe alta -, mas também atentar como o tema maternidade é inserido no jogo.

Ao torná-lo central no filme, o diretor estabelece uma tensão imediata entre o jogo e a cena, pois a primeira - ao expor a alternância de mulheres e a incapacidade de algumas de encarnar sem ruído a experiência “original” - complexifica o segundo. Ou

seja, é a própria dificuldade de Andréa e Fernanda (ambas mulheres e mães) de incorporar o relato das mulheres anônimas sobre maternidade que acentua a multiplicidade existente na experiência-tema que norteia “Jogo de cena”.

O descolamento deixa portas e janelas abertas, exige do espectador uma escuta, um preenchimento, talvez também um ouvir-se. Em última instância, filia o trabalho de Coutinho à essência do documentário segundo Comolli, atravessado pelo mundo, governado pela dúvida, ocupando-se das fissuras e acolhendo “personagens que produzem buracos ou borrões” (COMOLLI, 2008: 172). Contribui também para que “as representações que fabricamos do mundo deixem de dá-lo por acabado ou definitivamente domado e disciplinado por nós” (COMOLLI, 2008: 173) e, conseqüentemente, possibilita a exploração de uma experiência, que, como ratifica Giorgio Agamben, é incompatível com a certeza. “Uma experiência que se torna calculável e certa perde imediatamente a sua autoridade” (AGAMBEN, 2008: 26).

Como se sabe, Benjamin anuncia em texto originalmente publicado em 1936 que “é a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1994: 197). O término da primeira grande guerra e a sensação de que os combatentes “voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1994: 198) ajudaram a decretar a proximidade do fim. Décadas depois, Agamben também se mostra descrente ao desfiar a relação entre a contemporaneidade e a experiência. Para ele, é “esta incapacidade de traduzir-se em experiência que torna hoje insuportável - como em momento algum no passado - a existência cotidiana” (AGAMBEN, 2008: 22).

O dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; não a viagem às regiões íferas nos vagões do metrô nem a manifestação que de repente bloqueia a rua; não a névoa dos lacrimogêneos que se dissipa lenta entre os edifícios do centro e nem mesmo os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde; não a fila diante dos guichês de uma repartição ou a visita ao país de Cocanha do supermercado nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus” (AGAMBEN, 2008: 22).

Reiteração das ideias de Benjamin, a percepção do autor é que a experiência não se correlaciona ao conhecimento, mas necessariamente à autoridade (na palavra e no conto, ele pontua, reclamando em seguida do desaparecimento da máxima e do provérbio, formas nas quais a experiência se colocava como autoridade<sup>38</sup>). “Hoje ninguém mais parece dispor de autoridade suficiente para garantir uma experiência, e se dela dispõe, nem ao menos o aflora a ideia de fundamentar em uma experiência a própria autoridade” (AGAMBEN, 2008: 23). As experiências se mantêm vivas e “se efetuam fora do homem”, defende. Agamben faz menção a uma realidade que transformou experiência em experimento e a fundiu ao conhecimento - com seu estatuto de controle e previsibilidade - em prol de um novo sujeito, cartesiano.

A comprovação científica da experiência que se efetua no experimento - permitindo traduzir as impressões sensíveis na exatidão de determinações quantitativas e, assim, prever impressões futuras - responde a esta perda de certeza transferindo a experiência o mais completamente possível para fora do homem: aos instrumentos e aos números (AGAMBEN, 2008: 26).

É possível repensar a experiência como princípio, expressão interior, não necessariamente substrato confessional, mas nem tampouco experimento? Torná-la, quem sabe, novamente misteriosa? Para além dos cálculos? As interrogações não pressupõem exclamações convenientes nem simples, ainda mais levando em conta o percurso complexo que Agamben faz à caça da experiência original, muda<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Para Benjamin, é da morte que o narrador deriva a sua autoridade. “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar” (BENJAMIN, 1994: 208).

<sup>39</sup> Em seu estudo, o autor articula a noção de experiência à de linguagem, o que o faz voltar-se à “infância”, compreendida por ele como o espaço anterior à palavra. Agamben busca a infância da experiência; a experiência pura, muda e original, considerando que o homem não nasce sujeito falante e que se constitui como sujeito na linguagem. O problema da experiência passa pela linguagem, portanto. “É a infância, a experiência transcendental da diferença entre língua e fala, a abrir pela primeira vez à história o seu espaço. Por isso, Babel, ou seja, a saída da pura língua endêmica e o ingresso no balbuciar da infância (quando, dizem-nos os linguistas, a criança forma os fonemas de todas as línguas do mundo) é a origem transcendental da história. Experimentar significa necessariamente, neste sentido, reentrar na infância como pátria transcendental da história” (AGAMBEN, 2008: 64-65).

Não obstante, o que se assume aqui, e não só aqui, claro, é que realizadores como Coutinho retardaram o ocaso da experiência, aqui compreendida mais à luz de Benjamin e de Jorge Larrosa Bondía. Os motivos, explicitado nas páginas anteriores, se resumem à busca do outro e ao entendimento da fala como veículo de transmissão do vivido, num enaltecimento da subjetividade e da inexatidão. Para Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues, o diretor pode ser considerado benjaminiano justamente por conceber projetos que “valorizam e estimulam a prática narrativa amparada na experiência e na oralidade; que conferem aos olvidados da história uma espécie de redenção, impedidos assim de sofrer uma ‘segunda morte’ (ou apagamento)” (RODRIGUES, 2011: 125-126).

É evidente que o homem a qual Agamben se refere é o ser universal que engloba homem e mulher. Mas, diante do que se apontou até aqui, nos parece pertinente isolar o homem na sina, deixando livre a mulher, sujeito singular da resignificação dos temas e das tramas do mundo masculino. Ou seja, a experiência pode estar fora do homem e do masculino, mas talvez não necessariamente fora da mulher e do feminino. Outra utopia? Não foi a crença de que as mulheres seriam portadoras de experiências - experiências das quais jamais seria criador, mas ouvinte e leitor - que levou Coutinho a “Jogo de cena”?

Aproveitamos o conceito de experiência considerando também as ideias de Bondía. “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (BONDÍA, 2001: 21). Dessa forma, as mulheres do documentário de Coutinho entram em cena como sujeitos da experiência, nos moldes da concepção do autor. Portanto, como territórios de passagem, de expressão do sensível, afetadas pelo registro do que proferem (BONDÍA, 2001: 24). Assim, são também definidas por sua disponibilidade: algumas em contar, outras em recontar; todas em ouvir-se e abrir-se; todas, principalmente, em narrar; a arte de narrar que é para Benjamin justamente o produto da troca de experiência. Tendo Coutinho como ouvinte.

Em “Jogo de cena”, as mulheres-atrizes transitam entre os dois tipos que Benjamin considera serem os primeiros mestres da arte de narrar (1994: 1999): o camponês sedentário (que narra experiências de uma vivência comum) e o marinheiro comerciante (com seus registros de viagens por outras terras e mares). No segundo, as experiências com outras realidades, em teoria, engendrariam a semente da alteridade, algo que Coutinho parece perseguir.

O exercício de exposição/passividade o qual diretor e narradoras estão entregues se conecta ao que Bondía chama justamente de saber da experiência: “o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer que nos acontece” (BONDÍA, 2001: 27). Na avaliação do autor, ninguém pode aprender da experiência de outro, a menos que essa experiência seja de algum modo revivida e tornada própria. É o que fazem as mulheres-atrizes de “Jogo de cena”. A experiência é singular, algo que o jogo errante de relatos que carregam a mesma matriz maternal sustenta ao longo do filme. A partilha da experiência, por sua vez, revela a própria costura do jogo de Coutinho, feita de tecidos rasurados e reescrituras, repelindo as conclusões e nós de fechamento, mas abraçando o processo, o transitório, dando volume a voz, acolhendo o ruído e dizendo, mesmo sem dizer em palavras, que ninguém é uma coisa só. Se estão em jogo e em cena é porque ainda não foram terminadas.

### **Capítulo 3 - Mulheres, bruxas, travestis: panorama histórico**

O terceiro capítulo de “Calibã e a bruxa” (2017), escrito por Silvia Federici, analisa como o corpo feminino foi disciplinado a partir de uma necessidade do capital. É nosso ponto de partida. Tendo como recorte temporal o período de transição do regime feudal para o capitalista, o livro se insere no contexto de estudos sobre a discriminação sexual que acolhem um ponto de vista feminino na análise do capitalismo e da luta de classes. Ao fazer isso, Federici endossa a revisão conceitual que questiona “categorias marxianas amplamente aceitas”, como “a identificação do capitalismo com o advento do trabalhador ‘livre’, que contribui para a ocultação e naturalização da esfera da reprodução” (FEDERICI, 2017: 19). Em síntese, a autora sustenta que o corpo feminino, terreno de exploração e resistência, “foi apropriado pelo Estado e pelos homens, forçado a funcionar como um meio para a reprodução e a acumulação de trabalho” (FEDERICI, 2017: 34).

Novamente partimos do corpo para só então ouvi-lo dizer.

Mais do que antes, aqui sentimos a necessidade de pontuar um percurso histórico anterior, em dois movimentos - o primeiro, já iniciado, vem a partir de Federici; o segundo tem como norte o livro de Elias Ferreira Veras, “Travestis: carne, tinta e papel” (2017), cujo enfoque privilegia a realidade brasileira. Seguimos tendo em vista este vetor, mas também incluindo outros, para iniciarmos as considerações sobre as vozes em “Divinas Divas”, documentário que é nosso objeto de estudo.

O elo visa estabelecer um terreno para a discussão, compreendendo que as histórias de vida reveladas no filme possuem um lastro simbólico e histórico em parte recuperado pelas obras, em que pese o fato de Federici não contemplar diretamente a trajetória de travestis e transexuais. Ainda assim, a articulação feita pela autora

apresenta um panorama que ajuda a compreender a influência de mecanismos de controle social na sociedade contemporânea e a refletir “a experiência cotidiana de perseguição, silenciamento, agressão e invisibilização das mulheres trans, travestis e prostitutas, entre tantos paralelos essenciais”, como enfatiza a nota das tradutoras no início do livro (2017: 9). Abaixo, alguns pontos de contato desse intercâmbio.

De acordo com Federici<sup>40</sup>, no século XVII, o corpo é um campo de batalha dividido entre as “forças da razão” e os “baixos instintos” (FEDERICI, 2017: 241). A luta é modelada por diversas frentes, tendo Estado e Igreja como pilares, e culmina na formação de um novo tipo de indivíduo, em sintonia com a burguesia estabelecida. O movimento de dissociação faz do corpo um objeto, agora base de uma nova engenharia social: o corpo passa a ser o centro das políticas sociais, compreendido como “um recipiente de força do trabalho, um meio de produção, a máquina de trabalho primária” (FEDERICI, 2017: 249). O resultado provoca uma drástica cisão com o mundo medieval, período no qual a crença do corpo como “receptáculo de poderes mágicos” (FEDERICI, 2017: 257) foi predominante. Na Época Moderna, o corpo foi reduzido a ferramenta.

As primeiras elaborações conceituais sobre as transformações do corpo em máquina de trabalho vieram de filósofos como Hobbes. É dele a declaração, devidamente preenchida de espírito burguês, de que “o coração é apenas uma mola [...] e as articulações apenas muitas rodas”, citação recuperada por Federici (2017: 255). Tornaram-se inimigos tudo e todos que impediram a normalização do processo de trabalho - crenças, magias, profecias e superstições eram incompatíveis com a disciplina exigida. Foi nesse contexto que o aborto passou a ser condenado com veemência e a contracepção, encarada como malefício. “O útero foi reduzido a uma máquina para a reprodução do trabalho” (FEDERICI, 2017: 262).

---

<sup>40</sup> A autora de “Calibã e a bruxa” faz críticas às teorias foucaultianas, apontando divergências ao pensamento que se tornou referência nos estudos de sexualidade, disciplina e poder. Segundo ela, “a análise de Foucault (...) funde as histórias feminina e masculina num todo indiferenciado” (FEDERICI, 2017: 19). Federici discorda da percepção de acadêmicos que atribuem ao autor a produção de estudos feministas, a partir dos anos 70, sobre “o controle exercido sobre a função reprodutiva das mulheres, dos efeitos dos estupros e dos maus-tratos e da imposição da beleza como uma condição de aceitação social” (FEDERICI, 2017: 32).

E o que aconteceu com quem se rebelou contra o disciplinamento social? A caça às bruxas ocorrida na Europa - compreendendo-as como figuras de resistência e recusa à engenharia social em curso na época, a maior parte delas mulheres camponesas - mensura como as estruturas de poder anularam as tentativas de contra-narrativa. Para Federici, a caça às bruxas foi “uma guerra contra as mulheres; uma tentativa coordenada de degradá-las, de demonizá-las e de destruir seu poder social. Ao mesmo tempo, foi nas câmaras de tortura e nas fogueiras onde se forjaram os ideais burgueses de feminilidade e domesticidade” (FEDERICI, 2017: 334).

A despeito do tempo transposto, mas atento ao contexto, essa brevíssima mirada ao passado ajuda a compreender o nível de ruptura provocado pelas travestis retratadas no documentário dirigido por Leandra Leal, algumas submetidas a procedimentos médicos para que fossem curadas do desvio que teria cooptado sua fonte masculina. Vale dizer que o objetivo aqui não é tomar feminismo e queer como uma coisa só, mas reconhecer pontos de encontro; a despeito dos universos distintos<sup>41</sup>, plurais e com contradições próprias, compartilham a vivência marginalizada que se contorce na inquietude de estar à deriva de um sistema dominante do qual não fazem parte. A experiência social da vergonha e da violência cotidiana, que Richard Miskolci identifica como espinha dorsal da construção queer, pode ser estendida a outros sujeitos oprimidos, cujo levante - a combinação de consciência e ações afirmativas - desestabilizam o conforto de modelos opressores e normatizantes. Foi, afinal, a experiência subjetiva e social da abjeção que pavimentou a criação de uma ética coletiva (MISKOLCI, 2011: 39).

A pergunta de Judith Butler vem a calhar: “O que acontece ao sujeito e à estabilidade das categorias de gênero quando o regime epistemológico da presunção da heterossexualidade é desmascarado, explicitando-se como produtor e reificador dessas categorias ostensivamente ontológicas?” (BUTLER, 2003: 8). Segundo ela, as

---

<sup>41</sup> Segundo Butler, “Na teoria feminista, essas identidades parodísticas têm sido entendidas seja como degradantes das mulheres, no caso do drag e do travestismo, seja como uma apropriação acrítica da estereotipia dos papéis sexuais da prática heterossexual, especialmente no caso das identidades lésbicas butch/femme” (BUTLER, 2003: 196).



identidades de gênero que não se conformam nas normas da inteligibilidade cultural criam matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero (BUTLER, 2003: 38).

Ao criticar a literatura escrita sobre a perseguição às bruxas, uma produção majoritariamente misógina, acusa Federici, a autora ressalta o fato de que essas mulheres eram descritas como “fracassos sociais (mulheres ‘desonradas’ ou frustradas no amor) ou até mesmo como pervertidas que se divertiam zombando dos seus perseguidores masculinos com suas fantasias sexuais” (FEDERICI, 2017: 291). As falas de outrora permanecem atreladas às mulheres, num perverso jogo de espelhos. Não é fruto do acaso. O impacto da caça e, mais precisamente, seu sucesso, chancelou uma nova legislação surgida no continente europeu a fim de regular a vida familiar e as relações de gênero e de propriedade (FEDERICI, 2017: 334). Mais que isso: cristalizou a imagem de feminilidade, embasou a ordem patriarcal e garantiu o controle masculino sobre as mulheres (FEDERICI, 2017: 335).

Susan R. Bordo constata que o disciplinamento do corpo feminino, engrenagem do domínio patriarcal, é de tal modo regulado e aceito que se converteu numa das únicas opressões de gênero que se exercem por si mesmas. Se o corpo, como diz a autora, não é apenas agente de cultura, mas também “superfície na qual normais centrais [...] de uma cultura são inscritas” (BORDO, 1997: 19), o que acontece quando essas inscrições são subvertidas? A cristalização de um ideal de feminilidade - pasteurizado e em constante transformação, nunca plenamente alcançável - fez com que mulheres fossem “menos orientadas para o social e mais centradas na automodificação” (BORDO, 1997: 19), levando-as a serem donas de “corpos dóceis”, termo que Bordo pinça de Foucault. São corpos sujeitados, argila moldável controlada por mãos rígidas, jamais pronta. Em busca de uma perfeição perdida, esse corpo está fadado a ser sempre inadequado, inexato, incompleto. Dessa condição derivam desordens que a autora afirma estarem conectadas ao gênero feminino - histeria, agorafobia e anorexia nervosa. “Nos casos extremos, as práticas da feminidade podem nos levar à absoluta desmoralização, à debilitação e à morte” (BORDO, 1997: 20).

Com o advento do cinema e da televisão, as normas da feminidade passaram cada vez mais a ser transmitidas culturalmente através do desfile de imagens visuais padronizadas. Como resultado, a feminidade em si tornou-se largamente uma questão de interpretação, ou tal como colocou Erving Goffman, a representação exterior adequada do ser. Não nos dizem mais como é "uma dama" ou em que consiste a feminidade. Em vez disso, ficamos sabendo das regras diretamente através do discurso do corpo: por meio de imagens que nos dizem que roupas, configuração do corpo, expressão facial, movimentos e comportamento são exigidos (BORDO, 1997: 24).

Para além de ditar as regras de como ser mulher e feminina, encobrendo com isso as possibilidades de ser, o audiovisual encontrou maneiras diversas de sublinhar limites e, com sadismo e violência, indicar as consequências de se irromper territórios não designados. Nesse sentido, o horror é gênero exemplar. Mariana Ramos Vieira de Souza frisa a representação excessiva que caracteriza boa parte das produções dessa matriz. Em especial, variações de exploitation - filmes de exploração, em geral de baixo orçamento -, nas quais o corpo da mulher é investigado, quase sempre em busca de vertigem sexual, para tão logo ser ferido, violado e destruído. “Este olhar, que tentava restabelecer e vingar o poder patriarcal ferido pela onda feminista da década de 60, e pela liberação sexual das mulheres, via na aniquilação desses corpos uma forma de reeducá-los” (SOUZA, 2013: 239). A passividade da maior parte das personagens femininas diante de monstros e assassinos implacáveis chama a atenção da autora. As vítimas, normalmente mulheres sexualizadas e liberais, são reduzidas, no momento da morte, ao grito e à desorientação. O subtexto é a punição. “A morte é o final de tais corpos liberados - e uma morte com requintes de crueldade, pois deve purgar todo o perigo de castração que essas figuras extremamente feminilizadas representam” (SOUZA, 2013: 242).

Como as Divinas Divas se relacionam com esse campo histórico que o cinema reitera? Para uma melhor compreensão, recorro à investigação sobre a emergência do sujeito travesti feita por Veras, tendo como referência inicial a capital do Ceará, Fortaleza. O autor diferencia dois marcos temporais - o “tempo das perucas” e o “tempo dos hormônios ou farmacopornográfico” -, abrangendo as décadas de 1970 e 1980. Numa simplificação, pode-se dizer que, no primeiro, o termo travesti era utilizado no

país para designar uma prática eventual de homens que se vestiam de mulher e não uma posição de sujeito ou “identidade sexual”, só conquistada no segundo momento.

O autor mostra que a ascensão de sujeitos travestis e a prática de reconstrução de corpos implicou uma transgressão à pretensa “originalidade da heterossexualidade, que produz homens e mulheres considerados de verdade pela heteronorma” (VERAS, 2017: 48). A perspectiva é ratificada por Butler, para quem o travesti zomba efetivamente do modelo expressivo do gênero e da ideia de uma verdadeira identidade de gênero (BUTLER, 2003: 195). Ela lembra que a noção de uma identidade original ou primária é frequentemente parodiada<sup>42</sup> nas práticas culturais do travestismo, mas aponta a complexidade presente no suposto antagonismo entre “imitação” e “original”. As travestis parecem compreender tanto que o gênero é “uma fantasia instituída” quanto que o corpo é uma “fronteira variável”, como defende Butler (2003: 195-198).

Butler identifica três dimensões contingentes da corporeidade numa performance drag: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero. “Ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero - assim como sua contingência” (BUTLER, 2003: 196). Isso parece valer também para as travestis. Butler acredita que está aí também parte do prazer da performance. Há uma subversão da lei da coerência heterossexual, pois sexo e gênero são desnaturalizados “por meio de uma performance que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural de sua unidade fabricada” (BUTLER, 2003: 197).

Como nos conta Veras, isso era evidente na década de 1970, com o surgimento das bonecas - o termo “boneca” diz respeito aos homossexuais que se apropriaram de artefatos associados às mulheres para realizar performances femininas (VERAS, 2017: 47), um exercício que se intensificou, tornando-se mais impetuoso nos anos seguintes. Esses personagens ligados à marginalidade replicaram modos de ser e estar da heterossexualidade, mas não sem introduzirem um certo descompasso, um ruído, numa operação de soma e multiplicação reconhecida muitas vezes pelo exagero.

---

<sup>42</sup> Butler sustenta que a noção de paródia não pressupõe um original, já que “a paródia que se faz é da própria ideia de um original” (BUTLER, 2003: 197). Ou seja, imitam o próprio mito da originalidade.

Veras cita os concursos de beleza, inicialmente clandestinos e posteriormente alçados ao posto de negócio lucrativo, nos quais as tais bonecas podiam não só experimentar sua identificação com o feminino - uma criação hiperfeminilizada pautada pela cinematografia norte-americana, especialmente Hollywood - mas também conquistar amizades e encontrar parceiros (VERAS, 2017: 50).

Historicamente, os caminhos da vida social permitidos ao homem e à mulher foram reforçados por uma série de ajustes e adequações a fim de tornar claro o que cabe a cada gênero e o que se pode esperar dele. Um dos mais notáveis instrumentos de normatização é o vestuário, que cobre e descobre partes do corpo e ajuda a lhe dar forma própria, diferenciando um corpo do outro. Por isso também, responsável por impor restrições de toda a sorte, especialmente às mulheres. No século XIX, as vestimentas definidoras do gênero feminino, os espartilhos apertadíssimos, faziam parte de um rito que incluía comer o mínimo e movimentar-se pouco, “tendo como resultado um corpo feminino incapaz de executar atividades fora de sua esfera designada” (BORO, 1997: 34). A transgressão travesti atinge justamente regimentos do tipo, que estimulam contrastes severos. A apropriação de roupas e de outros símbolos do feminino esfumaça fronteiras entre dois pólos da heterossexualidade.

Assim, maquiagem, peruca, vestido, calcinha, biquíni, sapatos e outras tecnologias de gênero foram usadas na construção de uma persona inspirada num ideal de feminilidade cujas referências eram misses Brasil e estrelas norte-americanas, como Rita Hayworth, Marilyn Monroe e Marlene Dietrich. A consequência é que esses concursos de beleza foram transformados em “heterotopias de gênero, no qual um olhar (de si e do outro) mais crítico em relação à exigência das aparências foi desenvolvido” (VERAS, 2017: 50). A busca pela feminilidade, porém, não presumiu a exclusão de bens simbólicos atrelados ao masculino, como independência, autonomia, força física, racionalidade etc (PELÚCIO, 2004: 133).

Embora Hollywood tenha sido referência constante para travestis e drags na escultura do corpo e na idealização do feminino, o cinema norte-americano não retribuiu a reverência de forma lisonjeira. Ao contrário. A travestilidade foi aproveitada

como um clichê moldado, segundo Bettim: “a personagem travestida geralmente encontrava-se na condição de exceção e incoerência que demandava uma explicação dentro da narrativa” (BETTIM, 2015: 109). O autor traz dois exemplos: “Quanto mais quente melhor” (1959) e “Psicose” (1960). Se no primeiro a travestilidade era motivo de alívio cômico por acentuar a inadequação do personagem travestido, no segundo funciona como indício da psicopatia de um assassino, Norman Bates.

De volta à realidade brasileira, Veras chama a atenção para o fato de que a eclosão de concursos permitiu aos homossexuais uma existência mais livre e alegre. A chegada do “tempo dos hormônios” anuncia uma transformação radical: o termo travesti, então, se desprende de uma ideia de prática restrita aos espaços privados de sociabilidade homossexual e passa a “nominar uma personagem com uma biografia, um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida, uma morfologia, uma ‘anatomia indiscreta’ e uma ‘fisiologia misteriosa’” (VERAS, 2017: 57). O autor identifica nessa mudança a cristalização de um novo sujeito sexual, a formação de uma identidade, que não se deu apenas no nível da linguagem, mas na própria materialidade dos corpos. Como frisa Larissa Pelúcio, “a decisão de começar com os hormônios coloca de fato aquele indivíduo no mundo travesti” (PELÚCIO, 2004: 136).

O corpo, enquanto “matriz de significados sociais” precisa ser moldado por processos que vão da decoração à destruição. A escolha de um estilo de roupa, dos acessórios, passando pela sistemática eliminação dos pelos até as sessões de aplicação de silicone líquido vão dando forma não só ao corpo, mas promovem toda uma mudança no status social daquele indivíduo. Muitas vezes o processo de transformação das travestis se inicia com a ruptura com o mundo da casa, seguido pelo necessário apego ao universo da rua, onde encontram formas de sobrevivência e aprendem ou potencializam seu processo de transformação. Seu “rito de passagem” não tem uma cerimônia estabelecida, mas como todo rito de ruptura envolve dor e humilhação. Passada a fase mais dramática da liminaridade, emerge a travesti: “nem homem, nem mulher”; “uma mulher com pau”. [...] Ao transformarem seus corpos de maneira radical na busca por uma outra sexualidade, as travestis desafiaram os aparatos de controle da sexualidade. Ao mesmo tempo, nessa busca incessante e dolorosa, se submetem à normatividade heterossexual das oposições entre os sexos. Reproduzem o discurso binário do senso comum que prega que os “contrários se atraem” (PELÚCIO, 2004: 136-137).

O carnaval é estratégico nesse contexto ao se tornar “espaço de experimentação e de visibilidade das performances femininas praticadas por homossexuais, constituindo-se em espaço privilegiado para a emergência do sujeito travesti” (VERAS, 2017: 57). Além disso, atenta Veras, a folia momesca funcionou como laboratório das lutas dos direitos LGBT ao se impor como um momento de exercício de sociabilidades múltiplas. Atrelado a isso, a visibilidade midiática - afinal, muitos jornais e revistas passaram a cobrir e repercutir eventos com a presença de travestis - contribuiu para dar dimensão mais pública a esses personagens. “A primeira geração de sujeitos (auto)identificados como travestis, no Brasil, emerge desse espaço heterotópico” (VERAS, 2017: 64).

Os meios de comunicação passaram a registrar os sujeitos travestis, embora eles ainda fossem encarados como uma variação da homossexualidade. Para além das perucas e das transformações mais incrementadas com o auxílio de adereços, agora se fazia uso de hormônios e silicones a fim de construir uma aparência feminina<sup>43</sup> - a partir daí, as palavras hormônios e travestis se magnetizaram, indissociáveis. Ao manterem a "inversão de gênero" depois da Quarta-feira de Cinzas, ao contrário dos homens presumidamente heterossexuais que se vestiam de mulher, as travestis provocaram fissuras na estrutura binária heteronormativa.

Na passagem do tempo das perucas para o tempo dos hormônios-farmacopornográficos, surgiu uma nova estética da diferença sexual, que questionou a naturalidade dos masculino e do feminino. Essa nova epistemologia visual, discursiva e corporal promoveu um curto-circuito no sistema de semelhanças e oposições, definidos das anatomias sexuais masculinas e femininas. Entre a vigilância e a espetacularização, cujos meios de comunicação são dispositivos privilegiados, o novo sujeito que surgiu - travesti - manipulou as verdades sobre corpo, sexo, sexualidade e gênero da mesma forma que manipulou hormônios e silicones (VERAS, 2017: 94).

O sucesso de espetáculos comandados por travestis no Brasil e em países latino-americanos, africanos e europeus confirmou o status que muitas dessas artistas

---

<sup>43</sup> Veras explica que à época se convencionou uma diferenciação para transexuais e travestis, sendo as primeiras aquelas que não tinham o desejo de realizar a operação de mudança de sexo (VERAS, 2017: 68).

alcançaram no período. Veras ressalta Rogéria, que “conquistou uma inimaginável espaços nos meios de comunicação brasileiros” (VERAS, 2017: 71). Em entrevistas, Rogéria sempre enfatizava discursos de ambiguidade, reforçando como a mulher deslumbrante e o homem batizado de Astolfo Barroso Pinto conviviam no mesmo corpo. Uma das fotos de destaque de sua biografia autorizada, “Rogéria – Uma mulher e mais um pouco” (2016), realça justamente o rosto dividido: o direito, com batom, brinco e cabelo solto; o esquerdo, com bigode, cabelo para trás, simulando um corte masculino. Com aura de diva, porte de senhora altiva e voz grave, Rogéria tinha respostas ensaiadas para saciar curiosidades mundanas: “Se a tábua estiver abaixada, sento e faço xixi. Se estiver levantada, faço em pé”, repetiu inúmeras vezes, sem perder a graça - a resposta, contudo, não faz parte de “Divinas Divas”.

Na biografia escrita por Márcio Paschoal, Rogéria enfileira histórias, esquivando-se das tristezas e dos pesares para falar de suas glórias e conquistas. Pouco se sabe sobre seus choros. Os percalços ela tratou de pontuar com humor. Essa característica fica evidente tanto no livro quanto no documentário. Nas páginas da biografia, lembrou a infância e a relação de carinho com a mãe, detalhou suas primeiras experiências sexuais e a primeira vez que se vestiu de mulher, no Carnaval, aos 14 anos; revisitou também o dia que assumiu o nome Rogéria e explicou por que não fez a cirurgia de redesignação sexual. Ao fim, ao recordar a morte de uma amiga de infância a quem viu no caixão - uma imagem que a acompanhou até a velhice -, vislumbrou o próprio velório. Mais uma vez, foi de mãos dada com a fabulação.

Se eu pudesse, gostaria que a morte me avisasse umas três horas antes. E que não viesse na forma de caveira, com foice, mas como o fantasma Pluft. Eu me arrumaria toda. Com um capuz vermelho, toda maquiada, num caixão lindo, de vidro, como Kirsten Dunst, aquela vampirinha linda, presa para sempre num corpo infantil, no filme ‘Entrevista com o vampiro’. Só dispensaria aquelas presas, claro. Antes que a pele do rosto endurecesse, as bichas me esticariam, num lifting urgente. Meu irmão Flávio Barrozo escolheria a maquiagem. Na lápide, por favor, a inscrição: ‘Aqui jaz a maior estrela do transformismo nacional’. Outra hipótese seria morrer, não contar a ninguém e fazer somente uma missa de sétimo dia. Chiquérrimo (apud PASCHOAL, 2016: 223).

Rogéria morreu em 2017, aos 74 anos, em decorrência de uma infecção generalizada. Antes, pôde ver parte de sua trajetória contada em “Divinas Divas”; uma trajetória que é exceção no país que mais mata travestis no mundo<sup>44</sup>. Para realçar a popularidade e o amor que dizia receber do público, fixou o próprio slogan: “sou a travesti da família brasileira”. O carinho, abundante em torno dela, não era compartilhado por toda a comunidade. A diferença já era evidente na ditadura militar, quando Rogéria iniciou a carreira com “Les girls”, primeiro espetáculo com transexuais no Brasil, cuja estreia ocorreu em 1964. Em entrevista ao El País, afirmou jamais ter se interessado por política, por isso não representou perigo para o regime. “Nos anos de chumbo, não tinha estrela, não tinha vedete, nada... Todo mundo fugiu. Nós, homossexuais, levantamos o show business naquela época. E as pessoas gostavam da gente”<sup>45</sup>.

No documentário, o assunto volta à tona e Rogéria embala, com outras palavras, a mesma percepção acima: “A gente estava na fronteira do perigo, eu ia arrumar confusão como? Eu já era a confusão. Eu me vestia de mulher e nem o pau eu tinha cortado. Isso é muito emblemático”. Rogéria não se aprofunda na reflexão entre a ascensão travesti sob os holofotes e o recrudescimento do regime, mas insiste: “A única coisa que podia divertir o brasileiro era nós. Foi assim que tudo começou”.

Para além de qualquer tentativa de julgamento, é importante salientar que a fala de Rogéria não contempla os horrores vividos nos porões da ditadura pela população LGBT: o relatório final da Comissão Nacional da Verdade (CNV), entregue em dezembro de 2014, apontou uma perseguição ainda maior contra a comunidade, vítima de torturas, espancamentos e extorsões ainda mais severas. Conforme matéria da BBC, feita à época, muitas travestis cortavam os pulsos como tentativa de sair mais rápido da prisão. À publicação, Pedro Dallari, jurista e coordenador da Comissão

---

<sup>44</sup> Segundo dossiê da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra), publicado em janeiro de 2020, o Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais em todo o mundo. O documento aponta 124 assassinatos de pessoas trans em 2019, a maioria ocorrida no Nordeste - 80% dos crimes foram cometidos com requintes de crueldade e apenas 8% tiveram suspeitos identificados. Ainda segundo a Antra, 80% das vítimas eram negras e 97,7% do gênero feminino. O dossiê ainda informa que algumas travestis foram mortas aos gritos de “Bolsonaro”.

<sup>45</sup> Matéria disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/03/cultura/1483460379\\_082451.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/03/cultura/1483460379_082451.html)>



Nacional da Verdade, confirmou que “a sexualidade era um diferencial no grau de brutalidade das sessões de tortura”<sup>46</sup>.

Após o período de êxito dos teatros de revista, muitas artistas experimentaram o revés, provocado também por uma transformação social no modo como as sexualidades periféricas passaram a ser assimiladas. O discurso de fascínio foi atravessado pelo estigma e pela abjeção, como sublinha Veras. Ao assumir uma “identidade sexual, interpretada pelos dispositivos heteronormativos como fundada no desejo homossexual e nas transformações corporais”, o sujeito travesti, julgado por essa mesma matriz heteronormativa, passou a ser considerado um transgressor, associado à prostituição e à criminalidade, oferecendo risco ao ordenamento da cidade (VERAS, 2017: 94). Deixaram as colunas sociais para estampar páginas policiais. Guardadas as devidas proporções, vê-se aí uma extensão da caça às bruxas, um ímpeto de replicar a ideia de normatização do corpo.

Se na década de 1970, o termo travesti passou a designar um novo sujeito, entendido como um homossexual masculino que feminilizava o corpo, a década seguinte pavimentou a ideia de travesti como um "homossexual que se prostitui" (VERAS, 2017: 160). A conexão travesti-prostituição-criminalidade ganhou evidência na mídia. O estigma se aprofundou com a disseminação da Aids, cujo discurso criminoso implícito na ideia de “castigo divino” e de “peste gay”, como a doença foi chamada, ajudou a consolidar o preconceito. Para Veras, a produção de estigma “é efeito do encontro das travestis com o poder, no momento em que essas emergiram como novo sujeito sexual público-midiatizado” (VERAS, 2017: 172).

Contudo, o mesmo discurso que colocou o sujeito travesti à margem possibilitou a criação de um contra-golpe, germinado justamente no interior da marginalização. A experiência do estigma ajudou a fundar o que Veras chama de “novos lugares de enunciação público-midiático-políticos” (VERAS, 2017: 183). À luz do que escreve Djamila Ribeiro, pode-se dizer que esse novos lugares se inscrevem como “discursos potentes e construídos a partir de outros referenciais e geografias, visam pensar outras

---

<sup>46</sup> Matéria disponível em:

<[https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/12/141210\\_gays\\_perseguido\\_ditadura\\_rb](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/12/141210_gays_perseguido_ditadura_rb)>

possibilidades de existências para além das impostas pelo regime discursivo dominante” (RIBEIRO, 2017: 89).

A consequência, prossegue Veras, foi a visibilidade de sujeitos não mais conhecidos por espetáculos e bailes de carnaval. Questões oriundas da vida na cidade - incluindo violência policial e outras práticas de violência - ganharam peso e passaram a ser denunciadas com mais intensidade. Ainda sobre a Aids, o autor argumenta que, embora a doença tenha dramatizado e atualizado a exclusão, “possibilitou a abertura de novos espaços para que se falasse sobre a sexualidade e, neste processo, ajudou a criar novas visibilidades acerca do sujeito travesti” (VERAS, 2017: 193).

Dessa maneira, o estigma teve como efeito a resistência. Movimento elementar para compreender o levante queer, tema que vem a seguir.

### **3.1 - Apontamentos sobre o desvio**

Nos Estados Unidos, o queer ganhou mais notoriedade a partir de 1993, quando a expressão foi tema da Parada do Orgulho Gay de São Francisco, marco simbólico da primeira onda do movimento homossexual norte-americano. Antes, os embates em torno da crise provocada pela epidemia de HIV/Aids já haviam sinalizado que as comunidades gays e lésbicas estavam gerando uma forma mais consistente e consciente de ativismo em busca de uma política sexual mais radical (MISKOLCI, 2011: 37). No Brasil, explica o autor, foram as universidades as primeiras a acolher as problematizações e questionamentos do queer, influenciando as demandas da política sexual feita no país. A luta, mesmo muito vasta e perfurada por reivindicações distintas, “não se resume apenas a uma de suas frentes, como a de demanda de igualdade jurídica por meio dos direitos sexuais, antes a um conjunto de atores que dialogam e disputam sobre o estabelecimento de uma agenda de luta em meio a um contexto social dinâmico” (MISKOLCI, 2011: 38).

Ao se debruçar sobre as particularidade das demandas da comunidade LGBT no país, Miskolci explica que a agenda anti-homofobia se estabeleceu como o objetivo

comum do movimento. O autor endossa, no entanto, que a estratégia de unificação em torno da anti-homofobia falha em problematizar as normas sexuais e de gênero, preferindo se voltar para a proteção e a tolerância de identidades.

O termo homofobia é limitado não apenas por supostamente referir-se somente ao preconceito, a discriminação ou a violência dirigida a gays, deixando de se referir a identidades socialmente mais rechaçadas como travestis e transexuais ou à forma particular de discriminação sofrida por lésbicas. O termo homofobia deixa de expressar componentes fundamentais do que nossa sociedade aponta como sinal de abjeção, em especial o medo do efeminamento em homens e a recusa do feminino em geral. Deixa de questionar a dominação masculina, hetero ou homo, sobre as mulheres e homossexuais femininos (MISKOLSI, 2011: 48).

A questão escancara a hierarquia existente entre diversos tipos de homossexualidades, a depender da classe, identidade, raça e gênero. O gesto de sair do armário, importante na construção do movimento homossexual e na afirmação de uma identidade entre as décadas de 1970 e 1990, “se revelou não uma escolha, antes um privilégio daqueles/as que têm condições materiais e simbólicas para isso” (MISKOLSI, 2011: 50). Diante disso, o autor pleiteia uma reinvenção da luta política. O que pressupõe compreender que a separação hetero-homo é uma jaula; que a sexualidade auxilia no controle de identidade, servindo historicamente ao estado; que se pode resistir às exigências do estado e do mercado. “Hoje é possível querer algo diverso do que ainda nos é oferecido como único meio de adquirir a igualdade” (MISKOLSI, 2011: 53). A frase ecoa o que Sara Salih pontua a partir de Butler: “A ideia de que o sujeito não é uma entidade preexistente, essencial, e que nossas identidades são construídas significa que as identidades podem ser reconstruídas sob formas que desafiem e subvertam as estruturas de poder existentes” (SALIH, 2013: 23).

O debate acerca da proibição do “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, afora dimensionar a resistência da política dominante às práticas queer, fornece alguns pontos importantes para o começo da conversa sobre o desvio. Inaugurada em agosto de 2017 no Santander Cultural, em Porto Alegre, a exposição foi cancelada no começo do mês seguinte após inúmeros protestos em redes sociais. O

espaço cedeu à pressão, acolhendo um discurso que reunia o arsenal de boçalidade e preconceito que funda a (in)consciência conservadora no país, com estreitíssima margem para reflexão. A acusação era de que parte das mais de 200 obras que compunham o Queermuseu fazia apologia da pedofilia e da zoofilia.

Quase um ano após a censura, a exposição foi remontada na Escolas de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, no Rio de Janeiro. O retorno foi possível graças a arrecadação de mais um milhão de reais via crowdfunding, naquela que se tornou a mais bem-sucedida campanha de financiamento coletivo do país. Antes, teve a ida ao MAR - Museu de Arte do Rio impedida pelo prefeito do Rio, o bispo Marcelo Crivella. O longo período de enclausuramento gerou especulações e expectativas em relação ao teor das obras. Quem visitou as Cavalariças da EAV viu o que o que viu: pouco - ou nenhum - motivo para se ruborizar.

Foi também o que atestou a crítica publicada no jornal Folha de S. Paulo. “Apesar da promessa de choque pelo contato com imagens escandalosas, as figuras de sexualidade ambígua e desviante são a parte mais tímida do ‘Queermuseu’<sup>47</sup>, analisa Laura Erber. Para ela, a curadoria desperdiçou a oportunidade de propor uma cartografia queer mais generosa e engajada. Ainda no texto, a escritora e artista visual considera a exposição transgressora apenas para “conservadores que não se interessam pela arte contemporânea”. Erber aponta a discrepância entre a pretensa crítica à primazia do olhar sobre outros sentidos na arte ocidental, como grafado no texto de apresentação, e o que foi visto na exposição. A despeito do descompasso, entendemos que a reflexão sobre o caráter desviante do Queermuseu, tão defendida e propagada pelo curador Gaudêncio Fidelis, nos fornece material para compreendermos o desvio - mesmo levando em conta que, no dito caso, isso tenha se instalado melhor no plano das ideias.

Fidelis defende o caráter desviante do Queermuseu na medida em que se desejou “produzir conhecimento avançado sobre a produção artística a partir do desvio

---

<sup>47</sup> “Mostra 'Queermuseu' só é transgressora para conservadores” disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/mostra-queermuseu-so-e-transgressora-para-conservadores.shtml>>

da norma canônica” (FIDELIS, 2018: 11). Tal norma, como é sabido, dorme no berço esplêndido da heteronormatividade, um vício que precisa ser quebrado, ratifica o autor. Citando Georges Didi-Huberman, para quem o desvio se dá por meio do “contato alterante com outras formas”, Fidelis salienta que essa condição confrontacional é “necessária para produzir a especificidade operacional da diferença” e reivindica um movimento “brusco que gere um deslocamento do centro epistemológico que gravita em torno do modo heteronormativo de pensar” (FIDELIS, 2018: 12).

O desvio é sempre a possibilidade de um encontro com outro do qual nosso corpo, muitas vezes trêmulo e titubeante, aproxima-se quando de si mesmo se afasta. Esse horizonte de medida, por meio do qual essa entidade corporal se movimenta em direção ao outro percorre o caminho desviante, não um atalho, nem um caminho errado. O desvio é a forma desse caminho paralelo ao raciocínio constituído e institucionalizado. Não se trata igualmente de uma comoção moral de nenhum tipo. Ao contrário, esse desvio constitui uma proposição criativa do pensamento. Uma forma antinormativa e, claro, institucionalmente menos segura de interferência. Portanto, nesse processo desviante quanto mais distante o corpo posiciona-se de si mesmo, mais próximo se encontra da verdade do outro. Assim, o desvio encerra o paradoxo de que, ao fugir da norma, encontra-se com o outro que a própria norma justamente tenta evitar (FIDELIS, 2018: 12)

Chama a atenção aqui, mais uma vez, a relevância que o corpo adquire - o corpo físico mesmo, não apenas o corpo enquanto metáfora, algo latente nos depoimentos colhidos por Leandra Leal em “Divinas Divas”, que abordam as transformações físicas das personagens. A questão que vamos construindo, então, envolve, numa primeira instância, corpos desviantes e, posteriormente, seguindo o “contrato contrassexual” proposto por Paul B. Preciado, corpos falantes<sup>48</sup>. Um dos nomes mais notáveis nos estudos de gênero e da teoria queer, Preciado analisa a diferença de gênero e de sexo, criticando a sujeição de um corpo a outro. O contrato contrassexual substitui o contrato social, numa proposta que desnaturaliza e desmistifica as noções tradicionais de sexo (PRECIADO, 2017: 25) e encara a sexualidade como tecnologia.

---

<sup>48</sup> Os apontamentos de Preciado são resultado de um intercâmbio com autores como Deleuze, Derrida, Butler, Foucault, Laurentis, Witting, entre outros.

Os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem outros corpos como falantes. Reconhecem em si mesmos a possibilidade de aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas. Por conseguinte, renunciam não só a uma identidade sexual fechada e determinada naturalmente, como também aos benefícios que poderiam obter da naturalização dos efeitos sociais, econômicos e jurídicos de suas práticas significantes (PRECIADO, 2017: 21).

O horizonte desenhado por Preciado camufla e embaça as certezas do mundo heteronormativo, a seu ver já obsoleto. As palavras do autor podem até carregar certa descrença por vislumbrar uma realidade ainda distante do mundo de hoje. Contudo, é justamente a tentativa de construção de um novo possível, num misto de ficção com fricção, que nos solicita um olhar de estranhamento para o que se enraíza como regra. Preciado diz não compreender o gênero como um sistema fechado e performático, mas prostético, que se dá na materialidade dos corpos (PRECIADO, 2017:29). Em outro texto, ao definir gênero como o “nome do conjunto de dispositivos sexopolíticos (da medicina à representação pornográfica, passando pelas instituições familiares) que serão o objeto de uma reapropriação pelas minorias sexuais” (PRECIADO, 2011: 14), Preciado realça o ímpeto de resignificação que caracteriza a proposta.

Se qualquer sexualidade implica “uma territorialização precisa da boca, da vagina, do ânus” (PRECIADO, 2017: 12), a contressexualidade intenciona uma desterritorialização. No contexto em que os órgãos sexuais não existem em si, Preciado instiga a ascensão do dildo como símbolo da contrassexualidade, pois “sua plasticidade carnal desestabiliza a distinção entre o imitado e o imitador, entre o verdade e a representação da verdade, entre a referência e o referente, entre a natureza e o artifício, entre os órgãos sexuais e as práticas do sexo” (PRECIADO, 2017: 29). Isto posto, sendo a heterossexualidade tecnologia social, é possível interferir nas práticas de produção sexual. Personagens desviantes, como a bicha e o travesti, são para Preciado falhas constitutivas da máquina heterossexual - a máquina representa o poder, uma instância que cuida e administra corpos. Adiante, completa:

são também “recitações subversivas de um código sexual transcendental falso” (PRECIADO, 2017: 31).

Contudo, o que se almeja em Preciado é uma espécie de morte. Em outras palavras, o gesto é o de dinamitar a ideia de identidade sexual, amparada pelo binômio homem/mulher, como a expressão da verdade. As práticas contrassexuais são possibilidades de uma deriva radical cuja prática/adesão efetiva parece distante, talvez reine nas terras da utopia. Mas seu efeito provocador, próprio das utopias, é contundente na desconstrução dos aspectos sociais e políticos que cercam o desejo e a sexualidade. O mínimo flerte com esse pensamento é capaz de desestabilizar hierarquias de poder - nesse sentido, o percurso do “Queermuseu”, da censura à reabertura, incluindo a campanha de financiamento, a recepção morna da crítica especializada e os discursos conservadores virulentos, é notório.

O pavor de representantes dessa matriz heterossexual é até compreensível, levando em conta que a desconstrução do binarismo e a noção de identidade fluida são engrenagens fundadoras do queer, por tudo isso visto como ameaça à norma.

A mirada crítica do queer, por assim dizer, “parte do princípio de que as próprias noções de homo e heterossexual residem numa coerência demasiado limitada da subjetividade que preside aos desejos e comportamentos” (OLIVEIRA, 2015: 163). A compreensão de que a sexopolítica não é apenas lugar de poder, mas também espaço de criação, fez com que minorias desviantes se tornassem multidões com a chance de intervir na lógica de produção de subjetividade sexual por meio de estratégias políticas que se articulam a partir da ideia de que não existe uma diferença, mas uma multidão de diferenças. A multidão queer, portanto, “se faz na apropriação das disciplinas de saber/poder sobre os sexos, na rearticulação e no desvio das tecnologias sexopolíticas específicas de produção de corpos ‘normais’ e ‘desviantes’” (PRECIADO, 2011:16).

A transversalidade em construção, englobando potências, saberes e poderes distintos, orientam, em tese, as ações dessa multidão, ainda que não seja possível limitá-la em torno de um vetor único - fazer isso seria ignorar a diferença que a funda.

Por isso, as relações entre possíveis agentes dessa comunidade de diferentes pode gerar tensões inconclusivas. Em teoria, a política de multidões queer se afasta criticamente de movimentos gays e lésbicos que se baseiam em ideais de identidade sexual para pleitear a igualdade de direitos, pois o questionamento da noção de identidade como fundamento de ação política é base da concepção das multidões queer. Da mesma forma, se distancia do feminismo clássico, pois não pretende a liberação das mulheres da dominação masculina e se opõe à noção de diferença sexual e às políticas derivadas dessa concepção (PRECIADO, 2011: 18).

### **3.2 - As vozes de “Divinas Divas”: o que dizem os corpos**

“Divinas Divas”<sup>49</sup> não é sobre a caça às bruxas, sobre o tempo das perucas e o dos hormônios, tampouco sobre o queer, mas esse corpo histórico e conceitual atravessa em alguma medida a vida dessas oito mulheres, que apresentamos a seguir em ordem alfabética: Brigitte de Búzios, Camille K, Divina Valéria, Eloína dos Leopardos, Fujika de Halliday, Jane di Castro, Marquesa e a já citada Rogéria.

Se o desdobramento que as reuniu parte de uma motivação pessoal - o laço familiar que envolve três gerações, sendo o Teatro Rival o ponto de contato entre família e artistas -, o longa dilui esse estímulo, usando-o como lembrança para justificar por que Leandra Leal está à frente de um longa sobre a primeira geração de travestis a ganhar destaque nacionalmente. O espectador desavisado logo descobre que o avô da diretora, o empresário Américo Leal, assumiu o Rival na década de 1960, e foi responsável por abrir portas e cortinas para os shows comandados por “homens vestidos de mulher”. Desde então, a despeito das crises econômicas, o espaço vem sendo gerido pela família, e quem comanda o negócio atualmente é Ângela Leal, mãe de Leandra.

Esse é o primeiro e até agora único filme dirigido por Leandra. Estreia precedida por uma carreira exitosa como atriz, com créditos em produções diversas no

---

<sup>49</sup> O filme também foi viabilizado por meio de uma campanha de financiamento virtual. A justificativa dos produtores é que os meios tradicionais de patrocínio não foram receptivos ao projeto.



audiovisual, como o longa “A ostra e o vento” (1997), indicado ao Leão de Ouro no Festival de Veneza, e a novela “Império” (2014), exibida pela TV Globo. No início da projeção, Leandra conta que as memórias mais fortes da infância estão relacionadas ao Rival - um lugar mágico, segundo ela -, e arremata sobre as divas: “Fazem parte do meu mundo e eu do delas, nunca foram estranhas pra mim”. Num primeiro momento, a declaração aponta a engrenagem sentimental que comanda o projeto: uma tentativa de aproximação, de lançar um olhar fraterno para mulheres ainda confinadas no imaginário de marginalidade. Não demora, fica evidente que muitas se revigoraram sob a agri-doce glória de ser maldita aos olhos de parte da sociedade. Não sem sequelas, a fragilidade se impôs como potência, fazendo valer um dos preceitos regentes das multidões queer.

Ainda que resuma certos contextos históricos e ajude a intercalar passagens diferentes com pequenas apresentações, como quando a narrativa salta de uma diva a outra, a voz de Leandra - especialmente no começo - parece ter como função primordial estabelecer um lugar de fala, plantando aqui e acolá pré-requisitos para assumir a função de diretora. Nesse fluxo, há brecha para confidências, como quando revela que pai e padrinho eram gays: “Eu nunca tive vergonha ou embaraço em relação a isso”. Em outro momento, recorda: “Fizeram uma roupinha de mini-vedete para mim”. Busca com isso se descolar da massa preconceituosa.

O privilégio de ser a voz que narra faz com que a história dela e a das divas, partes de uma mesma narrativa, se toquem, mas também contribui para que não se sobreponham; demarca uma diferença que se estende para o que não é só voz, é vida social. Apesar da intimidade com o ambiente e do carinho com as pessoas ali retratadas, a voz sinaliza um fora, uma distância, talvez atenuada, mas jamais superada. Uma voz que perscruta o que não sabe, o que não se é e o que não se tem.

Tendo em vista Ribeiro, que refuta a ideia de uma visão universal de qualquer tipo de identidade, a opção nos faz pensar sobre a tensão entre fala e representação. “Uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travestis a

partir do lugar que ele ocupa” (RIBEIRO, 2017: 83). Obviamente isso não deve ser compreendido como um salvo-conduto para uma desresponsabilização do sujeito de poder, pois a localização social é distinta e latente. Para a teórica, o locus social, ele mesmo resultado de uma hierarquia, dificulta a ideia de transcendência. Se todos têm lugar de fala, Ribeiro chama a atenção que o “lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar” (RIBEIRO, 2017: 83). Daí a importância de demarcar lugares, de “indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de locus social, conseguirem enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados” (RIBEIRO, 2017: 85).

Em outro chamado à responsabilidade, este consolidado a partir de leituras de Audre Lorde, Ribeiro ratifica que “o não reconhecimento de que partimos de lugares diferentes, posto que experienciamos gênero de modo diferente, leva à legitimação de um discurso excludente, pois não viabiliza outras formas de ser mulher no mundo” (RIBEIRO, 2017: 51). A ignorância sobre essa condição, ao contrário, possibilita que comportamentos de opressão sejam replicados sem questionamento, numa manutenção perversa de posições e hierarquias. As diferenças se tornam um problema quando elas significam desigualdades, conclui a autora.

De fato, “Divinas Divas” não é a exposição reflexiva de lugares de fala - e isso diz respeito tanto a Leandra quanto às oito personagens do longa. É a exaltação de vidas que a diretora diz não serem estranhas a elas, ciente que não se trata de uma visão unânime. Sendo alguém no comando e socialmente distante daquilo que registra, Leandra dança com esse risco, apegando-se aos pontos de encontro (a arte, as memórias), mostrando que também não é estranha aos olhos das divas. Entre elas, o Rival. Como garantir que o posicionamento não seja reduzido a um auto-elogio de apelo institucional? Que o pretexto de homenagem não vire texto de afago aos “antigos padrões”? Que, a despeito do título personalista, tudo seja mais sobre o palco e não sobre as artistas? Nem todas as respostas estão dentro do filme, tampouco dependem dele. Se esses dois fios - divas e Rival - se misturam, o que sobressai, em nossa

avaliação, é o cuidado de localizar a voz que governa e costura a trama, talvez como reflexo direto das discussões sobre lugar de fala. A valorização do negócio vem a reboque. “O Rival foi a nossa grande universidade”, justifica Jane di Castro. Além de divinas, as divas são soberanas em cena.

Na maior parte do longa, o corpo de Leandra é o da voz acusmática, seja off ou fora de campo. Por vezes, tamanho foco nas histórias das artistas, a presença da diretora se dissipa. É resgatada quando seu nome é embrulhado na fala de uma delas, e aí se depreende a interlocução. Há poucas passagens em que a dinâmica pergunta-resposta ganha mais relevo: uma delas é na conversa com Eloína dos Leopardos, quando a diva lembra o furor causado ao colocar homens nus, os tais leopardos, em seu espetáculo, um sucesso exemplificado assim: “Numa noite, ganhei dinheiro para comprar um automóvel”. As condições para a entrevista parecem ser as mais confortáveis, sem brecha para julgamentos, constrangimentos ou qualquer outro tipo de abordagem que possa subtrair a aura de tributo. A imagem de Leandra surge apenas no momento em que, reunidas na coxia do Rival, artistas e equipe fazem uma breve oração antes de entrarem em cena.

Sobre os outros dois documentários analisados, “Divinas Divas” compartilha, em menor escala, a voz pessoal e subjetiva abundante em “Elena”. E como “Jogo de cena”, mais que o teatro como locação, cria uma tentativa de coro de mulheres<sup>50</sup>, se não em torno da maternidade, da própria condição de estraneidade que as acompanha, numa multiplicação de vozes que vagueiam por estados de ser e existir diferentes. O desdobramento é outro. Aqui, atravessado por um movimento que articula depoimento e música, misturando um e outro, de modo que tudo vira texto, canção, corpo.

Se Preciado (2011) prega a implosão da dicotomia masculino/feminino, “Divinas” se mistura à dualidade, como uma equilibrista que mantém as duas claves em movimento o tempo todo. Logo na introdução, um breve canto lírico feminino precede a voz grave de Nelson Gonçalves, partes da primeira música do filme, “Escultura”. Enquanto a letra boêmia anuncia a criação de uma mulher fantasia, com voz de

---

<sup>50</sup> Assim como verificado no filme de Coutinho, “Divinas Divas” não se articula a partir de uma estratégia comprobatória do que é dito. Não há aqui, assim como não há lá, uma preocupação com a “verdade”.

Dulcinéia, malícia de Frinéia e pureza de Maria, vemos a transformação das oito divas: fotos em preto e branco, nas quais estão conformadas em aspectos masculinos, dão lugar a versões mais recentes das mulheres, um pulo entre dois instantes de vida. Apenas na transição as fotos ganham cor. O grafismo que acompanha a mudança traz muito brilho, num flerte com o camp que se expande filme adentro<sup>51</sup>.

A alternância do jogo homem e mulher percorre o documentário sem se prender a uma certeza concreta. “Como vou voltar a ser homem? Mais de 40 anos que não coloco roupa de homem. Nem sei como seria”, afirma Eloína. “Muita gente vai ver os shows e diz: ‘Meu Deus, que transformação do que a gente vê durante o dia e o que você apresenta durante a noite, maquiada e montada’. O brinco me baixa a mulher e pronto. Eu mudo”, relata Marquesa, que aparece com roupas masculinas no dia a dia. Na juventude, ela conta, foi internada pela mãe num sanatório e se recorda com emoção o fato de a ter perdoado por isso. Taxada de louca pela família, Brigitte de Búzios fez sonoterapia e tratamento com insulina aos 14 anos porque “já queria ser o que eu sou”. Ao ser questionada sobre o que queria ser, diz: “Não sei o que eu sou, não sei definir”. Não era um desejo de ser mulher?, insiste Leandra, o que leva Brigitte a divagações. No meio do caminho, iça do passado uma obsoleta associação mulher-casa: “Não é ser mulher. Não... Talvez. Lembro uma vez na escola que me perguntaram o que eu queria ser. Eu disse ‘quero me casar, ter filhos e cuidar da casa’. Foi um choque. Depois aprendi a não falar tudo que penso”. Sua derradeira frase expõe o êxito de um modelo heteronormativo.

---

<sup>51</sup> Susan Sontag destaca o viés esotérico que rege o camp, “uma predileção pelo natural, pelo artifício e pelo exagero” (SONTAG, 1987: 367). A autora compreende o termo enquanto uma sensibilidade que transforma o sério em frívolo, portanto numa sensibilidade de desconstrução e de inversão. Ainda assim, por sobrepor o estilo em detrimento do conteúdo, seria uma sensibilidade despolitizada. Em seu conjunto de ideias, Sontag caracteriza a androginia como uma das grandes imagens da sensibilidade camp e, adiante, sintetiza: “O camp vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma ‘lâmpada’, não uma mulher, mas um ‘mulher’” (SONTAG, 1987: 368). Silva, por outro lado, chama a atenção para o fato de que a atitude camp foi importante na conquista de espaços e na demonstração de repúdio à discriminação. O autor endossa a percepção de que o camp pressupõe uma percepção diferenciada do mundo, sendo um “questionamento de valores preconcebidos, como a naturalidade dos padrões de masculinidade e feminilidade que, deslocados de uma base biológica, passam a ser entendidos como artificiais” (SILVA, 2017: 60).

Essas mulheres, senhoras artistas, estão numa espécie de entre-lugar. São e não são queer, criam fissuras. Certamente, se distanciam do modo de ser (de falar, de vestir e de se portar) das travestis mais jovens, estas já abastecidas - direta ou indiretamente - com as discussões derivadas do queer e do feminismo. Ao longo da vida, lançaram mão de estratégias de sobrevivência diferentes, fruto talvez de um tempo passado. O filme assimila a distância geracional: não quer quebrar o passado, ao contrário, quer celebrá-lo e se esforça para que ele caiba no presente, sem desconforto. Pouco é dito sobre envelhecimento e idade, mas o tempo se impõe.

A reunião das artistas tem como propósito a realização de um novo show no Rival e, por isso, acompanhamos alguns ensaios. São os momentos de maior interação entre elas. É ali que situações espontâneas surgem, longe do domínio e controle que têm sobre suas próprias biografias. Entre os flagras, vemos a dificuldade de locomoção de Marquesa ao subir as escadas, um contraponto ao vigor visto no palco no trecho seguinte, e o princípio de rusga entre Divina Valéria e Rogéria por causa da coreografia e da divisão da música “New York, New York”. Famosa na voz de Frank Sinatra e Liza Minelli, a canção, para além do estado de glamour que possa despertar, é uma das poucas cuja letra não transmite em si mesma uma mensagem que confirma o coro das divas, seja de resistência ou de provocação. Registramos a seguir dois momentos em que a estratégia é usada no filme.

O primeiro deles protagonizado por Jane di Castro. A artista criada em Oswaldo Cruz, subúrbio do Rio de Janeiro, resume sua trajetória num ciclo de queda e ascensão: “Eu apanhei muito no colégio, [leve] muita porrada dentro de casa e muito cacete da polícia. Passei muita fome. Passei por tudo isso, mas venci”. É a deixa para cantar “Yo viviré”, versão em espanhol de “I will survive”. A música - ícone do universo gay, mesmo não composta para esse fim - é uma extensão da resposta de Jane e cumpre uma função extra de catarse, um gesto de vitória após constantes agressões. Num desdobramento da sobrevivência e glória artística, Jane celebra no palco o relacionamento de 46 anos com o marido e dedica a ele a interpretação de “No Regrets (Non, Je Ne Regrette Rien)”. Antes, em depoimento, disse “tudo o que fiz da minha

vida eu fiz certo”. Depois, no palco, alargou a resposta ao cantar “não, eu não tenho arrependimentos”, como ensina a música imortalizada pela francesa Edith Piaf. Uma diz sim a outra, numa valorização do texto. A escalada de afirmações culmina quando Otávio, marido de Jane, a entrega um buquê de flores. Ela se emociona. Tudo isso sob fortes aplausos.

O outro momento é de Divina Valéria. Em entrevista, a diva conta que o primeiro vestido que usou na vida foi emprestado por Darlene Glória, que lhe arranhou também uma peruca, adereço difícil de se conseguir à época. “Quando não tinha ninguém em casa, eu colocava a peruca e ficava na janela de frente pra rua para que todos achassem que eu era uma mulher. E aquilo me dava o maior prazer... Ou seja, eu queria ser mulher”. Uma gargalhada emenda a resposta. Em outro momento, conta que foi presa por se vestir dessa forma. No fim, cabe a ela encerrar as performances individuais das divas com uma versão em espanhol de “My way”, outra famosa na voz de Sinatra. A canção imortalizada pelo mito norte-americano - símbolo masculino, amparado pelo par de olhos azuis e por uma voz tão famosa que foi vendida como “a voz” - é fraturada por Divina Valéria. Ou melhor, travestida. A interpretação embevece o que no ícone gringo era sobriedade. O que diz a canção? Ora, o que mais senão: “estou olhando para trás e posso ver minha vida inteira. E sei que estou em paz, pois eu vivi à minha maneira”?

Nesse contexto, “Divinas Divas” se aproxima do imaginário de redenção presente nos documentários musicais analisados por Silva<sup>52</sup>. A autora identifica nas obras, todas nacionais, uma operação recorrente: apresentar a biografia dos retratados respeitando uma lógica de “revelação/redenção e a reposição, algo salvacionista, de uma memória acerca de acontecimentos emblemáticos de nossa história” (SILVA, 2012: 7). Nesse caso, a redenção se caracteriza pelo resgate desses sujeitos do anonimato ou da distorção histórica. Acompanhado de uma reinterpretação, o gesto ajuda a fundar e a legitimar determinado ponto de vista, realça um lugar de autoridade sobre si que deságua no tempo sobre o qual se fala. O percurso constituído pela autora

---

<sup>52</sup> A autora analisou os documentários “Simonal – ninguém sabe o duro que eu dei” (2009), “O homem que engarrafava nuvens” (2008), “Dzi Croquettes” (2009) e “Uma noite em 67” (2010).

segue o modelo de Vladimir Propp<sup>53</sup>. Silva está interessada em apontar como a escritura documentária, construída por estratégias de figurativizações (ou modos de fazer ver), traz “efeitos de sentido como o da heroicização dos sujeitos protagonistas, o da presença de uma transgressão que inviabiliza ou dificulta a jornada rumo à redenção por parte desse herói e o de um processo de reparação” (SILVA, 2012: 10).

Os relatos de “Divinas Divas” seguem os três procedimentos identificados por Silva como habituais nos documentários musicais, todos alicerçados pelo uso de entrevistas: reposição contextual; atestado de reconhecimento internacional - como as menções das divas aos shows na Europa - e constituição dos protagonistas como expoentes culturais de uma época. A autora acredita que isso não supõe “um esgotamento estético próprio ao uso da entrevista nos documentários musicais, ainda que se mostre inegável um certo conservadorismo estilístico na maioria deles” (SILVA, 2012: 15). Dos três filmes analisados, o dirigido por Leal é o que mais se utiliza da entrevista como muleta estrutural.

A estratégia de heroicização também existe em “Elena”, ciclo que se cumpre ao ilustrar como Petra sobreviveu à irmã. Em “Divinas Divas”, a jornada reverbera em todas, em maior ou menor grau, para contemplar não apenas um indivíduo, mas um conjunto, uma comunidade. O recado de sobrevivência é a ponte entre documentários tão distintos. Se Petra conta, as divas contam e cantam. “Divinas Divas” persegue o prazer possível nos dois casos. Por isso as apresentações no palco do Rival são tanto a união de duas pontas da vida, elo com o passado em comum, quanto um aceno a um futuro não necessariamente compartilhado; o que se crê é que o futuro virá independentemente delas. Uma espécie de conciliação do crepúsculo com a alvorada da qual elas têm orgulho.

As divas são o que dizem que são, num pacto com a exuberância e com o que sentem. No palco, começam cantando “ser mulher é muito fácil para quem já é, mas pra quem nasce para ser João é um sacrifício a transformação” e terminam entoando a

---

<sup>53</sup> Teórico russo, autor do "Morfologia do conto maravilhoso", publicado pela primeira vez em 1928. O livro se tornou referência no estudo de normais gerais da narrativa, especialmente após a sua tradução para o inglês, em 1958. Nele, após análise de um conjunto específico de contos, Propp identifica personagens básicos, as funções que desempenham e as motivações que fazem mover a narrativa.

marchinha “yes, nós temos bananas, bananas para dar e vender”. Provocação lá e cá, por que não? A ideia de festa, elevada pelo camp, não retira a melancolia presente vez ou outra, inequívoca por exemplo ao acompanhamos Fujika de Halliday em casa, às voltas com recordações da morte do marido. “Às vezes sinto a presença dele aqui”, confidencia. Naquela solidão compartilhada, ela pede que Leandra escute “Abandono”, na voz de Eliana Pittman. Fujika ora canta, ora parece mais dublar a música, assimilando a letra que lhe toca tanto. “Isso é lindo, menina”, comenta, de olhos marejados. A câmera a acompanha, muito próxima, estabelecendo ali um vínculo - repara no brinco que combina com a blusa, ambos de onça. Depois passeia por fotos antigas. A sensação é de um tempo dilatado.

É importante salientar que a música adquire tessituras outras a depender do contexto e dos modos de realização de um filme. Como registro, vale frisar o relato de Pinheiro, antropóloga visual, sobre a resistência vista em sala de aula e na bibliografia consultada em relação ao uso de comentários verbais do diretor, entrevistas e canções em filmes etnográficos - precisamente o tripé que compõe “Divinas Divas”, no qual a canção e fala agem como paráfrase uma da outra. A inserção de música, segundo a autora, “era percebida como um artifício de sedução que, ao criar no espectador a necessidade de continuidade (ou seja: mais música), acabava por distanciá-lo da narrativa proposta, reduzindo, por assim dizer, o grau de engajamento intelectual da audiência para com o filme” (PINHEIRO, 2015: 49).

No documentário dirigido por Leandra Leal, a música se alia a uma de suas funções primordiais, a de produzir emoção<sup>54</sup>. As canções utilizadas no filme convergem para o que Chion denominou de efeito empático, no sentido de partilhar sentimentos. Ou seja, a música que “exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando ritmo, o tom e o fraseados adaptados, isto evidentemente em função de códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento” (CHION, 2008: 14). O efeito oposto é o anempático, e acontece quando a música “manifesta uma indiferença

---

<sup>54</sup> Aumont e Marie (2010) sintetizam as principais funções dramática e estética da música no cinema: a) ilustração ou criação de uma atmosfera; b) estruturação da montagem audiovisual; c) efeito de pleonasma ou contraponto; d) efeito de identificação e reconhecimento (p. 205).



ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual,impávida e inexorável, como um texto escrito” (CHION, 2008: 14).

A combinação entrevista e show que estrutura "Divinas divas" se desenvolve numa chave de prazer-satisfação: prazer por falar e se reinscrever na história, por contar sobre as primeiras experimentações com o universo travesti; prazer por se apresentar diante do público e ser aplaudida, um reconhecimento que muitas ali não tinham há décadas; prazer por dar as mãos ao tempo, colar-se instantaneamente ao que se foi. "É o nosso canto dos cisnes", definiu Fujika. Diante dessa impressão e na perspectiva de um novo cinema queer<sup>55</sup>, discutimos esse prazer à luz do que Sarmet e Baltar chamam de “pedagogia dos desejos”.

As autoras identificam “um renascimento de narrativas queer dedicadas aos prazeres, aos corpos e às sensibilidades” (SARMET e BALTAR, 2016: 53) a partir dos anos 2010, guinada que se sobrepõe à pedagogia sociocultural até então determinante. A velha paisagem cinematográfica se concentrava em dramas de diferenças e em conflitos decorrentes da descoberta da sexualidade e do despertar sexual. No queer contemporâneo, o investimento está sobretudo no “estímulo visual” (SARMET e BALTAR, 2016: 55). Elas distinguem uma mudança: do regime do falar para o regime do mostrar. Tendo em vista a ligação umbilical entre documentário e a fala, é intrigante pensar como "Divinas divas" transforma o prazer, sem se desfazer do falar.

Sim, os temas mais tradicionais - a questão de ser ou não ser - estão presentes em "Divinas Divas", mas pertencem a um passado caducado. Ora, estamos falando de senhoras com mais de 60 anos, com um rastro de armários quebrados nas costas. No texto, Sarmet e Baltar identificam a proximidade dos corpos e o uso de estratégias da

---

<sup>55</sup> Segundo Lopes e Nagime, o New Queer Cinema é consequência de uma "insatisfação de muitos diretores, produtores, atores e militantes com a resposta política, social e mesmo artística em face à crise da Aids nos Estados Unidos a partir dos anos 1980" (LOPES E NAGIME, 2015: 12). O termo foi criado pela crítica de cinema B. Ruby Rich para batizar um ciclo de filmes que desafiavam o mainstream ao apostar “em imagens plurais que que representa uma democracia real de sujeitos e corpos diversos. Criar polêmica e levar assuntos desconfortáveis ou que se consideravam já passados com a militância tradicional para o centro do combate. Por que os viados, bichas, sapatões, queer e outros termos considerados pejorativos devem ser lidos assim? Através do cinema, tentou se mostrar, na realidade, um orgulho de suas próprias imagens desviantes de uma norma majoritária e justamente por isso, particular, original e bela” (LOPES e NAGIME, 2015: 14).

pornografia como características da maiorias desses filmes, tendo “Azul é a cor mais quente” (2013) e “Um estranho no lago” (2013) entre os citados. A princípio, a comparação faz do documentário de Leandra Leal - para não perder o trocadilho - um estranho no ninho. Afinal, faltam a ele o sexo e o encontro dos corpos enquanto visualidade latente. Falta também a hipervalorização do toque, tão recorrente e caro aos filmes dessa linha, como sublinham as autoras considerando outros três exemplos: “Carol” (2015), “Algo a romper” (2014) e “Gerontophilia” (2013). No documentário, o prazer é restituído por outras vias: o reencontro, a distribuição de pequenas apresentações e as pungentes declarações de sobrevivência, constantemente reiteradas, o realçam e o expõem como vital. Da mesma forma, o corpo, o sexo e o toque são remodelados.

Se os planos finais dos três filmes analisados no artigo de Sarmet e Baltar é o close dos personagens sorrindo, “vislumbrando os novos horizontes que se anunciam” (SARMET e BALTAR, 2016: 64), “Divinas Divas” fratura a estética ao se encerrar com Marquesa de costas. Ela e seu vestido amarelo. Peruca na mão. O que isso pode nos dizer sobre desejo ou sobre o tempo do desejo? Mais do que querer encaixar o filme numa pedagogia a qual ele não adere por completo, queremos realçar o prazer como vetor governante da obra, mas demonstrar que isso se dá por outra via. Um prazer que se desdobra em manifestações visuais e sonoras diferentes das citadas pelas autoras, mas ainda prazer, ainda desejo. Ambos atravessados por uma melancolia própria dos tributos, quase sempre feitos quando já se fez muito e a idade pesa, mesmo que perucas, brilhos e vestidos luminosos façam acreditar momentaneamente que não. Marquesa morreu em 2015, antes de “Divinas Divas” estrear. Depois se foram Rogéria, em 2017, e Brigitte de Búzios, em 2018.

Ao discorrer sobre o valor acrescentado do som - quer dizer, a capacidade expressiva e informativa do som em relação a imagem -, Chion exemplifica e escreve que “tudo aquilo que no ecrã é choque, queda ou explosão (...) adquire com o som uma consistência e uma materialidade que se impõem” (CHION, 2008: 12). Nesse sentido, as quedas, choques e explosões, tomados aqui como metáforas da vida cambaleante

das divas, ganha materialidade por meio de relatos e canções, um e outro em constante conversa. Deriva deles o prazer que resiste em “Divinas Divas”.

## Conclusão

A discussão ética<sup>56</sup> é indissociável do terreno da construção documental, não importa quão vasto ele seja, não importa as fronteiras embaçadas e os declives encobertos. Está de tal modo presente no imaginário que funda o documentário que sua perspectiva se impõe como diferença elementar em relação ao campo ficcional. É o que conclui João Moreira Salles ao salientar que “observada a presença de certa estrutura narrativa, será documentário todo filme em que o diretor tiver uma responsabilidade ética para com seu personagem” (SALLES, 2005: 70). Espécie de mão invisível que, em tese, rege as operações desse sistema, a ética nos lança um caminho para um derradeiro desdobramento para esta pesquisa.

Antes de prosseguir, lembramos a distinção feita por Bill Nichols, para quem todo o filme é um documentário à medida que “evidencia a cultura que produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2005:26). Segundo o autor, o que chamamos de ficção pode ser identificado como documentários de satisfação de desejos por expressarem sonhos, horrores, anseios etc. Já os documentários tradicionais se caracterizam por sua representação social ao retratar o mundo histórico já compartilhado por nós. Como frisa Rezende, tendo em vista a leitura de Nichols, “o documentário não estaria mais próximo da realidade que a ficção. Nem estaria mais próximo da realidade que *da* ficção” (REZENDE, 2013: 31). O diálogo entre essas instâncias - documentário e mundo histórico - é outra via que define o tipo de narrativa que, frequentemente, busca persuadir o espectador sobre determinado

---

<sup>56</sup> Destaco a definição feita por Valls (1994) no didático livro “O que é ética?”, da Coleção Primeiros Passos. O autor explica que, tradicionalmente, “ela é entendida como um estudo ou uma reflexão, científica ou filosófica, e eventualmente até teológica, sobre os costumes ou sobre as ações humanas. Mas também chamamos de ética a própria vida, quando conforme aos costumes considerados corretos. A ética pode ser o estudo das ações ou dos costumes, e pode ser a própria realização de um tipo de comportamento” (VALLS, 1994: 7). Sobre as implicações éticas no documentário, Ramos (2005) afirma que “A questão ética no documentário deverá ser pensada sempre em torno da evidência da tomada e seu embate com a circunstância de mundo que a determina, para e pela experiência do espectador” (RAMOS, 2005: 4). O autor enfatiza que “o peso da circunstância do mundo em seu transcorrer, que cerca a circunstância da tomada (ou melhor resumindo, o peso da circunstância da tomada), tem uma dimensão infinitamente maior do que no cinema de ficção” (RAMOS, 2005: 3).

ponto de vista e, com isso, promover impacto social (NICHOLS, 2005:27). O auxílio da voz over, algo já comentado, é um dos elementos mais evidentes para esse fim. Salles, por sua vez, observa que, de modo geral, todo documentário encerra duas naturezas distintas: “De um lado, é o registro de algo que aconteceu no mundo; de outro lado, é narrativa, uma retórica construída a partir do que foi registrado” (SALLES, 2005: 64).

A maneira de documentário, mundo histórico e ética interagirem foi modificada ao longo das décadas. Fernão Pessoa Ramos detecta três campos principais, matrizes sólidas apesar de variantes. Apresentamos a seguir de maneira resumida. O primeiro deles é o da missão educativa, em vigor até a metade do século 20, amparada na crença de que o documentário deve “reproduzir/preservar tradições, encenando e recriando procedimentos comunitários extintos” (RAMOS, 2005: 11). A ética do recuo, o segundo campo, é fomentada a partir das novas tecnologias de captação de imagem/som e do fortalecimento do cinema-direto, nos anos 1960. É por meio dessa nova realidade que a ética do recuo deve ser compreendida: existe em prol de uma representação mais ambígua. O recuo a que se refere é o do sujeito que enuncia. Com isso, o espectador tem a “liberdade/responsabilidade de constituir o próprio saber sobre o mundo, em uma postura com sabor existencialista” (RAMOS, 2005: 20). O terceiro campo é o da ética participativo/reflexiva, que lança mão de estratégias desconstrutivistas e dá pistas do percurso feito pelo documentário, enfatizando a visão de mundo do cineasta como ponto de partida para o desenvolvimento da narrativa. Além da entrevista como procedimento recorrente, a vertente não se furta em registrar o próprio meio, com a inclusão da imagem da câmera e/ou do cineasta usando a câmera. Com isso, faz “o documentário acontecer dentro do documentário” (RAMOS, 2005: 22). Os três filmes analisados nesta pesquisa se filiam a essa matriz, marcada também pelo estilhaçamento da subjetividade.

Para Ramos, “levar a ética participativo/reflexiva até o fim da linha (...) significa explodir com este sujeito e com o que ele, ainda de forma arrogante, crê poder enunciar” (RAMOS, 2005: 25). Ainda segundo o autor, a consequência desta posição é, mais que antes, a desconfiança de quem se expande para além de si, o espaço egóico

do “eu” citado por ele. Há, por outro lado, a ascensão de um enunciado turvado que valoriza a poesia tanto no discurso quanto na elaboração de imagens, num aparente divórcio da objetividade factual.

Tomando como base essa configuração ética, Guimarães e Lima abordam a representação no documentário, cuja base de discussão, num primeiro momento, é a relação assimétrica entre eu e tu, entre cineasta e sujeitos filmados, e o que implica a intervenção do primeiro na vida do outro.

Ainda que pudéssemos esboçar um tratado dos deveres que devemos cumprir ao assumir nossa responsabilidade para com aqueles que filmamos, encarregado de regular minimamente o exercício específico do filme documentário, restará sempre algo de indecível, para além de todo contrato, algo não de todo regulável e que permeia essa relação que se estabelece entre nós e os outros, mediados pela escritura específica inventada pelo filme (GUIMARÃES e LIMA, 2007: 147).

Para os autores, os modos de ir ao encontro do outro - desafio central de inúmeros documentários - é sensivelmente mais dificultado quando se deseja filmar personagens que estão à margem. De toda forma, a compreensão da ética deve incluir a ação dos espectadores, que recebem a representação da tela, se relacionam com ela e ajudam a disseminá-la na vida social.

Se o documentário pode sustentar um gesto ético é unicamente no sentido que sua escritura não deve se fazer imediatamente: ao invés de avançar, de partir decididamente para a representação, ela deve permanecer atenta, à espera do Outro, sabendo que, quando ele chegar, será preciso dispor de meios para confrontar e desnaturalizar a representação que o envolve e o sufoca, que faz de seu Rosto uma máscara que o torna indiferente, indistinto, dissolvendo-o em meio aos milhares de Outros indiferenciados que povoam o espaço social (GUIMARÃES e LIMA, 2007: 147).

É a escritura que deve responder pelas questões éticas do cinema documentário, argumentam os autores. A partir desse horizonte, eles tecem uma defesa a fim de retardar a compreensão que se faz daqueles registrados pela câmera: esquivar-se das sínteses rasteiras; gastar o tempo, reaproveitá-lo, ordenar de maneira distinta. Vai ao encontro dessa perspectiva o questionamento seguinte: “Como não

apreender o outro somente sob o modo atual com que ele aparece para nós, mas, sobretudo, também dando a ver (e a escutar) as possibilidades e as virtualidades que o atravessam?” (GUIMARÃES e LIMA, 2007: 150). Eles endossam: “O documentário não poderia também (...) se estirar ao limite, nessa espera pelo Outro, sem pressa, pacientemente, sem procurar defini-lo?” (GUIMARÃES e LIMA, 2007: 152).

Tais interrogações - e outras mais - instigam à procura por novos modos de agir e de explorar a singularidade do outro, mantendo-a singular, distante dos achatamentos. Para isso, reitero, convida-se à dilatação das formas de representar, ao afrouxamento das certezas pré-concebidas e, especialmente, à reavaliação da distribuição de imagens e falas pelo corpo filmico. Verbos como “estirar”, “arrastar” e “avançar” nos fazem compreender essa como uma conversa sobre o tempo, sobre como o tempo ajuda a moldar a representação e como essa representação responde a uma fabricação ética - como vimos, cambiante a depender do tempo.

Ao pensar nas dificuldades de lidar com a singularidade dos sujeitos filmados, Guimarães e Lima atentam para o fato de que, no cinema, é a visão o sentido privilegiado para o conhecimento do outro. “Crente de que poderia desvelá-lo, a visão acaba reduzindo-o ao mesmo” (GUIMARÃES e LIMA, 2007: 153). Assim, inicialmente, sugerem “promover a disjunção entre a imagem e a palavra e, ao assumir que falar não é ver, libertar a palavra tanto do visível quanto do invisível” para em seguida descentrar o Outro e “conceder ao Outro a prioridade que até então era concedida ao Eu” (GUIMARÃES e LIMA, 2007: 154). As fórmulas para isso podem ser muitas, mas nenhuma delas é definitiva. Contudo, fica claro, a exploração das possibilidades seriam filtradas pela conduta ética do realizador.

Nesse sentido, nos interessa, sobretudo, pontuar sobre a libertação da voz e seu uso como elemento embrionário de representação. Não tomar “uso” no sentido de utilidade e utilitarismo. Todavia, após perpassar três documentários distintos, sobressai a questão: o que pode uma voz? Pode ser outra coisa que não voz? As ideias abarcam tanto aspectos do som (a voz como gesto sonoro, com mecânica própria que envolve timbre, respiração e fonação) quanto do texto (o conteúdo, propriamente dito). No

capítulo dedicado a “Jogo de cena”, vimos que o documentário, ao desprender a fala de sua verdade absoluta e autenticada, radicaliza uma marca do cinema de Eduardo Coutinho: o diretor vai com o errante e concede à fala a chance de ser massa de modelar no registro de outras mulheres, atrizes conhecidas ou não, que podem não ter vivido o que dizem que viveram.

As intérpretes mais famosas são distinguidas prontamente - Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pêra -, mas nos créditos o espectador fica sabendo que Débora Almeida também é atriz e reembalou o relato de Maria Nilza Gonçalves dos Santos, que não aparece no filme. Dentro do jogo, Coutinho chama Débora de Nilza. A história é a de uma mulher de família muito pobre - “dez mil vezes pobre”, ela dimensiona - que ficou grávida após dar uma “trepadinha de galo”. A relação com a menina, que aos 8 meses passou a morar com outra família, recebendo visitas da mãe de 15 em 15 dias, norteia o relato. “Ela sabe que eu trabalho para ela”, ratifica Débora/Nilza. Por um lado, destaca-se aí novamente a multiplicação de saberes que orbitam em torno da maternidade, um coro sustentado de ponta a ponta do filme. Por outro, a aplicação de uma engenharia que acolhe e afasta numa mesma operação, confunde verdade e mentira - ou melhor, tripudia desses valores - para turvar a mistura e, concomitantemente, refletir sua construção, ainda que evidencie a engrenagem do jogo. Nos parece um jogo sonoro, como sublinhado no segundo capítulo.

“Elena” e “Divinas Divas”, primeiros filmes de suas realizadoras (no caso de Leandra Leal, seu único filme até o momento), se originam de um discurso em primeira pessoa para alcançar o outro que anuncia no título: Elena, a irmã que se matou; Divinas Divas, a primeira geração de travestis a obter sucesso nacional em palcos como o do Rival, onde a diretora, ainda em sua infância, teve contato com as artistas. Se Petra Costa mergulha no passado numa reelaboração da dor e emerge dele para viver o futuro sem Elena, Leandra Leal usa o laço de outrora para justificar a celebração que faz com cor e canção no presente do filme, valorizando as divas e o palco, num pacto de resistência. No primeiro, a voz de Petra é o veículo de expressão de uma dor íntima, comunicada sem arroubos, diligente. No segundo, a despeito das



especificidade de trajetórias individuais, é a comunidade de vozes estranhas que ganha espaço, alicerçada por uma seleção musical que endereça recados, interessada mais no texto do que na melodia, relegada a moldura de luxo. Em ambos, a noção de resiliência sobressai, mas por vias diferentes - aqui, reforço a heroicização dos sujeitos, registrado de forma mais contundente em “Divinas Divas”. Há voz porque houve - e há de haver - (sobre)vivências.

O trio de documentários, diversos entre si, utilizam as vozes respeitando o que parece ser uma marca incontornável: a inteligibilidade. A voz está condenada a ser inteligível? Outra pergunta me ocorre: é possível profanar esse aspecto sagrado da voz, digo a inteligibilidade, e, ainda assim, resguardá-la eticamente? O termo “profanação” vem a partir de Giorgio Agamben que, explica, é justamente um contraponto à ideia de sagrado, este pertencente aos deuses. “E se consagrar (sacrare) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (AGAMBEN, 2007: 57). Portanto, o uso seria possível por meio de uma profanação, ressalta ao autor, que esmiúça seu significado ao contrapô-lo ao termo religio, que...

segundo uma etimologia ao mesmo tempo insípida e inexata, não deriva de religare (o que liga e une o humano e o divino), mas de relegere, que indica a atitude de escrupulo e de atenção que deve caracterizar as relações com os deuses, a inquieta hesitação (o “reler”) perante as formas — e as fórmulas — que se devem observar a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano. Religio não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos. Por isso, à religião não se opõem a incredulidade e a indiferença com relação ao divino, mas a “negligência”, uma atitude livre e “distraída” — ou seja, desvinculada da religio das normas — diante das coisas e do seu uso, diante das formas da separação e do seu significado. Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular (AGAMBEN, 2007: 59).

O que o sagrado separa e petrifica, o profano reúne de modo próprio - um reuso, como salienta o autor - e dilui o que então era rígido. Encontra assim outras formas e fôrmas, libertando sua expressão enclausurada. Volto a “Jogo de cena” para especular se não seria o gesto de Coutinho uma tentativa de profanação. Agamben (2007)

ilumina esse caminho ao lembrar que o jogo, palavra de ordem no título do documentário, está vinculado ao sagrado: “A maioria dos jogos<sup>57</sup> que conhecemos deriva de antigas cerimônias sacras, de rituais e de práticas divinatórias que outrora pertenciam à esfera religiosa em sentido amplo” (AGAMBEN, 2007: 59).

Com base em Émile Benveniste, o autor endossa que o ato sagrado se faz “na conjunção do mito que narra a história com o rito que a reproduz e a põe em cena” (AGAMBEN, 2007: 60). E explica que o jogo quebra parcialmente essa unidade porque não abole completamente a esfera do sagrado. “Se o sagrado pode ser definido através da unidade consubstancial entre o mito e o rito, poderíamos dizer que há jogo quando apenas metade da operação sagrada é realizada” (BENVENISTE apud AGAMBEN, 2007: 60). De acordo com o autor, o uso a que o sagrado é devolvido é especial, não coincide com o consumo utilitarista.

O documentário de Coutinho preserva a narrativa-coral e, na dança de corpos femininos, desmancha certezas sobre a fidelidade dos relatos. Eis aí parte do jogo, um espaço de experiência, mas também uma proposição de coautoria (dos que estão em cena, dos que constroem a cena, dos que veem a cena). Restringindo-me ao campo sonoro, penso que o uso de certas músicas em “Divinas Divas” - levando em conta que o *modus operandi* da comunidade transexual se dá num reuso constante de sagrada heteronormatividade, fonte de muitos relatos do filme - e a confissão jorrada ao limite em “Elena” - penso no momento em que a mãe afirma ter cogitado se matar, por exemplo - flertam com esse mesmo conjunto, em outras variáveis do jogo entre o profano e o sagrado.

Pergunto de outra maneira: a voz está mesmo condenada a (apenas) ser ouvida? A (apenas) ser compreendida, palavra por palavra, frase por frase? Talvez, haja vista a diferença entre profanação e jogo, pode-se pensar em quais jogos a voz pode jogar no documentário. É possível jogar com a voz sem transformá-la deliberadamente em silêncio? Em texto? Em imagem? Então, acrescento: que outros

---

<sup>57</sup> O autor cita que “brincar de roda era originalmente um rito matrimonial; jogar com bola reproduz a luta dos deuses pela posse do sol; os jogos de azar derivam de práticas oraculares; o pião e o jogo de xadrez eram instrumentos de adivinhação” (AGAMBEN, 2007: 59).

tipos de sensorialidades podem ser atizados ou até mesmo revelados pelo (re)uso da voz? Como o (re)uso que se faz da voz pode contribuir para que o filme, seguindo o desejo de Guimarães e Lima, “ao invés de avançar, de se apoderar, deixe-se arrastar pelo e para o espaço do outro” (2007: 154)?

Sigo. Como o (re)uso da voz pode dar conta das experiências colhidas e registradas nos documentários, fazendo dos seus personagens sujeitos da experiência? Retomando as ideias de Jorge Larrosa Bondía, essa condição é definida “não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura” (BONDÍA, 2002: 24). Experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, diferencia o autor. Experiência é exposição. “É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre” (BONDÍA, 2002: 25). Como o uso da voz pode dimensionar a experiência daqueles que se expõem diante da câmera?

Voltamos ao desejo de Barthes pela ascensão do que ele chama de grão da voz. Recupero uma linha de definição - “a materialidade do corpo falando a sua língua maternal” (BARTHES, 1984: 219) - para, mais uma vez, indagar sobre as possibilidades de (re)uso da voz, embaralhando códigos estabelecidos. Como fazer ouvir não apenas os pulmões, mas também a língua, a glote, os dentes, as paredes e o nariz dos que têm voz nos documentários? A necessidade de ressignificação do grão, exposto no capítulo dedicado a “Elena”, parece ainda pertinente nesse momento. Mas ao compreender o desejo dos três filmes de cristalizar certa experiência - cada qual usando estratégias diferentes, mas todos atentos ao texto, à mensagem -, talvez seja válido cobiçar da fala o que Barthes instiga no canto.

Em outro artigo, Barthes diz que a qualidade de linguagem da música é promovida pelo o que ela não diz e não articula.

No não dito, vêm habitar a fruição, a ternura, a delicadeza, a satisfação plena, todos os valores do Imaginário mais delicado. A música é ao mesmo tempo o expresso e o implícito do texto, o que é pronunciado (submetido a inflexões) mas não é articulado: o que está ao mesmo tempo fora do sentido e do não-sentido, o que está em cheio nesta

significância, aquilo que a teoria do texto tenta hoje postular e situar [...]. Talvez uma coisa não valha senão pela sua força metafórica; talvez seja este o valor da música: o de ser uma boa metáfora (BARTHES, 1984: 229-230).

Quando retorno ao documentário “Divinas Divas”, no qual a seleção musical é mais palavra que canção, o horizonte desenhado pelo autor se firma como um quadro a ser explorado. Em que medida a fala pode ser música? Em que medida pode não ser? A resistência, o poder não, enfim, a não aderência e o seu efeito, são forças que agem na costura documental. Uma visada histórica, especialmente no uso da voz social que diagnostica a realidade ao seu redor, como investigado por Bernardet (2003), comprova que se desprender de uma ideia de voz como veículo pleno do texto sonoro, muitas vezes analítico, significaria romper com um tipo de conduta sacralizada pelo meio. Outro método caro ao documentário é a entrevista. Não se propõe aqui endossar seu proclamado esgotamento, mas pensar em que medida o uso da voz contribui para sua possível extenuação.

Ao se debruçar sobre o ato de criação<sup>58</sup> e sua relação com o ato de resistência, como apontado por Deleuze, Agamben fornece alguns fios de ideias que podem auxiliar no pensamento sobre o (re)uso da voz que mencionamos aqui: justamente a exploração de sua privação, a inoperosidade, ou ao menos o uso mais atritado. Para o teórico, a resistência não é mera oposição a uma força externa. É, antes de tudo, uma categoria interna, uma potência. “Quem possui - ou tem o hábito de - uma potência pode colocá-la em ato ou não. A potência - esta é a tesa genial de Aristóteles, mesmo que aparentemente óbvia - é definida essencialmente pela possibilidade de seu não exercício” (AGAMBEN, 2018: 63). Isso desconstrói a tese de que a potência só existe no momento do ato. Ora, explica o autor, arquitetos continuam sendo arquitetos mesmo quando não estão em exercendo a profissão.

Por conseguinte, importa mais o modo de ser dessa potência, cuja natureza é ambivalente. Ao considerar que ela é definida pela possibilidade de seu não exercício,

---

<sup>58</sup> No artigo, ele questiona o entendimento de criação como relacionado às práticas artísticas. Embora prefira ato poético para esse fim, Agamben alerta que ao “utilizar o termo 'criação', gostaria que ele fosse entendido sem nenhuma ênfase, no simples sentido de poiein, ‘produzir’” (AGAMBEN, 2018: 61).

Agamben chama atenção para o fato de que “há, em cada ato de criação, algo que resiste e se opõe a expressão” (AGAMBEN, 2018: 66). Ao frear o impulso imediato, a resistência age como instância crítica e impede que a potência se esgote, mantendo viva a inspiração. Assim, potência é presença privativa. É difícil não ser levado ao “O que é contemporâneo?”, do mesmo autor, em suas ideias de dissociação, anacronismo, desencaixe e fratura: “O presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver” (AGAMBEN, 2009: 70). Se o escuro não é apenas ausência de luz<sup>59</sup>, resistir tampouco é ausência de ação.

Sobre a intrincada dialética que envolve o ato de criação, o autor argumenta que “a potência-de-não não nega, entretanto, a potência e a forma, mas, através de sua resistência, de algum modo as expõe” (AGAMBEN, 2018: 70). Levando a discussão ao campo sonoro - no uso das vozes -, me pergunto se os rodeios de Andréa Beltrão e de Fernanda Torres em torno das mulheres originais podem ser entendidas como esse atrito próprio da resistência. O mesmo pode se dizer do canto emotivo de Sarita? Essas ações vacilante e reticentes foram incorporadas como matéria ao jogo proposto por Coutinho. Como contraponto, pensando agora em “Elena”, temos a exposição do diário íntimo de Petra e seu fluxo perene e melancólico. Em termos de som/voz, difícil saber ao que ela resiste - aparenta ter havido ali um trabalho minucioso de limpeza. Se do ponto de vista da narrativa fílmica, Petra é a pedra que enfrenta o rio caudaloso que é Elena, sob o aspecto sonoro, é na voz da irmã suicida que se identifica o descompasso, a respiração forte, algo que se debate e se mostra na voz, um contraponto, uma sujeira. Algo como o grão. Não poderíamos dizer que o grão resiste à potência da voz, ao mesmo tempo que ajuda a dar forma a ela?

As interrogações não cessam. Num momento em que se discute cada vez mais a escuta atenta e a alteridade como gestos de sensibilidade social, deve-se pensar

---

<sup>59</sup> O escuro seria produto da nossa retina, parte de uma habilidade particular. “Os neurofisiologistas nos dizem que a ausência de luz desinibe uma série de células periféricas da retina, ditas precisamente *off-cells*, que entram em atividade e produzem aquela espécie particular de visão que chamamos o escuro” (AGAMBEN, 2009: 63).

como a voz, o uso que se faz dela nos documentários, pode solicitar novos engajamentos e escutas também no espectador? Do ponto de vista do realizador, existe outra maneira de valorizar a escuta que não apenas a exposição da fala? Afinal, o que fazer com o invisível dos filmes? Como lidar com a fala diante dos sons do mundo? Se não existe voz neutra e se toda voz é objeto de desejo ou de repulsa (BARTHES, 1984: 226), quais cuidados o realizador deve ter com as vozes do filme, ciente tanto do desejo quanto da repulsa? Não ser neutra significa necessariamente ter sexo e identidade de gênero? Para além das mensagens, como documentários podem ser mais impetuosos na expressão do feminino? Recuperando ou refutando sua estranheza quase sempre incorporada? Dando a ouvir uma terceira margem, sem supor personagem como coisa pronta, muitas vezes reificada? Como ouvir e como fazer ouvir a singularidade?

Essas considerações, embora presentes nas páginas finais da pesquisa, não buscam fechar nada, nem se desenvolvem à revelia da imagem, ao contrário, pois visão e audição se afetam mutuamente, um revelando mais (ou escondendo mais) sobre o outro. Antes, bem antes, atentam para o terreno no qual esses documentários - certamente, outros mais - estão instalados. Há muitas brechas e rotas, maneiras inúmeras de se relacionar com a vida sonora do mundo e transformá-la (captá-la, retê-la, atravessá-la, exorcizá-la) para a vida sonora do filme. E assim, quem sabe, transformar-se junto. Os três documentários analisados encontraram um jeito, o seu jeito. Como dito no princípio, e aqui entendido mesmo como princípio, essa emaranhado de caminhos tem a ética como âncora primordial.

Pensem no exemplo de “Viramundo” (1965), documentário dirigido por Geraldo Sarno sobre o fluxo migratório de trabalhadores do Nordeste rumo ao Centro-Sul e discutido por Bernardet. O autor apresenta um campo sonoro aparentemente efervescente, guarnecido pelo som direto: palavras distorcidas; falas hesitantes, incompletas, que chegam misturadas a ruídos, não obstante sem se adequar às regras da gramática oficial; sotaques diversos, por vezes cantantes; canções. A costura das vozes, contudo, está a serviço de uma tese embrenhada por

um locutor invisível, de prosódia regular. Para Bernardet, os entrevistados estão ali para validar a fala do locutor, sujeito do saber. São, como já falamos, peças de encaixe, delimitadas por uma fala que os encobre por completo; uma “amostragem que exemplifica a fala do locutor e atesta que seu discurso é baseado no real. E essa veracidade vem enriquecida pelo peso do concreto: a presença física na imagem, as expressões faciais, a singularidade das vozes etc” (BERNARDET, 2003: 18).

Adiante, ele atenta para a coesão do filme, cujo fluxo do saber maior do locutor não permite contradição. Consequentemente, as diferentes chaves sonoras citadas acima se perdem na redução de sujeitos em tipo; ajudam a trancar portas. Aí, sim, verifica-se um modo utilitarista de lidar com o material sonoro. A constatação de que a abordagem caducou, hoje fragmento de um tempo passado, reside também numa guinada ética em relação aos sujeitos que jogam em cena. “Não conseguimos definir o gênero pelos seus deveres para fora, mas por suas obrigações para dentro. Não é o que se pode fazer com o mundo. É o que não se pode fazer com o personagem” (SALLES, 2005: 70).

Não é encarceramento, mas resistência. Re-existência.

## Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. Infância e história: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2005.

\_\_\_\_\_. Profanações. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. O que é ser contemporâneo? In: O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Argos editora, 2009.

\_\_\_\_\_. O fogo e o relato. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.

ALVES, Branca Moreira. PITANGUY, Jacqueline. O que é feminismo? Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Ed Uerj, 2010.

ARISTÓTELES. Poética. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. Revista Estudos Históricos, v. 11, n. 21, 1998.

AUMONT, Jacques. O Cinema e a Encenação. Rio de Janeiro: Edições Texto & Grafia, 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário Teórico e crítico de cinema. São Paulo: Papyrus Editora, 2010.

BALTAR, Mariana. Realidade lacrimosa - Diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. Tese (Doutorado) - Pós-Graduação em Comunicação da UFF. Orientador: João Luiz Vieira, 2007.

\_\_\_\_\_. Entre afetos e excessos – respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. Rebeca - Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, ano 2, nº4, julho-dezembro de 2013.

\_\_\_\_\_. Cotidianos em performance: Estamira encontra as mulheres de Jogo de Cena. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). Ensaios no real. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.



BARTHES, Roland. O grão da voz. In: O óbvio e o obtuso. Lisboa, Edições 70, 1984.

\_\_\_\_\_. A música, a voz, a língua. In: O óbvio e o obtuso. Lisboa, Edições 70, 1984.

\_\_\_\_\_. O prazer do texto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. O rumor da língua. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo: a experiência vivida. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, p. 197-221, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e Imagens do Povo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. O que é cinema Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BETTIM, Lucas. Um certo old queer cinema. In: MURARI, Lucas.; NAGIME, Mateus. (orgs.). New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política. Rio de Janeiro, 2015 (catálogo online).

BIRKENHAUER, Theresia. O tempo do texto no teatro. Tradução de Stephan Baumgärtel. Revista Cena - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS, nº 11, 2012.

BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas/ Leituras SME. Campinas: Rede Municipal de Educação de Campinas/FUMEC, 2001.

BORDO, Susan R. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGGAR, Alison M. BORDO, Susan R. (orgs.). Gênero, corpo, conhecimento. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: Cultrix,. Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BRECHT, Bertold. Poderá o mundo de hoje ser reproduzido pelo teatro?. Rio de Janeiro; Editora Nova Fronteira, 1978.

BUARQUE, Chico. PONTES, Paulo. Gota D'água. São Paulo: Editora Civilização Brasileira S.A, 1975.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero - Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

CALVINO, Italo. As cidades invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CARREIRO, Rodrigo. O papel da respiração no cinema de horror. E-compós. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação. v. 23 , jan-dez de 2020.

CHION, Michel. La voz en el cine. Madrid. Ediciones Cátedra. 2004.

\_\_\_\_\_. A audiovisão - Som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentários. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

COSTA, Fernando Morais da. O som no cinema brasileiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. Teorias sobre voz nas décadas de 1960 e 1970 e cinema contemporâneo. Novos Olhares (USP), v. 6, p. 22-29, 2017.

DA-RIN, Silvio. Espelho partido - tradição e transformação no documentário. Rio de Janeiro. Azougue, 2004.

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. GATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. vol 3. São Paulo: Editora 34, 1999.

DERRIDA, Jacques. A voz e o fenômeno. Jorge Zahar Editor, 1994.

DOANE, M. A. A voz do cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail. (Org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. Revista do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP, nº 4, dezembro de 2013.

FEDERECI, Silvia. Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FERREIRA, Ceiza; SOUZA, Edileuza Penha de. Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs). Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP: Papyrus, p.175-186, 2017.

FELDMAN, Ilana. Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e artes da USP. Orientador: Ismail Xavier, 2012

\_\_\_\_\_. Na contramão do confessional: O ensaísmo em Santiago, Jogo de cena e Pan-Cinema Permanente. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). Ensaio no real. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

FIDELIS, Gaudêncio. Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018.

FIGUEIRÔA, A. BEZERRA, C. FECHINE, Y. O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. Revista Galáxia, nº6, 2003.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: \_\_\_\_\_. Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III). 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREIRE, Marcius. A escuta do comentário no filme antropológico. In: MAIA, Guilherme. SERAFIM, José Francisco. (orgs.): Ouvir documentário: vozes, músicas, ruídos. EDUFBA, 2015.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. O mundo inteiro como lugar estranho. São Paulo: EDUSP, 2016.

GAUDREAU, André; JOST, François. A narrativa cinematográfica. Brasília, Editora UNB, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio [etal]. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GUIMARÃES, César. LIMA, Cristiane da Silveira. A ética do documentário: o Rosto e os outros. Contracampo (UFF) , v. 17, p. 145-162, 2007.

HALL, Stuart. A identidade cultural da pós-modernidade. Rio de Janeiro, DP&A editora - 10ª edição, 2005.

HOLANDA, Karla. Cinema (documentário) e feminismo no Brasil. In: CORSEUIL, Anelise R., NÚÑEZ, Fabián, HOLANDA, Karla (Orgs.). Cinema e América Latina - estética e culturalidade, p. 96-111, 2016.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Falo eu, professora, 79 anos, mulher, branca e cisgênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). Explosão feminista. São Paulo: Cia das Letras, p. 241-251, 2018.

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

KAPLAN, E. Ann. A Mulher e o Cinema. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KILOMBA, Grada. The Mask. Tradução de Jessica Oliveira de Jesus. In: Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism. Münster: Unrast Verlag, 2. Edição, 2010.

KLINGER, Diana. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

LAUB, Michel. O mergulho de Petra. In: Elena - O livro do filme de Petra Costa. Porto Alegre, Arquipélago Editorial, 2014.

LAURETIS, Teresa de. Através do Espelho: Mulher, Cinema e Linguagem. Tradução de Vera Ferreira. In Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

LEAL, Ivanhoé Albuquerque. Saber histórico e mimese em Paul Ricoeur. Revista Expedições:Teoria & Historiografia, v. 6, nº.2, 2015.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. Filmar o real – Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LOPES, Denilson. NAGIME, Mateus. New Queer Cinema: versão da diretora. In: MURARI, Lucas.; NAGIME, Mateus. (orgs.). New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política. Rio de Janeiro, 2015 (catálogo online).

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & pós-cinemas. Campinas: Papyrus, 1997.

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense. 1963.

MATTOS, Carlos Alberto. Cinema de fato - anotações sobre documentário. Rio de Janeiro, Jagatirica, 2016.

METZ, Christian. A significação no cinema. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MARKS, Laura. The skin of film. Intercultural cinema, embodiment and the senses. Durham & London: Duke University Press, 2000.

MULVEY, Laura. Reflexões sobre Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (org.) Teoria Contemporânea do Cinema – Volume I. São Paulo: Senac, p.381-392, 2005.

\_\_\_\_\_. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail. (org.). A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, p. 437-453, 2008.

MIGLIORIN, Cezar. Sob o risco das imagens: a cena na cena. Grumo, 2010.

MISKOLCI, Richard. Não somos, queremos: reflexões queer sobre a política sexual brasileira contemporânea. In COLLING, Leandro (org.). Stonewall 40 + o que no Brasil?, Salvador, EDUFBA, vol. 1, p. 37-56, 2011.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2005.

\_\_\_\_\_. O filme documentário e a chegada do som. In: MAIA, Guilherme. SERAFIM, José Francisco. (Orgs.). Ouvir documentário: vozes, músicas, ruídos. EDUFBA, 2015.

OLIVEIRA, Luiz Carlos. Transpigmalião: o cinema queer europeu contemporâneo. In: MURARI, Lucas.; NAGIME, Mateus. (Orgs.). New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política. Rio de Janeiro, 2015 (catálogo online).

PASCHOAL, Márcio. Rogéria – Uma mulher e mais um pouco. Rio de Janeiro: Sextante, 2016.

PASSÔ, Grace. Vaga Carne. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.

PAULINO, G; WALTY, I; CASA NOVA, V. A questão dos gêneros literários. In: PAULINO, G; WALTY, I (Orgs.). Teoria da literatura na escola: atualização para professores de I e II graus. Belo Horizonte. Ed. Lê, p. 36-52, 1994.

PELÚCIO, Larissa. Travestis, a (re)construção do feminino: gênero, corpo e sexualidade em um espaço ambíguo. Revista ANTHROPOLOGICAS, ano 8, v. 15, 2004.

PEREIRA, Ana Catarina dos Santos. A mulher cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação. Covilhã, Portugal: Ars, 2016.

PINHEIRO, Joceny de Deus. Breve considerações acerca dos sons no filme etnográfico In: MAIA, Guilherme. SERAFIM, José Francisco. (Orgs.). Ouvir documentário: vozes, músicas, ruídos. EDUFBA, 2015.

PLATÃO. A Alegoria da caverna: A República, 514a-517c, tradução de Lucy Magalhães. In: MARCONDES, Danilo. Textos Básicos de Filosofia: dos Pré-socráticos a Wittgenstein. 2a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 19(1): 312, janeiro-abril, 2011.

\_\_\_\_\_. Manifesto Contrassexual. Práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2017.

QUINLIVAN, Davina. *The place of breath in cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. A Cicatriz da Tomada. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e Narratividade Ficcional. Vol II*. SP, Editora Senac, 2005.

RAGO, Margareth. Feminizar é preciso: por uma cultura filógina. *São Paulo Perspectiva*, v. 15, n. 3, 2001.

REZENDE, Luiz Augusto. *Microfísica do documentário: ensaio sobre criação e ontologia do documentário*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa - Tomo 1*. São Paulo: Papyrus, 1994.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. Coutinho, leitor de Benjamin. *Devires*, Belo Horizonte, v. 8, nº. 2, p. 118-137, 2011.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, p. 57-71, 2005.

SARMET, Érica. BALTAR, Mariana. Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo. *Textura Canoas*, v. 18, n.38, p. 50-66, set./dez., 2016.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. Crônica de um verão e Jogo de cena - tecendo outros cotidianos. *Rumores*, v. 7, nº 14, 2013.

SILVA, Mariana Duccini Junqueira. Um imaginário da redenção: sujeito história no documentário musical. *Doc On-line*, n. 12, p. 06-21, agosto de 2012.

SILVA, Marcos Aurélio da. Tatuagem, deboche e carnaval: algumas reflexões sobre a política LGBT contemporânea a partir de uma antropologia do cinema e de uma festa

que não existe mais. Teoria e Cultura. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF, v. 12, n. 2, jul a dez, 2017.

SILVERMAN, Kaja. The Acoustic Mirror. Indiana University Press, 1988.

SOARES, Thiago. O pixel da Voz. Revista Fronteiras - estudos midiáticos, v. 16, nº 1, janeiro/abril de 2014.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. Tradução de Ana Maria Cepovilla. Porto Alegre, L&PM, 1987.

SOUZA, Mariana Ramos Vieira de. Desestabilizando o horror: releituras dentro de um campo aberto. In: BRAGANÇA, Maurício de. TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs). Corpos em Projeção - Gênero e sexualidade no cinema latino-americano. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAVARES, Denise. Documentário biográfico e protagonismo feminino. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs). Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP: Papyrus, 2017. P.199-212.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Da esfera privada à realização cinematográfica: A chegada das mulheres latino-americanas ao posto de diretoras de cinemas. In: BRAGANÇA, Maurício de. TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs). Corpos em Projeção - Gênero e sexualidade no cinema latino-americano. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

VALLS, Álvaro L. M. O que é ética. Editora Brasiliense, 1994.

VERAS, Elias Ferreira. Travestis: carne, tinta e papel. Curitiba: Editora Prismas, 2017

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. Comunicação e Informação, v. 7, nº 2, p. 180-187, 2004.

\_\_\_\_\_. A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. Aniki v. 1, nº 1, 2014.

\_\_\_\_\_. Cabra Marcado para morrer. In: HENRIQUE, P. (org). Documentário brasileiro - 100 filmes essenciais. Belo Horizonte: Letramento, pp 21-23, 2017.

ZUMTHOR, Paul. Permanencia de la voz. El Correo: una ventana abierta al mundo. Paris, n. 8, p. 4-8, ago. 1985.

**Referências audiovisuais**

- CABRA MARCADO PARA MORRER. Eduardo Coutinho, Brasil, 1984.  
DEMOCRACIA EM VERTIGEM. Petra Costa, Brasil, 2019.  
DIVINAS DIVAS. Leandra Leal, Brasil, 2016.  
ELENA. Petra Costa, Brasil, 2012.  
OLMO E A GAIVOTA, Petra Costa, Brasil, 2014.  
UM PASSAPORTE HÚNGARO. Sandra Kogut, Brasil, 2001.  
JOGO DE CENA. Eduardo Coutinho, Brasil, 2007.