

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

ANA CAROLINA DOMINGUES

**CINEMA FEITO POR MULHERES: UM ESTUDO SOBRE A PRODUÇÃO DA
IMAGEM CINEMATOGRAFICA E A EDUCAÇÃO VISUAL EM *TÃO LONGE
É AQUI***

SÃO CARLOS

2019

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

ANA CAROLINA DOMINGUES

**CINEMA FEITO POR MULHERES: UM ESTUDO SOBRE A PRODUÇÃO DA
IMAGEM CINEMATOGRAFICA E A EDUCAÇÃO VISUAL EM *TÃO LONGE
É AQUI***

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Educação da Universidade Federal de São Carlos como
parte do requisito à obtenção do título de Mestre em
Educação.**

Linha de pesquisa: Educação, Cultura e Subjetividade.

**Orientação: Prof. Dr. Alan Victor Pimenta de Almeida Pales
Costa**

SÃO CARLOS

2019

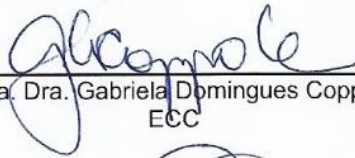


Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Ana Carolina Domingues, realizada em 15/02/2019:



Prof. Dr. Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa
UFSCar



Profa. Dra. Gabriela Domingues Coppola
ECC



Prof. Dr. Nilson Fernandes Dirnis
UFSCar

Domingues, Ana Carolina

Cinema feito por mulheres: um estudo sobre a produção da imagem cinematográfica e a educação visual em Tão Longe é Aqui / Ana Carolina Domingues. -- 2019.
127 f. : 30 cm.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador: Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa

Banca examinadora: Gabriela Domingues Coppola, Nilson Fernandes

Dinis

Bibliografia

1. Educação Visual. 2. Estudos da Imagem. 3. Cinema feito por mulheres . I. Orientador. II. Universidade Federal de São Carlos. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo Programa de Geração Automática da Secretaria Geral de Informática (SIn).

DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Bibliotecário(a) Responsável: Ronildo Santos Prado – CRB/8 7325

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, ao meu orientador, professor Alan, que foi o primeiro entusiasta a se entregar e dedicar-se a esse trabalho. Agradeço pelo seu comprometimento e o zelo que teve desde o início dessa jornada em preocupar-se com empenho, em cada detalhe desse texto.

Em segundo lugar, e não menos importante, agradeço minha mãe Alice, minha primeira grande inspiração, a quem dedico esse trabalho integralmente, pois sem ela, esse caminho não seria trilhado. Agradeço pela sua coragem em acreditar em mim todos os dias e por me apoiar em cada decisão durante esse percurso que trilhei. Você fez muita diferença nessa fase. Obrigada.

Agradeço ao Ennio, meu grande companheiro, pelas noites de conversa e pelo seu carinho em amparar-me a cada conflito que me surgia.

Valentim e Cadu, obrigada pela presença nos longos dias de escrita e leitura.

Familiares, amigas e amigos, professores e professoras que se fizeram presente não só durante essa trajetória de escrita, mas que me influenciaram e continuam me contagiando com muito amor e gentileza, agradeço imensamente o apoio.

Agradeço, à todas as mulheres, autoras, cineastas e professoras que me mostraram uma forma múltipla de perceber o mundo.

Por fim, dedico esse trabalho à toda comunidade acadêmica que me inspiram a seguir estudando, pesquisando e resistindo.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo estudar e compreender qual é a percepção de mulheres cineastas, e o que as imagens produzidas por elas nos dizem e nos educam. Para isso, o trabalho apresenta o longa-metragem *Tão longe é Aqui* (2013) dirigido pela cineasta e jornalista brasileira Eliza Capai, cuja história narra sua viagem ao continente africano em 2010. Para tanto, o recorte teórico fundamenta-se em autores que estudam e compreendem a imagem como responsável por uma forma de educação, expressão e controle, por exercer um processo educativo sobre quem as vê. O processo cognitivo que opera na imagem, aponta para temática da visualidade, como um exercício político. *Tão longe é aqui* “encruza” os gêneros cinematográficos dos *road-movies*, do documentário e do *filme carta*, o tornando híbrido pela maneira que se articula em todas essas camadas (gêneros). A metodologia consiste em decompor e interpretar as imagens agentes (ALMEIDA, 2009), como próprios documentos possíveis de dialogarem com o texto. Como conclusão, apontamos que *Tão longe é Aqui* pertence ao gênero *women’s film* (filme feito por mulheres) por se endereçar a partir de uma outra forma de percepção do mundo que integra mulheres que partilham de experiências similares. Nesse contexto de interpretação escolhemos o tema da maternidade para interpretar as imagens agentes produzidas e sequenciadas no longa-metragem.

Palavras-chave: Educação visual; estudos da imagem; cinema feito por mulheres.

ABSTRACT

This work aims to study and understand the perception of women filmmakers, and what the images produced by them tell us and educate us. For this, the work presents the feature film *So Far is Here* (2013) directed by Brazilian filmmaker and journalist Eliza Capai, whose story chronicles her trip to the African continent in 2010. The theoretical cut is based on authors who study and understand the image as responsible for a form of education, expression and control, for exercising an educational process over who sees them. The cognitive process that operates in the image, points to the theme of visibility, as a political exercise. *So Far is Here* "encroches" the cinematographic genres of road-movies, the documentary and the *movie-letter*, making it hybrid by the way it articulates in all these layers (genres). The methodology consists of decomposing and interpreting the "agent images" (ALMEIDA, 2009), as possible own documents to dialogue with the text. As a conclusion, we pointed out that *So Far is Here* belongs to the genre *women's film*, for addressing itself from another form of world perception that integrates women who share similar experiences. In this context of interpretation we chose the theme of motherhood to interpret the "agent images" produced and sequenced in the feature film.

Keywords: Visual education; image studies; women's film.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 Riddles of the Sphinx (1977).	17
Figura 2 - <i>L'une chante, l'autre pas.</i> (1977).	18
Figura 3 - Wanda Pimentel - Envolvimentos.	19
Figura 4 - Sister my Sister. (1994)	22
Figura 5 - Produção nacional de longas-metragens.....	23
Figura 6 - Cena de O dia de Jeruza (2013).....	29
Figura 7 - Piero della Francesca. Città ideale.....	44
Figura 8 - Leon Battista Alberti. Courtyard.	45
Figura 9 - Piero della Francesca. Flagellazione di Cristo.....	47
Figura 10 - Ivan, o terrível. Serguei Eisenstein. 1947. (União Soviética).....	57
Figura 11 Sequência de cenas. Africana observando Eliza com a câmera. Etiópia, 2010.	83
Figura 12 - Siham. Marrocos, 2010.....	87
Figura 13 - Siham em primeiro plano. Marrocos, 2010.	87
Figura 14 - Siham filmada de costas visitando um templo. Marrocos, 2010.	87
Figura 15 - Hawa em primeiro plano. Mali, 2010.....	88
Figura 16 - Hawa amamentando. Marrocos, 2010.	88
Figura 17 - Hawa filmada na vila em plongée e contra-plongée. Mali, 2010.	89
Figura 18 - Awa Mente em primeiro plano, ao fundo um tear. Mali, 2010	89
Figura 19 - Siham tomando uma xícara de chá, em primeiro plano. Marrocos, 2010.	91
Figura 20 - Siham em plano detalhe. Marrocos, 2010.	92
Figura 21 - Sequência da entrevista com a mulher berber. Marrocos, 2010.	93
Figura 22 - Hawa em primeiro plano. Mali, 2010.....	94
Figura 23 - Eliza filma sua mão em plano detalhe na água, um dos motifs do longa.	95
Figura 24 - A liberdade dos pássaros	96
Figura 25 - A dimensão da estrada.	96
Figura 26 - Windja em primeiro plano. Cabo verde, 2010.....	96
Figura 27 - Sequência de imagens que mostram Eliza.....	97
Figura 28 - Cena de uma estrada no Marrocos.....	98
Figura 29 - Cenas da rodoviária no Mali.....	99
Figura 30 - Imagem de um vaso e de uma caverna.	101
Figura 31 - Eliza em plano detalhe.....	102
Figura 32 - Jogadora do time de futebol de lésbicas. África do Sul, 2010.....	103
Figura 33 - Cantora com sua filha. África do Sul, 2010.	103
Figura 34 - Criança filmada nas cenas finais do filme,	103
Figura 35 - Caverna filmada por Eliza.	106

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT.....	7
LISTA DE IMAGENS	8
1. INTRODUÇÃO	9
2. O CINEMA FEITO POR MULHERES: REFIGURANDO NOVOS GÊNEROS NO CINEMA	15
2.1. O CASO BRASILEIRO: AS CINEASTAS E O EMPODERAMENTO	22
3. A IMAGEM: O REAL NATURALIZADO	32
3.1.1 A EDUCAÇÃO DA PERCEPÇÃO	36
3.1.2 ARTE DA MEMÓRIA: A EDUCAÇÃO DA VISUALIDADE POR IMAGENS AGENTES/POTENTES.....	39
3.2 A PERSPECTIVA RENASCENTISTA: A EDUCAÇÃO DOS MODOS DE VER ENTRE O REAL E O PRODUZIDO	42
3.3 A EXPERIÊNCIA E A EDUCAÇÃO DA PERCEPÇÃO EM WALTER BENJAMIN..	52
3.4 CINEMA E EDUCAÇÃO: O CINEMA COMO EXPERIÊNCIA.....	60
3.4.1. O CINEMA E A REALIDADE: ASPECTOS DO DOCUMENTÁRIO E A BUSCA PELO REAL	64
3.4.2 ENTRE O ROAD-MOVIE E O FILME-CARTA: UM PERSONAGEM EM CRISE PELA ESTRADA	67
4. REPRESENTAÇÃO E CARACTERIZAÇÃO PORMENORIZADA.....	73
5. TÃO LONGE É AQUI: SOBRE O LONGA METRAGEM	76
5.1.1 TÃO LONGE É AQUI: OS PAÍSES E AS MULHERES	77
5.1.2 TÃO LONGE É AQUI: APRESENTAÇÃO SIMBÓLICA	79
5.2. QUATRO EXISTÊNCIAS EM TRÂNSITO.....	86
5.3. VOZES RESSOANTES.....	90
5.4. IMAGENS AGENTES	104
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS:.....	116
FILMOGRAFIA:	119
ANEXO.....	121

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo estudar e compreender qual é a percepção de mulheres que produzem cinema, e o que essas imagens produzidas nos dizem e como nos educam. Para isso, apresentamos o longa-metragem *Tão longe é Aqui* dirigido pela cineasta e jornalista brasileira Eliza Capai, cuja história mostra sua viagem ao continente africano em 2010. O longa, estreado em 2013, conta o percurso de Eliza em terras africanas. Sua história é atravessada pelas histórias de mulheres africanas. No ano de estreia o filme recebeu o prêmio especial do júri no festival FEMINA (Festival Internacional de Cinema Feminino) por conta da temática recorrente de situações de ser mulher em diferentes países do continente africano.

O filme de Eliza Capai, embora não declarado, pode ser pensado na chave de um *novo cinema brasileiro* (ARTHUSO, 2016), cujas aspirações apontam para temáticas atuais, subjetivas que tencionam e cruzam gêneros cinematográficos. Um cinema híbrido de posicionamentos, reflexões e formas de subjetivação e afetação nos espectadores, sobretudo nas mulheres. Portanto, em relação ao aspecto estético cinematográfico, *Tão longe é Aqui* delinea os traços do documentário, dos *road-movies* (LADERMAN, 2002) e de um *filme-carta* (MIGLIORIN, 2015). A narrativa do filme explora por meio das histórias, lugares, espaços e mulheres que a jornalista experienciou, uma carta, que enviada para sua filha, expressa suas angústias, aventuras, aprovações e desaprovações em relação às aprendizagens que foram se concretizando ao longo de sua jornada. Por isso, o filme também partilha de um entendimento reflexivo sobre os *romances de formação*, os *bildungsroman*, que apontam as narrativas de viagem vividas pela jornalista que lhe (e nos) proporcionaram grandes momentos reflexivos, de desenvolvimento social e político que culminaram em sua própria essência de ser mulher. É possível afirmar, que Eliza Capai se produziu mulher com aquelas mulheres.

As temáticas de gênero, sexualidade, maternidade, cultura e educação, constroem uma narrativa muito aberta a ser compreendida sob vários aspectos. Por este motivo, a abordagem teórica adotada neste trabalho apresenta e interpreta o filme com base nos estudos de educação visual, por entendermos que as imagens em movimento do filme são responsáveis por nos criarem uma forma de percepção, nos construindo

modos de ver, perceber e compreender a “realidade” que se mostra por meio deste aparato.

O recorte teórico foi construído com base em autores que pensam e compreendem a educação visual, a percepção e logo, a imagem, como forma de trazer à luz um processo educativo decorrente dos aparelhos tecnológicos da modernidade, como a fotografia, o cinema e a televisão, com o intuito de expor o quadro de inteligibilidade que se forma e se constrói na relação das pessoas com os aparatos, a partir deste novo tipo de educação. Já adiantamos, portanto, que o aparato tecnológico formado desde a perspectiva renascentista, até a produção de filmes repletos de efeitos especiais, partilha de um processo ideologicamente pensado e estruturado que educa e vem educando as pessoas.

Ver não é somente um ato mecânico, a visão é formada culturalmente por meio destes encontros imagéticos produzidos tanto pela cultura da mídia, quanto por pensadores e pensadoras, críticos e críticas que depositaram neste encontro uma forma de potência, de educação e sobretudo, de formar percepções e subjetividades. Ao recebermos por meio dos sentidos (neste caso, as imagens e sons, impressões e sensações que o cinema possibilita e permite em sua relação com espectadores), a percepção visual se constitui de forma diferente em cada pessoa. Mesmo que o ato óptico-físico seja o mesmo pela sua função fisiológica, as impressões luminosas captadas pelo olho se dissemelham a medida que essas informações recebidas são interpretadas de forma diferente por cada pessoa de acordo com a cultura e a vivência de cada ser.

Por isso, justificamos esse trabalho ao considerarmos legítimo um cinema que é feito por mulheres e que se constitui a partir de um outro processo de produção por nos possibilitar outras experiências, nos desestabilizando a desconstruir um processo de educação visual que foi naturalizado ao longo dos anos.

Walter Benjamin (2012), no século XX, nos guia, *filosoficamente*, nos primeiros passos rumo a esta interpretação da sociedade moderna que se movimentava, a partir daquele momento em meio às novas invenções modernas da fotografia e do cinema. É este autor que apresenta, a priori, o modo como esses aparelhos intensificaram uma mudança na percepção da sociedade em consequência dessas formas de produção de arte. Na era da reprodutibilidade técnica, o cinema possibilitou, por

meio da imagem em movimento, uma forma de percepção de mundo que é coletiva, e produzida de modo a afetar espectadores e espectadoras que se abrem a este encontro.

Esteticamente, cineastas que se permitiram à abertura deste encontro por meio da imagem, produziram filmes que impulsionaram a forma de compreender o cinema como uma configuração estética e política do século XX. Andrei Tarkovski¹, Pier Paolo Pasolini² e Abbas Kiarostami³, especificamente, por apresentarem um trabalho profundo sobre o poder do cinema, do corpo como uma figura resistente às imposições aceleradas culturalmente, e das formas de transgressão, influenciaram também este trabalho a construir um recorte teórico e estético.

Com base nos estudos sobre a educação visual, a imagem, a fotografia e o cinema, *academicamente* Ismail Xavier (2012), Milton José de Almeida (2009) e Arlindo Machado (2015), são autores que mostram um modo de ver, que é diferente por entenderem a visão como exercício político e ideológico. Considerando esse exercício político e ideológico do ato de ver, recorremos a Elizabeth Ellsworth (2001) para compreendermos que o filme é produzido sob a perspectiva de um modo de endereçamento, modo este que configura uma forma de direcionamento e posicionamento para os espectadores e espectadoras que veem esses filmes.

Politicamente, o recorte teórico também agrega autoras que discutem o feminismo e o filme feito por mulheres como forma de empoderamento, no sentido de potencializar um cinema que se atravessa e é atravessado por outros sentidos e significados em sua produção e em sua interpretação, e crítica a um cinema predominantemente feito por homens brancos, que estruturaram a linguagem cinematográfica hollywoodiana. São autoras que mostram e denunciam o pouco espaço que as mulheres ocupam na área audiovisual, e o quanto estudar e ampliar esse espaço pode ser agregador e transformador. E Ann Kaplan (2012) explica que podemos ir além das diferenças, para potencializar um cinema híbrido e novo, que cria um novo gênero cinematográfico, o *women's film*. Lúcia Nagib (2012) conclui que, no caso brasileiro, a conquista de um espaço pelas diretoras e produtoras femininas veio da formação de parcerias com outros diretores e produtores.

Então, com base nas imagens do longa-metragem *Tão longe é Aqui* e do recorte teórico, o trabalho explora o cinema feito por mulheres, na perspectiva da

¹ Cineasta russo, nascido na antiga União Soviética. 1932 – 1986.

² Cineasta italiano. 1922 – 1975.

³ Cineasta iraniano. 1940 – 2016.

educação visual, se questionando *qual é a percepção de uma mulher que filma? O que dizem (como educam) as imagens produzidas neste encontro? Como o gênero (sexualidade) se endereça como gênero cinematográfico?*

Este trabalho está dividido em seis seções: 1) *Introdução* 2) *O cinema feito por mulheres: refigurando novos gêneros no cinema*; 3) *A imagem: o real naturalizado*, 4) *Tão longe é aqui: sobre o longa metragem*, 5) *Imagens produzidas de um encontro* e 6) *Considerações finais*.

Na segunda seção, *O cinema feito por mulheres: refigurando novos gêneros no cinema*, são apresentadas e discutidas as principais autoras que se posicionaram à linguagem cinematográfica tradicional hollywoodiana, denunciando aspectos que eram produzidos neste cinema, passando pelo caso do cinema brasileiro, até chegarmos nas condições de produção de *Tão longe é aqui*.

A terceira seção, *A imagem: o real naturalizado*, foi subdividida em: *A educação da percepção* e *Arte da memória: a educação da visualidade por imagens agentes/potentes* com o objetivo de apresentar as discussões acerca da imagem, sua potência e não ingenuidade ao construir e produzir modos de ver e percepções de mundo, por considerar o olhar como suscetível de ser educado pela cultura, e a cultura, assim como a educação são ideológicas; e *A perspectiva renascentista: modos de ver entre o real e o produzido*, em que explica as origens históricas (que datam o movimento italiano renascentista) que foram responsáveis por propagarem este modo de ver específico, em perspectiva, que nos ilusiona a ver como verdadeira reprodução do real. Essas imagens povoam nossa memória artificial, produzindo imagens agentes e potentes, que educam e formam nossa memória e, logo, nossa percepção do mundo.

A terceira subdivisão da segunda seção, *A experiência visual e a educação da percepção em Walter Benjamin*, tem por intenção, apresentar uma discussão, com base no filósofo, sobre o modo como a mudança da sociedade, alterou as formas de relação do ser humano com o mundo, sobretudo, a relação orientada pela câmera, e pelo encontro produtivo entre o homem e o aparelho audiovisual.

A quarta subdivisão da segunda seção, *Cinema e educação: cinema como experiência*, apresenta a abordagem que será a base para o entendimento e compreensão do filme neste trabalho: o cinema como uma configuração estética e política do século XX. Esta seção tem duas subseções intituladas: *O cinema e a realidade: aspectos do documentário e a busca pelo real*. Nesta subseção são discutidas as formas pelas quais a

propagação do modo de ver em perspectiva intensificou o desejo de produção e aproximação com o real e traz questionamentos e alguns apontamentos sobre a noção de realidade e representação no cinema; e *Entre o road-movie e o filme-carta: um personagem em crise pela estrada* que tem por objetivo apresentar as experiências e as aprendizagens (narrativas de formação) que caracterizam os filmes de estrada e como esses aspectos se concretizam nessa produção.

A quarta seção apresenta a caracterização pormenorizada dos procedimentos metodológicos que foram utilizados para a interpretação das imagens do filme, com base na compreensão das *imagens agentes* (ALMEIDA, 2009). Fizemos uma interpretação das imagens agentes do longa-metragem que nos possibilitaram perceber e assimilar algumas ideias e conceitos que o filme explora. O processo da “análise filmica” consistiu em decompor as imagens de *Tão longe é Aqui*, e interpretá-las de acordo com os aspectos técnicos (luz, cor e enquadramento) e com as temáticas simbólicas.

A quinta seção apresenta, por fim, as informações do filme, as condições de produção e nossas interpretações a partir das imagens agentes com base na metodologia de decomposição e interpretação. O trabalho finaliza com as considerações finais em forma de carta. Apontamos que *Tão longe é Aqui* se utiliza de alegorias e *motifs* que simbolizam a maternidade, a aceção e a mulher, em sua natureza. As alegorias da água e da areia nos endereçam o sentimento da maternidade e de busca interna da personagem narradora, que nos desperta para a questão não só feminista, mas feminina.

O filme foi escolhido após cartografar filmografias e autoras femininas. De alguma maneira, o filme despertou em mim um encontro, que foi diferente e movimentador de muitas questões e identificações que me impulsionaram a explorá-lo um pouco mais. A narrativa de uma mulher viajante, ouvindo outras mulheres em culturas tão distintas me chamou a atenção para pesquisar e entender um pouco mais esse universo que é o filme feito por mulheres a partir destas imagens produzidas do encontro de uma mulher e uma câmera.

Para concluir, a educação, é formada por nossos sentidos e sensibilidades. Todo o corpo é suscetível de ser educado, por meio de todos sentidos. Essa educação dos sentidos, sensibilidades e emoções, são as bases que formam as percepções das pessoas. Essa educação dos sentidos é construída em um processo

histórico, social e subjetivo que muda e se transforma coletivamente. O cinema e a fotografia, por meio da imagem são responsáveis por nos educarem os sentidos e produzirem encontros movimentadores e transformadores.

2. O CINEMA FEITO POR MULHERES: REFIGURANDO NOVOS GÊNEROS NO CINEMA

O filme feito por mulheres corresponde à filmes que são produzidos, dirigidos e realizados por mulheres, trazendo suas formas de percepção do mundo, o que não resulta, exclusivamente, em filmes feministas. O que procuramos evidenciar são os *modos de percepção* revelados do encontro das mulheres com as câmeras, de modo a enaltecer a forma como percebem o mundo e como essa relação é constituída, pois, como os homens sempre ocuparam posições de destaque nas realizações dos filmes, é essa forma de percepção do mundo que se naturaliza no cinema não permitindo aos espectadores e espectadoras outras experiências advindas de outras condições de filmagem.

Historicamente houve uma tendência por parte de alguns grupos sociais em diminuir o trabalho de mulheres, silenciar suas vozes e deslegitimar suas lutas, por isso se torna importante o trabalho político, científico e artístico das críticas, pesquisadoras e pensadoras feministas para resgatar e dar voz à criação e a arte feita por mulheres em seus próprios modos de percepção. Podemos dizer que existe uma expressão e uma percepção feminina, mas, essa consideração refere-se à uma expressão e uma percepção de mundo libertária, política, de resistência e transformadora.

O filme feito por mulheres caracteriza, portanto, filmes que trazem em suas realizações, desde as condições de produção até os tipos de narrações, questões que são compartilhadas por mulheres, dividindo, assim, experiências similares. Muitas diretoras não se dizem feministas e ativistas, mas, por meio de seus filmes, percebem-se elementos que caracterizam certo tipo de produção por mostrarem aspectos caros ao feminismo (como a quebra de paradigmas e estereótipos desconstruídos). O cinema feito por mulheres se constitui em um amplo espaço de possibilidades revelados do encontro das mulheres com as câmeras, que embora reconheça as diferenças entre as mulheres, reconhece as especificidades de ser mulher, pela unicidade de experiências partilhadas no mundo por conta de grupos dominantes. (HOLANDA, 2017a).

Em 1975, Laura Mulvey publicou o artigo “O Prazer Visual e o Cinema Narrativo”, (*Visual pleasure and narrative cinema*), na revista *Screen*, em que apresentava os primeiros princípios de uma crítica ao tradicional cinema de Hollywood em relação à produção de uma imagem da mulher, como objeto de prazer erótico do espectador masculino.

Mulvey inicia o debate na década de 70, em que o movimento feminista está emergindo nos EUA e em outros lugares do mundo, por isso seu discurso é mais radical em relação àquilo que propõe. Sua motivação é mostrar como o cinema de Hollywood se apropriou do discurso machista e patriarcal da sociedade para construir a imagem da mulher como objeto de prazer. Para tanto, fundamenta-se na teoria da psicanálise e a defende como uma “arma política” para compreender a maneira como, “inconscientemente”, a sociedade aprendeu e aceitou o patriarcalismo. A autora afirma que o cinema se transformou nos últimos anos, e os avanços tecnológicos permitiram novas condições de produção possibilitando ao cinema oscilar entre o “artesanal” e o capitalista, já que existe um espaço de desenvolvimento para um cinema alternativo. A chave dessa mudança seria compreender e reagir contra as obsessões e premissas da sociedade patriarcal que produz o cinema de Hollywood, manipulando o prazer visual de um cinema incontestado e dominante que codificou o erótico e patriarcal.

A autora sugere como proposta e resposta a esse cinema dominante, um cinema de vanguarda estética e política como um contraponto. Um cinema em que as mulheres não fossem construídas dentro da narrativa como objetos de prazer visual da sociedade machista.

Mulvey (1999) ao declarar que o cinema oferece diversas possibilidades de prazeres e de olhares, em que impera a imagem com base em um olhar masculino e pelo público fetichista, propõe, uma nova linguagem em cinema, um “contra-cinema” que esforça-se para romper com os mecanismos de um cinema narrativo tradicional e patriarcal. Em 1977, dirige juntamente ao seu companheiro, Peter Wollen, o filme experimental, *Riddles of the Sphinx* (Enigmas da Esfinge).

O filme ensaio/manifesto inicia com a própria aparição de Mulvey explicando como ela e o marido pensaram a segunda parte do filme⁴.

No segundo bloco, retrata em regime sempre fechado Louise, uma mãe recém separada, na tentativa de quebrar a escopofilia. São longos plano-sequências em que a câmera gira 360° mostrando sempre os ambientes da casa, da maternidade e do trabalho. Nesses trechos, junto a um som instrumental, quase hipnótico, a imagem e a narração se tornam repetitivas, quebrando qualquer tipo de prazer que possa se sentir

⁴ *Riddles of the sphinx* é um filme ensaio e está dividido em três partes. Um primeiro bloco em que Mulvey faz uma narração explicativa, um segundo bloco dividido em treze capítulos narrando a vida de Louise e uma terceira parte com acrobatas em negativo, representando corpos livres.

com o filme, já que há uma opção de performar os aspectos apresentados e discutidos em seu texto.

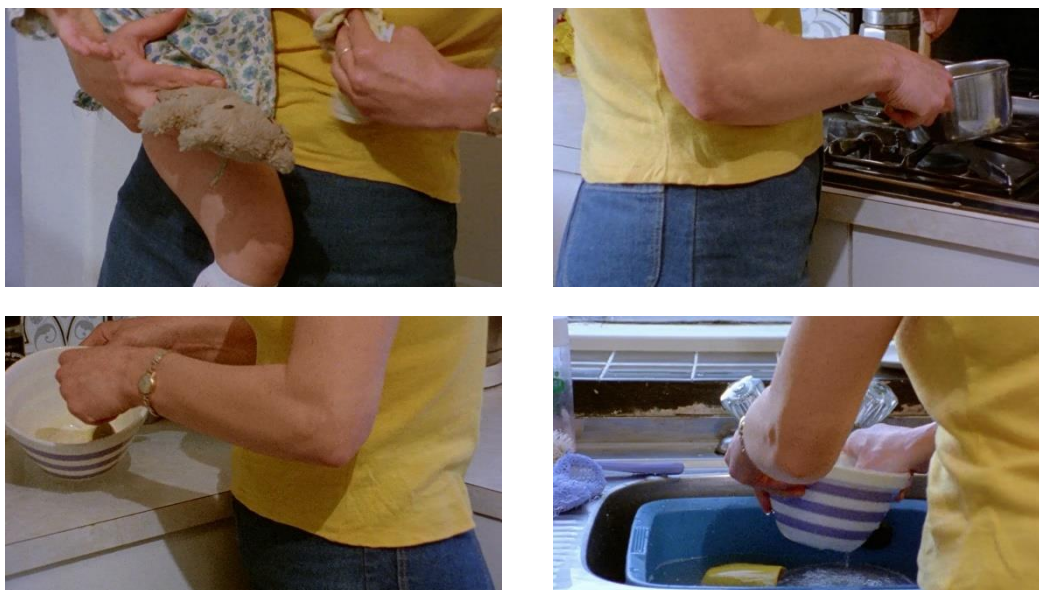


Figura 1 *Riddles of the Sphinx* (1977). Sequência de Louise nos afazeres domésticos. Nesta sequência, o enquadramento fecha em apenas uma parte do corpo da mulher, sem que possamos ver seu rosto. No plano-sequência, são filmados em 360° suas repetições diárias na casa e com a filha bebê.

O ensaio feminista e experimental foi totalmente baseado no trabalho de Mulvey sobre a teoria psicanalítica, a escopofilia⁵ e o olhar masculino, num esforço de trabalhar com uma narrativa que explora o feminismo e a psicanálise. Se o cinema narrativo dominante produz o prazer visual por meio da escopofilia, é preciso que haja um cinema alternativo que construa diferentes formas de experiência, adotando uma perspectiva feminista, de modo a romper com o prazer visual construído sobre o corpo feminino.

Mulvey analisa os clássicos filmes de Hollywood das décadas de 1940 e 1950, portanto, seus estudos e constatações fazem sentido se pensarmos no cinema produzido naquela época, naquele contexto, já que atualmente vem se produzindo novas formas de construir imagens e narrativas, sobretudo, feita por mulheres. Porém, mesmo situando o contexto dos anos 1960 em que Mulvey iniciava suas inquietações e debates,

⁵ Desejo patológico de se exibir ou ser observado pelos outros. Prazer sexual que advém da observação de órgãos ou atos sexuais. Fonte: <https://www.dicio.com.br/escopofilia/>.

Ana Carolina Almeida (2017) aponta que Agnès Varda⁶ já acumulava uma série de filmografias.

No mesmo ano de lançamento de “Os enigmas da esfinge” (1977), Varda lançava seu musical feminista “Uma canta, outra não” (*L'une chante, l'autre pas*). Para Almeida (2017),

Enquanto Mulvey provocava um debate teórico fincado na ideia de uma eliminação do prazer visual no cinema clássico, Varda já conseguia ressignificar estruturas próprias desse cinema clássico, como o musical, em um acontecimento subversivo. (ALMEIDA, 2017, s/p).

No filme, duas amigas Suzanne e Pauline vivem em Paris, em 1962. Suzanne, mãe de dois filhos, casada com um fotógrafo, vive uma vida humilde e infeliz. Pauline sonha em ser cantora. As duas se separam por um período de dez anos. Reencontraram-se em uma manifestação pró-aborto, novamente, em 1976, após experimentarem o verdadeiro sentido da icônica frase de Beauvoir “*Não se nasce mulher, torna-se*”.

Almeida (2017) ainda destaca que Agnès Varda foi um dos grandes nomes da *Novelle Vague* francesa, mesmo, seu nome sendo poucas vezes citado como pertencente ao movimento. Varda se debruçou sobre as questões políticas e estéticas de ser mulher para pensar o próprio fazer cinematográfico.



Figura 2 - *L'une chante, l'autre pas*. (1977). Na primeira imagem, o drama de Suzanne ao descobrir a terceira gravidez, que encorajada pela amiga Pauline faz um aborto. Na segunda imagem, Pauline, canta em uma manifestação sobre a legalização do aborto, onde se encontram depois de dez anos.

Wanda Pimentel, artista brasileira, também se utilizou do espaço feminino na arte para revelar uma crítica à sociedade de consumo e o período de repressão sexual e ideológico durante a ditadura civil-militar brasileira. A artista

⁶ Cineasta e fotógrafa belga.

apresenta espaços que se assemelham aos filmados por Mulvey com regimes fechados e claustrofóbicos, porém reivindica o corpo feminino a ocupar um espaço na arte.



Figura 3 Wanda Pimentel - *Envolvimentos*.

Fonte: <http://www.infoartsp.com.br/agenda/wanda-pimentel-envolvimentos/>

Podemos refletir, portanto, como pontos críticos ao pensamento de Laura Mulvey que a mulher *tem* um olhar ativo sobre as imagens, já que existem espectadoras femininas, que estão praticando o ato de olhar ativamente imagens do cinema.

Em relação a esse aspecto, Miriam Hansen (1986) analisa que nos anos 1920 houve um processo de emancipação feminina, pois, começou-se a pensar em filmes para o público feminino por ser considerado uma audiência consumidora. A autora faz sua análise com base nos personagens de Rudolph Valentino⁷ e estabeleceu um contraponto em relação à Mulvey argumentando que por meio de Valentino, a mulher tem um olhar ativo perante o homem, ela *olha* o homem. Hansen (1986) compreende Valentino como uma ambivalência, já que são vários olhares o observando, tanto ativos quanto passivos.

Todavia, nos filmes em que Valentino é protagonista, há uma certa agressividade de seus personagens em relação às personagens mulheres com as quais atua. São histórias de dominação em que as personagens sempre cedem ao personagem de Valentino. Hansen (1986) se esforça em explicar esse aspecto pela psicanálise com

⁷ Rudolph Valentino (1895 - 1926). Imigrante italiano, ator e dançarino. Fez 14 filmes e foi considerado o símbolo sexual do cinema mudo.

base no artigo *Uma criança é espancada*⁸ (1919) de Sigmund Freud, em que há certa perversão na relação entre apanhar e ser amado, por isso a paixão que o público sentia por Valentino quando era possessivo, agressivo e denominador.

Ella Shohat (1993) também faz uma crítica ao texto de Mulvey sobre o olhar feminino “não colonizado”, argumentando que a mulher branca pode ser objeto do olhar para o homem branco, porém, essa relação se inverte se pensarmos nas mulheres negras e de países pobres que estariam em uma relação de objeto do olhar de mulheres brancas. Mesmo assim, Shohat (1993) concorda que as teorias feministas reconheceram essas diferenças (SHOHAT, 1993, apud VEIGA, 2013, p. 135).

Christine Gledhill (2012) apresenta em seu livro *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas* diversos textos que desafiam os modos tradicionais sobre a relação entre gênero cinematográfico (genre) e gênero - sexualidade (gender), mostrando que esse encontro foi transformador. As dimensões estéticas e políticas de gênero e sexualidade manifestam-se de modo a movimentar a produção de imagens e narrativas do universo dramático dos gêneros cinematográficos. Para Gledhill (2012) a globalização midiática e os estudos pós-coloniais colocam as questões do gênero cinematográfico (genre) baseados nas questões de gênero (gender), sexualidade, raça, classe e nacionalidade (etnia). Assim, essas intersecções tencionaram os limites dos estudos dos gêneros cinematográficos (genre), tendo em vista a indústria hollywoodiana.

O objetivo da autora não foi definir interpretações fechadas, mas movimentar questões, sobre essa interação complexa com base em elementos estéticos, culturais e seus efeitos potenciais no cinema. A partir da perspectiva do gênero cinematográfico (genre), o desafio seria explorar o gênero - sexualidade (gender) como uma ferramenta, em seu aspecto imaginário e estético. Gledhill (2012) com base em autoras críticas de cinema, afirma, portanto, que o cinema feito por mulheres pode ser considerado como um novo gênero fílmico.

É com base nesta abordagem que discutiremos o filme proposto para interpretação (Tão longe é aqui), no sentido de explorar o cinema feito por mulheres a partir da percepção de uma mulher que filma (e que filma outras mulheres). Portanto,

⁸ FREUD, S. (1919/1995). Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago.

qual é essa percepção e o que dizem (como educam) essas imagens produzidas com base nesta condição de produção?

Em relação à proposta de um cinema feminista, Elizabeth Ann Kaplan (2012) afirma que o filme feito por mulheres, não é apenas definido pelas preocupações temáticas e seu endereçamento a uma audiência feminina, mas sim pela sua resistência a papéis femininos normativos e uma recusa de reconciliação com os requisitos patriarcais, desestabilizando os estereótipos e as categorias do gênero fílmico, criando um cinema híbrido e novas figurações do feminino. Kaplan (2012) discute o trabalho cultural que as críticas feministas realizaram em "inventar" o gênero do filme feminino (*women's film*) e como esse processo afeta as práticas do cinema feminista no momento atual.

As diretoras do sexo feminino não apenas produzem filmes feministas com temáticas específicas, mas também se baseiam nos tradicionais gêneros de Hollywood para enriquecer e somar seus significados e ao fazê-los, desestabilizam os estereótipos e as categorias de gênero cinematográfico, criando um cinema híbrido e novas figurações do feminino. Kaplan (2012) mostra que Mary Ann Doane⁹ estuda com mais profundidade a questão do gênero, e chega a uma ampla definição, de que o filme feito por mulheres não é um gênero puro.

Como expressão de sua exposição, Kaplan (2012) interpreta o filme *Sister my Sister* (1994) dirigido por Nancy Meckler.

França, década de 1930, Christine é uma empregada doméstica que trabalha na casa de uma arrogante viúva, Madame Danzard que mora com sua filha. A irmã de Christine, Lea, criada por freiras em um convento, a pedido da mãe, escreve uma carta para Madame Danzard para que a empregue também, junto com a irmã mais velha, tendo seu pedido aceito. Quando começam a trabalhar juntas, o vínculo emocional das irmãs acaba se tornando também sexual, levando à crescente desaprovação da viúva Danzard. As irmãs reprimidas, lentamente perdem o controle sobre a realidade, levando a terríveis consequências na casa onde estão empregadas. O texto do filme foi adaptado por Wendy Kesselman. *Sister my sister* foi baseado na história real de Christine e Lea Papin, cujos assassinatos de 1933 também inspiraram vários outros trabalhos.

⁹ Professora de Cinema e Mídia na Universidade da Califórnia, em Berkeley. Foi uma das pioneiras no estudo de gênero no cinema.

Por conta do teor sombrio e assustador do assassinato que as irmãs cometeram, Kaplan (2012) considera que o filme se enquadra no gênero horror. Na cena final, por exemplo, depois de terem assassinado Madame Danzard e sua filha, as irmãs, ficam no quarto abraçadas, e a câmera desliza para baixo, subindo lentamente as escadas de madeira, mostrando as paredes gotejando sangue, objetos caídos e espalhados, e dois corpos mutilados aparecem sob o chão, cobertos de sangue. Kaplan (2012) conclui que o filme não endereça o horror, nem o filme feito por mulheres, mas delinea traços de *ambos*. Quando o filme termina e a imagem final mostra as irmãs abraçadas, compartilhamos a perspectiva de Lea e Christine e percebemos a opressão a que eram submetidas. Embora na casa não existam personagens masculinos, Kaplan (2012) argumenta que a mesma estrutura patriarcal da sociedade é reproduzida no ambiente doméstico de Madame Danzard e em Lea e Christine impera a resistência à subordinação à ordem dominante. Portanto, o resultado desse cruzamento entre o horror e o filme feito por mulheres desestabiliza os conceitos normativos do feminino.



Figura 4 - *Sister my Sister*. (1994) Cenas finais do filme em que estão presentes os traços estéticos do gênero horror.

2.1. O CASO BRASILEIRO: AS CINEASTAS E O EMPODERAMENTO

Em janeiro de 2018 a ANCINE apresentou o material “Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016” e constatou que o mercado cinematográfico brasileiro é marcado, em grande medida, pela produção e presença de homens brancos. Foram lançados 142 longas-metragens no Brasil em 2016 (comercialmente, em salas de exibição), e 75,4% da direção desses filmes, foi feita por homens brancos. 19,7% das direções foram de mulheres brancas, e 2,1% foram direções de homens negros. Esses dados, retirados do site da ANCINE, mostram a pouca participação das mulheres no meio audiovisual brasileiro. Nesse material apresentado,

constou que os homens brancos também, em sua maioria, dominaram as principais funções de liderança do cinema, “o que evidencia que as histórias exibidas nas telas do país, produzidas por brasileiros, têm sido contadas majoritariamente do ponto de vista dos homens” (ANCINE, 2018).

A ANCINE disponibiliza os dados relativos à produção nacional desde 2014, sendo possível extrair a seguinte tabela:

PRODUÇÃO NACIONAL DE LONGAS-METRAGENS

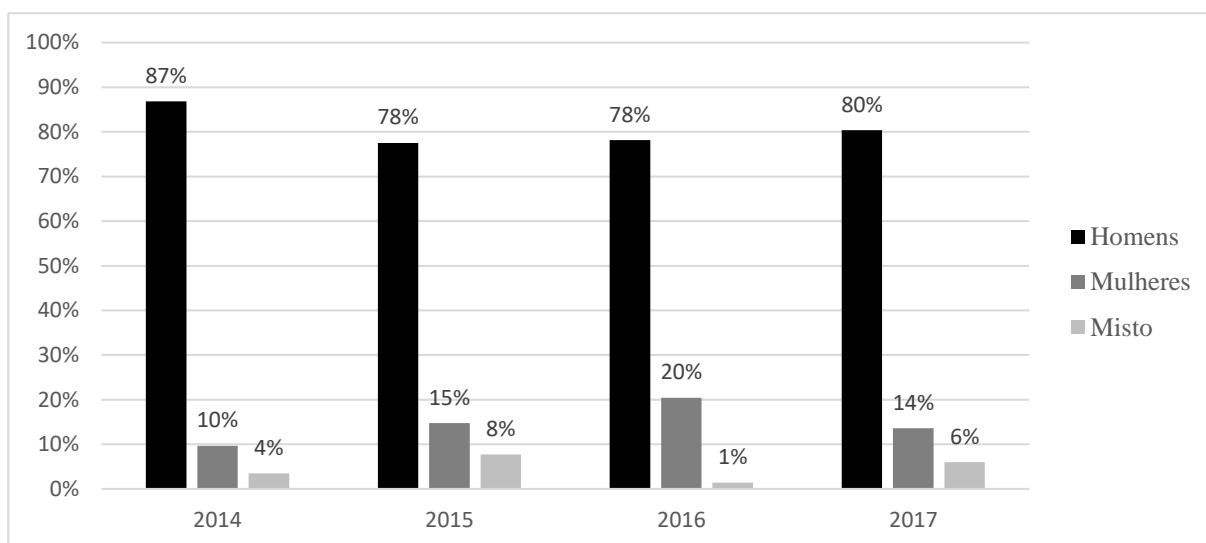


Figura 5 - Produção nacional de longas-metragens

Fonte: elaborado pela autora com dados da ANCINE (2018)

Esses dados, mostram a pouca participação das mulheres no audiovisual brasileiro, uma vez que os homens brancos também, em sua maioria, dominaram as principais funções de liderança do cinema, como roteiros de filmes de ficção, documentário e animações, direções de arte e fotografia.

Em 2017 foi lançado o livro *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*, organizado por Katia Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco. O recente trabalho abre um importante espaço de discussão e apresentação de textos e pesquisas que se debruçam em trazer as mulheres no cinema nacional, com trabalhos que consideram a autoria feminina e o documentário feito por mulheres, de modo a explorar o assunto, atualizando novos debates sobre esse cinema, desde as primeiras produções de Cleo de Verberana. Os trabalhos apresentados no livro são importantes para mostrar

que as mulheres não são coadjuvantes do processo e inauguraram um modo de fazer cinema que atravessou os anos e se mantém até hoje.

No primeiro semestre de 2018, o ministério da cultura lançou a edição 63 da revista *FilmeCultura*, com o tema *Mulheres, câmeras e telas* que reuniu uma série de artigos e entrevistas com grandes nomes do cinema feminino nacional. A intenção da revista é chamar atenção para os números díspares em relação aos homens e mulheres produzindo filmes, sobretudo, as mulheres negras. Assim,

torna-se necessário, inclusive, ressignificarmos a nossa memória para que, quando pensamos em Méliès, o nome de Alice Guy apareça também; que quando a importância de Griffith for ressaltada, possamos debater sobre Louis Weber; ou que possamos ter mais material para entender o cinema de Dorothy Arzner sob a perspectiva feminista e queer. Nas nossas referências, é preciso entender se, de fato, o primeiro longa dirigido por uma mulher no Brasil foi apenas na década de 1930, com Cleo de Verberana. E, quando se falar de Humberto Mauro é preciso recontar a história de Carmen Santos; e entender que, como Gilda de Abreu, mulheres também podem fazer *blockbusters* e não apenas filmes considerados de nichos. (FILMECULTURA, 2017, p. 3)

Junto à isso, a historiografia ocidental com frequência, nos induziu a considerar o homem branco como universal e sujeito da própria história. Joan Scott (1992) comenta que a disciplina “história” não se preocupou em tratar de uma “história das mulheres”, as conjugando em uma mesma essência, sem diferenças, que produziu uma experiência compartilhada, enfatizando somente a sexualidade como comum às mulheres. Esse discurso culminou em movimentos na década de 1970 e possibilitou às mulheres emancipação pelas discussões que levantaram. A história das mulheres, como área de estudos, relacionou-se, especialmente pelas lutas às campanhas feministas pelo trabalho.

De acordo com Holanda (2017) “desestabilizando padrões consolidados, ao intentar destaque das mulheres na história, a história das mulheres questiona a prioridade dada à “história do homem” (HOLANDA, 2017, s/p). Nesse sentido, nos indagamos: as mulheres produzem uma história diferente da própria história? Como podemos refletir sobre o lugar do sujeito da história (homem branco)? Como sugere Certeau (1986), a mulher, de fato produz uma historiografia que difere de uma historiografia produzida por homens?

Certamente, não somente as mulheres podem escrever sobre essa história, mas, essa é uma história que revela relações de domínio, o que implica em considerar que foram nessas condições que as normas institucionais e disciplinares foram construídas, e portanto, a história pode ser considerada incompleta, uma vez que os historiadores não tem total compreensão e conhecimento do passado, visto e entendido sob outra perspectiva. (HOLANDA, 2017).

Mesmo destacando o lugar da resistência e da posição das mulheres na história, esse é um processo histórico de estudos recente. A educação que recebemos naturaliza essas visões e percepções de mundo que não veem as mulheres como protagonistas e pertencentes da história dos acontecimentos. Assim como nas áreas da literatura, da música e das artes em geral, esse processo se estende para a produção da imagem na fotografia e no cinema, que educa os espectadores e as espectadoras, esteticamente e politicamente, por meio de artifícios que povoam nossa memória artificial, a enxergarmos imagens que são produzidas sob um único ponto de vista.

Elice Munerato e Mari Helena Darcy de Oliveira (1982), pesquisaram o espaço ocupado pelas mulheres no audiovisual, e constataram que pouquíssimas mulheres dirigiram filmes no Brasil, e as mulheres que apareciam nas telas, eram estereotipadas e aprisionadas nas ocupações da beleza, da maternidade e da casa. Mais uma vez, afirmamos que mesmo nestas condições, as mulheres têm um espaço que foi construído e que é crítico. Estando subjugadas a essas funções, elas podem ser vistas e compreendidas neste aspecto, mas mesmo assim, partimos do princípio que elas, por meios de seus corpos e da arte, ocuparam um lugar importante.

No Brasil, já na década de 1930, há registros do primeiro filme dirigido e protagonizado por uma mulher, o filme mudo lançado pela Épica Filme em 1931 (ARAÚJO, 2017). Nas décadas de 1960, 1970 e 1980, decorrentes do período da ditadura civil-militar instalada no país, mais cineastas produziram narrativas, tornando-se referências na área do audiovisual nacional. Por um lado, algumas dessas cineastas tiveram seus filmes censurados pelo ato institucional 5 (AI-5), por conta de suas temáticas libertárias, como é o caso de *Os homens que eu tive* (1973) de Tereza Trautman, em que são explorados o desejo de uma mulher, “que não enxerga ou não aceita a imposição de limites” (VEIGA, 2017, p. 78).

Pity, a protagonista do filme, desafia uma sociedade conservadora e tradicional mantendo um relacionamento aberto, fazendo as suas próprias escolhas e não

sendo julgada por isso. Por outro lado, outras cineastas exploraram após a ditadura, o universo sombrio e cruel, pelo qual muitas mulheres vivenciaram em meio às torturas, sofrimentos e perdas, como é o caso de *Que bom te ver viva* (1989) de Lucia Murat, em que a cineasta explora as narrativas de mulheres brasileiras que passaram pelo período da ditadura em luta e resistência e sobreviveram ao regime militar. Cada mulher filmada narra sua história e sua trajetória, por meio das experiências fortes e sensíveis. Nos dois casos exemplificados, as cineastas exploraram suas percepções de mundo e reflexões de uma luta compartilhada: a liberdade. Liberdade sobre o corpo, sobre decisões e sobre a arte (VEIGA, 2017)^[GB1].

A partir de 1970, de acordo com Holanda (2017b) a participação das mulheres aumentou, sobretudo, na direção de documentários. De acordo com o catálogo Documentário Brasileiro¹⁰, em 1960 foram registrados apenas oito documentários dirigidos por mulheres, ao passo que em 1970, o registro subiu para 154 e 319 entre anos 2000 e 2009 (HOLANDA, 2017, s/p). Entre os anos de 2010 a 2017 o número caiu para 170, sendo que nesse período 2013 foi ano que mais lançaram documentários de autoria feminina. Portanto, existe um campo novo e ainda em construção de sua legitimidade no audiovisual nacional feito por mulheres que merece ser mais explorado e compreendido.

Lucia Nagib (2012) ao situar o lugar da mulher no cinema de Retomada (período que compreende os filmes produzidos no Brasil a partir da segunda metade dos anos 1990), propõe fazê-lo indo além das diferenças de gênero, sexualidade, cor e etnia, com base em Kaplan para discutir a ideia de novos modos de ser em relação à teoria feminista e o lugar da mulher no cinema. Assim, mostra que o crescente número de mulheres em produções nacionais decorreu de parcerias. “A contribuição mais decisiva dada pelas mulheres que despontaram como cineastas no cinema brasileiro recente foi a disseminação do trabalho colaborativo e da autoria compartilhada” (NAGIB, 2012, p. 17).

As diretoras do sexo feminino não apenas produzem filmes feministas com temáticas específicas, mas também se baseiam nos tradicionais gêneros de Hollywood para enriquecer e somar seus significados e ao fazê-los, desestabilizam os estereótipos e as categorias dos gêneros cinematográficos, criando um cinema híbrido e novas figurações do feminino. Um caso expoente no Brasil, são os filmes de Juliana

¹⁰ Site: documentariobrasileiro.org/catalogo/

Rojas que correspondem, de modo muito pontual, aos filmes de gênero, atualizando novos debates com recortes contemporâneos. A versão 61 da revista *FilmeCultura* (2013) mostra que o Brasil vive uma retomada dos filmes de gênero que se caracterizam atualmente pelas hibridizações e deslizamentos que os cineastas impõem aos limites de gênero. Um exemplo é *Sinfonia da Necrópole* (2014), um filme musical que traz as vertentes cômicas do cinema brasileiro junto a problemas sociais da cidade. Rojas representa também o que mostra Nagib (2012) sobre os casos de parcerias na direção de filmes. Rojas se juntou a Marco Dutra, e juntos dirigiram *Trabalhar Cansa* (2011). A parceria dos dois também resultou no terror *As boas maneiras* (2017).

Os três filmes denotam marcadamente o gênero horror/terror que se faz presente nas narrativas, com o aspecto da apropriação dos espaços urbanos da cidade de São Paulo. São exemplos claros dos filmes de gênero, com traços estilísticos do horror e do musical, mas são, de modo muito apropriado, ressignificados e incorporados em um contexto brasileiro, e no caso do terror *As boas maneiras*, um contexto feminino de maternidade.

Com base nesses lançamentos, avalia-se que os recursos tecnológicos, a partir dos anos 2000 possibilitaram condições de filmagem possíveis ampliando e movimentando as produções audiovisuais.

Em 2003, Eliane Caffé lançou o longa metragem *Narradores de Javé*, sobre moradores do vilarejo Vale do Javé e o assombro da notícia que uma hidrelétrica seria instalada no local, devastando e alagando todo espaço. Os moradores decidem, juntos, escrever um livro com as histórias locais como forma de valorizar a história do Vale. A construção da narrativa não apresenta, explicitamente, recortes com causas feministas e de gênero, porém, há uma forma de conduzir a narrativa e a produção das imagens, que situa-se em um outro lugar.

Marta Bianchi, atriz argentina em entrevista cedida à Ana Maria Veiga¹¹ em 2009, comenta:

As mulheres que filmam, em geral, nenhuma pensa em fazer um cinema com perspectiva de gênero, mas isso surge. Elas dizem que não, que o feminismo não as interessa. Não há um “cinema de mulher”, os filmes que surgem não constituem um gênero. Filmam

¹¹ Esse trecho foi retirado da tese de doutorado da professora Ana Maria Veiga, professora do Departamento de História da Universidade Federal da Paraíba. Tese de doutorado: *Cineastas Brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

sobre todos os assuntos humanos, abordam gêneros [cinematográficos] diferentes, estéticas diferentes, imagens e visões diferentes, mas, sim, todas temos em comum, todas as mulheres, uma história e uma experiência que nos irmana. Queiram reconhecer ou não, todas nós as herdamos, essa história e essa experiência específica têm a ver com a nossa educação, nossa posição, nos colocam num ponto de vista sobre o mundo diferente do dos homens. *Olhamos o mesmo, mas o vemos de lugares diferentes, pois chegamos de lugares diferentes. Os filmes estão impregnados disso* (BIANCHI, 2009, apud VEIGA, 2013, p. 150) [grifos meus].

Dentro desta mesma chave, *Era o hotel Cambridge* (2016), ainda de Eliane Caffé representa os mesmos aspectos defendidos por Marta Bianchi. É um filme sobre ocupação, que mescla os traços do documentário com traços da ficção, com atores profissionais e refugiados. Para Eliza Capai, Eliane Caffé não tem a proposta de abordar questões feministas, mas existe uma forma de escutar os homens e os refugiados, explorando problemas sociais como a ocupação do prédio, que é empática e compreensiva.

Por outro lado, realizadoras como Laís Bodanzky, que mesmo em 2008 tenha lançado *Chega de Saudade* - um drama sobre cinco núcleos de personagens que frequentam o mesmo baile, tem a sensibilidade de abordar junto à comédia, assuntos sobre amor, solidão, desejo, traição em meio à dança e a música - se preocupam também em trazer para o cinema questões que permeiam a vida da mulher. Em 1994 lançou o curta *Cartão Vermelho*, sobre uma garota que gosta de jogar futebol com meninos e sente as mudanças em seu corpo adolescente junto às adversidades por ser menina em meio à um grupo de meninos. Porém, é no longa *Como nossos pais* (2017) que explora papéis sociais e localiza a mulher contemporânea, no papel de Rosa que é infeliz por não poder realizar sua verdadeira vontade de escrever peças, por ter que sustentar a casa e a família para que seu marido pudesse realizar pesquisas na Amazônia. Quando Rosa descobre, em um almoço de família, por meio de sua mãe, que seu pai biológico é outro homem, sua vida se despedaça e aos poucos vai encontrando sentido em buscar uma nova vida.

O que notamos é que os filmes feitos por mulheres em cenário nacional, dentro dos gêneros cinematográficos com traços estilísticos marcados, ou não, funcionam na chave da sensibilidade. Trazendo ou não questões feministas e femininas, são filmes que exploram contextos empáticos, receptivos e sentimentais.

Viviane Ferreira, cineasta baiana, lançou em 2013 o curta *O dia de Jeruza*, com a proposta de trazer personagens negras e representatividade. O tema abordado no curta não diz respeito ao racismo, mas a saudade e a melancolia de uma senhora, dona de casa, que compartilha suas angústias com Silvia, uma pesquisadora de opinião que trabalha para uma marca de sabão em pó.



Figura 6 - Cena de *O dia de Jeruza* (2013)

A temática íntima e reflexiva perpassa o filme feito por mulheres, e em *Elena* (2012) de Petra Costa, encontramos um verdadeiro espaço para o sentimentalismo e para sensibilidade. Petra Costa conta a história de suicídio da irmã Elena, que vai para Nova Iorque para ser atriz e modelo. No filme documentário, a cineasta resgata memórias de um diário da irmã (Elena) e abre um delicado espaço para refletirmos sobre a morte, o suicídio, a dor e a perda. O filme rendeu muitas experiências positivas e foi muito premiado. *Elena*, caminha paralelamente à escolha feita por Eliza Capai ao narrar o filme por meio de uma carta, expandindo um lugar de ternura e delicadeza, mas de forma potente e muito intensa.

Elena e Tão longe é Aqui apresentam características muito próximas de filmagem, são dirigidos por mulheres e partilham de modo muito íntimo e reflexivo questões que delineiam e tencionam os limites do documentário e da ficção. Outro aspecto marcante nos dois filmes é a viagem como propulsora de acontecimentos marcantes que caracteriza tanto os *road movies* como os *romances de formação*, por mostrarem o desenvolvimento devidamente marcado de cada personagem de cada narrativa, em que os acontecimentos mundanos vão interferindo e alterando os rumos de suas trajetórias, as permitindo outras experiências, de maneira que possam refletir e lidar com as perdas, e assim constituir suas subjetividades e identidades.

Em relação ao aspecto da viagem como propulsora de um crescimento interno e social, *Para ter onde ir* (2017) de Jorane Castro, um *road-movie* brasileiro, explora muito bem as questões internas de três personagens amigas (Eva, Melina e Keithylennye) que viajam por Belém. Jorane Castro, cineasta paraense, professora da UFPA, e proprietária da produtora Cabloca Filmes preocupa-se para além de trazer personagens femininas fortes, explorar a questão do regionalismo na Amazônia.

Com base nesse contexto exposto, de produção e criação de filmes, apontamos que, mesmo sendo em número menor em relação aos homens, existe um espaço no audiovisual que é ocupado por mulheres, e neste sentido, por meio da história e dos acontecimentos, nos interessa compreender as novas possibilidades e as escolhas feitas na produção dessas imagens, abrindo um espaço de compreensão a respeito do evento do empoderamento. Para Fernanda Capibaribe Leite (2012),

A remissão ao empoderar-se no presente alude à chegada em algum lugar no qual antes não se era permitida, ou não se tinha acesso. Ainda, o vínculo com a autonomia pressupõe que essa chegada não foi destinada pelo outro, e sim, pelo sujeito da experiência em questão, ou seja, pelas próprias mulheres. (LEITE, 2012, p. 222)

Refletir sobre o empoderamento feminino na atualidade, a ser estudado sob a perspectiva dos filmes feitos por mulheres, remete-nos a um contexto de produção e percepção que vem de um lugar diferente do normativo e pretende, em consequência afetar e movimentar os espectadores e as espectadoras também de um modo diferente. No caso deste trabalho, as imagens exploradas para o estudo serão retiradas do longa metragem *Tão longe é Aqui*, que coabita um novo tipo de cinema brasileiro, marcado pelo subjetivo, entre a tensão corpo e mundo (ARTHUSO, 2016).

No caso do filme produzido e dirigido pela jornalista Eliza Capai, uma memória é acionada ao vermos o filme, enquanto experiência compartilhada por conta das histórias narradas, por mostrar imagens que trazem corpos, cores, modas e expressões de outras mulheres. Segundo Leite (2012), “ao narrar suas vidas através das imagens, elas se endereçam a outras mulheres, convocando-as a compartilharem a narrativa e adotarem o empoderamento como prerrogativa em suas próprias vidas” (LEITE, 2012, p.223). A autora analisa as imagens dos filmes produzidos pelo consórcio *Pathways of Women's Empowerment*, e observa que as narrativas e as

imagens estudadas, evidenciam, no âmbito da recepção, a “posição-de-sujeito” defendida por Elizabeth Ellsworth (2001).

Entendemos que nos filmes, histórias e narrativas são produzidas de modo a movimentar o triângulo composto pela imagem, pelo espectador e pelo personagem desta imagem, que formam uma relação de poder e negociação. O filme, pensado em sua configuração estética e política tem um formato e um endereçamento.

Ellsworth (2001), a partir dos estudos de cinema, coloca que os filmes constroem um modo de endereçamento, para lidar com a relação que estabelecem com o público e os espectadores. Define o modo de endereçamento “como um conceito que se refere a algo que está no texto do filme e que, então age, de alguma forma, sobre seus espectadores imaginados ou reais, ou sobre ambos” (ELLSWORTH, 2001, p. 13)

Assim, para que o filme “funcione” para determinado público, seu sentido deve agir significativamente sobre esses espectadores, fazendo com que quem assista ao filme entre em uma relação particular com a história narrada. Portanto, para além da constituição do filme em suas imagens e narrativa, ele também porta uma estrutura de endereçamento. Isso mostra que a ideia de modo de endereçamento implica em formas que convoquem o espectador a posicionar-se para ler e ver os filmes.

Entretanto, endereçar o filme a determinado público pode “errar” seu alvo porque os espectadores não são exatamente quem o filme pensa que eles são. Um filme tem a necessidade de comunicação à alguém, e este conceito (modo de endereçamento), como não sendo neutro, traz uma abordagem que “está interessada em analisar como o processo de fazer um filme e o processo de ver um filme se tornam envolvidos na dinâmica social mais ampla e em relações de poder” (ELLSWORTH, 2001, p. 25).

Essas contribuições, em relação a uma das formas de compreender filmes que são feito por mulheres, serão também assimiladas sob a perspectiva da educação visual que corresponde às formas pelas quais somos educados a partir de imagens, como uma linguagem, uma forma de expressão e também de controle, já que as imagens exercem um processo educativo em quem as vê, portanto, essas elucidações serão desenvolvidas no capítulo dois.

3. A IMAGEM: O REAL NATURALIZADO

Somos todos e todas impactados e impactadas, atualmente, pela grande quantidade de imagens que a cultura midiática produz. Anúncios, propagandas, fotografias, filmes e pinturas. Todas artes que trabalham com a imagem na intenção de fazer perturbar, incomodar e chamar a atenção de espectadores que se sentem, de alguma maneira impactados por isso. A imagem, seja ela fotográfica, artística ou cinematográfica ressoa no espectador e na espectadora de modo a produzir sentidos e emoções que moldam diretamente o modo como percebem o mundo.

A imagem é plástica, e assim, traz à visualidade aquilo que as pessoas espectadoras veem e interpretam sobre o que ela exhibe. A falsa noção de realidade está na relação que o olho estabelece com a imagem, que cria modos de ver e sentir dentro de um processo formal que tem uma discursividade própria e nesse sentido, considerar a imagem como política, implica em reconhecer que ela estabelece uma relação intrínseca com o conceito de ideologia, já que não é neutra.

Em 1983, o professor Arlindo Machado publicava a primeira versão do livro *A ilusão especular* que teve sua segunda versão lançada em 2015. Machado apresenta nesse livro uma abordagem em relação à forma que vemos imagens que são produzidas por câmeras fotográficas, num esforço de desconstruir a noção determinada de que as imagens da fotografia representam a realidade. O autor defende que a imagem figurativa (a imagem produzida pela câmera e divulgada nos meios de comunicação) é produzida por câmeras que constroem representações e esta produção constrói uma imagem que se passa por “objetiva” e “transparente”, o que prescinde o espectador do empenho de decodificá-la e decifrá-la uma vez que se passa por “natural” e “universal”, o que na verdade, é fruto de uma construção particular e convencional (MACHADO, 2015, p. 14).

No prefácio do livro, apresenta uma citação de Marx e Engels¹² para situar, de acordo com os filósofos, a ideologia como sistema de representações com base na primeira discussão que apresentaram no livro *A ideologia alemã*, originalmente publicado em 1932. A ideologia como sistema de representações, sustentando-se na metáfora da inversão da câmera obscura, mostra que a ideologia, como “ideia”, não é

¹² “Se em toda ideologia os homens e suas relações aparecem invertidos como em uma câmera obscura, esse fenômeno responde a um processo histórico de vida, como a inversão dos objetos ao projetar-se sobre a retina responde ao seu processo de vida diretamente físico”. (Marx e Engels, “Die Deutsche Ideologie” – A ideologia alemã.)

simplesmente o espelho do real (que reflete o mundo de maneira imediata), já que quando o ser humano constrói esses sistemas de representação, ele modifica, interpreta e altera o objeto representado, sua ação é sempre *produtiva*.

O autor utiliza o termo ideologia empregado por Marx e Engels para, referir-se a ideia de “ideologia dominante¹³”, no sentido de ser ideologia, o sistema de representações que não deve ser entendido pelas pessoas como tal, já que para ser aceita (para que ela se imponha como sistema de representações), ela não pode ser compreendida como ideologia. No entanto, por conta destas características, a ideologia é material, já que entendida como fato, ela tem um papel a ser desempenhado, e por isso ela precisa de uma expressão material.

Assim, cita o jovem Valentin Volochinov, que no final da década de 1920, apresentava em seu livro *Marxismo e filosofia da linguagem*¹⁴ que a materialidade da ideologia são os signos.

Entendidos como “entidades elementares que constituem todos os sistemas de representação” (MACHADO, 2015, p. 23), os signos existem para representar algo que não eles próprios, algo fora de si. Portanto, podem refletir ou refratar a realidade. Refletir, no mesmo sentido que produz a imagem em um espelho, e refratar no sentido de transfigurar e modificar aquilo visto, dependendo da intensidade luminosa que o objeto recebe. O autor exemplifica o sentido da refração, quando tentamos pegar algo na água, e percebemos que os objetos não estão exatamente onde vemos. Isso acontece porque a intensidade da luz que recebemos, é modificada pela luz dos meios, e por isso, a refração não permite que vejamos fielmente a reprodução dos raios luminosos, por deformar e/ou transfigurar aquilo que vimos, de acordo com o material. (MACHADO, 2015, p. 25)

Neste sentido, ao considerar esse caráter que os signos têm de modificação, afirma que isso acontece porque eles não são autônomos - que

¹³ Machado (2015) explica que Marx, por força de seu contexto utilizou o termo ideologia, (ideologia dominante) referindo-se a burguesia, e aponta que alguns intérpretes do marxismo, tomando o particular pelo geral, designaram o significado de ideologia da classe dominante, como a própria ideologia. No entanto, o autor coloca que se concordarmos que “os sistemas de representação de que se valem os homens estão de alguma forma vinculados às condições materiais que os produzem”, concluiremos que existem várias “ideologias”, e neste sentido, essas ideologias não são necessariamente pejorativas. (RANCIERE, 1971, apud MACHADO, 2015, p. 18)

¹⁴ O livro, de modo equivocado, é creditado a Mikhail Bakhtin, que muito embora tenha colaborado na redação da terceira parte do livro, as ideias são de Volochinov.

representam a realidade - e “são materialidades viabilizadas por instrumentos e enunciadas por sujeitos.” (MACHADO, 2015, p. 25).

Esses instrumentos, esses sujeitos, juntamente aos sinais materiais que eles constroem, se interpõem na produção de signos como elementos de refração da realidade, elementos esses que interpretam, reformulam, transmitem os sentidos segundo a especificidade de sua realidade material, sua história e seu lugar na hierarquia social. (MACHADO, 2015, p. 25)

Com base na citação, entendemos que o signo traz em sua compreensão os traços particulares e interpretativos de cada grupo que o constrói e o decifra. Entretanto, há que se destacar que Volochinov e a discussão apontada referem-se aos signos, em sua expressão linguística, a língua como signo ideológico, já que a palavra é um signo que pode ser exteriorizado pelo indivíduo, e os demais signos, dependem de condições externas de apropriação para serem exteriorizados, como um quadro por exemplo, em que há que se ter acesso à tela, aos pincéis e ao entendimento das técnicas de pintura. Assim, aqueles que são desprovidos de determinados meios, segundo Machado (2015), tendem a ser espectadores passivos, e nesta questão o autor, indaga: não é [seria] por essas brechas que a ideologia dominante nos atinge com maior eficácia por não estarmos aparelhados para rebatê-la e enfrentá-la no mesmo nível? (MACHADO, 2015, p. 30).

Assim, os termos refletir e refratar utilizados de modo metafórico (já que a língua não se comporta segundo as leis da óptica) por Valochinov para corresponder à língua encontram sua expressão na fotografia, e conseqüentemente no cinema uma vez que a câmera que produz essas imagens reflete e refrata o mundo visível. Em relação à refração, Machado (2015) insere o conceito de código para expressá-lo como personificador da refração, cujo realismo visa esconder. Para o autor, código é o “conjunto de todos os processos de reflexão e refração que constituem o sistema simbólico” (MACHADO, 2015, p. 33). O autor complementa que o efeito de realidade almejado desde a perspectiva no século XV, e sofisticado ao longo dos anos, esconde a inversão e mutação que é operada pelo código, ou seja, que esconde dos olhos dos espectadores o artifício ideológico do qual é fruto, e máscara. (MACHADO, 2015, p. 34).

Nesta mesma perspectiva, Ismail Xavier em seu livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2012), explica que embora seja comum compreender a imagem fotográfica como um ícone e um índice em relação àquilo que ela representa, a fotografia é, no entanto um processo em que os objetos, as pessoas e coisas se criam como imagem diante da ação da luz. Nesse livro, Xavier (2012) tem a intenção de mostrar como as imagens (e também o som) que compõem o aparato do cinema, se comportam nas variadas concepções de realizadores e realizadoras em cinema; o que o guia nestas elucidações, “é a concepção assumida por diferentes autores e escolas quanto ao estatuto da imagem/som do cinema frente à realidade” (XAVIER, 2012, p. 13). Nesta chave entendemos que a imagem é múltipla e indivisível e por isso seu significado depende do mundo real e da nossa consciência.

Em *Esculpir o tempo*, Andrei Tarkovski (1998) se preocupou em mostrar como a imagem cinematográfica depende do mundo real que ela tende a incorporar; se a totalidade for incompreensível e impenetrável, de igual modo será a imagem. Por isso, mesmo que não possamos perceber o mundo em sua totalidade, a “imagem poética” tem a capacidade de manifestá-la, e assim, traz a poesia japonesa (os *haicais*) como expressão daquilo que compreende pelo sentido da imagem, já que o *haikai* renuncia a um significado final da imagem, ele se completa em si mesmo, ao mesmo tempo que expressa tantos sentidos. “Quanto mais a imagem corresponde à sua função, mais impossível se torna restringi-la à nitidez de uma fórmula intelectual” (TARKOVSKI, 1998, p. 124).

Compreendemos que o cinema, por meio suas imagens, é uma arte que visceralmente está relacionada ao tempo. As imagens conseguem capturar momentos tornando-os presentes cada vez que uma pessoa se conecta a elas. Tarkovski (1998) mostra que “esculpir o tempo” é um árduo exercício do fazer cinematográfico por meio da montagem e acredita que as pessoas buscam o cinema aspirando preencher lacunas no encontro de um tempo. A sociedade moderna, ao posicionar-se diante do tempo, encontrou na reprodução de imagens um modo de preencher o esquecimento, pela memória.

As imagens e sons do cinema, se contaminam por ideologias que transmutam entre passado e presente, que nos são passíveis por nossas estratégias políticas e cognitivas, que figuram-se entre natureza e cultura. A educação, em seu

sentido cultural, entende-se que nossos sentimentos e julgamentos em relação às imagens não são naturais porque são apreendidos. Vemos porque aprendemos a olhar.

Em *As Idades, o Tempo* (2004a) Milton José de Almeida apresenta obras de Giorgione, sob sua compreensão sobre o cinema, para mostrar uma reflexão sobre a cronologia e o modo como nosso corpo e nossa existência manejam-se pelo desejo do tempo.

Como exemplo, *As horas* (2003), filme dirigido por Stephen Daldry, baseado no livro *The hours* de Michael Cunningham, notamos como nossa percepção do tempo é condicional e incalculável. A narrativa atravessa a vida de três mulheres, em três diferentes épocas: a escritora Virginia Woolf em 1923, a dona de casa Laura Brown em 1951 e Clarissa Vaughan em 2001. A história das três personagens transpassa o desenvolvimento do livro *Mrs. Dollaway*, originalmente publicado em 1925 por Virginia Woolf. No filme, vemos o processo de produção da escritora em meio à crises depressivas e de suicídio, anos depois o livro como suporte para o sofrimento de uma dona de casa infeliz, e anos mais tarde a própria personificação de Dollaway em uma nova iorquina moderna que prepara uma festa para um amigo com AIDS. A narrativa ilustra que passado e presente coexistem e o tempo atua no cinema movimentando cada instante, por meio das imagens.

As potenciais imagens do cinema produzem uma configuração estética e política que permitem às pessoas espectadoras construir um modo de perceber e significar o mundo com base em aparelhos que são ideológicos.

3.1.1 A EDUCAÇÃO DA PERCEPÇÃO

A leitura que fazemos do mundo, conseqüentemente das imagens, fotografias e filmes, é uma leitura arquitetada como programa de educação visual que constrói nossa memória e nosso olhar. Para Almeida (2011) entender a educação visual, implica em compreender que nosso olhar é suscetível de ser educado pela cultura.

A visão é entendida como antecedente dos outros sentidos, que nos educa a entender a imagem como significação do que é visto. Isso foi entendido dentro de um processo histórico consolidado nas noções das ciências objetivas do século XIX.

Segundo John Berger (2008), a imagem vista mostra aquilo que queremos significar e compreender. Segundo o autor, nós construímos modos de ver, porque em relação àquilo que vemos, automaticamente, compreendemos e assimilamos

um entendimento, e essa compreensão, esse entendimento vem de nosso contexto social e das relações que nos permeiam.

Em *Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas*, Pier P. Pasolini (1990) mostra que as primeiras lembranças da vida são visuais (objetos, lugares e imagens), pois condensam em si as memórias. Portanto, discorre sobre um “discurso das coisas” por acreditar que esses objetos e imagens da memória são essencialmente pedagógicos por nos ensinarem sobre nossas próprias vidas. Por estarmos imersos em uma cultura de imagens, somos cercados por esse discurso das coisas, das pessoas e dos espaços. Essas “coisas” (referentes) produzem sentidos e significados que nós damos a elas. No entanto, lidamos com os objetos não como referentes, mas como o próprio significado.

A “linguagem pedagógica das coisas” envolve não somente os conteúdos que as coisas produzem, mas o que aprendemos a partir da necessidade e utilidade delas (significação). Assim, aprendemos com as coisas dando uma utilidade para elas que antes era impensável. A pedagogia de que fala Pasolini (1990), é estabelecida justamente na relação entre a coisa o sujeito, em uma relação de aprendizagem e afetação. Aprender com as coisas, pode relacionar-se a aprender com suas utilidades, mas sua relevância está em aprender sobre si nas coisas, aprender a se perceber nas coisas, e essa é a questão da percepção como forma de educação.

A imagem é pedagógica, pois pressupõe um modo de ver. A avassaladora quantidade de imagens produzidas e veiculadas na sociedade moderna por meio das mídias audiovisuais educa nosso olhar, fazendo com que as pessoas as vejam como o real naturalizado. Deste modo, nossa experiência e vivência no mundo é feita a partir das imagens, que nos mostram como enxergar nosso contexto a partir delas.

Almeida (1994) ainda destaca que, sobretudo, as imagens produzidas pelo cinema e pela televisão (atualmente podemos considerar a internet) direcionam nossa inteligibilidade do mundo. As produções e mídias audiovisuais ditam maneiras de ver, sentir e relacionar-se que causam um grande impacto nas pessoas espectadoras/observadoras. Em tempos modernos, uma “nova cultura oral” está sendo formada. Essa nova oralidade corresponde à massa de espectadores que se educa e forma seus regimes de inteligibilidade por meio das imagens da televisão e do cinema. O autor explica que as imagens do cinema têm uma linguagem própria para comunicar e

chegar até as pessoas que performam uma inteligência verbal. Assim, essas imagens têm um forte grau de realidade, já que estão mais próximas da oralidade.

Assim, a experiência da fotografia e do cinema, correspondem à educação, pois, criam e recriam, por meio das imagens nossas percepções do mundo. Nessa perspectiva, entendemos que os espectadores e as espectadoras são ativos no processo de ver, uma vez que olhar para algo não se constitui em uma operação neutra de significações, pois, as imagens educam no sentido de construir formas de cognição nos espectadores e espectadoras. Portanto, ao justificarmos que o exercício de ver é político, entendemos que essa operação é repleta de significações que as pessoas exercem sobre as imagens, são interações produzidas nessa relação da imagem com o olho que são responsáveis por construir modos de ver e sentir.

Benjamin (2012) analisou que ao longo dos anos, não só as coletividades humanas se alteraram, mas suas formas de percepção do mundo, já que o modo como a percepção é organizada depende da história. Isso acontece devido à nossa experiência e experimentação no mundo e nas relações que estabelecemos. Compreendemos “experiência” como uma circularidade (um espiral) dentro de um processo de produção contínua, que se repete, mas que não se torna uniforme, porque a primeira repetição não é igual a segunda, e assim por diante, pois, estamos alterando o sentido e o significado que produzimos nas e com as coisas o tempo todo. Por meio do uso, alteramos os procedimentos e os significados e os modos como nos relacionamos com as coisas e são nessas mudanças que se alteram as formas pelas quais nos relacionamos com os objetos e com o mundo.

Esse processo rompe com a maneira que a obra de arte é concebida em relação às expectativas receptivas do público em questão, favorecendo assim uma experiência subjetiva e diferente daquilo esperado. No cinema, pela utilização da montagem e a rápida sucessão de imagens, não se possibilita às pessoas o mesmo tempo contemplativo da pintura, por exemplo, já que os estímulos visuais são mais imediatos, o que o autor nomeou de distração. O “efeito de choque”, portanto, exercido pelo cinema sobre a experiência sensível das pessoas que vêem os filmes, em estado de distração, delineia uma forma de percepção que educa para uma nova sensibilidade estética, o que equivaleria, por exemplo, aos moradores e moradoras das grandes cidades, por experimentarem essas experiências a todo momento, expressando uma forma nova de percepção da cidade, das pessoas, do mundo, o que justifica pensarmos

que o efeito de choque corresponde aos fundamentos da modernidade ocidental. Esse efeito produz tanto a experiência (circularidade) como a experimentação (ponto de desvio) para nos mostrar que refazer nunca é fazer a mesma coisa, não existindo, portanto, reprodução e sim criação, pressupondo um modo de ver tanto na questão da experiência como na experimentação.

Assim, compreendemos que o sentido da imagem está sempre aberto ao choque de significado que a imagem seguinte traz. Estamos sempre significando o mundo a partir de nossas percepções.

3.1.2 ARTE DA MEMÓRIA: A EDUCAÇÃO DA VISUALIDADE POR IMAGENS AGENTES/POTENTES

Almeida (2009), ao apresentar o cinema e a imagem como arte da memória, discute os processos de visualização e o processo de naturalização da imagem como parte ideologicamente generalizada. O sentido e o significado das coisas, dos objetos e das representações estão fora delas, havendo assim, uma unidade agregadora de sentido que forma uma rede de imagens e memória daquilo que vemos, pois tudo está conectado. Para o autor, a visão organiza nossos sentidos, logo educar a visão é educar todas as zonas de sensibilidade do corpo. Por isso, o autor defende em sua compreensão e percepção de mundo e educação, que as imagens governam a educação visual contemporânea. O conhecimento visual cotidiano de inúmeras representações em imagens participa da educação cultural, estética e política e conseqüentemente da educação da memória (ALMEIDA, 1999).

O autor trabalha o conceito de memória, com base na “arte da memória” estudada por Frances Yates (1999), a partir dos escritos gregos sobre a técnica mnemônica. Almeida (2009) traduziu alguns trechos de Cícero, do *Ad Herenninum*¹⁵.

Para além de todas as suas invenções, os gregos também elaboraram uma arte que consistia na memorização por meio da impressão de imagens e lugares (*mnemotécnica*), que podiam ser feitas para que a memória fosse trabalhada a fim de lembrar de coisas, lugares, espaços e conhecimentos. Era uma arte que pertencia a uma das cinco partes da retórica, uma vez que, antes da invenção da imprensa, era

¹⁵ *Retórica à Herênio*. Tratado escrito em latim por Cícero entre 82 - 86 a.C., que contempla vários preceitos didáticos sobre a arte da retórica como prática discursiva.

imprescindível a um bom orador, ter uma boa memória, para decorar seus discursos. (YATES, 1999).

Há uma memória natural (já inserida em nossa mente, simultânea ao pensamento) e uma memória artificial (que baseia-se em locais e imagens). Sobre a memória artificial, Cícero aponta que em relação à memorização de uma situação, fixar uma imagem que corresponde ao assunto, é uma forma mais fácil e simples de trabalhar a memória para lembrar o ocorrido. “Quando nós desejamos, exprimir através de imagens, a semelhança de palavras, mais trabalhos empreendemos e mais exercitaremos nosso talento” (CICERO 1989 apud ALMEIDA, 2009, p.65)¹⁶.

E continua:

Devemos, portanto, fixar imagens de qualidade tal que adiram o mais longamente possível na memória. E fá-lo-emos, se fixarmos aparências as mais extraordinárias; se fixarmos imagens que sejam, não muitas ou vagas, mas eficazes; se atribuirmos a elas excepcional beleza ou feiura singular; se adornarmos algumas delas, por exemplo, com coroas ou mantos de púrpura para tornar mais evidente a aparência, ou se as desfigurarmos de alguma maneira, por exemplo, introduzindo uma mancha de sangue ou nódoa de lama ou sujando-as de tinta vermelha para que assim seu aspecto seja mais impressionante; ou então, atribuindo às imagens algo de ridículo, pois também isto permite-nos recordá-las mais facilmente. As coisas que recordamos facilmente são reais, igualmente as recordamos sem dificuldade quando são fictícias, se forem caracterizadas com cuidado. Mas será essencial percorrer, de quando em quando, com o pensamento, rapidamente, todos os lugares mentais originais a fim de refrescar a recordação das imagens (CICERO, 1989 APUD ALMEIDA, 2009, p. 67).

A preocupação de Almeida (2009) é mostrar como o aparato tecnológico do cinema e da televisão, povoam nossa memória artificial. Para o autor, a arte da memória atua produzindo uma rede de imagens potentes e inesquecíveis e, portanto, a inteligibilidade e a memória das pessoas são construídas com base nessas imagens. A problematização feita pelo autor, é que esse processo é naturalizado e faz com que as pessoas enxerguem as imagens naturalizadas pelo real.

O processo de arte da memória não só cria a imagem como ícone evocativo do que se quer lembrar como o caracteriza, ele não só informa o que se quer lembrar, mas como se deve lembrar.

¹⁶ *Ad Herennium. Cicero. (1989). I Ad Herennium. Trad. Harry Caplan. London, Harvard University Press.*

O autor ainda afirma que “como arte e ideologia, a televisão participa, juntamente com o cinema, da criação e recriação da memória” (ALMEIDA, 1999, p. 15), neste sentido, as imagens da televisão, devem ser pensadas mais especificamente, devido ao modo como a televisão é exposta na vida das pessoas (influenciadora, por meio das imagens, dos discursos políticos, etc). Já o cinema,

participa, em passado e atualidade, da educação misteriosa da nossa memória, nas imagens que habitam os nossos locais interiores mais profundos onde o corpo e a psique confrontam-se em reminiscência e recordação (ALMEIDA, 1999, p. 23).

Assim, Almeida (2009) insere o termo *imagens agentes* para designar todas imagens que são únicas, que condensam um discurso e/ou uma referência. São imagens que por meio de um ícone, contam uma história. As imagens têm um forte poder simbólico e subjetivo na formação dos filmes, na televisão, na fotografia, na pintura, e logo, na memória das pessoas. Sejam as imagens do cinema, da televisão ou do estúdio de pintura¹⁷, elas organizam nosso olhar, recriando nossa memória.

O estúdio de televisão contemporâneo é herdeiro de uma história de produção e reprodução da memória, irradiando imagens para muitos lugares. “Persiste nele um processo secular de fabricação estética e política de imagens agentes feitas para se tornarem inesquecíveis, uma educação visual da memória” (ALMEIDA, 2004b, p 270/271). Para o autor, as imagens da televisão, penetram no universo humano, por se mostrarem como a realidade. Esses signos e essas imagens em movimento da televisão, simulam uma realidade que intenta aproximar-se dos locais em que as pessoas encontram-se. O telejornal, produzido dentro de um estúdio da memória (estúdio televisivo), a partir de imagens extraídas da realidade e editadas para darem sentidos político e estético aos fatos tornaram-se produtos visuais a serem consumidos.

Em *Um castelo para memória*, Almeida (2007) discute a persistência da arte da memória e da propaganda na educação política contemporânea apresentando um estudo sobre a educação visual da memória a partir da Galeria de Francisco I. As imagens requerem uma interpretação simultânea (método de mútua correlação por

¹⁷ Almeida (1999), em seu artigo “Educação visual da memória: imagens agentes do cinema e da televisão”, mostra o capitalismo como “ditador” das inteligibilidades por meio das imagens da televisão, em que o autor compara o cinema, a televisão e o estúdio para mostrar o modo como as imagens organizam nosso olhar. No estúdio renascentista o olho deveria percorrer as imagens lentamente, refletindo e analisando. Requeria uma visualidade muito diferente da nossa, diferente do cinema em que imagens em movimento determinam o ritmo da inteligência e da visualidade e impedem as pausas para a reflexão. (ALMEIDA, 1999, p. 24)

alusão). “*Ontem, foram pintores, arquitetos, literatos, hoje são artistas, intelectuais, agências de propaganda*” (ALMEIDA, 2007, p. 230).

O que o autor pretende, com base em seus textos, é expor o programa visual que a imagem produz. Dedicou-se a estudar afrescos e pinturas, para nos mostrar que aquilo que vemos, não é natural, porém é naturalizado pela forma como nossa educação visual foi pensada e organizada. Por meio das imagens agentes o autor defende que “toda escolha estética é uma escolha política” (ALMEIDA, 2009, p. 33). Esforçou-se para mostrar que essa configuração, a princípio, estava presente em pinturas, que produziram uma forma de compreender e abordar os preceitos cristãos, porém, já se dedicava em mostrar o forte poder que têm as ideologias em interferir na forma como somos educados, sobretudo, pelas imagens.

Mais tarde, com o advento do capitalismo, as imagens continuaram a construir e reconstruir mitos e paradoxos sociais contemporâneos, porém, buscaremos sair de dualidades e conformismos em relação a imagem que é múltipla, e pode propor outros sentidos transformadores. Educação visual não é só o modo como as imagens produzem impressões sobre pessoas espectadoras, é também a movimentação do espectador e da espectadora em seus processos de significação. As imagens do cinema incorporam alegorias humanas, produzindo significados às alegorias da realidade e da modernidade. As narrativas cinematográficas espelham e transmitem essa arte da memória.

De todo modo, historicamente, a construção da imagem como representação do real manifestou-se a partir da produção artística renascentista com base na expressão da *perspectiva*. O modo como foi construída a visualidade contemporânea em relação às imagens, teve sua origem na pintura italiana e foi programada por um código específico, a perspectiva.

No próximo item, faremos uma breve apresentação da maneira que foi compreendida e estudada a perspectiva a fim de contextualizarmos a educação da visualidade contemporânea.

3.2 A PERSPECTIVA RENASCENTISTA: A EDUCAÇÃO DOS MODOS DE VER ENTRE O REAL E O PRODUZIDO

Gradualmente, nos séculos XIV, XV e XVI, novas instituições e novas formas de compreender o mundo surgiram na Itália¹⁸, de modo que sua importância culminou no que poderíamos chamar de uma civilização diferente. Um notável acervo de inovações no campo das artes, da política, da literatura, da ciência, da filosofia, da educação e da religião, surgiu como forma de expressão de artistas que intentavam romper com antigos modos de percepção da sociedade, “renascimentos” cujo início datam o século XI, sugerindo o termo “renascimento” a um expressivo período da história.

Algumas cidades italianas tiveram um papel pioneiro durante esse período, e mesmo as obras literárias ocupando um lugar de destaque, as realizações mais proeminentes destacaram-se no campo das artes, especialmente a pintura. De acordo, com alguns historiadores, o período foi dividido em três fases: trecento (destaque para as obras de Giotto (1276/1336), quatrocento e quinhentos (destaque para Michelangelo (1475/1564), para designar respectivamente as acontecimentos dos séculos XIV, XV e XVI.

O quatrocento, entretanto, abrangeu uma vasta quantidade de pintores e artistas que revolucionaram a arte ocidental, introduzindo regras geométricas e matemáticas nas obras. Foi nesta fase que a pintura italiana atingiu seu verdadeiro apogeu. A arte havia se libertado bastante do serviço religioso e a pintura passou a dar destaque aos retratos. No período, a arte recebeu grande incentivo da família Médici, pois, vários artistas renomados eram contratados para pintarem quadros e realizarem projetos arquitetônicos, como a construção de igrejas. A maioria dos pintores eram florentinos, já que as maiores expressões artísticas eram relacionadas à Florença, com destaque para Masaccio (1401/1428), que depois de Giotto, foi um grande pintor reconhecido do renascimento, cuja influência aparecerá anos mais tarde nas pinturas de Sandro Botticelli (1447/1510), assim como Leonardo Da Vinci (1452/1519) e Filippo Brunelleschi¹⁹ (1337-1446).

¹⁸ Segundo Burns (1977), o renascimento surgiu na Itália por uma série de motivos: pela tradição clássica em acreditar que eram descendentes dos romanos (mesmo tendo influência de sangue lombardo, bizantino, sarraceno e normando) – algumas escolas italianas ainda eram baseadas em um sistema romano de educação; pelas considerações éticas (conservadorismo) que não pesavam na vida dos italianos em relação aos europeus setentrionais; pelas universidades italianas, que originalmente, foram fundadas mais para o estudo do direito do que para teologia (com exceção da Universidade de Roma); pela influência direta das culturas bizantina e sarracena; pelo comércio marítimo com o Oriente. (BURNS, 1977, p.395 e 396)

¹⁹ Filippo Brunelleschi, arquiteto italiano da renascença, estudou a perspectiva e aplicou-a em planos arquitetônicos, como a Basílica de Santa Maria do Espírito Santo.

As obras de arte, sobretudo as pinturas, passaram a ser reconhecidas como arte, em seu sentido pleno. Por meio de um trabalho intelectual, conduzido pela matemática, pela ciência e pela geometria, os pintores exploraram e vivenciaram mudanças e inovações, que alteraram, não só a arte, mas também os modos de percepção do espaço visual, alterando assim nossa forma de relacionamento com o espaço geográfico.

Artistas pertencentes ao renascimento italiano desenvolveram, por meio de suas obras, um novo código de visualidade em suas produções que foi capaz de alterar toda compreensão daquilo visto. Utilizando-se da ciência, da matemática e da geometria, passaram a reproduzir aquilo que observavam na natureza, simulando o real da imagem por meio da *perspectiva*.

Perspectiva, tradução latina da palavra grega *optikè*, que significa visão direta e distinta, refere-se nas pinturas e na arquitetura ao método matemático que possibilita a representação de objetos tridimensionais, cuja representação transmite um impacto muito parecido com a natureza, ou seja, a ilusão que a perspectiva proporciona na pintura desencadeou uma série de quadros e produções artísticas que alterou os modos de perceber e enxergar as imagens ao transmitir um efeito parecido com a realidade da natureza, portanto, ao produzir certa ilusão da realidade, na renascença, muitos pintores obedeciam essa forma de pintura. Ela dita nosso modo de ver, pois centraliza aquilo que “precisamos” olhar dando mais atenção. Por isso, podemos considerar que a imagem que vemos não é natural, e sim fruto de uma série de intenções que os artistas pensaram para o espectador, seja na pintura, na fotografia e no cinema, artes que trabalham com as imagens.



Figura 7 - Piero della Francesca. Città ideale. Fonte: <https://www.wga.hu>



Figura 8 - Leon Battista Alberti. Courtyard. Foto: Palazzo Venezia, Roma.
Fonte: <https://www.wga.hu>

A representação da realidade por meio da perspectiva produz ilusão de volume e espaço, para além das duas dimensões (altura e largura), trabalha com a profundidade como uma terceira dimensão que revolucionou a representação do espaço natural. Ela baseia-se na geometria de Euclides e na ótica de Ptolomeu (propagar os raios luminosos em linha reta), uma vez que o pintor determina um ponto central (ponto de fuga) e deste ponto saem linhas imaginárias que se encontram no infinito.

Sobre a perspectiva, Almeida (2009) afirma que

Constituirá em pintura, mais tarde em fotografia e cinema, *locais e imagens*, inesquecíveis para serem lembrados. Será uma estrutura que representará a vida efêmera e transitória em formas estáveis e permanentes. Ao produzir-se como teoria e prática de representação do real, neutra, lógica e científica, produzirá ao mesmo tempo, em ilusão geométrica e matemática, a estética do poder burguês, laico e religioso. Como ciência produzirá os instrumentos para o enquadramento do real e tornará locais republicanos, burgueses, nobres, tirânicos em *locais e imagens* inesquecíveis de riqueza e pobreza, felicidade e tragédia. (ALMEIDA, 2009, p. 117)

Em relação aos tratados sobre perspectiva e pintura, Almeida (2009) se limita a dialogar com Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci. Por serem tratados que estabelecem uma relação com a pintura e a perspectiva, entendemos que essa é uma relação que Alberti estabelece pela valorização do artista como centralizador de valores humanísticos e da Vinci pelos aspectos fisiológicos da visão.

Machado (2015) considera Alberti como primeiro teorizador e sistematizador da perspectiva, tendo como seu inventor o arquiteto Brunelleschi. Leon

Kossovitch (2014) apresenta Alberti como primeiro teorizador e sistematizador de um tratado sobre a pintura. No tratado de Alberti (2014) o pintor expressa que a pintura representa as coisas vistas.

Kossovitch (2014) afirma que o texto de Alberti é o “primeiro, na literatura artística, a constituir a pintura como objeto de teoria e doutrina sistematizadas” (KOSSOVITCH, 2014, p. 43). Segundo o autor, no tratado de Alberti há uma forte menção à matemática e à geometria de base euclidiana, sendo um tratado elaborado especificamente para pintores.

Annie Furlan (2007) apresenta Piero della Francesca (1416/1492) como primeiro pintor a escrever um tratado sobre a perspectiva. “A qualidade mais singular do *De prospectiva pingendi* é o fato de ter sido o primeiro tratado onde ocorre uma sistematização da perspectiva” (FURLAN, 2009, P. 195).

O pintor escreveu três tratados matemáticos, e um deles “*De prospectiva pingendi*²⁰” abordou especificamente a pintura, e todas suas proposições foram baseadas na perspectiva. O pintor, com base em sua formação matemática, sistematizou o método da perspectiva, e em algumas situações (são textos díspares, mas que tratam da perspectiva na pintura) o texto nos permite uma relação com o tratado de Alberti “*Della pittura*”.

Segundo a autora, os dois pintores, por possuírem uma sólida formação matemática, recorrem à geometria, e dividem a pintura por partes, no entanto, Della Francesca considera que a pintura e a matemática são indistintas, ao passo que Alberti as enxerga como pertencentes a diferentes áreas. Os dois pintores se utilizam da matemática e da geometria nas técnicas de pintura, no entanto, Alberti dirige seu tratado como pintor, escrevendo diretamente para pintores, e não matemáticos.

Alberti utilizou em seu tratado o termo *perspectiva* que do latim traduz-se como “ver através de”, e Della Francesca trabalhou com o conceito de perspectiva como *prospectiva* que do latim, traduz-se como “ver adiante”. Alberti apresenta em seu *livro segundo* que a pintura é dividida em três partes (circunscrição, composição e recepção de luz) e explica que a técnica de compor locais e imagens no quadro, deve-se desenhar um “quadrângulo” cuja compreensão é a de uma janela aberta, por isso “vê-se através”, e assim visualizar o que será pintado.

²⁰ O texto situa-se, cronologicamente, entre as obras “*Della pittura*” (1436) de Alberti e “*Traté de la peinture*” (1490) Leonardo da Vinci. (FURLAN, 2007;2009)

Em *De prospectiva pingendi*, Della Francesca também dividiu a pintura em 03 partes (*disegno, commensuratio e colorare*), em que escolheu trabalhar somente com a segunda parte “*comensuratio*” a qual atribui-lhe o mesmo significado de perspectiva (FURLAN, 2009). Para Della Francesca, o olho é a primeira parte da perspectiva, seguido da forma, da distância, das linhas e do *termine*. É com base nesta distinção que serão desenvolvidos os termos *perspectiva naturalis* e *perspectiva artificialis*.

A expressão de seu tratado pode ser observada em seu quadro, cuja criação data aproximadamente 1455-1460, *Flagellazione di Cristo* (A flagelação de Cristo), por utilizar-se da perspectiva e colocar em primeiro plano e em segundo plano os personagens pintados. Alguns historiadores afirmam que a perspectiva chegou a “perfeição” com o trabalho de Leonardo da Vinci e Rafael, porém, Piero della Francesca, foi reconhecido como precursor do trabalho pela sua experimentação de tons de cor e na aplicação da perspectiva.



Figura 9 - Piero della Francesca. Flagellazione di Cristo.
Fonte: <https://www.wga.hu>

Piero destaca-se, neste sentido, por sistematizar a perspectiva em seu tratado sobre pintura, considerando o olho como ponto fixo, e os objetos vistos em cena que formam com o olho, um ângulo, relacionando-se assim, com o primeiro teorema da ótica euclidiana.

Para Machado (2015), por quase cinco séculos a perspectiva *artificialis* (linear) ditou as maneiras da representação figurativa na civilização ocidental. Segundo o autor, no renascimento, a perspectiva *artificialis* significou o descobrimento de um

sistema de representação “objetivo”, “científico” e, portanto, absolutamente “fiel” ao espaço real visto pelo homem. (MACHADO, 2015, p. 75).

A perspectiva, de acordo com os tratados do século XV e XVI, foi entendida, portanto, como forma de visão e representação, recebendo conceitualmente os termos *perspectiva naturalis* e *perspectiva artificialis*, para designar, respectivamente a visão do olho humano, e a visão por meio da perspectiva nas pinturas. No entanto, podemos analisar que até o século XVIII a perspectiva estava inteiramente relacionada tanto à visão quanto a representação, e somente após o século XVIII, os estudos separaram-se como distintas disciplinas.

Até o século XVII para opor os dois termos, utilizou-se a diferenciação de *naturalis* e *artificialis*, mas, os estudos sobre óptica e luz passaram a ser estudados na perspectiva *artificialis*, sobretudo, incluindo os estudos sobre sombra, assim como os estudos sobre a anatomia do olho, migraram para outras áreas de conhecimento.

O que nos interessa, a parte de todos os fatos historicizados sobre o renascimento, é destacar a importância que teve a descoberta da perspectiva para os estudos sobre a imagem e a construção do olhar e a educação da sensibilidade. Séculos mais tarde, as regras da perspectiva concretizaram-se nos aparelhos da fotografia e conseqüentemente do cinema, já que a técnica influenciou a produção de imagens no ocidente, naturalizando a perspectiva dos aparelhos como processo naturalista de “captação” do real.

Almeida (1999) concluiu que a técnica da perspectiva produziu e vem produzindo nos espectadores, imagens que habitam e habitarão os locais da memória e do corpo, mas como imagens do real. Afirma, assim, que de forma ideológica imita-se a natureza, “constrange-se o que se vê como ‘real’ a figurar-se conforme os procedimentos e as regras necessárias para que as figuras ‘reais’ realizem-se em formas ‘naturais’ dentro do quadro” (ALMEIDA, 1999, p. 121 e 122). Retoma, neste sentido, a ideia de Alberti sobre a metáfora da janela, para mostrar que a condução das linhas imaginárias que formam a perspectiva junto às práticas e teorias matemáticas, ao captar as imagens do real, modificam-nas em imagens híbridas de realismo e de imaginação para expressar a perspectiva como um local de imagens. A perspectiva, ao longo dos anos, por conta de sua interferência no realismo da imagem, proporcionou e vem proporcionando uma experiência de visualidade nas pessoas ao formar um modo de educação da percepção.

Ocorre-nos então, pensarmos a maneira que a imagem serve ao conhecimento, como sua transcendência ao longo dos anos, desde o renascimento italiano por pintores, cientistas, fotógrafos, filósofos modernos até professores e pesquisadores atuais, se debruçaram sobre sua plasticidade e potência em não somente mostrar uma história, mas possibilidades diversas. Sua história e sua contribuição é lacunar e rizomática. As imagens perpassam a história e nos atravessa em tantos sentidos que reduzi-las a uma única contribuição, seria negar sua potência heterogênea. Recorremos à memória, à montagem e à dialética num esforço de manifestar que as imagens não são imediatas, nem passíveis de um fácil entendimento. A imagem é um conjunto de múltiplas relações de tempo. Olhar para uma imagem, seria alcançar o lugar em que ela resguarda sua beleza escondida, “o lugar onde ela arde [...] onde a cinza não esfriou” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215).

Nisto pois, a imagem arde. Arde com o real do que, em dado momento, se acercou (como se costuma dizer nos jogos de adivinhação “quente” quando alguém se acerca do objeto escondido). Arde pelo desejo que a anima, pela intencionalidade que a estrutura, pela enunciação, inclusive a urgência que manifesta (como se costuma dizer “ardo de amor por você ou “me consome a impaciência”). Arde pela *destruição*, pelo incêndio que quase a pulveriza, do qual escapou e cujo arquivo e possível imaginação é, por conseguinte, capaz de oferecer hoje. [...] Mas, para sabê-lo, é preciso atrever-se, é preciso acercar o rosto à cinza. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo. Como se, da imagem cinza, elevara-se uma voz: “não vês que ardo?”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216)

Junto a isso, Didi-Huberman (2013) ao refletir sobre a história da arte como disciplina, coloca a própria história da arte em perspectiva. Do ponto de vista da disciplina, o autor a entende a partir da produção de um discurso sobre ela. A história da arte é formada com base em discursos sobre a arte. Por isso defende que o discurso histórico não nasce, sempre recomeça.

Concluimos, portanto, que o período compreendido como renascimento, ao propagar a técnica da perspectiva em pinturas, foi responsável por disseminar formas de ver o real que povoaram nossa memória artificial ao produzirem lugares e espaços do real como imagens potentes e inesquecíveis. A imagem inflama o real por conta de sua potência em produzir o real como potência e não como essência. O discurso do renascimento (século XVIII e XIX) tentou reconfigurar o realismo do século XIX como

sendo o real, essencializando-o, entretanto, esse realismo não é uma essência, já que o realismo é apenas um dos modos de ver o real, mas não único.

A partir de 1540, a técnica da perspectiva seduziu toda Europa e foi reconhecida como um meio legítimo de representação espacial nas artes visuais. Até que quatro séculos mais tarde, suas técnicas foram aplicadas na fotografia. Com base no seu efeito de realidade, a perspectiva originada no renascimento italiano, fez com que suas operações e técnicas produzissem um verdadeiro código de visualidade, que cada vez tem a intenção de se aproximar do real. De acordo com Machado (2015),

a fotografia, no momento em que se materializa no daguerreotipo, perpetuando o modelo renascentista de codificação da informação, desencadeou um delírio de aperfeiçoamento tecnológicos destinados a produzir uma impressão de realidade cada vez mais impositiva (MACHADO, 2015, p. 32)

A invenção da fotografia precede a descoberta das placas sensíveis à luz. Segundo ele, a invenção da câmera fotográfica foi inventada já no renascimento, a partir dos princípios da câmera obscura.

Descreve que as câmeras obscuras “eram caixas negras inteiramente lacradas que deixavam vazar a luz apenas por um pequeno orifício, de forma que os raios luminosos penetravam em seu interior fazendo projetar numa das paredes o “reflexo” invertido dos objetos iluminados” (MACHADO, 2015, p. 36). Os pintores se utilizavam deste artifício para uma representação mais “fiel” da realidade visível, ao passo que o exercício do artista era somente fixar a imagem com tinta no papel, por isso, explica que a fotografia já havia sido produzida em tal período.

Considerar a fotografia, como invenção renascentista implica em compreender que, para além da interpretação moderna de sua origem química, essa fixação luminosa na película supõe que “em toda fotografia deve intervir uma verdade originária, pois é o próprio objeto focalizado que ‘imprime’ seus sinais nos grãos de prata do negativo” (MACHADO, 2015, p. 38). Deste modo, compreendemos que atrelada à criação e ao uso da câmera obscura, a fotografia pode expressar-se como um processo de refração que transfigura e modifica a luz recebida.

É nesta chave que André Bazin (1983) argumenta a natureza da fotografia, sua essência em sua especificidade, num esforço de reavaliar sua importância para o campo das artes modernas, trazendo a diferença da natureza da fotografia em relação a natureza da pintura. Para o crítico, a diferença (a originalidade) da fotografia

em relação à pintura, situa-se na questão da objetividade essencial, uma vez que nesse entendimento a imagem é formada automaticamente, sem uma intervenção criadora do homem. A fotografia, carrega em sua estética a revelação do real, pois para além de um dos acontecimentos mais importantes da história das artes plásticas, a fotografia “permitiu à pintura ocidental desembaraçar-se definitivamente da obsessão realista e reencontrar sua autonomia estética” (BAZIN, 1983, p 127).

Machado (2015) alega que a fotografia não é somente o registro de um objeto, uma situação ou um lugar. Essa imagem produzida cria uma realidade que não está nem fora, nem antes dela, mas está nela, uma vez que a realidade não permanece íntegra quando uma câmera está apontando para ela, e por isso a câmera nunca é passiva diante de seu objeto. Machado (2015) ainda levanta alguns questionamentos em relação à pesquisa com fotografias em antropologia, para questionar quais limites que a câmera exerce em relação a quem está sendo fotografado, pois sua própria aparição tensiona a imparcialidade do observador, podendo interferir sobre aquele ou aquilo fotografado.

A fotografia como “escrita da luz” manifestou-se amplamente no século XIX devido ao advento dos avanços tecnológicos, da química e da física. Para sua interpretação, existe uma linguagem fotográfica, um estudo imagético, referindo-se à compreensão da luz, pontos de fuga, cores, mas, sobretudo, pelo ponto de vista do fotográfico que nos traz a discussão sobre o que é real e natural na imagem fotografada. A fotografia é uma imagem que carrega aspectos relacionados à realidade do ser humano por trazer um modo de ver espaços, lugares, pessoas e culturas, modo de ver designado da técnica da perspectiva. A imagem entendida como representação do real, cria esse modo de ver o real e naturaliza-o.

Como já discutido por Pasolini (1990), a primeira percepção que temos do mundo é visual. Podemos afirmar que muito do que percebemos e aprendemos em nossas relações no mundo, são advindas da relação que estabelecemos com nossa visualidade, já que aquilo que recebemos como informação nos chega por meio de imagens e códigos visuais, como símbolos, sinais, ícones. Portanto, há uma linguagem fotográfica e imagética que insere algumas formas de análise e interpretação das imagens.

Há um estudo mais técnico que sugere a compreensão da luz, dos pontos de fuga, do enquadramento, como o caso dos pintores renascentistas Alberti e della Francesca que se referiam à imagem sob a ótica da perspectiva, mas por outro lado,

como parte dessa análise e interpretação das imagens, a perspectiva e o olhar do fotógrafo em relação aquilo fotografado é um dos pontos de partida para compreensão da imagem fotográfica.

Almeida sugere que a televisão, o cinema e as outras formas tecnológicas que trabalham na perspectiva das artes visuais, são responsáveis por nos educarem o olhar dentro de um processo que passa a ser naturalizado. Nossa educação do olhar é formada pelos agentes visuais, da mídia, por exemplo, que tentam nos causar o devido impacto de nos chamar a atenção.

3.3 A EXPERIÊNCIA E A EDUCAÇÃO DA PERCEPÇÃO EM WALTER BENJAMIN

No ensaio “Pequena história da fotografia” (1931), Benjamin faz uma reflexão filosófica sobre a fotografia e sua especificidade analisando o impacto que provocara sobre o mundo das artes, principalmente devido sua reprodutibilidade técnica. Sua preocupação é apresentar, brevemente, um pouco a história da fotografia que por muitos anos foi teorizada com base em uma visão divina de arte, sem fundamentos científicos, já que as “tentativas de teorização são [eram] rudimentares” (BENJAMIN, 1985, p. 92). Essas tentativas de explicar a fotografia, carregavam um conceito filisteu de arte, incapaz de considerar qualquer técnica. “E, no entanto, foi com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitécnico que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente, sem chegar a qualquer resultado” (BENJAMIN, 1985, p. 92). O autor deposita no físico Arago, a mudança do discurso a respeito da fotografia, com base no domínio de técnicas específicas e científicas.

Por volta de 1840, houve um auge dos retratos em miniatura, e assim foram surgindo os álbuns de fotografia. A relação entre o fotógrafo e sua técnica é decisiva para a fotografia. É neste sentido que cita o cinema russo como um expoente exemplo para discussão sobre a técnica da imagem, pois, nos filmes russos, “o ambiente e a paisagem só se revelam ao fotógrafo que sabe captá-los em sua manifestação anônima, num rosto humano.” (BENJAMIN, 1985, p. 102).

Sua intenção é mostrar como a representação do rosto humano causou um impacto nas imagens. Cita Lichtwark (1907) que disse: “Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados”. (LICHTWARK, 1907

apud BENJAMIN, 1985, p.103). Finaliza o texto apresentando a “arte como fotografia” no sentido de considerar a importância da reprodução fotográfica das obras, mais do que a construção artística de uma fotografia, que transforma a vivência a um objeto. Para a função artística essa inversão (arte como fotografia e não o contrário) é mais importante, pois a realidade tem outra forma de visibilidade na fotografia. Sua preocupação era mostrar e apontar a relação moderna da sociedade contemporânea que passava naquele momento, a fotografar as obras de arte.

Destaca, neste sentido, uma tensão nessa relação de fotografar as obras de arte, pois, essa nova concepção de arte modificou o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução e onde antes havia criações individuais, no mundo moderno existem criações coletivas, possibilitando certo domínio sobre elas. Quando a fotografia se liberta de certos contextos sociais, políticos e científicos, ela pode ser considerada “criadora”, e já apontava que “ a fotografia está [estava] substituindo a pintura”. (BENJAMIN, 1985, p. 104).

No século XIX a fotografia e o cinema estavam desempenhando, portanto, mudanças na relação das pessoas com o mundo, e Benjamin entendia que os modos de percepção das pessoas sobre o mundo se alteraram nessa relação, e assim, o cinema e a fotografia seriam potenciais instrumentos que acompanhariam essas mudanças e corresponderiam aos seres humanos modernos.

Em 1955, publicou a primeira versão do texto *A obra de arte da era da reprodutibilidade técnica*. No prólogo do texto, traduzido da última versão do texto original (*Das kunstwerk im zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit*, apresenta uma citação de Paul Valéry²¹ para introduzir aos leitores o modo como a arte se transformou ao longo dos anos:

Matéria, espaço e tempo não são mais o que eram há vinte anos. Inovações tão colossais, que alteram o conjunto das técnicas artísticas, acabam por influenciar a própria invenção e talvez terminem por modificar da forma mais extraordinária o próprio conceito de arte. (VALÉRY, P. s/d, p.103-104 apud BENJAMIN, W. 2012, p.10)

Benjamin (2012), com base em Valéry, portanto, explica que o século XX foi marcado por mudanças tecnológicas as quais não se resumem apenas a aparelhos, são novas formas de percepção da sociedade. A princípio, as obras de arte eram passíveis de reprodução, uma vez que toda atividade humana poderia ser imitada,

²¹ Paulo Valéry (1871 – 1945), poeta e filósofo francês do século XX . Foi escritor da escola simbolista, escrevendo sobre matemática, filosofia e música.

logo reproduzida. A xilogravura, a gravura em metal e água-forte na Idade Média e a litografia no início do século XIX foram formas de atividades humanas que reproduziam as criações, mas foi na fotografia a forma última de reprodução, superando essas outras formas devido a sua rapidez.

O olho humano capta as imagens com mais agilidade e precisão do que a mão consegue desenhar, com isso o processo de reprodução ganhou mais velocidade e transformou a forma como a arte é percebida. Entretanto, ainda que as obras de arte possam ser reproduzidas, a reprodução não permite que a obra carregue sua história e sua autenticidade, sua existência única, “*o aqui-e-agora*” (BENJAMIN, 2012).

A fotografia aproxima o real para o espectador e ouvinte, é uma forma de arte diferente daquela concebida pela pintura, mas para Benjamin (2012) as novas formas de arte degradam a experiência estética autêntica das obras de arte. Mesmo que a reprodução conserve o produto idêntico, há a desvalorização de sua “aura”.

A “aura” representa esta autenticidade, originalidade e historicidade da obra de arte. É material, pois é um modo de recepção que emana do objeto, e neste sentido, a fotografia, por não carregar esta originalidade, corresponde exatamente às características das massas contemporâneas ao desejar aproximar as coisas. “A cada dia torna-se mais irrecusável a necessidade de chegar o mais perto possível do objeto por meio de sua imagem” (BENJAMIN, 2012, p.16).

A obra de arte como única, (em sua unicidade) é reconhecida como uma tradição. Até o século XIX os museus eram dispostos de determinada maneira para que as pessoas tivessem as mesmas experiências e impressões das obras de arte. Existia a tradição de depositar certo “valor” e reconhecimento nas obras, no entanto, esse valor não está na obra, ele é criado pelas pessoas (histórica e socialmente).

No texto, *A obra de arte da era da reprodutibilidade técnica*, exemplifica a estátua de Vênus como sendo objeto de culto para os gregos, e um ídolo maléfico para os clérigos da Igreja Medieval, todavia, em ambos os casos, permanecia na obra sua unicidade, sua aura, por isso, existe a tradição, já que estes objetos tornaram-se obras de arte depois de percorrerem a trajetória de objeto de culto e adoração por meio da religião.

Nesse sentido, a reprodutibilidade técnica está nas obras (filmes e fotografias) que se reproduzem, e na criação dos modos de percepção da arte. A relação com a obra passou a ser mediada por um interesse que é externo à obra, por meio da

comunicação e da linguagem, e do valor de consumo. Por esse motivo, preocupou-se em compreender tecnicamente de que maneira esse novo aparato tecnológico se relaciona com a percepção do ser humano no tempo e no espaço, pois, no século XIX a forma do homem se relacionar com o mundo mudou, uma vez que seus sentidos foram “separados” do corpo, por meio de uma vivência racionalizada.

Benjamin (2012) explica que as obras de arte passaram por um processo político de reconhecimento, que denominou “valor de culto” cujo sentido criava certo consenso entre quem as via. As obras com valor de culto, não necessariamente estavam relacionadas a uma ordem religiosa, mas a uma ordem de sentido em que o objeto tinha um significado prévio ao contato com o espectador, um significado do objeto a ser descoberto ou aprendido, como uma mensagem dogmática, pois, no “valor de culto” haveria uma exposição, mas uma exposição programada, em que a atuação do espectador e da espectadora como participante da produção de significado, seria diminuída.

Os significados da obra de arte podem oscilar entre os polos do *valor de culto* e do *valor de exposição*, mas não de forma linear, como entre dois pontos limites. As duas formas de valor se contaminam entre si e se colocam na relação com a imagem, e abrem-se à multiplicidade das formas de relação e criação de significado, de acordo com os contextos da obra, da pessoa que observa e do momento da observação. A produção artística, de fato tem seu início a partir das imagens que serviram/servem ao culto, pois antes de serem vistas, eram cultuadas. Mas, na medida em que se emancipam, - novamente, não como linearidade histórica, mas com relação a diferentes funções - aparecem as possibilidades de sua exposição, já que o valor de culto ao ser consolidado por meio da cultura, evidencia o próprio caráter de exposição.

A reprodução faz com que os espectadores e as espectadoras se apropriem dos objetos e obras de culto e adoração como forma de arte, pois é a única que as pessoas têm o contato. A estátua de Vênus era reconhecida como objeto de culto pelos gregos, mas só ao longo dos anos foi considerada obra de arte por outras pessoas que não necessariamente vivenciaram esse período grego e por meio da reprodução técnica da obra, compreendemo-las a partir do valor de exposição.

Os diferentes métodos de reprodução técnica da obra de arte multiplicam de forma tão notável as possibilidades de exposição da obra, que o deslocamento

quantitativo entre seus dois polos de valor provocou uma mudança qualitativa em sua natureza, semelhante àquela experimentada em tempos primitivos.

Assim como naquela época a obra de arte foi, sobretudo, um instrumento da magia, dado o peso absoluto do seu valor de culto, e só mais tarde foi reconhecida como obra de arte, hoje, graças ao peso absoluto do seu valor de exposição, ela adquire novas funções inteiramente novas, das quais a função artística, a única da qual temos consciência, talvez revele adiante como uma função secundária. A fotografia e, melhor ainda, o cinema fornecem os fundamentos mais úteis para o estudo desta questão. (BENJAMIN, 2012, p. 19) As artes, compreendidas em seu valor de exposição, exigem determinado tipo de recepção, e não seria mais adequado contemplá-las, pois, elas nos perturbam a nos sentirmos motivados a buscar mecanismos mentais para compreendê-las e decifrá-las.

Ainda que na fotografia, por meio dos retratos humanos possa existir um certo valor de culto, ela pode alterar os próprios modos de percepção da arte, e por isso Benjamin (2012) discute que gastou-se muito tempo debatendo sobre sua identidade (se é considerada arte ou não), sem dar-se conta de seu grande potencial de modificar a própria natureza da arte. A fotografia torna mais evidente que a imagem ganha significação no processo de relação com o espectador.

As artes que trabalham com as imagens, seja na fotografia, ou no cinema, conduzem orientações, que ao serem recebidas pelos espectadores demandam interpretações e análises. Por esse motivo, considera-se que a fotografia e o cinema correspondem a uma outra forma de linguagem das artes, diferente do teatro por exemplo. São mediações diferentes, uma vez que o ator do teatro apresenta sua produção artística diretamente para o público, ao passo que a atuação do ator de cinema é realizada por um aparato técnico e mecânico. Assim, as necessidades do cinema são diferentes. Benjamin (2012) cita Pirandello para mostrar a maneira como o dramaturgo entende as modificações na atuação do ator de cinema:

O ator de cinema sente-se no exílio. Exilado não somente do palco, mas também da sua própria pessoa. Com um mal-estar indefinível, percebe o vazio inexplicável que surge da transformação do seu corpo em uma aparição fugidia, que se evapora; roubam sua realidade, sua vida, sua voz e os ruídos que produz enquanto se movimenta, transformando-os em uma imagem silenciosa que treme durante certo momento na tela e em seguida desaparece no silêncio. (PIRANDELLO, s/d, apud BENJAMIN, 2012, p.22).

Por meio das palavras de Pirandello, nota-se que o cinema modificou também a atuação dos atores que se sentiam estranhos à própria imagem por intermédio da câmera. Segundo Benjamin (2012), o ator de cinema deve atuar na plenitude do seu ser, mas renunciando sua aura, já que esta é material e não pode ser reproduzida. No cinema russo, por exemplo, aconteceu um processo de utilização de “não artistas” para representar e aproximar o real, a partir de pessoas que possam se representar. O cinema russo é um grande expoente de filmes revolucionários e a representação cinematográfica da realidade é superior à da pintura em relação às necessidades específicas do ser humano moderno.



Figura 10 *Ivan, o terrível*. Serguei Eisenstein. 1947. (União Soviética). A imagem representa, em perspectiva, uma cena do filme. Eisenstein, expoente cineasta da época tinha ambiciosas propostas para o cinema russo.

A experiência cinematográfica não se caracteriza somente pela forma como o ser humano é representado por meio da câmera, mas o modo como ele representa e ressignifica o mundo filmado. As câmeras, portanto, constroem suas próprias configurações simbólicas ao apresentarem uma realidade que significa as coisas, os objetos, os espaços e os lugares filmados. Neste sentido, “há nas câmeras, uma força mais formadora que reprodutora” (MACHADO, 2015, p.14).

Assim, o cinema é uma experiência maior em que o filme é uma parte deste produto. “O filme amplia a visão sobre as coerções que regem o nosso cotidiano e é capaz de nos assegurar um campo de ação insuspeitável” (BENJAMIN, 2012, p. 29). O autor vê no cinema grandes possibilidades de se proliferarem sentimentos e experiências por meio das imagens, das interpretações e sensações que as câmeras, as lentes e os efeitos provocam.

Benjamin (1987) avalia que a experiência do “choque” já estava onipresente na obra do poeta Baudelaire, mas seu efeito expandiu-se com as artes e considera a situação de uma imagem “contaminar” a outra. No cinema, este sentido da “contaminação” é construído em movimento. O efeito de choque pode ser compreendido tanto em relação às imagens, no sentido de uma imagem depender da próxima imagem em sequência - sequencialismo cinematográfico - quanto na relação das pessoas em plateia (ação sensível do espectador que afeta o outro).

Ao afirmar que “*a reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte. Retrógradas diante de Picasso, elas se tornam progressistas diante de Chaplin*” (BENJAMIN, 2012, p. 27), o autor explica que esse comportamento progressista das plateias modernas de cinema, é definido pela combinação imediata e particular diante da arte cinematográfica. A pintura, por outro lado, que não foi pensada para ser apreciada coletivamente, enfrentaria certa crise pelo avanço do caráter coletivo de reação e crítica no cinema. “As pinturas foram feitas para serem vistas por poucos indivíduos. A contemplação simultânea de quadros por parte de um grande público, [...], já é um sintoma da precoce da crise da pintura” (BENJAMIN, 2012, p. 28). As imagens não permitem que as pessoas as vejam mais de uma vez, pois, elas mudam a todo momento causando diferentes sensações. Assim, o cinema é um eficaz meio de comunicação para as massas, pois tem a possibilidade de comunicar-se com as multidões por meio das salas escuras.

Na era da reprodutibilidade técnica, o cinema estabelece uma nova forma da função social da arte, contribuindo para uma nova percepção do mundo, que o homem moderno já acompanhava desde as grandes cidades e da industrialização. O cinema ampliou a percepção do mundo visível e acústico, por apresentar uma realidade próxima e mais exata, em que o conteúdo e as situações do filme podem ser analisados de modo mais abrangente.

Deste modo, as novas formas de arte, como o cinema e a fotografia impactam os modos de percepção do mundo uma vez que eles deixam o “lado aurístico” das obras artísticas de culto e adoração num esforço de aproximarem cada vez mais o real para o espectador, proporcionando uma experiência diferenciada, em que o autêntico dá lugar ao reproduzível.

O cidadão moderno vive constantemente sujeito a situações que o protegem dos “choques”, e no caso do cinema, ela causa a proteção do choque por meio

da distração. As massas contemporâneas emanam uma nova percepção em relação à arte, já que o maior número de espectadores impulsionou um modo diferente de participação, quantidade tornou-se qualidade, e esse diferente modo de participação não implica em compreender o cinema como uma distração, ao passo que a “arte” exigiria recolhimento, já que “distração” e “recolhimento” estão em distintos patamares. O ato de distrair-se pode também gerar o ato de acostumar-se, e sendo assim, podemos realizar outras tarefas quando estamos distraídos, porque nos acostumamos. “Por meio da distração que a arte nos oferece hoje, podemos controlar particularmente até que ponto a nossa percepção se tornou apta a executar as novas tarefas.” (BENJAMIN, 2012, p. 33), e conclui:

a recepção pela distração, cada vez mais notável em todas as áreas artísticas e que constitui um sintoma de profundas mudanças na percepção, tem no cinema o seu melhor campo experimental. Nos seus efeitos de choque, o cinema vem ao encontro dessa forma de recepção. A desvalorização do valor de culto ocorre no cinema não somente porque ele transforma o público em especialista, mas também porque essa postura de especialista não requer atenção. O público avalia o filme, mas o faz de forma distraída. (BENJAMIN, 2012, p. 34)

Benjamin (2012) procura entender a relação do público com a arte, e de que maneira essa relação ocorre por meio deste aparato tecnológico uma vez que o ser humano moderno acompanha as mudanças sociais. O século XX impulsionou mudanças que alteraram a forma como as pessoas se inseriram no mundo e o compreendiam. O autor ainda apresenta uma visão muito confiante do grande potencial que o cinema revelaria por acreditar que o filme possibilitaria às massas seu autoconhecimento. Ele enxergava o cinema como uma arte emancipada que não estava a serviço de nenhuma classe social, e por isso teria o potencial de formar espectadores também emancipados. Entretanto, o autor coloca que o caráter político do cinema (de mobilização das massas) só seria útil ao progresso da humanidade, se fosse liberto do capitalismo, que por meio do fascismo, apropriaria-se dos meios de comunicação das massas, vendendo produtos que correspondem aos movimentos reacionários. Portanto, o fascismo faria uma “estetização da política”, a qual o autor contrapõe à “politização da arte” como uma saída de libertação deste movimento.

No epílogo do texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, apresenta a discussão de como o fascismo se apropria da classe operária buscando, a estetização da política, mostrando que esse esforço de estetizar a política,

culmina na guerra. Por isso, declara que a “resposta do comunismo é a politização da arte” (BENJAMIN, 2012, p. 36).

Essa postura de opor fascismo e comunismo (política e arte) como uma forma de revelar o conceito de cultura com base no fascismo alemão, **mostra o que o fascismo escondia em termos do progresso que a tecnologia poderia alcançar para emancipar a sociedade** (GB2), uma vez que a política fascista “recuperou o culto e a magia, com seus mecanismos de mitificação e ritualização, herdados de duas experiências eficazes com as massas: a Igreja e o Exército”(TOMAIN, 2004, p. 104).

Compreendemos, portanto, como a arte introduziu e consolidou novas formas de percepção do mundo, alterando as percepções cognitivas das pessoas, que ao terem contato com as novas formas de arte (como o cinema e a fotografia) passaram a enxergar e ressignificar o contexto em que viviam. Benjamin (2012) dialoga com Sergei Eisenstein sobre a montagem nos filmes, como o poder criativo, em que várias células justapostas compõem um produto final.

Sua compreensão sobre o ser humano moderno contribui para pensarmos a maneira que se formam as subjetividades, atrelando as formas de percepção da sociedade, da política, da economia, da cultura e as potenciais mudanças que a arte, de modo sensível e impactante transformam as pessoas. A reprodutibilidade técnica alterou os processos de significação, modificando a relação do espectador e da espectadora com a imagem. Essa relação se alterou porque ocorreu uma mudança no processo de significação das pessoas em relação ao mundo em suas formas de percepção.

As transformações da experiência estética, a partir da cultura capitalista e de uma cultura tecnológica, nos permitiram uma compreensão sobre a crítica da arte e da cultura, e para tanto, é necessário entender a concepção de história e sociedade e a forma como as pessoas se relacionam e percebem o mundo. A crescente urbanização e o povoamento dos grandes centros citadinos exerceram grande impacto na experiência visual da sociedade. A repercussão das mídias e tecnologias interfere na formação do pensamento das pessoas, ao transmutarem-se em imagens, e não mais em histórias ou narrativas, assim, essa nova forma de cognição desdobra-se performando uma nova estrutura de percepção, já que a imagem transporta presente e passado.

3.4 CINEMA E EDUCAÇÃO: O CINEMA COMO EXPERIÊNCIA

A origem do cinema, associada à invenção do cinematógrafo, assegurou ao século XX a capacidade de capturar imagens, que ilusionam as pessoas pelo movimento. O cinematógrafo produz imagens estáticas (fotogramas) que, ao serem exibidas a uma velocidade maior que a persistência retiniana, simulam a impressão de movimento.

A primeira exibição de um filme, em 1895, *A saída da fábrica*, feita pelos irmãos Lumière, causou uma grande movimentação nos espectadores, abrindo um amplo campo de estudos a respeito da sétima arte. Na primeira metade do século XX, o cinema afirmou-se como arte pela relação estabelecida com artistas que almejavam, por meio desta experiência, produzir efeitos impactantes e mágicos.

Para este trabalho o cinema será abordado e apresentado como forma de educação estética e política, com base em sua configuração ideológica a partir do século XX.

A relação estabelecida por meio das câmeras produz diferentes vivências e experiências nos espectadores, pela forma de contato imediato que se abre para outros modos de produção de conteúdo e realidades. A imagem em movimento do cinema ilusiona o espectador por apresentar uma forma real de um contexto que pode ser interpretado com base em várias situações.

Do ponto de vista cinematográfico, os filmes podem ser entendidos a partir de sua estética e sua classificação em gêneros, mas do ponto de vista do cinema como uma forma de educação estética e política, o cinema pode ser revelado como uma experiência que se mostra aos espectadores com uma maior ou menor abertura em relação à sua linguagem. Os filmes que operam nas imagens transparentes, dispensam o espectador de decifrar e decodificar seus códigos, ao passo que os filmes que operam nas imagens opacas precisam de espectadores ativos para que esses códigos sejam decifrados e decodificados.

Ismail Xavier (2012) trabalha os conceitos de opacidade e transparência para designar os tipos de montagens que se mostram mais ou menos para o espectador, sobre essa relação estabelecida na e com as câmeras.

O efeito de choque, discutido com base em Benjamin (2012) que se reproduz tanto na imagem como no espectador, pode se relacionar à emancipação e alienação dos espectadores²².

Entendemos, neste sentido, que alguns filmes revelam imagens cinematográficas potentes, capazes de superarem uma visão conservadora e tradicional, que aproximam os espectadores da arte, proporcionando-lhes um espaço criador, reflexivo e subjetivo. Tal constatação pode ser utilizada para compreender seu uso em espaços escolares e educativos como potencial “instrumento” para arte e criação. De acordo com Adriana Fresquet (2013),

o tipo de vivência do cinema na educação revela uma potência da imagem cinematográfica, que supera a visão tradicional linguística, semiótica e semiológica, propiciando, no espaço educativo, uma experiência sensível e direta com as obras de arte (FRESQUET, p.26, 2013).

A autora ainda afirma que o cinema pode ser encarado como uma janela, que nos abre a um mundo, que muitas vezes não conseguimos enxergar com nossos próprios olhos, e ao mesmo tempo, tem um efeito reflexivo, como um espelho, que nos permite fazer reflexões, viagens ao nosso interior em um processo subjetivo, muito íntimo e particular.

O cinema encarado como um processo de consolidação de visualidade, o qual estabelece uma hegemonia de ver e sentir que naturaliza sensações que se propagam nos espectadores da mesma forma, não causando múltiplas experiências, se opõe à maneira como esse trabalho o compreende, como um desestabilizador de políticas e regimes de verdade, que os desconstrói.

Considerado um dispositivo²³ ele tem o potencial de romper com o processo de naturalização das sensações, tornando comum aquilo que não nos pertence. Por meio da imagem cinematográfica, perturba e modifica os sujeitos que se abrem a este contato. É por meio desta última perspectiva que se rompe o modo como o cinema aliou-se a educação, enquanto um instrumento/suporte didático para expressar conteúdos, pois, na perspectiva da arte, o cinema vai para a escola como ato e criação.

²² Apontamos que Benjamin (2012) e Xavier (2012) expõem e trabalham os conceitos citados no texto, entretanto nosso interesse é investigá-los nas imagens, que não são emancipatórias ou alienantes, mas produzem uma relação com o espectador cujos sentidos formados podem ser frutos da imagem opaca e da imagem transparente, relacionando as experiências emancipatórias e alienantes no espectador.

²³ Os dispositivos são exercícios de realização mediados por regras técnicas do que deve ou não deve ser feito no exercício.

O cinema pode ser visto como um território, que junto com os territórios de gênero, da escola, da educação e outros, promovem uma relação de deslocamentos. Esses deslocamentos impulsionam desvios e idas a outros territórios, que não necessariamente (des)colonizam uns aos outros, mas, os desterritorializam. É nesse movimento que nossas verdades são desconstruídas, que nos transformamos, que saímos de nossa zona de conforto, que nos sentimos estrangeiros ao próprio espaço. Toda essa ação transformadora é educadora e justifica a entrada do cinema na escola.

Segundo Almeida (2009), a compreensão de um filme acontece no intervalo entre as cenas. O autor explica que são nesses intervalos (o lugar do não “visto”), que acontece a significação do que é visto. As aprendizagens e a interpretação dos filmes ocorrem nas lacunas de uma cena para outra; isso quer dizer que, quando uma imagem é substituída por outra ocorre um “processamento” na compreensão da cena, por isso a aprendizagem relaciona-se com os cortes das filmagens. Benjamin (2012) já havia declarado que no cinema as imagens isoladas dependem das cenas anteriores para sua compreensão. Para Xavier (2012) esse corte, a substituição de uma imagem pela outra, dá continuidade à história e faz parte da intervenção humana, pois mostra um ato de manipulação.

Entretanto, a interpretação de um filme feita somente pela mensagem explícita (visível e dedutível) é uma interpretação incompleta. Buscar interpretações de um filme com base em teorias sociológicas, estéticas e políticas é sinônimo de submeter os filmes para comprovação dessas teorias. Os filmes não são expressão de seus conceitos, mas sim ideologias que se fazem por meio de alegorias cinematográficas, portanto, defendemos uma postura de diversas compreensões de um mesmo filme, e em diferentes épocas, já que maneira como o filme afeta cada sujeito espectador é diferenciada pelo contexto e pela memória de cada indivíduo (ALMEIDA, 2009).

Machado (2012) no prefácio do livro *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência* explica que

Quando o “dispositivo” é ocultado, em favor de um ganho maior de ilusionismo, a operação se diz *transparência*. Quando o “dispositivo” é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se diz *opacidade*. (MACHADO, 2012, p. 6)

A imagem cinematográfica é afetada pelo mundo, ela “sofre” o real, é fruto do encontro entre máquina, sujeito e o mundo visível. Por isso o cinema tem uma dimensão estética, sua proposta é criativa e não transmissora de saberes. É na chave da

criação que existem as possibilidades de experimentação das imagens em opacidade, formadoras de sujeitos emancipados. A dimensão estética do cinema reside no espaço do filme e seus potenciais efeitos e reações, mas “não há passagem ideal entre o que um filme quer dizer e a experiência que se faz com esse filme” (MIGLIORIN, 2015, p. 37).

Essa descontinuidade, segundo Jacques Rancière (2009) pertence a um regime estético das artes. Regime este que não organiza o mundo a partir de um conhecimento prévio, antecedente a própria imagem, mas identifica a arte no seu próprio sentido singular, desobrigando-a de regras e hierarquias, deixando de ser imitação/representação para ser criação.

3.4.1. O CINEMA E A REALIDADE: ASPECTOS DO DOCUMENTÁRIO E A BUSCA PELO REAL

A possibilidade do registro da natureza, dos objetos, espaços e lugares a partir da técnica da perspectiva e invenção da fotografia despertou um interesse de aproximação com o real por meio dos aparelhos audiovisuais e ganhou maior destaque no cinema com o advento da imagem em movimento.

Quando se diz que um filme é um documentário, nos remetemos à ideia de veracidade, realidade e fatos. Por “documentário” propaga-se a ideia da caracterização verídica daquilo mostrado na imagem. Há uma fixação em representar o real, que desde a técnica da perspectiva criou modos de ver e cria percepções do mundo. Mas, há uma linha muito tênue em considerar filmes em documentários e/ou ficção.

A delimitação precisa do gênero é muito complexa, e a relação entre cinema e a realidade não é definida pela “representação”, pois o documentário não refere-se à realidade. Existe na área cinematográfica um debate grande e pouco preciso a respeito da definição do gênero documentário. Alguns cineastas já exploraram essa fronteira, como *FilmeFobia* (2008) de Jean-Claude Bernadet, que caminha exatamente entre as vias do documentário e da ficção, *Era o hotel Cambridge* (2016), de Eliane Caffé, *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho, entre outros. Caracterizam-se pelo trabalho com atores profissionais, e pessoas cujas histórias são incorporadas na narrativa do filme, causando a sensação de aproximação com o real, que é a todo tempo forjado e moldado com base em escolhas na montagem.

A abordagem que queremos explorar, com base na apresentação do documentário no cinema, é a própria noção de realidade e a construção de imagens cinematográficas que movimentam no espectador um senso de verdade e representação absoluta. O cinema documentário representa a realidade?

Nos documentários, encontramos histórias ou argumentos, evocações ou descrições, que nos permitem ver o mundo de uma nova maneira. A capacidade da imagem fotográfica de reproduzir a aparência do que está diante da câmera nos compele a acreditar que a imagem seja a própria realidade rerepresentada diante de nós, ao mesmo tempo em que a história, ou o argumento, apresenta uma maneira distinta de observar essa realidade (NICHOLS, 2005, p. 28).

Bill Nichols (2005) afirma que o entendimento do documentário e da ficção compreende a distintos campos, por conta das especificidades que apresentam cada gênero. Embora alguns autores concordem que o documentário, assim como a ficção tem uma carga ideológica e é construído como qualquer outro filme, no documentário imperam questões éticas e não pode ser reduzido a uma ficção. Aponta que o documentário é um gênero cinematográfico, e pode ser dividido em seis tipos (poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático).

Em cada um desses tipos estariam identificados diferentes modos de representação, que seriam “subgêneros” do gênero documentário.

Por outro lado, para Roger Odin (2012) o documentário compreende a um campo, em que os filmes podem ser interpretados como documentos e o que mudaria na compreensão do filme seria o tipo de leitura que os espectadores e as espectadoras fazem (leitura documentarizante vs leitura fictivizante). Para o autor, tornou-se um critério categorizar filmes que não são documentários por ficção, e vice-versa, por isso, preocupa-se em refletir sobre as fronteiras e as relações entre cinema e realidade, para mostrar que distinguir um filme por documentário ou ficção, não está exatamente opondo um ao outro. Existe uma leitura dos filmes que pode ser “documentária” ou mais “documentarizante”, já que o documentário não teria o privilégio de referir-se à realidade (ODIN, 2012).

Se um filme se passa em um ambiente exterior, como por exemplo, os *westerns*, podemos fazer uma leitura do filme que corresponda à suas paisagens e a forma como as pessoas espectadoras, podem aprender como se vestem, como conversam e como se comportam tais polícias e cowboys. Então, o autor nos provoca: *todo filme de ficção pode ser considerado um documentário?* Deste modo, o problema

se complicaria, pois o inverso seria válido, e todo documentário seria um filme de ficção. Poderíamos, portanto, questionar se é que realmente existe um gênero documentário?

Em vista disso, o autor mostra que existe um espaço de leitura dos filmes, de uma leitura documentária, ou de uma leitura “documentarizante”, ou seja, “de uma leitura capaz de tratar todo filme como documento”, assim, em relação a uma leitura documentarizante, e uma leitura fictivizante, o que está em jogo, seria a postura do leitor em considerar o enunciador do filme. Odin (2012) aponta, portanto, que considerando as diferentes leituras que podem ser feitas do filme, o documentário seria um conjunto composto de vários gêneros, já que cada filme nos induz a uma certa forma de leitura.

A construção dos filmes em documentário programa-se em convencer ou expor uma realidade, um contexto segundo aquelas condições de filmagem e relações com o aparelho audiovisual (subjetividades dos cineastas, modos de ver e percepções de mundo) que tem por ideal centralizar um discurso e encadear imagens que se organizem de modo a dar sentido àquela narração conferindo-lhe legitimidade (BRUZZO, 1998).

Segundo Cristina Bruzzo (1998), “a falsa ideia de que os acontecimentos mostrados no documentário acontecem independentemente do fato de haver a filmagem, credita no cinema não ficcional o pressuposto da não intervenção” (BRUZZO, 1998, p. 25). Nesse sentido, assim como qualquer filme de ficção, o documentário é também uma construção, uma construção ideológica. De acordo com Luiz Augusto Rezende (2013) “o documentário não estaria mais próximo da realidade que a ficção, nem estaria mais próximo da realidade que da ficção (REZENDE, 2013, p. 31).

A questão que nos interessa discutir a ser apresentada com base no estudo do documentário é o próprio conceito de *representação*, e o quanto essa noção representativa no cinema e na fotografia afetam o modo como compreendemos e enxergamos essas imagens. Dizer que uma imagem e uma fotografia *representam* um objeto, um lugar, uma situação, não significa dizer que elas *espelham* o que mostram.

Em relação aos aspectos técnicos dos filmes, tendo em vista a crítica à montagem idealizada por Bazin (2005) a “estética da transparência”, críticas são expostas aos filmes em que os narradores não deixam os próprios fenômenos expressarem seus sentidos. Para o autor, o ideal seria um filme em que os acontecimentos se realizassem por si só. Resende (2008, p. 39) arrisca-se a dizer “que,

se Bazin estivesse vivo, talvez tivesse encontrado em Abbas Kiarostami a melhor tradução até agora para seus anseios”. A partir do realismo exposto em suas produções, este cineasta induz os espectadores a se inserirem em seus filmes, os quais são repletos de incertezas e incompletudes.

Abbas Kiarostami, de forma brilhante explora a ideia de que o cinema é uma arte de singularidades em que os homens contam sua história e o mundo ao seu redor (BERGALA, 2006). Neste sentido, optou por não submeter-se à lógica da indústria e do mercado cinematográfico, as quais indicam leis prontas e modelos de filmagem. Partilha também de uma “*politique of slowness*” (política de lentidão), em que demonstra nos filmes ser resistente à aceleração cultural das coisas, considerando o tempo como matéria-prima bruta, a ser lapidado para que o mundo, a natureza e os objetos possam ser contemplados em seu próprio tempo.

Em relação a proximidade com o real, Kiarostami intenta mostrar histórias cotidianas, mas não somente narrá-las. De acordo com Jean-Claude Bernadet (2004) para Kiarostami, é um perigo que o cinema se limite a apenas contar histórias. Sua intenção é mostrar as particularidades do mundo real e cotidiano, e o faz de modo a não trabalhar com atores profissionais, filmando e explorando as paisagens naturais, e nesse sentido, tenciona os limites da ficção e do documentário.

Esses limites entre ficção e documentário, portanto, tencionam a produção dos filmes que oscilam nesses polos e Machado (2011) defende uma postura de que na verdade, o que precisa ser revisto é o próprio termo documentário. É difícil delimitar o que caracteriza o documentário, e por isso sua definição, se dá por aquilo que não é, “não-ficção”, mas, o autor defende que atualmente está acontecendo uma expansão do conceito, bem como sua superação, já que é complexo determinar todas as formas de fazer documentário que podem existir. O autor enumera algumas, como o documentário híbrido, o falso documentário, o metadocumentário, o documentário sonoro, a animação documental e o documentário machinima, para explorar que não existem formas neutras e fechadas de se construírem ideologias e representações em relação aos ideais filmados.

3.4.2 ENTRE O ROAD-MOVIE E O FILME-CARTA: UM PERSONAGEM EM CRISE PELA ESTRADA

O deslocamento humano ao longo da história, sempre existiu seja como forma de expedição, necessidade e/ou sobrevivência. As narrativas históricas que datam o surgimento da humanidade relatam, portanto, as movimentações pelo espaço geográfico. Alia-se a essa compreensão de movimento pelos lugares, a ideia de viagem e deslocamento, à descoberta de novos espaços, a partir de atividades de exploração, conquista e colonização de novos territórios. Presume-se, neste sentido, que a viagem pode estar relacionada ao ato de deslumbramento ou estranhamento com o novo a partir das experiências que o viajante conheceu.

A abordagem discutida neste texto compreende a viagem como marcada pela aventura em seu sentido do acaso, do destino e do inesperado. Nesse processo, o viajante ao se deparar com o novo, conhece o outro, outras culturas, outros lugares outros tempos e espaços que podem causar-lhe o estranhamento e a descoberta de si. Assim, a viagem como movimentação pelo espaço, em busca de novas experiências e novas descobertas, ocasionam distintas aprendizagens e formas de ver o mundo.

No cinema, essa compreensão de viagem, abordada pelo gênero *road movie* representa as travessias e as histórias que se passam durante as viagens: as narrativas de viagem. O gênero *road movie* desdobra-se a partir de outro gênero cinematográfico, o *western norte americano*, em que seu enredo baseia-se no deslocamento dos personagens explorando e conquistando novos territórios, e na necessidade de busca por meio da estrada. Traz a mobilidade e a movimentação pelo espaço como forma de aventuras e descobertas.

Por outro lado, a viagem não só representa o ato de encontrar incríveis lugares para satisfazer uma busca pessoal por novas experiências. Segundo David Laderman (2002), nos filmes de estrada estão presentes também as manifestações de protagonistas que buscam por meio da viagem uma fuga da vida social regrada. O autor, ao descrever a cena final de *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991), mostra que este filme traz o impulso central dos *road movies*: “rebelião contra normas sociais conservadoras” (LADERMAN, 2002, p. 1). Ainda segundo este autor, nos *road movies* a estrada é um elemento essencial que caracteriza o “curso da vida, o movimento do desejo e a sedução da liberdade e o destino”, em que garante ao viajante direção e propósito. A estrada, ao mesmo tempo que “fornece uma saída para nossos excessos, seduz nosso desejo por emoções e mistérios”. (LADERMAN, 2002, p. 2).

O protagonista, personagem aventureiro, em movimento pela estrada, centra-se na narrativa com base em seus relatos de viagem, que o constroem de um modo diferente. De acordo com Marcio Markendorf (2013), os *road movies* se estruturam de igual modo às literaturas de aventura, entretanto, nos filmes de estrada a viagem assume um caráter distinto das narrativas de aventura, pois, a paisagem geográfica uma vez explorada na aventura, cede lugar à “paisagem humana” nos filmes de estrada, por serem histórias sobre construção de identidade e descoberta de si, e não histórias que tratem de conquistas territoriais. (MARKENDORF, 2013, p. 3).

Timothy Corrigan (1991) destaca que os road movies emergiram, sobretudo, na década de 1950, relacionando os impactos da segunda grande guerra, ao homem e às máquinas. O autor constrói uma compreensão dos filmes de estrada em relação à diferença dos gêneros feminino e masculino, já que os road movies, respondem à uma “fratura” histórica e cultural, onde o homem foi tradicionalmente suporte do cinema dominante. (CORRIGAN, 1991, p.142)

Os filmes de estrada, com base nesta caracterização da viagem como propulsora de uma mudança e desenvolvimento dos personagens, dialogam com aspectos que configuram os romances de formação. Na crítica literária, o conceito “romance de formação” é traduzido da junção alemã *Bildungsroman*, que surgiu no século XVIII e remete ao processo formativo de um personagem ao longo de sua trajetória descrita na narrativa. Nessas narrativas, o personagem principal tem sua história contada com base em seu crescimento espiritual, moral, religioso, político, social, físico ou psicológico. A proposta dos romances de formação é mostrar a jornada em evolução dos personagens.

Compreende-se o conceito de “romance de formação” como contemplativo dos processos formativos, das mudanças e do desenvolvimento do personagem na narrativa. De acordo com Cristina Ferreira Pinto (1990),

O “bildungsroman” apresenta as consequências de eventos externos sobre o herói, registrando as transformações emocionais, psicológicas, e de caráter que ele sofre. Há uma ênfase, portanto, no desenvolvimento interior do protagonista como resultado de sua interação com o mundo exterior. (PINTO, 1990, p. 10)

Ao caracterizar este gênero literário, a autora nos chama atenção para a representação da personagem feminina, e mostra que somente a partir de 1972 com os estudos de Ellen Morgan, ao afirmar que o *Bildungsroman* seria um “caso masculino”, a

personagem feminina começa a ser pensada e problematizada, dada sua ausência na tradição dos *bildungsroman*.

Pinto (1990) afirma que o *bildungsroman* pode ser considerado um gênero ou subgênero da literatura, porém, segundo François Jost (apud PINTO, 1990, p.10) este “não constitui uma categoria isolada”, sobretudo, na literatura moderna, pois, possui um caráter híbrido.

Segundo a autora, os poucos romances de formação que traziam personagens femininas, relacionavam as aprendizagens à preparação para o casamento e a maternidade, sendo as experiências e o espaço formativo muito limitados, “não havendo margem para seu crescimento interior” (PINTO, 1990, p. 13).

Entretanto, Charlotte Brontë em 1847, lançou seu romance *Jane Eyre*, grande expoente desta corrente literária que abordou a personagem Jane da infância à idade adulta narrando suas experiências ao longo da vida, e o modo como as instituições da família e da escola lhe proporcionaram fortes aprendizagens e maturações. Porém, muitas escritoras na época, para terem seus trabalhos reconhecidos, adotavam pseudônimos masculinos, como Mary Ann Evans que ficou conhecida apenas por George Eliot.

No caso de *Tão longe é Aqui*, o romance de formação em seu aspecto formativo contempla as aprendizagens de uma mulher viajante, que para além da discussão e reflexão sobre a maternidade (tema recorrente no filme) traz os debates e perspectivas políticas e sociais em meio a uma “rede” de culturas e mulheres, que apresentam suas vidas e seus desafios em meio a um mundo intolerante e machista, atualizando novos debates sobre a tradição dos *bildungsroman*, como aponta Pinto (1990).

Assim como nos romances de formação, nos *road movies* a trajetória do viajante aventureiro carrega acontecimentos, que culminam em experiências e aprendizagens do personagem protagonista. Marcos Strecker (2010), coloca que o *road movie* “é parente da literatura de aventura” e “em certa medida, uma expressão contemporânea do romance de formação” (STRECKER, 2010, p. 26). Para o autor, nos filmes de estrada, os personagens entram em jornadas de descoberta e busca pelo desconhecido.

Por meio dos acontecimentos da viagem de Eliza, entendemos que ocorreu um processo de desenvolvimento, amadurecimento e transformação da

narradora, cuja jornada permitiu-lhe compreender sua situação de ser mulher por meio de histórias e encontros com outras mulheres. Por intermédio do outro e do estranhamento a outras culturas e lugares, a jornalista experimentou um mundo novo, que a impulsionou a construir um novo olhar sobre aquelas mulheres daqueles países pelos quais passou, e com base nesta caracterização dos *road movies*, o longa pode ser compreendido e analisado dentro desta chave.

Em relação ao *filme-carta*, interpretamos que a escolha feita por Eliza, ao contar a história por meio de uma narrativa endereçada, representa certa liberdade em abordar temas complexos e polêmicos. O *filme-carta* também estabelece uma relação ímpar com a tecnologia por ser adaptável à diferentes técnicas e pode ser pensado com base em regras internas, próprias dos realizadores. Cezar Migliorin (2015), argumenta que o cinema produz uma imagem que diverge da realidade, em relação àquilo que foi filmado. Portanto, ao adequar o filme e realidade, existe um processo que é violento, por proibições em representar determinados assuntos, e no *filme-carta*, existe um espaço que é pedagógico ao desafiar os realizadores à um lugar ante a realidade. Cada filme molda uma forma de ver o mundo, e o *filme-carta* possibilita um trabalho múltiplo, com base em diferentes possibilidades em relação à imagem, do ponto de vista adotado e da montagem.

O autor ainda pontua que no *filme-carta*, assim como nas artes em geral, “o público é inventado na própria obra, ele não preexiste como um consumidor que deve ser atendido, ou criado com o produto” (MIGLIORIN, 2015, p. 158).

Por um lado, elege-se um destinatário - a mãe, o amigo, uma outra cidade, o mundo - constrói-se uma relação dual entre aquele que escreve e aquele que recebe a carta. Por outro, não há apenas dois: é de um filme que se trata e este será visto em grupo, no cinema eventualmente. O *filme-carta* traz assim um fio estendido que vai do realizador ao destinatário, mas que ao chegar ao destinatário já vai rachado, aberto a uma multiplicidade de destinatários que o cinema virtualmente possui. Essa linha rachada é parte de uma máquina cinema que opera na fragilidade do gesto da carta e, ao mesmo tempo, na busca do espectador qualquer (MIGLIORIN, 2015, p. 158)

A escolha do destinatário de uma carta exerce a função de não somente endereçar o filme a um público, mas movimenta o realizador ou a realizadora a engajar-se na forma como irá apresentar o mundo à essa pessoa. Em *Tão longe é Aqui*, a escolha de Eliza de destinar a carta a uma filha, simboliza a maternidade que tem espaço

suficiente para erros, desculpas, embaraços e recolhimentos. Na carta de Eliza, abre-se um delicado espaço para que as pessoas também possam compreender suas angústias e estranhamentos em relação à outra cultura.

4. REPRESENTAÇÃO E CARACTERIZAÇÃO PORMENORIZADA

Com base em nossas questões de pesquisa: “qual é a percepção de uma mulher que filma?; “o que dizem (como educam) as imagens produzidas neste encontro?”; e “como o gênero (sexualidade) se endereça como gênero cinematográfico?”, o trabalho pretendeu explorar e interpretar as imagens feitas por Eliza Capai apresentadas no longa-metragem. Para tanto, utilizamos a ideia de “imagem agente” desenvolvida por Almeida (2009).

As imagens agentes, por constituírem-se de discursos próprios, contam uma história a partir de uma referência única. Portanto, para este trabalho, após apresentarmos uma revisão/discussão teórica e bibliográfica de autores e autoras tanto para entendermos a educação visual, como para compreendermos o modo e o contexto em que as mulheres produzem filmes, fizemos uma interpretação das imagens agentes do longa-metragem que nos possibilitaram perceber e assimilar algumas ideias e conceitos que o filme explora.

Manuela Penafria (2009) coloca que este processo de “análise fílmica” consiste de modo geral em duas etapas, quais sejam: decompor (descrever) e em seguida estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar. Portanto, escolhemos quatro mulheres que guiaram nossa compreensão do filme. Quatro personagens que delinearam um entendimento da narrativa por simbolizarem aspectos que nos permitiram explorar suas vidas e suas colocações em diferentes perspectivas: Siham, Hawa, Awa Mente, e a própria Eliza.

Siham representa uma voz feminina que reflete certa surpresa (construída por (pre)conceitos) que se tem ao lidar com tal força voraz, que se manifesta sob um discurso notável e encantador. Hawa, representa uma voz feminina e natural da firmeza e da própria fertilidade. Aparece amamentando, trabalhando, é desafiada e desafia. Awa Mente, simboliza o poder mental da comunicação, das mudanças, da sabedoria e da liberdade, as ideias em expansão. Por fim, Eliza, narradora e personagem, representa a mutação e a fluência constante dos aspectos da vida que nunca permanecem no mesmo lugar, mostrando que nada é eterno ou imutável. É também um símbolo de germinação e absorção, associada à capacidade de adaptabilidade do ser humano.

Para tanto, separamos em partes distintas os enquadramentos em que apareciam e dos áudios, como forma de decompor o que é imagem do que é

interpretação. Segundo Penafria (2009) o filme deve ser “desconstruído” para sua interpretação, assim, é importante que se descreva os planos, as sequências, os enquadramentos e os sons, e assim reconstruí-los por meio da compreensão e da interpretação dessas partes. No caso das imagens agentes, separamos o áudio e o enquadramento para que pudéssemos obter um significado desses dois aspectos.

Penafria (2009) ainda destaca que nos documentários existem algumas características a serem consideradas na interpretação como o aspecto visual e sonoro para reconhecer os ângulos que são filmados os personagens e demais objetos e como as vozes e os sons acompanham esses momentos; o tipo de narração, identificando quem faz a narração, que em *Tão longe é Aqui* é notadamente marcado por uma narradora-personagem/observadora presente e onisciente, e por fim, a compreensão do sentido ideológico, caracterizando a posição do realizador em relação aos temas abordados pelo filme.

Nesse sentido, a autora avalia que a compreensão externa do filme (fontes bibliográficas e pesquisa documental) auxiliam uma interpretação complementar e paralela aos temas que o filme traz. No caso de *Tão longe é Aqui*, a compreensão externa do filme se deu pelo recorte bibliográfico, de acordo com as autoras que estudam o filme feito por mulheres, junto a autores que propõem uma educação visual por meio de imagens. Com base nas imagens do filme, utilizamos o dicionário de símbolos que representa também uma escolha bibliográfica, como uma forma de significar alegorias ocidentais presentes no longa-metragem.

Na concepção visual da imagem são empregados elementos que a compõem a partir de suas linhas, formas, volumes e texturas. A imagem manipula o espaço tridimensional, recriando outros sentidos, explorando as relações entre luz, sombra e cor. Todos esses aspectos da imagem movem-se com a narrativa, de acordo com o ritmo do realizador e suas escolhas sonoras, assim como esses ritmos desenvolvidos, por meio de metáforas e simbologias comunicam ideias por meio das falas, dos gestos, das músicas, das paisagens, das escolhas visuais e verbais.

Laurent Jullier e Michel Marie (2009), propõem “lermos” as imagens do cinema em dois momentos: a nível do plano e a nível da sequência. A nível do plano, observamos quais as relações entre um corte e outro (como nos intervalos significativos), e conseqüentemente, a nível da sequência, observamos se a relação entre os planos, cria um discurso, uma história e uma narrativa.

No nível do plano, procuramos descrever qual o ponto de vista e a angulação da câmera, se havia profundidade de campo e quais aspectos sonoros conduziam cada cena. No nível da sequência, avaliamos a relação entre os planos (montagens e cenografia) e como essa relação produziu significados e sentidos em nossa interpretação. No nível do filme, caracterizamos os gêneros documentário, *road-movie* e *filme-carta* que delineiam os traços estilísticos de *Tão longe é Aqui*.

Em relação aos *motifs*²⁴ e as alegorias, com a intenção de percebermos quais detalhes adquiriram significado por meio da repetição, notamos que as paisagens naturais (mar, água, areia, deserto e terra) e as filmagens em primeiro plano reforçaram as ideias principais do filme, em relação ao feminino e sua relação com a natureza e a gestação (germinação, fertilidade) e uma postura mais “jornalística” de Eliza, ao filmar as mulheres sempre em primeiro plano. As alegorias, correspondem às simbologias que Eliza escolhe e filma, como forma de reafirmar tais imagens.

Para introduzir os aspectos técnicos e característicos do longa-metragem, dividimos as próximas seções em subdivisões que apresentam o filme e sua proposta, a viagem de Eliza e os países pelos quais passou e o modo como entendemos as relações que foram estabelecidas ao longo da narrativa pelas imagens e sons que formam *Tão longe é Aqui*.

²⁴ Os *motifs* referem-se aos elementos que se repetem por terem um significado expressivo na narrativa.

5. TÃO LONGE É AQUI: SOBRE O LONGA METRAGEM

Em 2010, a jornalista brasileira Eliza Capai embarcou para o continente africano para visitar e conhecer seis países, com a proposta de ouvir histórias de mulheres daqueles lugares. A jornalista, responsável por documentários e curtas metragens que retratam e apresentam a vida de mulheres, produziu diversas matérias para o canal brasileiro de televisão GNT. Suas matérias foram apresentadas em programas com temáticas sociais, políticas e de gênero. A proposta de ir para África emergiu nesse contexto de produção, por isso a ideia de descobrir quais eram as formas e peculiaridades de construir-se como mulher nos países africanos.

Sua motivação foi procurar os países com determinados problemas sociais que relacionassem com as questões de gênero. Por isso, decidiu conhecer Cabo Verde para compreender como se dava a falta de água no país; Marrocos para conhecer uma mulher que havia se divorciado em um país islâmico; Mali e a questão da poligamia e mutilação feminina; África do Sul para conhecer um time de futebol formado por mulheres lésbicas e a luta contra o estupro “corretivo”, e Etiópia.

As filmagens iniciaram-se em 2010, e a jornalista passou seis meses no continente visitando esses países e conhecendo mulheres protagonistas de fortes e emocionantes histórias. Ao voltar da viagem, Eliza juntou-se ao produtor Daniel [Augusto, co-roteirista) para estudar as possibilidades de produção de um longa-metragem a partir das imagens produzidas durante a viagem.

Em 2013, lançaram então o longa metragem *Tão longe é Aqui* cujo enredo narra a história da viagem da jornalista em meio a história das mulheres, lugares, tempos e espaços que vivenciou. Foi estreado no dia 08 de outubro de 2013 e pré-estreou no Festival Internacional de Cinema Feminino (FEMINA), com prêmio especial do júri. No Festival do Rio, (estreia oficial) ganhou o prêmio de melhor filme na Mostra Novos Rumos, e atualmente é exibido pelo Canal Curta, canal brasileiro de televisão.

Em setembro de 2017, Eliza Capai aceitou meu convite e conseguimos fazer uma entrevista²⁵. Nesta conversa, apontou suas percepções da viagem e suas experiências para além daquilo construído na narrativa fílmica, a montagem e elaboração do longa e discutimos sobre as possibilidades, formas e jeitos das mulheres transformarem a arte, uma arte feita por mulheres, com as percepções de ser mulher em um mundo machista.

²⁵ Anexo.

O longa *Tão longe é Aqui*, interpretado na chave dos gêneros fílmicos oscila e cruza os limites e possibilidades do *road movie*, do documentário e de um *filme-carta*.

Considerando o gênero *road movie*, apresenta a viagem feita por Eliza em alguns países do continente africano. A partir do filme e suas imagens é possível observarmos elementos que o constituem como um *road movie*, como a estrada, e os meios de transporte pelos quais a jornalista se locomoveu pelo continente, mostrando belas paisagens naturais.

No filme, é visível o modo como a personagem, narradora e viajante passa por um processo formativo de sua constituição de ser mulher por meio de outras mulheres, histórias e estranhamentos, processos esses que despertaram mudanças em seu desenvolvimento, a partir das experiências e vivências que protagonizou em sua viagem.

Para além da viagem realizada, o longa metragem também pode ser pensado na chave do documentário a partir dos modos de produção da narrativa em relação à maneira que Eliza explora os lugares, os espaços, as culturas, as modas, as cores e aquelas mulheres. Esse enquadramento no documentário, no entanto, refere-se a um modo mais crítico de estudá-lo e compreendê-lo, já que nas imagens e fotogramas em sequência das imagens produzidas, é construída uma forma de perceber e sentir aquelas mulheres naqueles países. Essas imagens em sequência não são aquelas mulheres. As imagens constroem uma percepção daquelas mulheres, que é a percepção de Eliza, mulher viajante, branca, brasileira, formada em uma faculdade ocidental, portanto, formada dentro de uma lógica, dentro de um feminismo estruturado.

A quebra deste paradigma ético e representacional tem seu fechamento (ou talvez sua abertura) no modo como a jornalista escolheu narrar os acontecimentos: por meio de uma carta. De modo particular e simbólico, a carta é um gênero textual que se permite uma abertura mais subjetiva e íntima, que, longe de narrar a verdade sobre aquelas culturas e aquelas mulheres, narra aquelas culturas e aquelas mulheres na percepção de Eliza.

5.1.1 TÃO LONGE É AQUI: OS PAÍSES E AS MULHERES

Cabo Verde foi o primeiro país que a jornalista aterrissou. São narradas suas primeiras palavras com a filha, por meio da carta, contando sobre a aventura que estava por vir. Primeira vez cruzando o Atlântico, prestes a completar 30 anos em uma jornada de conhecimento, busca e aprendizagens com outras mulheres e culturas. No momento que começa a carta, Eliza reflete sobre a questão do tempo e o medo de não conseguir realizar seus sonhos.

O segundo país que a jornalista passou foi Marrocos. Lá, relata seus primeiros estranhamentos com a não presença das mulheres nos estabelecimentos comerciais, como o restaurante que estava almoçando um tradicional cuscuz. Conhece Fatima e Laila admirando o mar e Assia que descreve seu caso de separação em um país islâmico. Nesse país Eliza entrevista Siham, que se descreve como africana, árabe e mediterrânea. A fala de Siham é muito segura em relação à sua visão de mundo. Ao falar sobre identidade, tolerância e feminismo, afirma que um grande problema ocidental, é a visão equivocada sobre os extremismos orientais, afirmando que o “excesso de ocidentalismo também é uma forma de intolerância” (TÃO LONGE..., 2013) e finaliza se pronunciando sobre a ideologia feminista e a questão do véu, que cobre o corpo, simbolizando o respeito à mulher, pois, uma vez vestidas desta maneira, as olhamos no rosto, já que não são somente um corpo.

O forte discurso de Siham, fecha seu rosto em close e conduz à próxima cena em silêncio, apenas mostrando paisagens naturais até que a jornalista, por meio de um tradutor, entrevista uma mulher berber²⁶. Eliza pede ao tradutor que a pergunte se gosta das roupas que usa, e ele se nega a fazer a pergunta.

Mali foi o próximo destino da jornalista. Ao chegar na rodoviária, na capital do país (Bamako), Eliza filma algumas crianças a olhando, e a comparando com uma boneca branca. As crianças mostram a boneca dizendo “a branca, a branca”. Eliza relata na carta que era a única pessoa de pele branca no lugar e se sentiu envergonhada por isso. Esperou por três horas o ônibus sair para seu destino: Pays Dogon, uma vila afastada da vida moderna da cidade grande, sem eletricidade e água encanada, porém

²⁶ Os berberes são povos autóctones (naturais do norte da África). Segundo Abdallah Laroui (1994), os povos autóctones sempre tiveram sua história contada sob o olhar estrangeiro, pois, a região do Magreb (região noroeste da África que inclui Marrocos, Argélia e Tunísia), recebeu a invasão de muitos povos, como gregos, fenícios, bizantinos, romanos, árabes e por isso o historiador explica que são importantes estudos que compreendam esses povos com base em sua história, pelo seus próprios pontos de vista. Os berberes se dividiram em vários povos, sendo indefinida se sua origem é ocidental ou oriental. Receberam variadas nomeações, como *lebu*, *lebou*, *libios* e *mouros*. A língua falada é a *tamazight* (*tamazigue*), que se desdobra em outras línguas e dialetos (SILVEIRA, 2017).

um destino procurado por turistas que almejam vilarejos históricos, com arquiteturas milenares.

Seu último roteiro, África do Sul, conheceu um abrigo que cuida e hospeda pacientes HIV positivos, sob os cuidados de Patience, uma encantadora professora que conta sua luta de ambição e superação em relação ao vírus. Eliza também conheceu um time de futebol de lésbicas, que se unem contra o machismo, e o “estupro corretivo” (prática para “corrigir” as meninas).

No roteiro de Eliza, a Etiópia também estava presente, mas as filmagens do país aparecem no filme não com um lugar programado, mas como imagens, com as narrativas de Eliza sonhando.

A jornalista finaliza o filme após seu encontro com a cantora Omagugu, e ao som de sua música, conta o que deseja para sua filha, e retoma a carta dizendo esperançosa que comemorará seu aniversário de 30 anos e espera um dia voltar, quando a filha (aqui Eliza narra sua vontade de um dia querer que a filha exista de verdade,) também completar a mesma idade.

5.1.2 TÃO LONGE É AQUI: APRESENTAÇÃO SIMBÓLICA

As meninas e mulheres filmadas por Eliza, em sua quase totalidade são filmadas sempre em *close*. O aspecto do documentário, neste caso, nos traz a sensação de aproximação com o real. A filmagem em *close-up* revela as pessoas como são, já que a expressão facial demonstra a forma mais subjetiva das pessoas. Mais que a fala, a representação da face demonstra gestos mais subjetivos e dramáticos simbolizando o espírito lírico e poético do diretor. Para Bela Bálazs (apud Xavier, 1983) a expressão facial é completa em si mesma, não havendo necessidade de compreendê-la no tempo e espaço. O autor define *close-up* como as imagens que expressam a sensibilidade poética do diretor. Mostram as faces das coisas e também as expressões, que nelas, são significantes porque são reflexos de expressões de nosso próprio sentimento subconsciente (BÁLAZS apud XAVIER, 1983, p. 91).

A realização fílmica de *Tão longe é aqui* mostra uma postura de câmera que ao expor essas mulheres, revela o comportamento e enfrentamento diante da câmera, como é o caso das histórias contadas pelas integrantes do time de futebol de lésbicas, na África do Sul, que se mostram para a câmera, encarando-a e enfrentando-a

ao exporem seus sofrimentos e preconceitos vividos. Essas mulheres produzem um enfrentamento diante do olhar fetichista masculino.

Em Cabo Verde, Eliza conhece Windia, uma garotinha que veio da Guiné com a mãe para Cabo Verde e desperta em Eliza suas primeiras reflexões maternas. A jornalista pergunta a Windja qual seu livro preferido, e depois da garota responder “Cinderela”, solicitou à menina que lhe dissesse qual seria seu pedido se lhe aparecesse uma fada madrinha. É notável na expressão da garota a mudança em seu sorriso e seus olhos, ao refletir sobre a possibilidade de escolher qualquer coisa para se realizar. Windia deseja uma casa, que seja grande, linda e acomode um quarto só para ela. Eliza filma a menina em *close-up* e inicia as narrações com indagações sobre como seria a vida de sua filha se tivesse nascido naquele vilarejo. As narrações são visualizadas em cenas embaixo da água e Eliza reflete a vida de sua filha naquela menina. Seus sonhos, desejos e imaginações, que pouco seriam influenciados pela presença de seu pai.

No Marrocos, Eliza tem encontros muito significativos, transformadores e movimentadores. Para esta interpretação, Nichols (2005) aponta alguns aspectos que envolvem o documentário, em especial o documentário participativo, que dialogam com a perspectiva adotada pela jornalista ao entrevistar as mulheres africanas.

O modo participativo de documentário, compreende os princípios morais, éticos e políticos do encontro, “um encontro entre alguém que controla uma câmera e alguém que não a controla” (NICHOLS, 2005, p.154). Neste sentido, questiona “*quanto um cineasta pode insistir num testemunho, quando é doloroso para o outro prestá-lo? Que responsabilidade tem o cineasta pelas consequências emocionais de ser filmado?*” (NICHOLS, 2005, p. 155, [grifos meus]). Portanto, a presença da cineasta causa certo impacto na cena, assim aquilo registrado e nos ensinado vai depender deste encontro.

No Marrocos, na cena em que entrevista a mulher berber, Eliza não insistiu para que o tradutor interrogasse a mulher e aceitou o “não” como resposta de sua pergunta. No entanto, a questão posta neste contexto, é de amplitude cultural. Fatima Sadiq (2008) analisa que o Marrocos possui uma cultura que regula a vida de homens e mulheres, de modo que o comportamento e o pensamento são alterados pela postura cultural dos marroquinos. Com isso, estereótipos são criados e culturalmente passados a cada geração em relação às mulheres, já que a história do país tem sido oficialmente contada pelos homens e a representação feminina é formada com base no ponto de vista masculino.

De acordo com a autora, o legado histórico, passado de modo oral pelos marroquinos aprofundou o abismo entre os sexos e seu impacto tem se acentuado pelo status da história escrita como uma instituição “venerada” no contexto sociocultural marroquino. A íntima associação entre a história nacional do Marrocos e as línguas escritas a distancia ainda mais das mulheres, cuja assustadora maioria é ainda analfabeta e, portanto, ignorante da própria história escrita do Marrocos. (SADIQ, 2008, p.15)

A autora mostra que a questão da língua é um forte elemento que impacta na diferenciação entre homens e mulheres, sobretudo as mulheres pobres. A fala, na cultura do Marrocos é importante como formadora de laços entre as pessoas, já que a oralidade é uma das principais características culturais do país. Portanto, a fala e a oralidade, como significativos meios de comunicação, moldam as representações dos papéis sociais de homens e mulheres. No caso das mulheres marroquinas, sendo a maioria analfabeta, a oralidade é um poderoso aliado, já que suas histórias e ensinamentos são exclusivamente passados por meio oral, uma vez que não têm acesso aos textos escritos.

As cenas que seguem após o encontro com a mulher berber, têm a estrada como condutora das reflexões de Eliza sobre o futuro da filha, casada com homem marroquino. Novamente, a jornalista se questiona como seria se a filha tivesse nascido naquele lugar, e narra uma situação em que a filha, casada com Farid (nome árabe comum), vivenciava uma diferente experiência cujos papéis sociais do homem e da mulher foram trocados, em um Marrocos futuro, onde as mulheres não usavam mais véus, e os homens andavam pelas ruas se sentindo espantados de vê-las caminhando livres. A história termina com a infelicidade de Farid viver essa situação, desejando que essa realidade desaparecesse. A narração demonstra certo estranhamento e desgosto de Eliza com base em seus encontros e experiências no Marrocos.

No Mali, Eliza se hospedou no telhado da casa de Hawa, professora da vila, única falante da língua francesa. Seus diálogos com Hawa são bastante profundos, labirínticos e emblemáticos. Hawa é fruto de um casamento poligâmico, pediu que Eliza pagasse por sua entrevista com ela, explicitando a diferença entre elas devido a sua cor da pele e relatou sua condição de vida, de trabalhos árduos.

Hawa comenta sobre a vida em Pays Dogon, sobre as mulheres trabalharem muito devido à falta de água encanada e recursos, e sente-se inferiorizada em relação a essa situação por dizer que diferente da cidade grande, onde há a luz, no

vilarejo há a escuridão. Podemos interpretar essa relação que Hawa estabelece se sentindo inferiorizada em relação às pessoas que moram na cidade grande, comparando a vila em Dogon com a “escuridão”. “Na cidade, muita gente fala francês, eles são civilizados, eles foram à escola. Aqui tem a escuridão. Mas lá na cidade não tem a escuridão, tem a luz” (TÃO LONGE...2013). E assim, Eliza começa suas reflexões sobre pagar pela entrevista de Hawa, e sua infelicidade ao ler um guia de viagens sobre o Mali em que descreviam a poligamia masculina e a mutilação como práticas do país. Eliza filma algumas meninas cantando, algumas paisagens naturais e revela seu lado materno colocando a filha mais uma vez naquela situação e pela primeira vez revela a dificuldade de fazer a matéria sobre esse tema.

Na sequência mostra paisagens naturais noturnas, com a intenção de desvelar seus sonhos. Notamos que em algumas cenas do filme aparecem filmagens realizadas na Etiópia. Essas cenas tem o objetivo de expressar os sentimentos mais subjetivos da jornalista. Todas as distâncias, estranhamentos e perturbações são registradas na forma de sonhos, para assim simbolizar o lugar do subjetivo em choque com a realidade.

Após filmar Hawa, narra encontrar uma mulher africana e as duas se olham. A moça repara em sua cor, seu corpo, seu cabelo, suas roupas e o estranhamento é mútuo porque, a jornalista, embora narre que a moça a observava reparando em tudo que estava “errado” nela, também a está observando, reparando, filmando. O errado, assim como o certo, está nos dois lados. Mas não se trata de uma dicotomia de oposições, mas dicotomias (entre certo e errado) dentro de uma dicotomia. Se pensarmos na questão “luz” e “escuridão”, interpretamos que Eliza, em sua claridade de branca, buscou a escuridão em algumas questões culturais, como a mutilação (escuridão), mas notamos que encontrou *sua* escuridão, dentro de seus próprios posicionamentos.



Figura 11 Sequência de cenas. Africana observando Eliza com a câmera. Etiópia, 2010.

No Mali, ao ser comparada à boneca, e presenciar a poligamia e a mutilação, mostra a forma como era vista, como uma mulher branca. São elementos que incorporaram-se na narrativa e que por meio do estranhamento à outras mulheres, Eliza se reconheceu como essa mulher branca, ocidental e privilegiada em termos legislativos (em relação à poligamia, por exemplo).

A jornalista, portanto, assume sua postura de viajante, e estranha àquela cultura revelando mais uma vez não entender aqueles lugares, aquelas organizações, aquelas sociedades e aquelas mulheres. Na festa da vila, relembra seu antigo amor, cuja desilusão amorosa impulsionou sua jornada, e outra vez coloca sua filha naquela situação, de moradora do vilarejo, repleta de sonhos apagados por aquela condição de vida, e o aperto de imaginar essa situação, a faz caminhar sozinha pelos vilarejos. Ao conversar com outras mulheres de Pays Dogon sobre a poligamia menciona o fato de viver em um país com leis diferentes em relação ao casamento e mais uma vez notamos as diferenças abissais que contornam sua vida de mulher branca e ocidental.

Uma questão aparente no filme é forma como a jornalista aborda os poucos homens que aparecem em sua trajetória por esses países. O pouco contato que teve com essas figuras masculinas, foram em situações lastimosas mostrando o desprezo e a desconsideração com a jornalista e aquelas mulheres, como o tradutor que se negou a fazer a pergunta à mulher berber e o guia do Mali que dormiu no roteiro de passeio.

Os encontros em Dogon a deixaram muito perturbada, e narra na carta sua insuficiência e limitação ao compreender as experiências que vivenciou na vila. A sequência seguinte, mostra mulheres manuseando um tear, e depois, a jornalista inicia um diálogo com uma socióloga africana para admitir suas incompreensões e procurar entender um pouco mais sobre a cultura do país.

Metaforicamente, o tear representa a construção paulatina dos fios que criam tecidos e histórias. Os fios podem estar emaranhados, fissurados e formar um tecido. A metáfora do tear compreende a mesma situação ao analisarmos a história que Eliza construiu com base em seus encontros. Os rompimentos e as sobreposições, assim como acontecem nos tecidos, formam as histórias com base nos encontros. São passagens que preparam um imaginário e o olhar atencioso aos rasgos, espaços e fissuras impedem a criação de uma narrativa única.

Awa Mente, a socióloga, comenta a importância de cada sociedade fazer sua própria análise e que não há um modelo perfeito da situação da mulher. Segundo ela, estamos em um momento em que as mulheres devem falar por si mesmas, pois, as sociedades e as culturas possuem estruturas diferentes. A sequência de Eliza conversando com Hawa, refletindo sobre a mutilação, entrevistando Awa Mente e finalmente falando de si, fantasia uma narrativa pensada a um determinado público.

Ao idealizar a estrutura fílmica e a sequência das cenas, interpretamos que as imagens nos mostram uma realidade que se desvincula de sua narração. É nesta chave que as aprendizagens e interpretações ocorrem, pois, elas justamente acontecem dentro daquilo que erra, que escapa, que foge. Por isso, a forma como Eliza absorveu sua vivência em relação à mutilação e à escuridão citada por Hawa implodem na fala de Awa Mente que desconstrói evidências. Essas imagens, nesse sentido, “mostram” aquilo que “escondem” pois, requerem uma postura diferente do espectador e da espectadora.

O filme é uma composição desses erros e por isso o resultado final é muito diferente da proposta inicial, e considerar esses erros e deslocamentos é assumir um lugar para sua interpretação, como se Eliza tivesse que desmanchar o “tapete” que havia pensado e construído, para compor com outros fios que ela viu pelo caminho, pela trajetória, sob o risco de produzir uma visão falha das percepções, mostrando um símbolo do outro sem dar elementos mínimos para essa compreensão, por isso, não filma a mutilação.

O diálogo com a socióloga desencadeou o grande desfecho da busca de Eliza. Após esse encontro, a jornalista narra, portanto, sua grande desilusão amorosa. Eliza filma o deserto em um fim de tarde, vazio, frio, desabitado, simbolizando sua solidão. Após os encontros, as vivências, as experiências e a não compreensão de algumas situações, a fez reconhecer seus questionamentos e suas falhas. De modo poético, ao filmar o deserto narra o quanto se doou ao antigo homem, que não a via, usava diferentes máscaras, com diferentes histórias e ela, que o amava, transformou os enganos em “pedaços de barro”, e engoliu os pedaços, até que virou barro também.

Em seu último suspiro, escapou, arrumou a mala, cruzou o Atlântico, e vomitou todo o barro no meio do deserto, revelando que precisou sair de tão longe, para chegar “aqui” (representando sua busca interna). A frase, que faz menção ao título do filme, revela, portanto, que todas mágoas, desentendimentos e o grande propulsor da viagem, a desilusão amorosa, foram superados, ao “vomitar o barro no deserto”. Ao narrar “tive que vir tão longe pra chegar aqui”, a jornalista vira a câmera para seu rosto, filmando seu olho em plano detalhe. O *close* em seu rosto junto a frase manifestam o final de sua trajetória, o fim de uma jornada cuja busca e reconhecimento de sua identidade como mulher, foram construídos por meio de cada história, cada encontro e cada aprendizagem.

Notamos nesta sequência que Eliza, ao falar de si, escolhe o deserto como alegoria para sua narração. No começo no filme, as primeiras alegorias que remetem à filha, são filmagens do mar. Água e areia, que aglutinadas formam o barro, que é moldado por Eliza, a partir de seus enganos. O gesto é mítico: moldar o barro e soprar a vida, e a ação também, como divindades de destruição que engolem (o Leviatã judaico-cristão, o Cronos Grego, o Ganesha hindu ou o Satã do cristianismo moderno) e depois criam com isso.

De acordo com Markendorf (2013)

Ao versar sobre encontros e relações entre pessoas em situações de viagem, a jornada do filme de estrada representa uma metáfora para a busca de uma personalidade em crise, cuja necessidade de deambulação tem a ver com o desejo de confrontar-se com novos desafios, sendo o percurso espacial o dinamizador das andanças para os confins da própria subjetividade (MARKENDORF, 2013, p.04).

No final de suas reflexões, Eliza desiste da carta, revela não ter uma filha, considerando uma “babaquice” relatar suas narrativas. No entanto, Eliza segue relatando suas narrativas de viagem. Desiste da narração materna com a filha, mas não

se desfaz do filme. A “babaquice” da carta, da filha, da maternidade, revela uma expressão da narradora/personagem como um parâmetro fictício de apresentar esses lugares e essas mulheres, e nesse sentido, após o choque de alteridade com outras culturas vivenciadas por outras mulheres, produz nos espectadores a sensação de renúncia ao que se propôs mostrar e narrar à menina fictícia.

Do ponto de vista narrativo, Eliza escolhe uma história para tratar um tema e à medida que o filme vai mudando, a narrativa acompanha essa mudança. Eliza não desiste da maternidade como filme e como filha, mas o tema muda e continua aparecendo, sai do contexto da filha, mas continua na narrativa, por meio de alegorias. É o erro (a errância), o deslocamento sobre a maternidade que faz essa mudança acontecer, fazendo a imagem da maternidade agir de um modo diferente sob o fluxo narrativo, endereçando e contaminando as imagens com um sentido diferente, construindo uma outra interpretação sobre a mesma coisa.

Eliza tem um fluxo de criação, de moldar e dar a vida, e o da destruição. Cria e destrói ela mesma. Simbolicamente a menina que era fictícia é renunciada, mas não no sentido de não existir, porque ela vira real, sendo o próprio prolongamento de Eliza, pois, a menina deixa de ser fictícia no momento que Eliza assume que a filha é ela.

Por fim, uma nova mulher, com novas aprendizagens, celebrando a vida, os encontros e as aprendizagens. A filmagem desta sequência começa mostrando um pôr do sol, simbolizando um desfecho, um fim, depois segue mostrando a estrada, que representa sua direção, seu destino e seu propósito, para então, filmar a grama, que aos dizeres de sonhar que a filha exista um dia, filma um chão florido, simbolizando aquilo que está por vir, que está a nascer.

5.2. QUATRO EXISTÊNCIAS EM TRÂNSITO

a. Siham

A primeira aparição de Siham, em terras marroquinas, é no estacionamento de uma famosa rede de supermercados (Marjane). A mulher fala ao celular segurando a chave do carro. Siham é filmada em plano aberto, em perspectiva, o que nos permite fazer a relação com o espaço em que está se movimentando. Na próxima sequência aparece no carro, dirigindo, em ângulo de perfil. As duas cenas, mostram uma mulher moderna, e muito próxima de uma mulher ocidental em relação a

sua roupa e seus acessórios. Siham não usa véu, usa um tipo de roupa mais próximo do que usam as mulheres ocidentais como a calça e o cabelo mais curto.



Figura 12 - Siham. Marrocos, 2010.

Em sua entrevista, está sentada e é filmada em primeiro plano (close), em ângulo 3x4. Sua aparição neste caso, assim como quase todas as mulheres que aparecem no filme, filmadas em primeiro plano, espelham uma postura jornalística de Eliza, que se preocupa em capturar as expressões de Siham e das demais mulheres. A escolha deste enquadramento determina qual a distância entre a câmera e a mulher.



Figura 13 - Siham em primeiro plano. Marrocos, 2010.

Siham também é filmada dentro de uma mesquita. Aparece em perfil, observando o lugar que ilustra um pouco do discurso sobre a monogamia e as leis no Marrocos e a questão da intolerância.



Agora sobre as relações
fora do casamento:



Figura 14 - Siham filmada de costas visitando um templo. Marrocos, 2010.

Siham é uma das poucas mulheres que aparece em vários ambientes e espaços. No templo, também é filmada em plano aberto, dentro e fora do espaço. Eliza filma sua caminhada, sua apropriação em diferentes espaços culturais e sociais. Uma escolha que nos faz refletir sobre a ocupação nesses espaços, já que são espaços notadamente ocupados por homens. Notamos seu deslocamento e sua liberdade.

b. Hawa

Hawa, moradora da vila de Pays Dogon, no Mali, é entrevistada em sua casa, onde mora com o marido em uma relação poligâmica, junto com a segunda esposa. A escolha por entrevistar Hawa se deu pelo fato da mulher, professora da vila, ser uma das únicas falantes da língua francesa. Em sua conversa com Eliza, é filmada em primeiro plano, e na sequência também é filmada fazendo os serviços da casa, preparando a comida, cozinhando, e amamentando a filha. Eliza conversa com Hawa sentada, sempre em primeiro plano e close. Nos enquadramentos, estabelece-se relações entre Hawa e seu meio.



Figura 15 - Hawa em primeiro plano. Mali, 2010.

Neste enquadramento o conjunto das cores chama a atenção pelos tons terrosos, como sua roupa e o cenário, que por meio das cores nos endereça como uma ferramenta, enxergarmos um clima, uma ‘temperatura’. Neste caso, destaca-se a cor marrom, que, em geral, relaciona-se à cor da terra. Em algumas culturas simboliza solidez e humildade, mas sobretudo, indica proximidade com a natureza, e a *fertilidade*, uma vez que a terra possui os nutrientes necessários para gerar outras vidas.



Figura 16 - Hawa amamentando. Marrocos, 2010.



Figura 17 - Hawa filmada na vila em plongée e contra-plongée. Mali, 2010.

Em plongée e contra-plongée, Hawa é filmada na vila, primeiro ao lado da lousa, em que leciona, e depois preparando a comida, de costas, amassando espigas de milho em um pilão de madeira. Novamente, observa-se as que as cores seguem o padrão marrom/terroso.

c. Awa Mente

Awa Mente, socióloga africana, é filmada também em primeiro plano. Embora curta, sua aparição é muito significativa na construção da narrativa, pois, por meio de um aporte teórico, permite que Eliza compreenda a situação das mulheres em Pays Dogon, e na África de modo geral. A conversa com Awa Mente é intercalada o tempo todo por imagens de um tear.

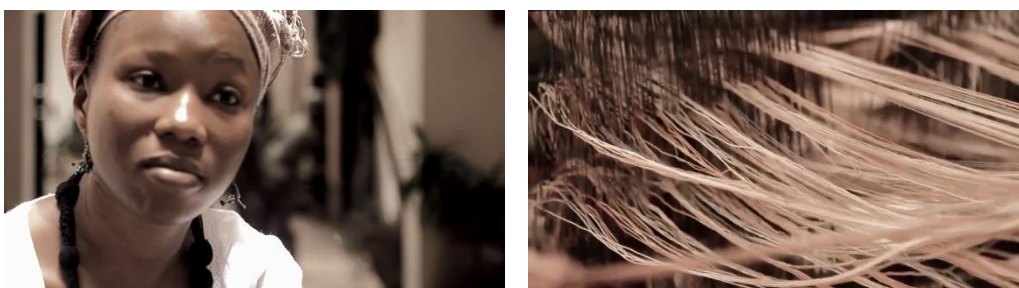


Figura 18 - Awa Mente em primeiro plano, ao fundo um tear. Mali, 2010

d. Eliza Capai

A primeira aparição de Eliza acontece na própria narração da carta para a filha. O filme inicia com uma imagem do céu, em plano aberto, contra-plongée, e na

mesma sequência, Eliza afunda a câmera no mar. Na maior parte do filme, aparece narrando a carta para a filha. No entanto, em algumas cenas e sequências, a presença de Eliza se dá por meio de alegorias e imagens agentes que constroem a narrativa e carregam uma discursividade própria.

Quando desembarca no Cabo Verde, filma os pássaros e muitas paisagens naturais. Todas são embaladas pela narração da carta. Na cena dos pássaros voando, narra sua chegada. Sua presença está na liberdade de viajar ao filmar os pássaros voando. No Mali sua presença aparece em uma boneca branca quando as crianças ficam insistentemente mostrando pela janela do ônibus que as duas se pareciam, e depois quando Hawa reafirma a diferença das duas pela cor.

Essas constatações desenvolvem em Eliza sua aparição em uma filmagem de um vaso de barro e em uma caverna, como alegorias que retratam seus sentimentos em relação à essas situações.

Eliza é uma personagem que constrói toda a narrativa do filme, portanto está presente em todo longa-metragem.

5.3. VOZES RESSOANTES

a. Siham

As falas de Siham são embaladas por fortes discursos políticos e feministas. Inicia sua conversa em inglês e muda para o francês mostrando dominar as duas línguas.

Seu tom de voz é muito equilibrado e seguro, como se sua mensagem fosse distinta e importante, por isso denota um tom contínuo e uma intensidade normal, mostrando que seu timbre e sua respiração estão em controle. A mulher tem uma visão abrangente da situação de ser mulher no Marrocos e foi entrevistada justamente por sua forma de perceber seu contexto em um país islâmico. Por isso, explica sobre o casamento monogâmico e as novas leis em vigência no país. Quando perguntada como se identifica, diz que se considera árabe, africana e ‘profundamente mediterrânea’.

O mar mediterrâneo é um mar do oceano Atlântico (pela parte Oriental) e abrange a Europa meridional, a Ásia ocidental e a África setentrional, portanto, suas águas banham as regiões dos três continentes, e desde a antiguidade é uma das mais importantes rotas de comércio. Se considerar ‘mediterrânea’ representa essas

abrangências do mar, que refletem as culturas e cruzamentos desses espaços característicos dos países que o mar cerca.

Siham situa as novas mudanças em relação à vida da mulher, mas localiza as formas de intolerância como propriedades tanto ocidentais quanto orientais, começando pela visão ocidental sobre o oriente como intolerantes em relação ao modo como compreendem a vida, entretanto, a mulher aponta que o ‘excesso’ de ocidentalismo, também é uma forma de intolerância.

[21’35’’] “É muito fácil falar que as pessoas de véu e barba que são os intolerantes da história, que são os dogmáticos, porque justamente eles tratam todos como infiéis, os hereges, eles são agressivos. Sim! É verdade! Essas são suspeitas fáceis, porque elas são visíveis, e falam abertamente, ainda mais no contexto atual, a luta contra o terrorismo, toda essa instabilidade... Mas, a intolerância do outro lado é da mesma forma equivalente. Tudo isso para te falar que a intolerância...um ocidentalismo excessivo é também uma forma de intolerância, porque se converte em um dogma, que eu tenho a razão, e que as pessoas deveriam fazer como eu para estarem corretas, e se elas não são como eu, elas não estão certas, e que eu devo atacar e denegrir qualquer que seja o conteúdo da minha ideologia, é intolerância.” [22’46’’]

Nesta sequência, Siham é filmada em primeiro plano, e as cenas são intercaladas com imagens das ruas e das pessoas em Marrakech. Quando a mulher termina seu discurso sobre o ocidentalismo em excesso, ocorre uma pausa e bebe uma xícara de chá. Esse hiato, após o discurso demonstra que suas fortes palavras precisam de um tempo para serem digeridas, interpretadas.



Figura 19 - Siham tomando uma xícara de chá, em primeiro plano. Marrocos, 2010.

No final de sua fala, Siham discursa sobre o uso do véu, e Eliza filma seus olhos em plano detalhe. Siham explica que usar o véu apenas mostrando os olhos, caminha com a discussão do feminismo, de que as mulheres não são só um corpo, e por isso devemos olhá-las nos olhos, já que essa é, segundo ela, a mensagem do véu.



Figura 20 - Siham em plano detalhe. Marrocos, 2010.

Em oposição à fala madura e segura de Siham, no Marrocos, a entrevista com a mulher Berber mostra uma relação e uma posição diante da câmera totalmente diferente. Em todo tempo que é filmada, a mulher se mostra muito ofegante e ansiosa. Como não entende a língua, seus olhos vagam muito rapidamente de Eliza para o tradutor na esperança de compreender algo. Sorri, fica séria, respira rápido e sorri novamente. O tradutor se recusa a perguntar a mulher algo que ela teria que dar sua opinião (sobre o que achava das roupas que as mulheres berberes usavam). A mulher não teve o direito de ouvir a pergunta e decidir sobre sua resposta, porque a indagação foi interrompida pelo tradutor.

Eliza: Há alguma coisa, como nos olhos, a expressão, as roupas que faça com que ela se sinta berber, ou que se sinta dessa região... se tem alguma coisa que ela sinta que ela é parte desse grupo?

Tradutor: eu entendi, eu entendi... ela disse que para uma mulher berber... você entende que é uma mulher berber pelas roupas porque tudo está coberto. Também tem o véu. E às vezes, porque aqui no Marrocos há três tipos de berber ... às vezes pelos olhos, às vezes pelo resto, ok?

Eliza: Ok, e se ela gosta de usar este tipo de roupas e se sentir parte deste ...

Tradutor: Não, é porque ela só tem essas roupas.

Eliza: Sim ... só pergunte. Só para ver o que ela vai falar ...

Não?

Tradutor: Não. [26:12]



Figura 21 - Sequência da entrevista com a mulher berber.
Marrocos, 2010.

Depois da resposta negativa, há uma pausa. Eliza filma a mulher, que sorri, sem compreender o que os dois estavam conversando. Eliza filma duas meninas, que podem ser suas filhas, ou meninas da região que também sorriem para câmera.

A mulher caminha com as meninas durante um tempo, e em seguida, a cena é cortada mostrando Eliza em uma van, filmando a estrada, que nesta cena embala as narrações da narradora com a filha.

b. Hawa

A fala de Hawa pode ser considerada umas das mais emblemáticas e representa um dos grandes entraves de Eliza em relação a sua compreensão e suas expectativas. Hawa tem um tom de voz também seguro e uma posição diante da câmera bastante destemida e corajosa. Conta como funciona a estrutura de um relacionamento poligâmico, com uma risada um pouco tímida, mas compartilha seu cotidiano ao lado da filha.

Quando questionada sobre sua diferença em relação a Eliza, devolve a pergunta como se a resposta fosse muito óbvia em relação a diferença das duas.



Figura 22 - Hawa em primeiro plano. Mali, 2010.

[34:55]Eliza: Tem alguma coisa que você pensa “sim, esta é uma mulher de Dogon”, “eu sou diferente das outras mulheres porquê...”

Hawa: Você é brasileira? Não, aqui em Dogon todas as mulheres são iguais.

Eliza: O que tem de diferença, de mim por exemplo?

Hawa: A diferença entre você e eu?

Eliza: Sim.

Hawa: Porque você é branca e eu sou negra.

Eliza: ok. [35:14]

Hawa também comenta sobre o trabalho das mulheres em Dogon, em comparação com as mulheres que moram na cidade. Diz que na vila existe a escuridão sem as luzes da cidade.

c. Awa Mente

Filmada na mesma perspectiva “jornalística”, em primeiro plano, sua conversa é embalada pelo som do tear que aparece nas sequências de sua filmagem intercalando suas falas.

Awa Mente também apresenta um tom de voz bastante seguro. Sua fala sugere maiores reflexões ao defender que cada sociedade faça sua própria análise, enquanto que as mulheres devem falar por si mesmas. Também comenta sobre a solidão das mulheres europeias, pois acredita que as sociedades ocidentais estão caminhando para o individualismo. Esse trecho desperta em Eliza um profundo sentimentalismo e corta a cena filmando um deserto por mais de um minuto. Essas palavras a despertaram para o fato de estar viajando sozinha, retomando a questão da decepção amorosa.

d. Eliza Capai

A narração que Eliza faz durante o filme acompanha todas as histórias e momentos da viagem em relação ao seu tom de voz. Quando fala com as outras mulheres e quando narra a carta.

[00:20] Querida filha, minha filha querida, pela primeira vez cruzo o Atlântico ... do Brasil para África! Sigo sozinha, com uma mochila, uma câmera, microfone, fazendo umas reportagens ... não planejei muito. Sai sem roteiro e quero dividir contigo o que fui encontrando. Espero que você esteja bem quando receber essa carta filha. Quando será que vai ser? [01:20]

Eliza inicia o filme narrando o início da viagem à filha. Uma voz de esperança, empolgada com as experiências que estavam por vir. Ao se indagar quando a filha receberá a carta afunda a câmera na água, e o som é bastante forte.



Figura 23 - Eliza filma sua mão em plano detalhe na água, um dos motifs do longa.

Assim que desembarca em Cabo Verde, narra a carta de modo animado e entusiasmado pelo fato de estar viajando tão longe. Mas, o tom diminui um pouco quando relata ter medo de não dar tempo de realizar seus sonhos.



Figura 25 Paisagens naturais que simbolizam sua viagem: a liberdade dos pássaros.

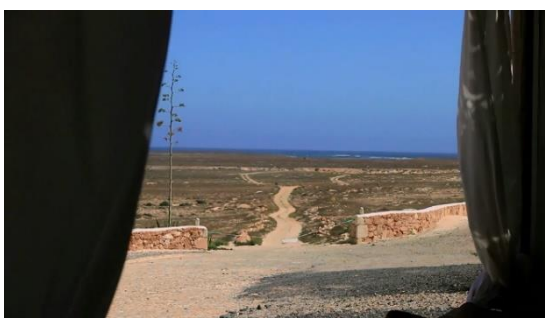


Figura 24 - Paisagens naturais que simbolizam sua viagem: a dimensão da estrada.

[3:23] Cheguei no Cabo Verde, e daqui há alguns dias eu completo os meus trinta anos. Pela primeira vez senti um medo, medo de não dar tempo de fazer tudo que eu quero fazer. Queria te entregar essa carta quando você também completar trinta. Será que aguentei esperar isso tudo? [04:04]

As reflexões são narradas junto a imagens de estrada que dão o sentido às reflexões, aspectos característicos dos *road-movies*.

Ao conhecer algumas meninas, como o caso de Windja, que a despertaram sua maternidade ao ver sua filha naquela menina, sua narração muda o timbre ao imaginar a filha nascendo naquele lugar e vivendo aquela vida.



Figura 26 - Windja em primeiro plano. Na segunda imagem aparece atrás do balde de água que carregava pela vila. Cabo verde, 2010.

[12:00] Windja ... é um bom nome para dar para um filha! Você poderia se chamar Windja. Ficava olhando para ela e pensando em você, como seria? Se você tivesse nascido aqui? Será que teria nascido em um vilarejo sem água? Busca água no poço, cuida do irmão, vê pouco a mãe ... eu. Você lia muito, imaginava muito e sua imaginação era poderosa! Às vezes, imaginava que 'tava' caminhando até o poço. De algum modo, a água se materializava em casa. Desejou um vestido lindo para a mãe e um vestido ainda mais lindo apareceu! Mas existia um certo ... segredo. Você não entendia muito como imaginava. Você

tinha medo que um dia sua imaginação fosse embora como seu pai ... do seu pai você guardava uma, ou duas histórias que toda noite recontava em silêncio antes de dormir. Cada dia você mudava uma palavra da história, até que um dia ... [13:55]



Figura 27 - Sequência de imagens que mostram Eliza submersa na água, e depois caminhando na areia.

Nesta parte da narração da carta, Eliza se filma no mar, e quando começa a falar para a filha do pai, filma o fundo do mar e a areia, no enquadramento temos a sensação de imensidão e uma profundidade, e um ruído junto a sua voz é iniciado na narração da carta, que segue até o fim da narração. Nas últimas palavras, Eliza se filma saindo da água e caminhando na areia, e na mesma sintonia caminhando no deserto, na areia novamente.

Seu próximo destino foi Marrocos e pela primeira vez em um país islâmico, relata à filha que era a única mulher presente no restaurante. As mulheres estavam na rua, passando. Conta a história de Fátima e Laila, na sequência entrevista Siham e a mulher berber. Após esses encontros, sobretudo, a conversa com a mulher berber em que teve um “não” como resposta a uma intenção de pergunta, Eliza volta a narrar a carta, contando uma história a sua filha. Essa história é narrada em uma van, e as imagens mostram uma estrada, um caminho que guia toda a narrativa. O tom de Eliza

simboliza estar contando uma história infantil, em que a voz se articula com os acontecimentos, dando ênfase às ações, falando mais rápido e de modo mais eufórico. Aos 27'28'', o mesmo ruído que embalou a narração para a filha volta e segue acompanhando até o final da história quando chega no Mali.

Claramente, a história que Eliza conta e fantasia para sua filha endereça suas convicções de ser uma mulher ocidental e sua insatisfação com as condições daquelas mulheres, pois é justamente após o encontro com a mulher berber, que a narrativa traz essa invenção de Eliza.



Figura 28 - Cena de uma estrada no Marrocos que embala a narração da história que Eliza conta para a filha.

[26:58] *Será que você usaria véu se morasse aqui? Como vai ser o Marrocos quando você tiver a minha idade? Se você fosse marroquina, você teria se divorciado de Farigi. Não, se você fosse marroquina você seria casada com Farigi.*

Certa manhã Farigi acordou e viu ao seu lado três homens. Achou estranho. Levantou sem fazer barulho... vai que eles acordavam... Foi até a cozinha e te encontrou. Ia pedir um chá. Mas você foi mais rápida: hoje você lava a louça e faz compras! Farigi achou melhor não comentar. Foi para o mercado. As ruas pareciam iguais, com exceção que todas as mulheres estavam sem véu e olhavam diretamente para ele. Ver as mulheres assim, causava certo ... espanto em Farigi, que demorou para perceber que os homens é que cobriam a cabeça. Um pouco sem graça, Farigi comprou um véu sob o olhar punitivo da vendedora. Voltou para casa com as compras e adormeceu, forçadamente, no banheiro, na esperança que aquela realidade desaparecesse. [28:51]

Ao chegar no Mali, filma pela janela do ônibus muitas pessoas vendendo diversos itens e mercadorias. Pelo enquadramento, recortado pela janela do ônibus, a sensação é de muito alvoroço e tumulto. Relata ter ficado algumas horas esperando o ônibus, e pela pequena janela, filma crianças lhe mostrando uma boneca branca.

[29:26] Crianças: *A branca! Esta é a branca!*

Eliza: *Cheguei na capital do Mali, a dois mil quilômetros de Marrakesh. Rodoviária.*

Crianças: *A branca! A branca!*

Eliza: *Eu era a única branca da rua. Acho que eu nunca tinha sido a branca do lugar. Três horas esperando o ônibus sair.*



Figura 29 - Cenas da rodoviária no Mali.

[31:02] *Cheguei em Dogon. Uma secura ... um calor. Um monte de criança correndo de um lado para o outro. Não dava para entender quem morava ali onde eu ia me hospedar, quem que era filho de quem*
[31:22]

Em Pays Dogon, conhece Hawa e por meio de tais vivências reflete sobre a cultura local em relação à mutilação feminina e ao casamento poligâmico.

[37:46] *Nunca tinha pago por uma entrevista, fui dar uma volta sozinha. Sentei para ler o guia de viagem. Ele falava que o Mali era um dos países mais pobres do mundo, se pudesse visitar um lugar, era para vir para cá, para Dogon ... que aqui tem uma história milenar, que a arquitetura é única, que as famílias têm núcleos poligâmicos, que a mutilação feminina é uma prática ... daí eu fechei o guia. Tinha que fazer uma matéria sobre isso, filha, mas não tô conseguindo*
[38:40]

Pelo som de sua voz, notamos que no meio da descrição do guia, seu tom é tanto quanto irônico ao falar sobre a cultura do país, sobre poligamia e mutilação. Ao final da narrativa, sua voz já é mais fraca, quando relata não estar conseguindo fazer a reportagem sobre esse tema. Em seguida, essa cena é cortada e filma um grupo de meninas cantando.

[39:08] *Eu olhava para essas meninas e Tsc ... eu olhava para essasmenin ... tsc .. tá tudo cortada ... como será... que o corpo reage? Será que tem prazer igual ao meu? Será que isso importa aqui? Muito longe ...* [39:55]

Após essa narração, há uma pausa, Eliza filma o céu, já está escuro, simbolizando a noite e um sonho.

[41:02] Encontro a africana de novo. Me olha. Eu olho. Ela e as outras mulheres estavam com tudo invertido. Pulseira de relógio de colar, botão no lugar do brinco ... vou anotando cada coisa, e analisando tudo o que está errado. Elas me olham, elas olham o que há de errado em mim. Estranham a minha cor, minha textura, meu peito pequeno, minha flacidez de branca, meu brinco no lugar do botão, meu colar no lugar do relógio. [42:21]

Essa passagem diz sobre o estranhamento, talvez uma tentativa de Eliza, de também se explicar e tentar se situar como uma mulher ocidental que estranha aquela cultura, mas também é observada. Eliza diz que observa tudo que está invertido na mulher africana, tudo que está de “errado”, assim como a africana também a observa.

[43:37] Cai no meio da festa da vila, não estava entendendo nada, parecia que só tinha homem, deu uma tristeza de estar ali sozinha ... lembrei dele, lembrei de quem vim até aqui para esquecer, lembrei de quem eu vim até aqui para esquecer [44:17]

Ao narrar a festa da vila, sua voz continua fraca, um pouco frustrada, triste. Relata a saudade do ex-namorado, sua lembrança do amor. O áudio mescla as batidas da africana no ritual, na mesma batida em que aparece Hawa batendo o milho no pilão. Conta que o guia chegou atrasado para o passeio marcado. Almoçou em um sol de 40 graus. Quando o guia dormiu, narra na carta que não gostaria que a filha nascesse naquele lugar, vivendo aquelas condições permitidas naquela cultura como a poligamia e a mutilação.

[47:37] o guia dormiu, nem sei direito onde é que eu estou. Filha, se você tivesse nascido aqui ... nem f você teria nascido aqui. Você foi colocada lá, pelo se sentia assim, passou por tudo que passa, uma garota dali, mutilação, poligamia, e assim por diante ... volta e meia, você tinha sonhos, de pertencer a outro lugar, uma cicatriz, uma cicatriz nas costas, parecia um sinal de um lugar distante, uma vida distante e sangrava toda vez que você via uma coisa errada, um dia, um dia filha, suas costas sangraram demais, mais do que você podia aguentar. Eita. não quero mais imaginar isso. [49:16]*



Figura 30 - Imagem de um vaso e de uma caverna.

Nessa narração, aparece a imagem de um vaso, um pouco cheio. A imagem do vaso pode remeter a simbologia que faz Eliza, quando caminha pelo deserto e poeticamente compara sua relação amorosa, com um vaso de barro. Em seguida, filma a entrada de uma caverna.

Por conta do guia estar dormindo, saiu sozinha, encontrou com algumas mulheres e conversaram sobre o casamento poligâmico. Eliza tenta compreender a cultura e conversar com as mulheres sobre isso. As mulheres se espantam ao saber que no Brasil a prática é proibida e dizem não estar de acordo com o casamento poligâmico.

[50:22] *Realmente, vocês têm outro comportamento, os homens e as mulheres, vocês se falam. Aqui são as mulheres de um lado e os homens de outro lado.*

É possível um homem se casar com mais de uma mulher, né?

É.

Eu gostaria que ... porque no meu país, isso não é possível, é proibido. É proibido. Se um homem é casado com duas mulheres, ele vai para prisão

Ah não!!!

Sim ... e eu gostaria de entender isso, porque para mim ... eu tive a mesma reação que você teve agora! O que? Um homem pode se casar com duas mulheres? Não é possível!!

Não, isso não é bom, e eu não gosto disso ... [51:21]

Sua insatisfação talvez não seja somente pela cultura, já que existe uma grande distância por ser branca e ocidental, mas talvez sua inquietação seja o fato de que somente as mulheres têm sua vida afetada por conta dos homens. É uma cultura, mas também uma cultura machista. Sua infelicidade da filha nascer naqueles lugares endereça não só sua repulsa aos lugares de fato, mas sua repulsa aos homens que seriam seus pais: o tradutor que se negou a fazer a pergunta, o guia que dormiu durante o passeio marcado, ou marido de Fátima que a estuprava?

[51:59] voltei antes de Dogon, não consegui fazer a matéria que precisava fazer, não consegui entender foi nada ... [52:09]

Suas inquietações a fizeram procurar a socióloga Awa Mente, que a auxilia em uma compreensão mais ampla sobre a estrutura das sociedades africanas e o lugar das mulheres nessas condições. Após esse encontro Eliza *se encontra*, percebe que antes de compreender aquelas mulheres naquelas condições, precisava *se compreender* em suas condições. O impacto da cultura a perturbou pelas suas expectativas fracassadas. Não concorda com o casamento poligâmico, mas seu namoro monogâmico também a fez sofrer.

[55:21] eu nasci num país onde não tem mais casal ... eu nasci no Brasil, tenho quase 30 ... quase 30. Um dia, doía a alma, doía o corpo, o tempo, tudo, para um homem ... um homem. Um homem que não me via, cada dia ele chegava em casa com uma máscara nova, uma história na boca que hoje desmentia, eu, que amava tanto que queria tanto ser dois ... e logo mais ser três dele, fui transformando cada engano em pedaço de barro, e engolindo os pedaços de barro, um a um, até que virei barro também, num último respiro, escapei, arrumei a mala, cruzei o mar e vomitei o barro inteiro no meio do deserto ... tive que vir tão longe para chegar aqui. Não quero mais escrever essa carta para minha filha, eu não tenho filha! Chega dessa babaquice, chega ... [57:22]

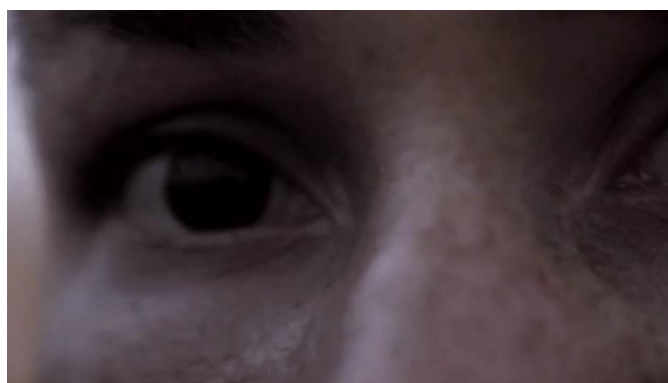


Figura 31 - Eliza em plano detalhe.

Na África do Sul, relata já estar cansada, quer terminar logo o trabalho, e ir de volta para casa. Conversa com Patience e as jogadoras do time de futebol.

Na conversa com o time de futebol, conversa com uma moça que foi estuprada e perdeu o bebê, mas mesmo assim quis engravidar de novo por se sentir culpada. A moça conta que está feliz por ser uma mãe lésbica.



Figura 32 - Jogadora do time de futebol de lésbicas. África do Sul, 2010.

Para finalizar o filme, Eliza filma uma cantora, que faz a música para embalar o final do longa.



Figura 33 - Cantora com sua filha. África do Sul, 2010.



Figura 34 – Criança filmada nas cenas finais do filme, que indica ser também filha da cantora.

[1:05:51] diário de viagem: dia 27. Conheci Omagugu num show, ofereci de gravar um clipe e ela me dá uma música para usar no vídeo. Qual seu sonho quando sua filha tiver a sua filha tiver a nossa idade? Eu sonho que ela se torne uma pessoa forte e bem sucedida. Que ela não tenha medo de se mostrar, de ser ela mesma. Eu

acho que o maior presente que você pode dar é ser você mesmo, ser livre ser o que você quiser ser. É isso que desejo para ela.

Tá quase na hora de voltar, sigo os dois últimos dias de viagem na Cidade do Cabo. Vim comemorar meu aniversário aqui. 30! Filha, hoje acordei achando que vai dar tempo, acordei querendo que você exista um dia, vir comemorar nosso aniversário aqui ... trintonas! [1:10:09]

5.4. IMAGENS AGENTES

Segundo o Dicionário de Símbolos²⁷, “água” significa fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência (reconstituição), infinidade dos possíveis, promessas de desenvolvimento, bem como retorno às origens.

Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar as origens, carregar-se de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006. p. 14)

No primeiro destino de Eliza, Cabo Verde, aparecem muitas filmagens na água que conduzem as primeiras narrações com a filha. O significado da água, relaciona-se, sobretudo à energização. Assim como no banho, o contato com a água simboliza uma fase de regressão e desintegração que traz força, vida e pureza.

Em Cabo Verde, Eliza se filma na água e mostra em profundidade, a areia no fundo do mar. Filma seu caminhar sobre as ondas, e são nesses momentos que estabelece os primeiros relatos da viagem e suas primeiras reflexões sobre sua jornada.

A representação da água remete à simbologia da origem da vida, à fertilidade e à fecundidade, o início para a vida.

No catolicismo, a imagem da água representa cura e purificação. Água como purificação é sinônimo de permeabilidade, por não ter forma é permeável em tudo. A água como a gravidez na maternidade, traz a impressão de indissociabilidade das coisas. No início, Eliza começa falando com a filha como se tudo trouxesse para um ponto de partida confuso e recluso, como no útero.

²⁷ CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução: Vera da Costa e Silva [et al.]. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

A “água benta” ou o ritual do batismo, simbolizam esses momentos de poder sagrado, cura e limpeza. No hinduísmo a água também relaciona-se à purificação e regeneração. No taoísmo²⁸, simboliza sabedoria e virtudes por estar relacionada ao feminino (*yin*). A água conecta-se à fonte de vida e criação, nas mais antigas tradições.

Entendemos que nas filmagens em Cabo Verde e Marrocos, as imagens trazem a água como forma endereçar a aceitação e a maternidade, já que harmonizam-se junto à narrativa de Eliza para a filha. Junto à água, Eliza filma a areia, tanto do fundo do mar e na praia, como no deserto. O simbolismo da areia, vem da quantidade de seus grãos, pela sua imensidão. É plástica, fácil de ser penetrada pois, abraça as formas que a ela se moldam, por isso, representa o útero. É símbolo de matriz e prazer que se experimenta ao andar e deitar sob ela.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006), “areia” relaciona-se inconscientemente ao *regressus ad uterum* (regresso ao útero), dos psicanalistas. Desse modo, andar na areia de modo efetivo, simboliza repouso, segurança e regeneração.

Eliza escolhe o deserto como cenário para a sequência em que revela sua decepção amorosa e conseqüentemente sua superação. Nesta sequência, o deserto se torna pano de fundo para ilustrar não somente a solidão da personagem, mas sua busca pela regeneração e superação. O simbolismo do deserto relaciona-se a dois sentidos: indiferenciação inicial ou extensão superficial, estéril.

Indiferenciação como desorientação, pois, o deserto não tem referências visuais, a orientação no deserto é interna. É o lugar de internalidade das referências; externamente a areia do deserto sugere a efemeridade das formas e aponta também a necessidade de uma busca. O que não é efêmero no deserto é olho, pela sua necessidade de saber o que procura. Esse é o sentido da orientação interna “A ambivalência do símbolo é manifesta a partir da simples imagem da solidão. É a esterilidade sem deus. É a fecundidade” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 332).

Ainda segundo o Dicionário de Símbolos, “terra”, simbolicamente representa o aspecto feminino em relação ao masculino (céu), já que todos os seres recebem seu nascimento dela, por simbolizar a mulher, mãe, substância universal, matéria-prima. A terra, em sua função maternal, dá a vida. Para os védicos²⁹, a terra

²⁸ Tradição filosófica do leste asiático.

²⁹ Antiga religião da Índia.

simboliza a mãe, que é fonte de fertilidade e origem, por ser protetora contra os males da destruição. Os dogons representam a terra como uma mulher.

Em Pays Dogon, contrata um passeio guiado, mas por conta do guia ter dormido, Eliza, que saiu sozinha, explora o vilarejo. Na sequência filma as paisagens locais e as mulheres trabalhando, e a entrada de uma caverna.



Figura 35 – Caverna filmada por Eliza.

De acordo com o dicionário de símbolos, a caverna representa o arquétipo do útero materno. Para Platão, simboliza um lugar de sofrimento, punição e ignorância, e a luz da entrada da caverna, indica a elevação ao céu, saída³⁰. No aspecto simbólico, a caverna representa o mais trágico dos aspectos. Cavidade sombria, temível abismo, região subterrânea, de limites invisíveis, é um símbolo do inconsciente, e de seus perigos. A caverna simboliza a exploração do eu interior, do eu primitivo, recalcado nas profundezas do inconsciente. É também considerada um grande receptáculo de energia, energia telúrica (forças e energias que vem da terra). O caráter central da caverna faz com que ela seja o lugar do renascimento e da regeneração e também da iniciação que é um novo nascimento. Entrar na caverna é portanto, retornar a origem e daí subir ao céu do cosmo. A caverna é o lugar de passagem da terra para o céu. A imagem da caverna aparece no sonho ligada a outras imagens de igual vetor (caverna, mulher, mamífero, universo, subjetivo) pode ser encontrado também no universo onírico (fantasias x real) do ser humano atual. Assim é que a psicanálise revelou a equivalência simbólica da imagem da mulher e imagens do interior (tais como a casa e a caverna), e o filme faz essa associação.

³⁰ Mito/alegoria da caverna.

Temos uma sequência de Hawa falando sobre a escuridão, em seguida a imagem de uma casa em ruínas numa visita que seria guiada por um homem que dormiu, e Eliza decide se autoguiar, mas quando isso acontece, ela vai para o deserto e não para as casas arruinadas do vilarejo histórico. A narrativa aponta para esse movimento interno de saída da caverna que simboliza seu desprendimento do guia para assumir um outro rumo. Assumir a própria deriva.

O filme endereça a caverna como símbolo do lugar da identificação, ou seja, o processo de interiorização psicológica, segundo o qual o indivíduo se torna ele mesmo, e consegue chegar à maturidade. Desse ponto de vista, a caverna simboliza a subjetividade em luta com os problemas de sua diferenciação.

Há uma mudança de compreensão “psicológica” para “sociológica”, do simbólico para a narrativa. O posicionamento de Eliza muda a partir da cena da caverna, e passa a externalizar outros sentimentos. Seu diálogo com Hawa, seguido pela sua caminhada no vilarejo, a casa em ruínas, o guia adormecido, a mutilação e sua conversa com Awa Mente são cenas emblemáticas que mudam Eliza e justificam a posição da socióloga ao dizer, de alguma maneira para Eliza, que ela precisaria desmanchar o “tapete” que trouxe e construir um novo, a partir de fios novos. Eliza faz isso internamente e passa a fazer socialmente depois, por isso a mudança. Ao conversar com Hawa mostra a própria escuridão que ela como pessoa de um “país da claridade”, (civilizado), é a própria escuridão (ignorância) que ela carrega.

A compreensão que passa a ter daquelas mulheres aparece na narrativa em um erro bastante explícito, ao contar sobre a mutilação. Eliza a princípio filma indícios da prática, e depois da festa da vila, as imagens revelam seu sonho, na Etiópia com mulheres em um ritual, em que a respiração da moça iguala ao som de Hawa batendo no pilão. O processo de bater algo no pilão representa uma transformação do grão, e como alegoria, é a transformação pessoal de Eliza, uma mudança em sua compreensão.

No “país da escuridão” essa sequência tem outro significado, um ritual, imagens que para nós “da claridade” têm um sentido. O processo que Eliza passa ao conversar com as mulheres que ela encontrou até então, ganhou outro sentido que não seria alcançável por nós e essa talvez seja uma justificativa para não mostrar a mutilação, já que não é alcançável por nós e nem por ela.

Explicitar esse erro, está dentro de um processo que é evidenciar para o espectador a escuridão de seu próprio entendimento.

Para os dogons e os bambaras do Mali todo ser nasce com duas almas de sexo oposto. O clitóris contém a alma masculina da mulher donde a origem da excisão que, suprimindo a ambivalência natural, confirma a mulher no seu sexo. O clitóris removido se transforma em escorpião. No homem, é o prepúcio que contém sua alma feminina. A circuncisão, nele, corresponde à excisão, acentuando e confirmando seu caráter viril. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 260)

Ainda no Mali, quando volta de Pays Dogon, Eliza faz a reportagem com Awa Mente, filmando mulheres trabalhando em um tear. Na tradição do Islã, o tear simboliza a estrutura e o movimento do universo. O trabalho de tecelagem é um trabalho de criação, o que une a reflexão que a socióloga faz à Eliza.

Tecido, fio, tear, instrumentos que servem para fiar ou tecer (fuso, roca) são todos eles símbolos do destino. Servem para designar tudo o que rege ou intervém no nosso destino: a lua tece os destinos, a aranha tecendo sua teia é a imagem das forças que tecem nossos destinos. As moiras são fiandeiras, atam o destino, são divindades lunares. Tecer é criar novas formas. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p.872)

A narrativa conceitual de *Tão longe aqui*, nos conta, portanto, uma história sobre maternidade. A água, a areia, a caverna, o deserto e a terra (marrom), simbolizam nessa trajetória, a própria mulher, em seu sentido mais puro, do útero à fertilidade.

Quando Eliza conta a sua história pessoal amorosa e traz símbolos já construídos ao longo do filme, ela une o significado da água e da terra num barro que ela come para depois vomitar, ela revive a alegoria que as imagens formularam até então sobre a saída da caverna, de por de dentro para fora, de saída. O vaso de barro que aparece nas alegorias do filme, une ao mesmo tempo os movimentos de construção e destruição pela junção das potências da água e da terra no interior da caminhante. O vaso aparece carregando água, como vaso de barro que é filmado, como pilão e o próprio vaso que Eliza “vomita”, ao se desvencilhar da relação amorosa no deserto. O barro, como transformação (imagem agente), é que a permite desistir da alegoria da filha, mas não a faz desistir da maternidade.

Entendemos e defendemos que tornar-se mãe é uma opção, mas também salientamos que o corpo feminino é a própria natureza. As alegoria da caverna, da água, da areia e da terra transportam uma excentricidade em compreender a mulher, o feminino, e conseqüentemente a maternidade, que no caso de *Tão longe é aqui*, aborda as especificidades de Eliza, que justamente nos endereça a esses significados atribuídos à maternidade.

Tão longe é aqui é um filme sobre a mulher em sua singularidade e sobre ser mãe. Sobre ser mãe de uma menina e contar à ela sobre o que é ser mulher. Não somente mulheres de Cabo Verde, Marrocos, Etiópia, Mali e África do Sul, mas sobre ser uma mulher que também pertence a esses lugares, a essas culturas, mas que, sobretudo, pertence à um universo excepcional.

As escolhas de Eliza abrangem os simbolismos da acepção, da maternidade, do útero, de ser mulher, mas também, abrangem a essência de encontrar-se. Entretanto, esse universo se torna restrito quando interpretamos um endereçamento que, desde a fala de Siham sobre a barbárie ocidental, que torna-se o jogo luz-escuridão em Hawa e acontece em Awa Mente pela necessidade de alteridade provocada pela socióloga, produz um endereçamento, que foge, desvia e o erra toda vez que Eliza se coloca para a filha, pois, na narração íntima com a menina, se permite ser ocidental sem reserva. Se abre e não se limita a extravasar seus próprios preconceitos, e talvez, sua falta de alteridade para com aquelas mulheres.

O longa, que se propôs apresentar as mulheres, mesmo que estrategicamente, a uma menina branca e ocidental (filha fictícia), não atinge seu ápice, pois, a diferença que afetou Eliza de alguma maneira, não a movimentou para a alteridade. Porém, a própria personagem/narradora alega suas dificuldades em não entender aquelas vidas e se redime dizendo que não conseguiu fazer algumas matérias (como é o caso da mutilação das meninas em Pays Dogon), nesse sentido, optamos no trabalho por utilizar o dicionário de símbolos que se baseia em interpretações ocidentais sobre os signos e alegorias que foram criados por Eliza em terras africanas.

Dessa forma, *Tão longe é Aqui*, interpretado com base em questões que perpassam o cinema em seu potencial educativo, por meio de imagens agentes, nos movimentou e afetou a busca da personagem por encontrar mulheres que não as encontrou. Eliza errou, e caiu totalmente em si. Sua ida, travestida de seus fundamentalismos brancos e ocidentais foi de encontro a um exótico experimento,

perpassado por barbáries de mutilação e poligâmias que esbarrou nas próprias barbáries que sofre, em relação à sua solidão e sua desilusão amorosa.

A questão da maternidade é pulverizada, Eliza abre mão de sua filha como alegoria e figura fictícia, e a maternidade passa a ser desvencilhada da gravidez, despreendendo o sentimento de gravidez (como gestação) do sentimento de maternidade. Se tornam dois acontecimentos diferentes.

Esses aspectos ganham sentido em conformidade com os traços estilísticos da obra, que compreendidos sob o gênero *road-movie*, logo o romance de formação, e o *filme-carta*, integram narrativas de viagem que se propõem a nos afetar e nos despertar para a percepção que se encontra na alteridade, e o modo como essas diferenças afetaram a personagem e ela se afetou com isso. Entendemos que a alteridade se dá pela estranheza e pela necessidade de aprender a relacionar-se com o outro a partir de suas diferenças, mas em um sentido de reconhecer nessas diferenças o estabelecimento de uma relação, que não se baseie em julgamentos prévios.

Castro (2015), propõe repensarmos a lógica incidida no Ocidente, pois, muitos apontamentos e problemas criados pelas teorias antropológicas, são frutos dos quais o próprio imaginário ocidental quer reconhecer e explicar. O autor alega que o lado mais perverso do pós-colonialismo é fazer a relação de se enxergar no outro. Alguns discursos europeus provocam uma experiência de dizer que nos reconhecemos quando vemos o outro, mas este seria, talvez, um atalho e uma maneira de refletirmos que no fundo estamos o tempo todo girando em volta de nós mesmos. Por isso, a necessidade de experimentação de outras culturas. O espaço geográfico é ambientado por diversos pontos de vistas e percepções de mundo, que abrangem uma forma de compreender a si e aos outros que não são iguais. A forma como seres humanos se enxergam e se compreendem é sempre diferente, devido a questão cultural, e sobretudo, pela forma como a cultura é incorporada por cada pessoa que a ressignifica de um modo diferente.

Deste modo, em meio a estas questões, voltamos as próprias questões que motivaram essa pesquisa, quais sejam: *qual é a percepção de uma mulher que filma?*; *o que dizem (como educam) as imagens produzidas neste encontro?*; *como o gênero (sexualidade) se endereça como gênero cinematográfico?*. Notamos que existe não só uma forma de percepção que é feminina e portanto, diferente, por partilhar de outras experiências, mas existem também percepções entre as mulheres que produzem cinema.

Em relação ao longa *Tão longe é Aqui*, as imagens produzidas no encontro de Eliza com a câmera, filmando outras mulheres, mostraram uma forma de concebermos a questão da maternidade e forma como Eliza escolheu simboliza-la. Salientamos ainda, que reconhecer a personagem/narradora como branca e ocidental, ao mesmo tempo que a coloca em um espaço, a retira de outros, pois nosso esforço é o de mostrar que existem *mulheres*. Nesse sentido, a questão de gênero posta no longa-metragem, como sexualidade, se endereça como um gênero cinematográfico, ao delinear os aspectos da percepção de uma mulher produzindo imagens que se enquadram em gêneros existentes, mas que de forma híbrida, formam novos gêneros cinematográficos.

O efeito de Eliza transitar entre esses gêneros existentes evidenciou a vacuidade de sua própria formação jornalística, mas vácuo este, não no sentido de ser vazio, mas de poder ser muitas coisas, assim como ela atravessa diversas formas específicas de ser mulher e de algum modo, encontramos todas essas formas nela, assumindo-se como uma mulher movimentada por todas essas imagens agentes. Essa maternidade vai sofrendo essas transformações, e essas transformações vão mudando essa imagem agente que é a maternidade, pois, cabem todas elas, e Eliza as carrega.

Por fim, ao longo de todo processo do trabalho, considerando as questões que guiaram nossa pesquisa, à luz do entendimento que fizemos da educação visual, consideramos o modo como a perspectiva se ajusta a essa questão. Metaforicamente, a perspectiva como olhar através de uma janela, mostra um jeito bem menos interessante de olhar esse filme. Ao olhar para aquelas mulheres, na verdade estamos vendo as mulheres, *pelo olho de Eliza*, as mulheres de Eliza que se espelha naquelas.

Fundamentamos o trabalho com base em uma metodologia de decomposição e interpretação das imagens, que nos educaram a uma forma de percepção e uma compressão sobre maternidade e finalizamos nos questionando, portanto, com base nos modos de endereçamento, considerando coincidências e errâncias, *que espectadora foi produzida neste processo?* Refletimos essa passagem, essa trajetória e essa jornada, no fundamento da *errância*.

Errância como aquilo que transgride reinventando o corpo, o cosmo, a mente. Na errância, há um encontro, um caminhar que assume uma forma de pensamento que explora no encontro, por meio da alteridade o que outro desperta.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Venho pensando em escrever essa carta há um tempo e me prendia em qual destinatário escolher porque essa pessoa iria delinear totalmente minhas palavras, encaminhando em conclusões efetivas. Pensei em Eliza, que a princípio foi uma das primeiras mulheres que me despertou a questão feminina, feminina mesmo, também feminista mas quero utilizar a palavra feminina porque ultimamente venho me armando tanto de discursos feministas, que a mim, só fazem sentido se eu pensar no feminino. Porque foi isso que me suscitou ao longo dessa jornada.

Talvez essa carta seja minha narrativa de formação, meu *Bildungsroman*, minha viagem que sem deslocamento e sem a estrada dos propósitos de Laderman, me garantiu um processo tão flutuante, forte e vigoroso. Maturação. Essa palavra define um pouco o que essa trajetória de dois anos me proporcionou e me garantiu uma compreensão do porquê lutar.

A primeira vez que assisti *Tão longe é Aqui*, me senti impactada por uma sensibilidade. A minha percepção, de uma mulher branca também ocidental, via aquelas africanas como mulheres e mães. Que existem e resistem. E que estranho pensar que foram essas mulheres, negras, algumas pobres, algumas lésbicas, algumas portadoras de HIV, algumas que cantavam, outras que subverteram a lei e se separaram, que fizeram de Eliza (e a mim) uma mulher mais desprendida, mais mãe, mais ... mulher. Estranho? Nem tanto se pensarmos que é o feminino, forte e flutuante, conectando essa rede de mulheres.

Não quero romantizar essa jornada com essas palavras de força, resistência de mulheres guerreiras, porque isso também nos define, mas antes disso somos nós. Apenas, nós. Eu, você, Eliza, Hawa ... cada uma em sua excentricidade buscando seu espaço para existir, antes de resistir.

Escrevo essa carta a todas mulheres que me fizeram ser quem sou hoje e que me ensinaram muito. Mas, afinal o que é ser mulher?

Essa pergunta talvez não tenha uma resposta pronta e definida pensando no contexto cultural e estético que essa jornada me ensinou, mas vejo indícios para pensar nessa questão, quando penso em uma excentricidade, porque, mesmo com as questões culturais que constroem vários tipos de mulheres, existe ainda uma cultura de homens, uma cultura machista que seja em qualquer lugar do mundo, submetem mulheres à determinados comportamentos.

Essa jornada me permitiu ler sobre a subordinação imposta as mulheres marroquinas e como o uso da burca em países islâmicos é prejudicial à saúde das mulheres em menopausa por conta da pouca exposição ao sol, que é fonte de vitamina D. Conheci Assétou Touré, do Mali, que dedica sua vida à lutar contra a prática de mutilação no Mali. Ela disse em uma entrevista que sua dor, quando passou pelo processo, foi tão grande, que chegou a desmaiar e depois desse dia, se empenhou em lutar para que nenhuma mulher passasse mais por isso. Será que estou fazendo a mesma leitura ocidental, recheada de julgamentos de como uma mulher branca e brasileira tem privilégios sobre essas culturas? Talvez. Porém, vejo que mesmo nesse contexto, mulheres estão se mobilizando e se fazendo ver por um mundo que impera uma cultura machista e do estupro. Descobri iniciativas no Egito, no Marrocos e li uma tese recente sobre um estudo do feminismo islâmico.

Medo de ser mulher? Medo de ter uma filha mulher? Agora não mais. Porque o caminho que descobri foi longo e todo processual, de lutas, de alguns receios, muita preocupação e incertezas. Mas a jornada me fez encontrar, algo que sempre existiu, uma força tão voraz mas tão sensível que aguentou firme toda essa trajetória para se aflorar em um sentido maduro e resistente. Sou mulher. Existo e resisto.

Aprendi a ser forte como a rainha Kahina, que vista por escritoras magrebins foi uma incrível heroína berber, que uniu seu povo e resistiu às invasões árabes. Uma mulher, rainha, africana, no século VII. Me apaixonei ao ler Woolf e Brontë, que em épocas antigas tiveram um potencial imenso em propagar por meio da literatura um universo a parte, de mulheres que precisavam ser ouvidas.

Então durante todo esse processo de pesquisa, escrita e leitura, pude avaliar que fui produzida como espectadora, como mulher espectadora. Ver o filme, estudar sobre mulheres e compreender o cinema em seu potencial educativo, me produziu exatamente essa alteridade de enxergar de outro lugar a discussão sobre ser mulher, e como juntas somos fortes. Reconhecer essas diferenças entre mulheres, mas que se unificam pela percepção de um mundo que foi construindo com base em outras percepções. Esse filme me permitiu não só apenas estabelecer essa relação de alteridade entre mulheres, mas, me permitiu compreender que nada é natural, porque ser mulher, é tornar-se.

Mas reitero, que esse processo, aconteceu de uma forma brilhante por meio do cinema. Foi justamente essa forma de arte que me sensibilizou e me despertou

para um universo magnífico, das coisas possíveis. Possíveis, porque vejo no cinema uma fonte inspiradora não só de mudança, mas de uma sensação indescritível de nos apresentar tantos mundos, tantas realidades, tantas *percepções*, que ainda não havia encontrado em nenhum outro lugar.

Quando procurei no dicionário de símbolos as alegorias que se repetiam no filme e notamos que todos os *motifs* remetiam a questão da mulher em seu poder de aceção e vida, a princípio achei uma enorme coincidência, como uma mágica em que tudo se encaixa, mas depois percebi que na verdade, essa rede de mulheres, em nosso potencial maternal está presente em tudo! E com isso, entendi também que não estamos falando de gravidez, filhos, gestação de um modo próprio, mas de um modo simbólico, que existe um sentimento de maternidade, um sentimento dessa força voraz e faminta que existe, e não só resiste, mas se faz ver em tênues nuances de um mundo dominado por homens.

Esse trabalho, produzido em tempos emblemáticos em nosso país, me lembrou o livro de Susan Sontag, *Diante da cor dos outros*, que abre um espaço muito forte de discussão sobre as imagens de crueldade e sofrimento que nos chegam cada vez mais rápido pelos meios de comunicação, e que nos provocam sentimentos, nos influencia, mas será que somos sensibilizados por isso? Como nós espectadores, lidamos com isso e nos mobilizamos? No início do livro, há a menção de *Três guinéus*, escrito por Virginia Woolf sobre a guerra, e o avanço do fascismo na Espanha. A carta seria uma resposta à pergunta de um advogado “Woolf, como podemos evitar a guerra?”, e Woolf observa que a princípio não existe um diálogo autêntico entre os dois, já que não pertencem ao mesmo gênero, e que *os homens fazem a guerra*, desfrutam dela glória e satisfação, enquanto essa não é uma necessidade (da maioria) das mulheres.

Eu concordo com Woolf, acredito também, que hoje evoluímos para uma outra sociedade, mas que ainda cruza percalços pelos caminhos do machismo. Me lembrei também do documentário que saiu esse ano pela netflix, *Feministas: o que elas estão pensando?*, sobre os retratos de mulheres da década de 1970 que fez Cynthia McAdams, de mulheres ativistas, feministas e livres, e como essas mulheres se sentem hoje, vendo essas fotos, discutindo o feminismo e as mesmas questões de 1970.

Imagens. Imagens de sofrimento, imagens de guerra, imagens de feministas, imagens de mulheres nuas, imagens de mulheres livres, imagens em movimento de mulheres.

Imagens agentes que ressoam nas pessoas uma forma de estética, e de política ao arquitetarem o modo como essas pessoas vão perceber o mundo. Então podemos perceber um mundo que é afetado diariamente pela crueldade, pelo sofrimento, pelo fascismo, pela alienação, que chega até nós. Mas as imagens do cinema e essas imagens do feminismo ainda me deixam com um sentimento de sentir-me arquitetada e totalmente construída pelas minhas referências, e passo a perceber e enxergar um mundo que é múltiplo, espaçoso e totalmente “alter”, do outro, da relação e da diferença.

Meu desejo é que esse sentimento, que ainda não sei descrever, que sinto quando vejo um filme, que sinto mais ainda, quando vejo um filme feito por uma mulher, possa alcançar muitas pessoas e que esse sentimento reverbere as mais múltiplas sensações, porque além de aprender, foi isso que *senti* nesse processo.

Ana Carolina Domingues,

Jan. 2019

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, A. C. **De dentro do espelho: a imagem-cristal no cinema de laura mulvey e agnès vardá.** In: XXI ENCONTRO SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema. 2017. João Pessoa: *Anais...SOCINE*, 2017.

ALMEIDA, M. J. **Imagens e Sons - A nova cultura oral.** São Paulo - SP: Cortez, 1994.

ALMEIDA, M. J. A educação visual da memória: Imagens agentes do cinema e da televisão. **Proposições**, p. 9–25, jul. 1999.

ALMEIDA, M. J. As idade, o tempo. **Proposições**, v. 15, n. 1, p. 39–61, 2004a.

ALMEIDA, M. J. O estúdio da televisão e a educação memória. **Educação e Sociedade**, v. 25, n. 86, p. 269–272, 2004b.

ALMEIDA, M. J. Um castelo para memória. **Educação Temática Digital**, v. 9, n. 1, p. 229–265, 2007.

ALMEIDA, M. J. **Cinema - Arte da Memória.** 2. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2009.

ARAÚJO, L. C. Cleo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro. In: HOLANDA, K; TEDESCO, M. C. (org.). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro.** Campinas - SP: Papyrus, 2017.

ARTHUSO, R. L. **Cinema independente e radicalismo acanhado : ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro.** Dissertação (Mestrado em Meios Processos Audiovisuais). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo p. 172. 2016.

BAZIN, A. A ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema: antologia.** Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

BAZIN, A. **Orson Welles.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: **Obras escolhidas. vol. 01 – Magia, Técnica, Arte e Política.** São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 91–107.

BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura.** São Paulo - SP: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 256.

BERGALA, A. Erice - Kiarostami: The pathways of creation. In: BERGALA, A. BALLÓ, J. (org.). **Erice Kiarostami Correspondences.** Barcelona: CCCB, 2006. p. 161.

BERGER, J. **Ways of seeing.** Penguin Classics, 2008.

BERNADET, J.-C. **Caminhos de Kiarostami.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BRASIL. O cinema de gênero vive! **FilmeCultura 61.** nov-dez 2013/jan 2014.

- BRASIL. Mulheres, câmeras e telas. **FilmeCultura 63**. 1º semestre de 2018.
- BRUZZO, C. O documentário em sala de aula. **Ciência e ensino**, v. 4, 1998.
- BURNS, E. M. **História da Civilização Ocidental - do homem das cavernas até a bomba atômica**. 21. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1977.
- CASTRO, E. V. **Metafísicas Canibais - elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- CERTEAU, M. DE. History: Science and Fiction. In: **Heterologies: Discourse on the other**. University of Minnesota Press. p. 217–218, 1986.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de belas Artes da UFMG**. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova, v. 2, n. 4, p. 204–219. **Belo Horizonte**, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ELLSWORTH, E. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, T. T. (org.). **Nunca fomos humanos - No rastro dos sujeitos**. Belo Horizonte. p. 208.
- FRESQUET, A. **Cinema e educação - reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola**. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2013.
- FREUD, S. Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais. In: **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- FURLAN, A. S. R. **Pintura e pensamento matemático na obra de Piero Della Francesca**. III Encontro de História da Arte - IFCH/UNICAMP. **Anais...Campinas - SP: 2007**
- FURLAN, A. S. R. **A abordagem da perspectiva no tratado de piero della francesca**. In: V ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP, 2009, Campinas - SP. **Anais...Campinas: EHA, 2009**, p. 195-2002.
- GLEDHILL, C. **Gender Meets Genre in Postwar Cinemas**. Champaign: University of Illinois Press, 2012.
- HANSEN, M. B. Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Famele Spectatorship. **Cinema Journal**, v. 25, n. 6, 1986.
- HOLANDA, K. Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina. In: HOLANDA, K; TEDESCO, M. C. (org.). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas, SP: Papyrus, 2017a. p. 43–59.
- HOLANDA, K. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminino. **Revista Famecos**, v. 24, n. 1, 2017b.
- JULLIER, L; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

- KAPLAN, E. A. Troubling Genre/Reconstructing Gender. In: GLEDHILL, C. (org.) **Gender meets genre postwar cinemas**. University of Illinois Press, 2012. p. 71–83.
- KOSSOVITCH, L. Prefácio. In: BATTISTA, L. A. **Da pintura**. Tradução de Antonio da Silveira mendonça. 4. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.
- LADERMAN, D. **Driving Visions - exploring the road movie**. Austin: University of Texas Press, 2002.
- LAROUI, A. **Histoire del Magreb**. Madri: Editorial MAPFRE, 1994.
- LEITE, F. C. Na trilha dos sujeitos: audiovisual, memória e o evento do empoderamento para as mulheres. **Revista Geminis**, v. 3, n. 2, p. 206–222, 2012.
- MACHADO, A. Novos territórios do documentário. **Revista Digital de Cinema Documentário**, v. 11, 2011.
- MACHADO, A. Prefácio. In: XAVIER, I. (org.). **O discurso cinematográfico - a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.
- MACHADO, A. **A ilusão especular - uma teoria da fotografia**. São Paulo: G. Gili, 2015.
- MARKENDORF, M. **Mulheres na estrada: a trajetória das heroínas de road movies**. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 - Desafios atuais dos feminismos, 2013. *Anais...* Florianópolis: Fazendo gênero 10. 2013. p.1-12.
- MIGLIORIN, C. **Inevitavelmente cinema - educação, política e mafuá**. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.
- MUNERATO, E; OLIVEIRA, M. H. D. **As musas da matinê**. Rio de Janeiro: Rioarte, 1982.
- NAGIB, L. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. **Devires**, v. 9, n. 1, p. 14–29, 2012.
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- ODIN, R. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação**, v. 39, n. 37, p. 10–30, 2012.
- PASOLINI, P. P. Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas. In: **Os jovens infelizes - Antologia dos ensaios corsários**. São Paulo - SP: Brasiliense, 1990. p. 125–136.
- PENAFRIA, M. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. In: VI Congresso da Associação Portuguesa de Ciências e Comunicação. 2009. *Anais...* Lisboa: SOPCOM, 2009, p. 1-10.
- PINTO, C. F. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. Coleção De ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo: EXO, 2009.
- RESENDE, D. M. M. **O cinema de Abbas Kiarostami: Entre a transparência e a auto-inquirição**. Dissertação (Mestrado Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Belo

- Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.
- REZENDE, L. A. **Microfísica do documentário: ensaio sobre criação e ontologia do documentário**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- SADIQI, F. Stereotypes and Women in Moroccan Culture. **Cadernos Pagu**, v. 30, p. 11–32, 2008.
- SCOTT, J. História das mulheres. In: BURKE, P. (org.). **A escrita da história**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 63–95.
- SILVEIRA, J. E. S. **Kahine: uma rainha berbere do século VII vista por escritoras magrebina contemporâneas**. Trabalho de Conclusão de Curso em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.
- STRECKER, M. **Na estrada - o cinema de Walter Salles**. São Paulo: Publifolha, 2010.
- TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- VEIGA, A. M. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura - cruzamentos, fugas, especificidades**. Tese (Doutorado em História). Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Florianópolis. Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.
- VEIGA, A. M. Estéticas de políticas de resistência no “cinema de mulheres” brasileiro (Anos 1970 e 1980). In: HOLANDA, K; TEDESCO, M. C. (org.) **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas - SP: Papyrus, 2017.
- XAVIER, I. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- XAVIER, I. **O discurso cinematográfico - a opacidade e a transparência**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.
- YATES, F. A. **Art of memory**. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

FILMOGRAFIA:

- AS boas maneiras. Juliana Rojas e Marco Dutra. 2017. Brasil.
- CARTÃO Vermelho. Laís Bodanzky. 1994. Brasil.
- COMO nossos pais. Laís Bodanzky. 2017. Brasil.
- CHEGA de Saudade. Laís Bodanzky. 2008. Brasil.
- ELENA. Petra Costa. 2012. Brasil
- ERA o hotel Cambridge. Eliane Caffé. 2016. Brasil
- FILMEFobia. Jean-Claude Bernadet. 2008. Brasil.
- IVAN, o terrível. Serguei Eisenstein. 1947. União Soviética.
- JOGO de cena. Eduardo Coutinho. 2007. Brasil.
- NARRADORES de Javé. Eliane Caffé. 2003. Brasil.

O dia de Jeruza. Viviane Ferreira. 2013. Brasil.
OS homens que eu tive. Teresa Trautman. 1973. Brasil.
PARA ter onde ir. Jorane Castro. 2017. Brasil.
QUE bom te ver viva. Lucia Murat, 1989. Brasil.
RIDDLES of the Sphinx. Laura Mulvey e Peter Wollen. 1977. Estados Unidos.
SINFONIA da Necrópole. Juliana Rojas. 2014. Brasil
SISTER my Sister. Nancy Meckler. 1994. Espanha.
TÃO longe é aqui. Eliza Capai, 2013. Brasil.
THE hours. Stephen Daldry. 2003. Estados Unidos.
TRABALHAR cansa. Juliana Rojas e Marco Dutra. 2011. Brasil.
UNE Chante, L'Autre Pas, L'. Agnes Varda, 1977. França/Bélgica/Venezuela.

ANEXO

Entrevista realizada via Skype e transcrita, com a cineasta Eliza Capai em setembro de 2017. A entrevista foi publicada na Revista *FilmeCultura* nº 63 (2018), na edição *Mulheres, câmeras e telas*.

Ana Carolina: Como foi a experiência da viagem pelo continente africano? Quais seus sentimentos durante a conversa com aquelas mulheres, especialmente sobre as diferenças e proximidades que sentiu em relação às mulheres do Mali?

Eliza: Essa viagem me pirou. Fui com um objetivo muito diferente daquele proposto. Minha família tem origem portuguesa e italiana. Minha bisavó era negra, descendente de um relacionamento de um escravo com uma índia, então, fui com essa visão de origens e pertencimento do nosso país. Mas, quando cheguei lá, fui para lugares que não havia turistas brasileiros e eles não tinham referências do que é Brasil. Como também não havia televisão nesse vilarejo em Dogon, não se tinha a ideia de onde ficava o país. Quando dizia “sou do Brasil”, eles imaginavam que Brasil ficava na Europa junto da França.

Talvez o que você esteja colocando, me remete à quando eu escutava as perguntas que eu fazia para aquelas mulheres. *Como é uma mulher Dogon? Qual a diferença entre nós?* Essas são perguntas das nossas faculdades, que são baseadas em um modelo ocidental. Essas perguntas são completamente descoladas daquele lugar. Elas fazem parte do nosso mundo, e não do mundo delas. Acho que falar de feminismo naquele lugar é um pouco machista.

Ana Carolina: Você acha que seu trabalho se enquadra em algum movimento recente do cinema brasileiro, em relação à forma independente de produção?

Adoraria que me encaixassem! Os críticos que criam esses movimentos, mas meu cinema é, sem dúvida, independente. Em relação à viagem para África, consegui vender uma série para o GNT em forma de matérias. Fiquei lá durante sete meses, e quando acabou o dinheiro, voltei. Depois, fiz um financiamento para fazer o filme, então podemos dizer que é um filme “ultra” independente.

Mas, me sinto muito encaixada nesse movimento que as novas tecnologias permitiram em que muitas pessoas podem fazer filme. Na faculdade, era impossível pensar que ia fazer um longa sozinha. Era impossível pensar, porque era muito caro, e hoje consegui fazer com uma câmera, que por meio de um programa de TV, consegui comprar o equipamento. É um salto muito grande!

Ana Carolina: Como surgiu a ideia de reunir o material e contar a história daquelas mulheres?

Eliza: Ao pegarmos o material para fazer o filme, vimos que era um material de TV. Eram matérias muito diversas, e cada uma tinha uma temática diferente tentando entender quem eram aquelas mulheres daqueles lugares e quais as possibilidades de ser mulher naqueles lugares. Havia uma diversidade muito grande de possibilidades ali, no entanto, algumas possibilidades de temas me chamavam a atenção. Poligamia me chamava atenção, no Cabo Verde a questão da água me chamava a atenção, no Marrocos, a questão das mães solteiras, também me chamavam a atenção. Então, como tinha um material muito diverso, pensamos o que os unia.

Temos o estereótipo do que são as mulheres africanas. Muitas vezes falamos, *as africanas*, mas não existem *as africanas*. Se não existem *as brasileiras* imaginem *as africanas*, com 200 línguas diferentes e religiões diferentes. Portanto, quando fiz as matérias para o canal GNT, a ideia foi quebrar com esses estereótipos, e assim, cada episódio eram mulheres que não tinham absolutamente nada a ver com a anterior, porque falavam outra língua, tinham outra cor e outra moda.

Em relação ao longa, morria de medo de fazer um filme antropológico, em que eu, branca, chegasse lá e falasse: “olha o que fazem aqui, isso não é muito legal”. Tinha muito medo de ser esse filme, porque não acredito nisso, eu não acredito que exista uma fórmula de como ser mulher. Estamos em um país, que, se compararmos as leis com vários dos países que estive, são leis muito mais avançadas no que tange a questão a feminina. Muitos países que passei não aceitam o divórcio. Temos muito mais liberdade aqui. Podemos decidir se casamos ou não, se teremos filhos, podemos sair à noite, coisas que parte daquela sociedade não pode. Se isso é melhor, não sei. Mas fico me perguntando, qual seria um lugar legal de ser mulher. Concluo que, para mim, ter uma legislação que te permite fazer o que quiser e ter escolhas. Isso é confortável, mas não digo para aquelas mulheres que esse seja um lugar confortável.

Ana Carolina: Você comentou que não gostaria que o filme ganhasse um tom mais objetivo e “antropológico”, quais estratégias pensou e usou para tensionar o limite do documentário e da narração?

Eliza: Eu e Daniel buscamos muito e por isso chegamos na ideia da carta. A ideia da carta é a tentativa de ser um filme muito pessoal. Não estou falando para o mundo todo como é a situação na África. Estou falando para minha filha, então para minha filha posso falar de um sentimento que é pessoal e não taxativo. Era o modo como eu sentia aquilo, com os incômodos que tive, entretanto não falo a verdade absoluta daquele lugar.

Para mim, essa era uma preocupação muito grande, porque não entendia aqueles lugares. Eu ficava um mês em cada lugar. Imagine uma pessoa no Brasil um mês para falar como são as brasileiras, é impossível isso! Estamos a 200 anos tentando entender qual é o nosso lugar como mulher na sociedade.

Ana Carolina: Hawa é uma das mulheres que chamam a atenção no filme, por pertencer a um vilarejo sem eletricidade, portanto, seu trabalho é diferente, seu espaço é diferente e seu tempo é diferente. Como essas mulheres entendem o feminismo?

Eliza: Se Hawa é feminista, não sei, não entendo a língua dela. Então não sabemos o lugar dela. Eu acho que é interessante ver o que isso desperta em nós. Quando alguém fala “você é branca e é isso que nos separa”, para mim não acho que seja o que nos separa. Para mim, o que nos separa é que ela tinha um marido, que tinha outra mulher! Não consigo me imaginar nessa situação. Assim como ela não conseguia me enxergar na minha situação, cheia de equipamentos, viajando sozinha. Então tínhamos várias coisas que nos separávamos, mas para ela, era a cor da pele.

O feminismo, a palavra “feminismo”, tal qual a gente fala dele claro, são Siham e o time de futebol lésbico na África do Sul, que dialogam de uma forma parecida com nossas faculdades ocidentais.

Na África do Sul, por exemplo, existe estupro para todas as modalidades. Um deles é o “corretivo”, ou seja, para as lésbicas entenderem que na verdade elas gostam de homem e não são lésbicas, e por isso precisam de um “corretivo”. As meninas então estão ali, porque o time de futebol é uma maneira que elas encontraram de se unir. São lésbicas, pobres e pretas, num país que faz estupro corretivo. Elas

precisam entender o lugar em que estão para se empoderarem. Ali elas discutem o feminismo de maneira aberta. Onde Hawa está, é uma discussão que nosso feminismo não chega, não havia espaço para discussão sobre esse tema. Se formos pensar, nossos interiores não são diferentes. A poligamia não está na lei, mas muitas famílias são assim.

Ana Carolina: Quais são suas referências? Algo te influenciou na montagem do longa?

Eliza: Quando fui para África, assisti algumas produções de Jean Cocteau e gosto muito do modo como ele faz uma inversão no papel do colonizado. Quando comecei a editar o filme, por acaso assisti *Viajo porque preciso volto porque te amo* (2010).

Nesse filme, a partir de um material desconexo, criam uma narrativa. Com imagens desconexas conseguiram criar uma narrativa muito poderosa. Foi um *start* para que eu não fizesse um documentário. Foi então que surgiu a ideia da carta, para que não fizessemos um trabalho jornalístico.

Ana Carolina: Você passou por Cabo Verde, Mali, Marrocos, África do Sul e Etiópia, no entanto, durante o longa, notamos que as paisagens da Etiópia não foram organizadas como os demais destinos. Por quê?

Eliza: A escolha da carta para a filha simboliza a crise de maternidade, que é uma crise real. Por meio da carta, pudemos jogar preconceitos e distancias sem soar demasiadamente violento, então essa foi uma questão resolvida. Mas havia outra questão que foi a que eles me colocaram lá, como colonizada, quando as crianças me identificam com uma boneca branca. Eles me colocaram no lugar de meu inimigo histórico, que é o colonizador e eu virei minha inimiga histórica! Se eu falasse de racismo, a narrativa ia perder-se, mas, então, como falar disso, sem ser racista? Aí vieram os sonhos, porque o sonho é esse lugar do subjetivo tentando entender a realidade. Então, as paisagens da Etiópia simbolizam os sonhos, trazem os tabus e os preconceitos.

Ana Carolina: *Tão longe é aqui*, é um filme que traz tanto a perspectiva de uma mulher filmando, quando a perspectiva de mulheres filmadas. Qual sua visão

sobre o espaço das mulheres na arte e no audiovisual? Quais possibilidades de arte e feminismo para transformação?

Eliza: Acredito que agora se chamou mais a atenção para isso, porque até pouco tempo atrás nossas referências eram masculinas. Ao viajar, estava começando a entender, mas, começou no Brasil o entendimento de que o espaço para as realizadoras é pequeno.

Eu acho que vivemos em um momento muito poderoso de tomada de consciência. Sobre o lugar que gostaríamos que as mulheres ocupassem e o lugar que realmente estamos ocupando. Nos damos conta de que os números são muito diferentes em relação às produções masculinas e femininas, é muito agressivo ver isso. Boa parte das produções femininas estão longe, porque não se tem dinheiro, e se fazem, o fazem porque se tem que fazer, como uma terapia. Então tomar consciência disso é muito duro. Ao mesmo tempo tomar consciência disso é o início dessa transformação. Vi nos últimos tempos um florescimento muito grande de grupos de mulheres diretoras de fotografia, mulheres no audiovisual e mulheres editoras. É a criação de uma rede, para que quando pensarmos na formação de uma equipe, para chamar alguém para o trabalho, vem uma consciência junto disso. Se existe uma fotógrafa boa, porque não chamá-la?

Estamos vivendo um momento um tanto agressivo, mas um tanto um “pé na porta”. Num mundo que é agressivo, por conta do machismo, como responder a isso a fim de uma transformação? Fico me fazendo muitas vezes essa pergunta. Se não conseguimos a transformação de formas mais carinhosas. Mas acho que está funcionando. Estamos conseguindo fazer mais filmes dirigidos por mulheres, e acredito que quando são filmes dirigidos por mulheres, as pessoas têm tido mais carinho com eles, porque sabemos o quão difícil é uma mulher conseguir um financiamento e conseguir chegar com um filme numa sala de cinema. Com isso, conseguimos uma multiplicidade de olhares de como encarar nossa sociedade, que é muito positivo.

Acredito que a arte funciona num lugar de formação do subjetivo que é muito potente, mas não é óbvio. É um movimento que vem nos aproximando, em que a nova geração de cineastas que estão na escola, estão aprendendo que mulheres podem dirigir cinema. Eu, por exemplo, não aprendi isso na escola.

Começamos a ver a realidade com diferentes formas de luta contra o machismo. Um exemplo disso, é o filme *Era o hotel Cambridge* (Eliane Caffé), sobre

ocupação. Para mim, neste filme não há nenhum discurso feminista (inclusive acho que existam mais personagens homens), mas tem ali uma forma de escutar esses homens, que é tão empática, cujo olhar vem de um outro lugar. Não é um olhar de alguém que sempre teve os benefícios sociais, mas o olhar de alguém que tem a sensibilidade de se colocar no lugar do outro (embora neste caso seja de uma mulher, homens, obviamente, podem fazer isso também). Mas acredito que agora, temos essa multiplicidade de olhares que afetam nossa formação.