

Câmera-corpo: Articulações formais em torno da eu-realizadora

Por Laís de Lourenço Teixeira*

Resumo: A inscrição subjetiva no documentário latino-americano se manifesta de diversas maneiras e a inscrição do eu das diretoras, com a eu-realizadora, é uma destas. Por esta razão, procuramos apresentar o recurso formal da câmera-corpo, em que diretoras mulheres se inscrevem em processo com o aparato e as outras do discurso. Ao apresentar como esse recurso é utilizado, o reconhecemos como forma de identificação e autoridade do discurso documental. Articulamos esta investigação com dois filmes: *Las lindas* (Melisa Liebenthal, 2016) e *Sibila* (Teresa Arredondo, 2012). Assim, atestando como a eleição de um recurso formal gera efeitos estéticos na inscrição da eu-realizadora.

Palavras-chave: documentário; subjetividade; diretoras mulheres; câmera-corpo, eu-realizadora

Cámara-cuerpo: articulaciones formales al entorno de la yo-realizadora

Resumen: La inscripción subjetiva en el documental latinoamericano se enseña de diversas maneras y la inscripción del yo de las directoras, como la yo-realizadora, es un ejemplo. Luego, buscamos presentar el recurso formal de la cámara-cuerpo, cuando directoras mujeres se inscriben en proceso con el aparato e las otras del discurso. Al presentar como ese recurso es utilizado, lo reconocemos como forma de identificación y autoridad del discurso documental. Articulamos esta investigación con dos films: *Las lindas* (Melisa Liebenthal, 2016) y *Sibila* (Teresa Arredondo, 2012). Así, atestando como la elección de un recurso formal genera efectos estéticos y de la inscripción de la yo-realizadora.

Palabras clave: documental; subjetividad; directoras mujeres; cámara-cuerpo; yo-realizadora.

Body-camera: formal articulations involved in the I-me-myself (woman) film director subject position

Abstract: One of the ways of inscribing subjectivity in the Latin American documentary is the I-me-myself-director subject position. This is why we analyze the body-camera as a way for women film directors to inscribe themselves both in relation to the apparatus and to the female others of the discourse. This subject position of identification and authority of the documental discourse appears in the two documentaries we analyze: *Las lindas* (Melisa Liebenthal, 2016) and *Sibila* (Teresa Arredondo, 2012), which demonstrate the

way the inscription of the I-me-myself (woman) film director influences both discourse and aesthetics.

Keywords: documentary; subjectivity; women directors; body-camera; I-me-myself (woman) film director.

Fecha de recepción: 15/01/2021

Fecha de aceptación: 12/06/2021

A expressão de subjetividade em obras documentais no contemporâneo convoca e exige esforços para compreender como são construídas. Destacamos algumas sistematizações: documentário em primeira pessoa, documentário subjetivo, documentário autobiográfico e até mesmo, o filme-ensaio. Entretanto, o objetivo neste artigo não é delimitar em qual categoria os filmes se “encaixam”, mas sim, compreender os meios e recursos formais pelos quais as realizadoras, através da eu-realizadora, procuram se inscrever subjetivamente nos documentários. Dessa forma, é possível apresentar e entender como as construções formais com o aparato fílmico, além de criar sentidos ao inscrever o eu das mulheres realizadoras, também possibilitam um jogo de criação em conjunto com as outras mulheres presentes no filme. Apresentamos a ideia de câmera-corpo, um recurso formal para inscrição da realizadora no filme em feitura, que permite acesso à outra do discurso. Sem, entretanto, essencializar sua presença. Procura-se, somente, delinear uma forma de inscrição de realizadoras em obras documentais latino-americanas.

A partir de duas obras documentais dirigidas por realizadoras mulheres latinoamericanas pretendemos apresentar e expandir a ideia de *câmera-corpo*, seu desenvolvimento e criação de sentidos. Os filmes são *Las lindas* (Melisa Liebenthal, 2016), produção argentina e *Sibila* (Teresa Arredondo, 2012), coprodução Chile-Espanha. Na primeira obra a realizadora Melisa, através do encontro com suas amigas, toca em temas sobre suas criações e socializações marcadamente generificadas, buscando compreender e questionar os padrões e normas sociais construídos e impostos para as mulheres. Por outro lado, no

filme dirigido por Teresa, a investigação é direcionada à vida política de sua tia Sybila Arredondo –mantendo, como o outro filme, o contato com pessoas da esfera íntima–, e procurando entender as razões que fizeram com que a tia acabasse presa durante 15 anos no Peru¹.

Por mais que à primeira vista os filmes não apresentem semelhanças temáticas, o modo de construção formal das duas obras é extremamente conectado. Isto porque, em ambas são as realizadoras que manejam a câmera, são elas que interpelam diretamente as protagonistas, se inscrevendo como eu no processo de filmagem. Ou seja, enquanto a imagem tem como destaque as protagonistas (as *outras*), a voz que escutamos interpelá-las é da diretora. Dessa forma, as realizadoras fazem parte do ante campo, o espaço atrás da câmera. Esse movimento tem dois desdobramentos, tanto o de identificação pela voz e movimento de câmera da instância que organiza o discurso (realizadora), como também o de inscrição da diretora, na tessitura da imagem e construção do documentário. Isto é, de maneira geral, o que conforma a câmera-corpo.

Para entendermos como isso se encontra e possibilita criações de sentido no documentário, pensamos como se alia a inscrição de histórias e articulações do eu presentes em diversos discursos da atualidade. E para isto, a ideia de espaço biográfico (Arfuch, 2014) é chave, pois se coloca como um horizonte de compreensão que abarca as manifestações do sintoma contemporâneo de expressão narrativa pelo pessoal. Esse espaço aglutina a experiência e sentimentos a partir de invenções de eus, que tendem a burlar os limites entre os gêneros narrativos. Sendo assim, é mais importante pensar as formas de inscrição e construção subjetiva, do que as características de um gênero ou campo de expressão específico. Isto, no entanto, não deslegitima os recursos

¹ A diferença na grafia, de y para i, foi realizada a pedido da protagonista, que queria uma referência direta às profetisas gregas, fazendo com que o título fosse universal. (Fonte: <http://cinechile.cl/entrevistas/entrevista-a-teresa-arredondo-directora-de-sibila/>).

formais do campo documental e sua capacidade de articular com esta construção.

Nos documentários que se constroem com a subjetividade do eu da realizadora, a presença da diretora é sentida por diversas formas de inscrição, destacamos a voz e a presença em corpo. Entretanto, antes de introduzir o modo de inscrição da diretora pela câmera-corpo e sua construção estilística-formal nos filmes, nos atentamos a constituição do eu da diretora no filme. Para tal, nomeamos a participação e presença da diretora no filme, a partir de sua voz-corpo, de eu-realizadora. Dessa forma, é possível identificar que se trata de uma construção daquela mulher na obra, não uma relação direta com a sua biografia pessoal, mas algo construído no e com o discurso fílmico.

Os documentários aqui tratados são arena privilegiada para que diretoras mulheres se inscrevam e, pela sua experiência tornada narrativa, se configurem novas expressões. Dessa forma, a eu-realizadora é a forma narrativa encontrada por estas diretoras para estarem em seus próprios filmes, se utilizando desse recurso para contar uma história a partir de seu ponto de vista. De modo que, o que apresentam no documentário pode ser relativo à sua experiência de vida efetiva ou alterados em função dos efeitos narrativos objetivados, o que faz com que se borrem as linhas de correlação direta com o real, pensando na obra como construção narrativa que explora as negociações com a experiência e conformam o documentário.

A eu-realizadora é, assim, construída pelo modo como a narrativa vai se delineando, seja pela escolha de contar em off elementos da história tratada ou estar presente fisicamente em tela. Independente do modo, o que se verifica é a construção de uma história de vida que não tem como ser averiguada, sendo possível apenas ter naquela mulher em tela a referência e autoridade de verificação do que conta. A diretora, tornada parte da obra, se converte em uma construção comprovadora e que guia o relato –a eu-realizadora.

Ao passo que as diretoras se colocam nos filmes, compartilham memórias, experiências e histórias de vidas, que são os caminhos de construções dos diversos eus narrativos documentais. Ao destacar as construções de eus, também se torna mais fácil compreender como se articulam na inscrição pela corpo-câmera. Isto porque, marca seus caracteres de construção narrativa e impede que se caia em essencialismo, seja em relação à ideia de uma realidade e, também, de gênero. Em outras palavras, a inscrição das realizadoras pela câmera-corpo, se tornando eu-realizadora, não está relacionada a inscrição de uma essência feminina, e sim, de uma vivência sócio-política-afetiva de diretoras mulheres, negociada e marcada no discurso documental.

Destacamos a narração como pensada por Leonor Arfuch (2005), como o meio de dar a ver a intimidade, a vida de eus, que sem esse processo, seria nada mais que um acúmulo de percepções, vivências, recordações, característica, sem lógica ou temporalidade. E munidas desses elementos, as construções de eu-realizadoras ganham presença, voz e corpo nos documentários. Pelos seus pontos de vista, que mesmo específicos e situados, possibilitam acesso e expressão de diversidade e multiplicidade, ao passo que as eu-realizadoras guiam o relato e destacam seus contextos sociais e históricos.

Essa construção dos eus das realizadoras nos filmes brinca com a negociação de subjetividades. Visto que a inscrição subjetiva de cada uma é um resultado das relações que empreendem com as outras pessoas em cena e o modo estilístico-formal que se utilizam para tal, sendo a câmera-corpo a desenvolvida neste artigo. Desse modo, podemos indicar como a escolha formal é um elemento que agrega na construção da eu-realizadora.

A centralidade do eu da realizadora implica o outro envolvido e, por isso, nas obras as diretoras estão em constante negociação com outras mulheres. É a

relação eu/outra e sua consequente construção no corpo fílmico que conformam suas alteridades. O encontro entre realizadoras e protagonistas marca a alteridade de experiências, possibilitando que se desenvolva a negociação de inscrição da subjetividade de cada uma. Desta forma, se ao pensar a *outra*, já não existe mais o *eu* inicial, mas sim uma relação com esse outro elemento (Hartog, 1999). Marcamos, assim, como o contato com a outra em tela é condição indispensável para a existência e construção da eu-realizadora.

Nessa esteira, observamos a experiência do encontro entre eu e outra negociado e inscrito no filme como material para verificar o relato e também de construção do mesmo. Por esta razão, é importante marcar como a experiência, no sentido de Joan Scott, é a possibilidade de nos atentar a vidas humanas consideradas indignas de atenção ou historicamente marginalizadas, duvidando sempre do relato como algo isolado e imutável, impassível de questionamento ou contextualização. A autora sublinha a importância de considerar “Questões sobre a natureza construída da experiência, como assuntos são constituídos como diferentes, como a visão de alguém é estruturada [...]” (Scott, 2012: 301). Assim, apoiando a ideia de um eu construído no filme, não uma expressão direta e real, mas sim, uma versão negociada ao ser colocada na obra.

Enquanto se inscrevem como construções de seus eus, as realizadoras também se alteram, repensam, reformulam, como parte do processo. Dessa forma, evidenciam o que Leonor Arfuch (2010: 54) assinala como a impossibilidade de coincidência entre autor e personagem, entre o que é vivido e a obra, visto que no ato de narrar é que a identidade se forma, não sendo pré-existente a obra. As eu-realizadoras se constituem a partir da construção discursiva das diretoras e a câmera é o meio que possibilita a reflexão de si, sua reconstrução constante, que por esse processo constitui a personagem, o eu –fragmentado, plural. Destaco, então, como a própria câmera e seu modo

de inserção na obra juntamente com a inscrição da diretora criam a câmera-corpo, que originam a eu-realizadora como parte constitutiva do corpo fílmico, na sua estrutura e forma.

A câmera-corpo se articula pela voz e corpo na imagem. No que se refere a voz da diretora, esta tende a se construir como uma construção em off, que guia a narrativa, reconta eventos do passado, faz questionamentos aos entrevistados em conversas e possibilita situar a espectadora para compreensão do relato. Entretanto, não tem equivalência com a voz clássica do documentário, masculina e persuasiva, aqui ela é feminina, dado que são filmes dirigidos por mulheres, que se colocam como narradoras do relato em primeira pessoa. Esse tipo de presença da voz de diretoras documentais, já foi destacado por Karla Holanda, em documentaristas brasileiras contemporâneas. Segundo a autora, anteriormente “a diretora não se expunha diretamente, no período atual a voz das diretoras está em primeiro plano e não se retrai diante da voz masculina. Possivelmente, as bandeiras encampadas pelo feminismo dos anos 1960/70 já se encontram mais diluídas nos moldes de vida urbana, encorajando o caráter explicitamente autobiográfico em documentários recentes dirigidos por mulheres” (Holanda, 2005: 357).

A inscrição pela voz demonstra o ponto de vista e referencialidade da experiência pessoal, tendo em conta a eu-realizadora como verificadora do relato. Isto se vê em *Las lindas*, ao passo que Melisa conta sobre as amigas e com elas retoma experiências muito específicas que compartilharam na escola ou mesmo, opressões vividas. Do mesmo modo, em *Sibila*, a diretora-sobrinha destaca sua relação quando criança com a imagem difusa da tia que estava presa, contando pela voz as lembranças que ainda guarda daquele momento. Por sua vez, a presença em corpo se dá, sobretudo, de dois modos: o corpo que está em tela imagetivamente e o corpo que se inscreve com a câmera, pelo movimento da diretora com o aparato. E é exatamente a segunda forma que conforma a câmera-corpo, visto que, ao passo que as realizadoras filmam,

fazem movimentos com a câmera que são parte da vivência com as mulheres em tela; toda esta articulação é registrada pela lente, fazendo assim, parte da imagem do filme. A câmera-corpo se torna a presença concreta do corpo da diretora na tessitura da imagem do documentário, ela se movimenta, interage, treme e fixa sua atenção em elementos específicos de seu interesse, através da imagem captada pela câmera. A partir disto, a realizadora articula sua presença na cena, aparentemente de maneira indireta, mas sem sombra de dúvidas, em completa interação com os acontecimentos. A câmera-corpo faz uma dupla inscrição, dos movimentos na imagem e o da voz, que além da narração gravada posteriormente, tem a voz que interpela diretamente os sujeitos do relato, estando a diretora no ante campo.

A câmera se torna o limiar da inscrição, é graças a ela que se efetiva a presença da realizadora na tessitura fílmica, mas também é o limite que separa as mulheres em tela da organizadora do discurso, que maneja e está atrás do equipamento. Em suma, a câmera reproduz, facilita, media e também limita esta relação. Como exemplo desta negociação de subjetividade, em *Sibila*, apesar das diferenças de opiniões entre sobrinha e tia, a diretora procura entender as motivações de Sybila, e no encontro entre ambas negociam subjetivamente as inscrições de seus eus, através de um debate atravessado pela câmera. Dessa forma, a subjetividade é um elaborar-se contínuo, em negociação não apenas consigo e com a *outra*, mas também com o meio onde é construído tal discurso, o filme em si. Esses intercâmbios entre personagens e o modo como cada diretora se inscreve, ajudam a conformar a eu-realizadora, a construção discursiva da diretora.

Ao pensar o cinema como uma das indústrias de produção de subjetividade, que conforma a produção subjetiva em série (Guattari e Rolnik, 1996), destacamos como as articulações marcadamente pessoais tem possibilidade de articular pelas brechas das representações, desestabilizando o impositivo. Uma vez que são expressas podem ser correlacionadas à um campo mais

vasto, tendo reflexos e mostrando como agir intersubjetivamente, em relação com a *outra*, não se deixando sucumbir a imposição subjetiva vigente. Em outros termos, ao passo que abrem a negociação da inscrição no filme, possibilitam compreender os mecanismos e desnudar as imposições industriais. Assim, pensemos a “Subjetividade – aquela construção de si com diversas camadas imaginadas, performadas e designadas” (Renov, 2008: 47), que se abre constantemente para negociação, debate e expressão.² Desse modo, ao passo que ambos os filmes remontam suas histórias por vias pessoais, eles possibilitam articular pelas frestas do discurso dominante. A exemplo, *Sibila* poderia ser um filme contado através das informações públicas da protagonista, mas escolhe construir o relato em primeira pessoa, através do contato com a sobrinha, das histórias que ela recorda e que recolheu com amigos e familiares, além do próprio encontro com a tia.

Os dois filmes tratados são dirigidos e protagonizados por mulheres, para seguir esse debate, é importante marcar o que compreendemos com esta denominação, para que se possa articular a experiência destas realizadoras em tela sem generalizações. Assim, “mulheres” é uma categoria construída socialmente, mutável ao tempo e espaço, e nesta instabilidade de sentido encontra seu poder criativo. Uma vez que se re-cria como categoria, se torna política, reconhecendo semelhanças e possibilitando mapear diferenças entre as mulheres, oferecendo um sentido múltiplo para o termo (Piscitelli, 2002: 21).

Outrossim, o cinema realizado por mulheres, aqui abordado, não se articula na chave de uma essência feminina expressa nas obras. Exatamente por seu caráter multifacetado e instável de construção social e situada, não se baseia em características biológicas e essencialistas. Pelo contrário, se inscreve e constrói pela sua subjetividade e ponto de vista marcado por classe, raça, nacionalidade, cultura e de estilo de vida, ou seja, são produções baseadas em experiências sociais específicas. Sobretudo, não articulamos a chave de uma

² “Subjectivity –that multilayered construction of selfhood imagined, performed, and assigned”.

estética feminina essencial, e sim, uma construção, marcada pela construção formal, que é a eu-realizadora com o suporte da câmera-corpo, em uma relação interdependente.

De modo que o corpo da diretora, uma vez que se coloca no filme, em suas diferentes articulações de inscrição, se torna uma eu-realizadora em tela, dentre diversas outras possíveis. Esta criação ocorre no contato com o aparato, em um movimento que se assemelha visualmente à câmera subjetiva ou plano ponto de vista, que colocam em imagem o que os próprios olhos da realizadora conseguem vislumbrar. Adicionando, no entanto, um elemento factual que é o movimento brusco, os erros de cálculo da ação que, muitas vezes, outras obras procuram apagar. Nesses casos, como são filmes que se fazem em processo, ao investigar se constroem, os “equivocos” do registro se mantêm como rastros da inscrição do eu. A proximidade e triangulação entre sujeito do relato, câmera e realizadora, impõe a negociação que ativa o ante campo da imagem e que convoca uma camada afetiva da relação entre mulheres para o filme. Ou seja, enquanto a câmera subjetiva tende a supor a experiência, criando uma representação do movimento, a câmera-corpo se inscreve enquanto representação participante e direta do registro da ação, enquanto vivência conjunta.

O espaço atrás da câmera é quase onipresente, pelas falas das realizadoras que interpelam os sujeitos e pela presença do movimento com a câmera, que faz com que ela seja materialidade contínua na imagem. Usam-se, dessa maneira, as brechas para inscrição da realizadora, que se articula em conjunto com as mulheres em tela, que por sua vez a convocam a se inscrever, interpelando-a. Por isso, quando André Brasil (2013) define o ante campo como espaço ético e estilístico e destaca a retroalimentação destas instâncias, podemos entender a dinâmica de relação entre estas mulheres. Visto que, ao eleger uma forma para filmar, determinam uma ética e uma imagem estética específicas.

À medida que Melisa e Teresa escolhem não se mostrar em tela, mas guiam a câmera, é possível registrar uma imagem com o aparato e suas marcas estilísticas, ou seja, uma representação dos modos de filmar das diretoras. O som que sai de trás da câmera continuamente é delas, desse modo, Melisa questiona as amigas e elas respondem ativamente. Por outro lado, interrogam menos Teresa, mas na cena que sua mãe vira o jogo e pergunta a ela sobre a tia, vislumbramos uma potência tanto de negociação ética, quanto de conexão entre campo e ante campo. Este movimento frente-trás da câmera segue também pelos olhares, aquelas que são filmadas olham continuamente para o que está atrás do aparato. Isto, por si só, já mostra a atividade e presença dos elementos produtores do discurso, e aliado as outras formas de presença da eu-realizadora que apresentamos, possibilitam conformar a relação afetiva entre as envolvidas (Fig. 1 e 2). Aqui, ocorre o reconhecimento pela *outra* na imagem, da presença ativa da realizadora no ante campo.

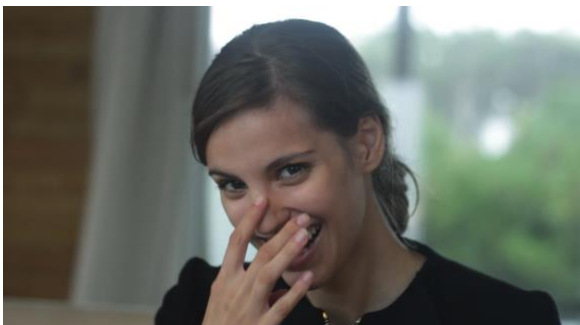


Fig. 1: *Las lindas* (Melisa Liebenenthal, 2016).



Fig. 2: *Sibila* (Teresa Arredondo, 2012).

Nas duas obras que centramos nossos esforços, a presença das diretoras como câmera-corpo se articula em conjunto com as protagonistas. Desde esse local oculto, as realizadoras são referências de seus olhares específicos, ativos e afetivos, em suma, seus pontos de vistas. Cybbelle McFadden (2014), aludindo ao trabalho da cineasta Dominique Cabrera, desenvolve a ideia de “meio-corpo, meio-câmera” (*Half-Body, Half-Camera*), que faz referência ao movimento da diretora de estar o tempo todo filmando com a câmera “atada”

ao corpo. Desse modo, Cabrera poderia colocar em imagens a sua relação com o filho, tendo a câmera como uma extensão do próprio corpo e, também, se inscrever na obra.

A forma como a câmera-corpo se articula comporta vislumbrar uma conexão entre voz, corpo e a imagem que é presente no filme. Dado que, mesmo que as realizadoras apareçam pouco, ocorre a identificação com a primeira pessoa da narração e, permite assim, que a imagem da câmera que manipulam também comunique a partir desse eu. Esta integração corpo e câmera se torna um movimento formal e fomenta a construção narrativa que, por sua vez, conforma uma estética na imagem. As realizadoras têm suas câmeras ao alcance de suas interlocutoras, reduzindo a distância do que filmam, sendo uma presença em corpo no grupo retratado (Comolli, 2007). Dessa maneira, a diretora está em contato com o aparato e não apenas como uma instância que registra os contatos com outras, mas como parte conjunta, em relação com as outras.

Em *Las lindas*, na cena de jantar com as amigas, Melisa, como diretora e câmera-corpo, é também uma das pessoas sentada à mesa. As amigas falam com ela –direcionando o olhar à câmera e ao ante campo ativado–, reconhecendo-a como integrada ao ambiente quando mostram um celular com imagens e comentam. Isto se deve, obviamente, a relação prévia que pressupõe o filme, no entanto, é uma escolha formal desenvolvida durante toda a obra. A câmera-corpo da realizadora, seu ponto de vista, registram na câmera o que vivencia, como participante daquela experiência (Fig. 3 e 4).



Fig. 3: Las lindas (Melisa Liebenthal, 2016)

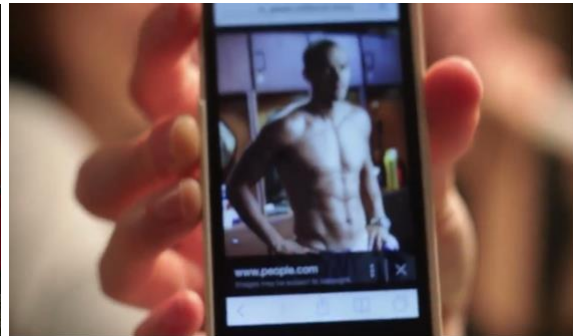


Fig. 4: Las lindas (Melisa Liebenthal, 2016)

Por outro lado, *Sibila* faz uso mais sutil da presença como câmera-corpo, por mais que sejam recorrentes os olhares direcionados ao ante campo e a voz que questiona as pessoas filmadas. Uma cena que representa a participação da diretora com o ambiente é quando a prima da realizadora e filha da protagonista, mostra uma carta em papel higiênico escrita na prisão por Sibila. Durante uma conversa, a prima encontra a carta, olhando ao ante campo e afirmando que é a única recordação que guarda desses tempos. A câmera, então, funciona como a visão de Teresa, que vai aproximando e procurando registrar os detalhes daquele objeto, como um olho procuraria fazer (Fig. 5). Esta potência da câmera que aproxima e investiga também está em *Las lindas*, enquanto as amigas olham fotos e mostram estas à câmera, ou mesmo remexem em seus relicários, tudo seguido pelo registro próximo da lente, focado em detalhe (Fig. 6).

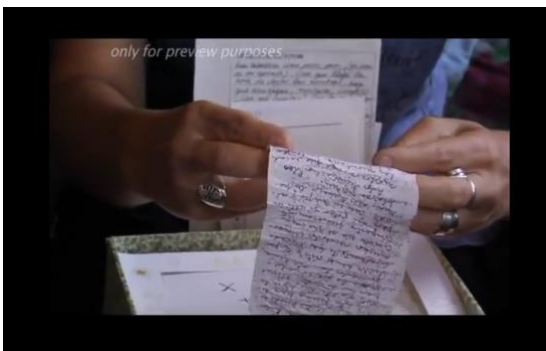


Fig. 5: Sibila (Teresa Arredondo, 2012).



Fig. 6: Las lindas (Melisa Liebenthal, 2016)

O movimento mecânico da câmera de aproximar –que se torna um desenvolvimento formal–, permite explorar as tremidas, buscas por foco e proximidade com objetos ou pessoas. E acaba por representar, em imagem, a relação das diretoras com as histórias que contam e a sua própria experiência de narrar aquela história. E conformam, um ato contínuo de descoberta com o fazer documental, que coloca a câmera como viva no registro, se movimentando, respondendo aos estímulos e trazendo esta materialidade no filme. Estas conversas-entrevistas, saem do registro de cabeças-falantes, emolduradas e apenas fontes de informação. Aqui, o objetivo é além de trocar com aquele que relata, permitir a inscrição de quem está por trás das câmeras. Pensando a entrevista “também, para quem filma, as coisas começam a se descobrir ao longo destes minutos. Coisas inesperadas. Impossível ficar para trás em relação ao outro. Há que suscitar coincidências, situar-se no tempo do outro, adiantá-lo em seus compromissos, nas marcas que dispõe aqui e ali, nos vazios, nos silêncios que manifesta” (Comolli, 2007: 69).³

Dessa forma, a câmera-corpo permite que a negociação seja aberta, não escondendo a forma de inscrição da diretora e seu relacionamento com as mulheres em cena, deixando a relação entre elas clara, intermediada apenas pela câmera, que por sua vez, funciona em si como possibilidade de que as espectadoras acedam a esta troca. Assim, o encontro intersubjetivo entre estas mulheres cria algo novo, criam o documentário, que como construção narrativa não é a simples relação entre ambas. É, sim, a negociação destas duas instâncias, realizadoras e protagonistas, inscritas no filme. Dessa forma, nos atentamos a como a câmera não transpõe diretamente o fato e, sim, uma versão deste, negociada. A instituição da eu-realizadora é uma das criações com o fazer documental, interconectada com a câmera-corpo.

³ “Pero también para quien filma, las cosas comienzan a descubrirse a lo largo de esos minutos. Cosas inesperadas. Imposible quedar rezagado respecto del otro. Hay que suscitar coincidencias, situarse en el tiempo del otro, precederlo en sus citas, en las marcas que dispone aquí y allá, en los vacíos, en los mismos silencios que manifiesta.”

Las lindas se constrói a partir de versões e relatos de adolescência das amigas, em relação uma com as outras. Então, a partir desses é que Melissa, como diretora, constrói as suas reflexões em tela, muito baseadas em arquivos domésticos. Nos momentos de reflexão e construção da eu-realizadora, ela tende a se opor a experiência relatada pelas amigas. Por sua vez, *Sibila* parte dos relatos que os outros contam de sua tia para fomentar a imagem múltipla dessa mulher. Entretanto, é no encontro com Sybila que, de fato, a protagonista pode se inscrever e oferecer seu ponto de vista sobre o acontecido, contradizendo algumas opiniões da diretora e discordando de seus posicionamentos em relação ao passado político do Peru. Nesse ponto, ao passo que a inscrição da eu-realizadora se efetiva, a mesma é tensionada pelo movimento da protagonista de se colocar no documentário.

Irrefutável, no entanto, é a autoridade das organizadoras dos discursos –as diretoras das obras–, enfim, é no momento da edição que são definidas quais marcas de negociação e trocas se manterão no filme. E vamos além, a pensar como o uso da câmera-corpo e as marcas em tela, fazem com que a autoridade da organizadora do discurso fique gravada na própria imagem e constituição fílmica. Ou seja, se atesta como eu-realizadora, sua construção fílmica, enquanto se inscreve como câmera-corpo. Sendo assim, compreendemos as escolhas formais como caminhos de construção de significado, mesmo em obras documentais que se colocam a disposição do acaso, estando sujeitas ao imprevisto. “Não se filma impunemente – menos ainda o corpo do outro, sua palavra, sua presença” (Comolli, 2008: 86), isto é, mesmo a escolha “incerta” acarreta um formalismo, que reverbera em construção de significado e ética para com a outra.

As eu-realizadoras, então, se constroem na tessitura fílmica a partir das diretoras e suas experiências situadas, mas que são negociadas no processo de feitura com as outras pessoas presentes na obra, representando experiências e pontos de vista específicos. A inter-relação entre câmera-corpo

e eu-realizadora é constante, são criadas a partir da inscrição subjetiva das realizadoras nos documentários em primeira pessoa, mas se tornam formas de expressão narrativa, não sendo a essência expressa de uma pessoa e, sim, um discurso expressivo.

A câmera-corpo da diretora Teresa Arredondo, nos momentos em que anda de carro pela cidade, ou mesmo chega à casa das pessoas que vai entrevistar, é o que a reconhece como a organizadora e investigadora daquele filme. No mesmo sentido, a de Melisa Liebenthal adentra à casa de suas amigas, está com elas em festas e registra as suas interações, é ela quem verifica àquela experiência e é parte daquele ambiente. Assim, a câmera que está ao alcance daquela a quem filma, não é uma câmera exterior, no caso desses filmes, ela é parte constitutiva daquilo que registra. Possivelmente, aquele momento não ocorreria senão fosse para o filme e, se ocorresse, seria de outro modo. Ou seja, ao mesmo tempo que registra, ele também modifica, a câmera-corpo é criativa em sua atuação. Uma criatividade de vivência e afeto compartilhado, inscritos em câmera pela proximidade com os objetos e a forma de lidar com eles:

[...] a presença do diretor e do aparato fílmico, a força das ações e relatos testemunhais apresentados como conversas e confissões e o uso de estratégias do domínio da ficção, em especial um investimento no uso dos *close-ups* e planos-detelhe, para justamente reiterar esse efeito emotivo e afetivo de intimidade e interioridade, engendrado especialmente através dos *close-ups* no rosto (Baltar, 2013: 69)

O afeto anterior a relação, enredado nesta constituição de registro, inscreve as relações entre as mulheres no filme. Assim, a proximidade da câmera é representativa da fisicalidade da relação, por sua vez, concebida em imagem. Os relatos pessoais em documentários compartilham de uma crença vinda da história oral e do testemunho, a de utilizar a “primeira pessoa que narra sua

vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada” (Sarlo, 2007: 19). Ao voltarem ao passado como forma de compreensão e reparação, as amigas e a sobrinha dos filmes fazem exatamente isso. Contam sobre elas próprias ou outras mulheres como exercício de inscrição de si no presente, colocando a construção de um relato pessoal em local de privilégio nos discursos contemporâneos.

Neste mesmo sentido, quando Renov (2004) dá como terminada a vergonha em relação à subjetividade no documentário, abre espaço para que narrativas como as destas realizadoras latino-americanas ocorram. O desenvolvimento de filmes de diretoras sobre mulheres ou sobre elas mesmas, suas experiências e passados correlacionados, constrói um novo mapa de experiências individuais construídas nas telas. A primeira pessoa não necessariamente precisa se referir a um ser individual, ela pode ser representativa de um grupo de pessoas, com sua diversidade e especificidade. No entanto, ambos os documentários aqui retratam questões específicas de mulheres, e por serem a partir de vozes identificadas, partem de representações situadas. Assim, eles têm características específicas de classe, gênero e raça, o que influi nos locais que frequentam, conversas e ideias. E, por consequência, em como esses filmes serão construídos.

Ao demarcar essa especificidade e seu modo de construção, o objetivo é que cada vez mais expressões de câmera-corpo possam ocorrer, e que mais mulheres cedam a compartilhar da câmera com outras e, assim, representar suas vivências específicas e individuais. Desse modo, o quadro de representações ganhará diversidade, acedendo às outras muitas possíveis inscrições de eu-realizadoras; estas as quais aludimos apenas representam uma pequena parcela, especificamente no contexto de documentários na América Latina.

O que procuramos ao refletir formalmente as inscrições de eus, em suas formas de construção da eu-realizadora, é fomentar um debate em que compreendamos também os discursos situados. A voz feminina desses filmes, cambaleia, pergunta muito mais do que afirma, olha para o passado como questionamento e não como fonte segura de informação. Esta construção é o que permite o falar em primeira pessoa, por uma ou por várias, que atesta a partir de sua experiência e autoridade para tal assunto. Por outro lado, se antes a voz do documentário clássico era descorporificada, aqui o corpo da diretora se constrói no movimento da câmera, que potencializa a inscrição da primeira pessoa.

Em suma, a câmera-corpo possibilita, pela escolha formal da diretora de manipular a câmera, que esta se coloque e inscreva como eu-realizadora no documentário ao qual está filmando. Ela é corpo nas interações com outras mulheres, reconhecendo-se enquanto parte do ante campo e também como materialidade na imagem e som. Assim, demarcando sua autoridade enquanto realizadora mulher, falando com e sobre outras mulheres, desde sua primeira pessoa discursiva. Dessa forma, se coloca como autoridade em seu discurso, verifica e atesta sua existência ao passo que o constrói.

Objetivamos alcançar uma multiplicidade e diversidade de representações de eus, corpos e realizadoras em obras documentais. Que este trabalho possa incentivar maiores experimentações neste sentido, que diversas outras formas de inscrição subjetiva de mulheres se desenvolvam, acedendo a outras experiências subjetivas, assim como a novas criações formais e éticas de inscrição de eus. Finalmente, ao demarcar que a eu-realizadora e a câmera-corpo se tratam de construções, escapamos do essencialismo e da crença em uma experiência pura. Aqui, é central salientar que são exercícios mediados pelo aparato e pela linguagem do cinema, sendo constantemente repensados.

Bibliografia

Arfuch, Leonor (2010). *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Editora da UERJ.

____ (2014). "(Auto) biografia, Memoria e Historia" em *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, março. Buenos Aires: Núcleo de Estudios sobre Memoria, IDES. Disponível em: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/ARFUCH> (Acesso em: 01 ago. 2020).

Baltar, Mariana (2013). "Entre afetos e excessos respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo" em *REBECA. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, Volume 4, São Paulo: Sociedade brasileira de estudos de cinema e audiovisual (SOCINE). Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/95> (Acesso em: 01 de agosto de 2020).

Brasil, André (2013). "Formas do Antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo" em *Revista Famecos*; Vol 20, No. 3. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUC-RS. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/14512> (Acesso em: 01 de agosto de 2020).

Comolli, Jean Louis (2007). "Aquellos que filmamos – Notas sobre la puesta en escena documental" em *Ver y Poder: La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Ed. Aurelia Rivera, 2007.

Comolli, Jean Louis (2008). "A outra escuta: prática e teoria da entrevista" em Comolli, Jean Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

Guatarri, Felix e Suely Rolnik (1996). *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes.

Hartog, François (1999). "Uma retórica da alteridade" em *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p.229-272.

Holanda, Karla (2015). "Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina" em *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, volume 42, número 44. São Paulo: ECA-USP. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103434> (Acesso em: 6 abril 2021).

McFadden, Cybelle (2014). *Genderer Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle and Maiwenn*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press

Piscitelli, Adriana (2002). "Recriando a (categoria) mulher?" em Algranti, L. (org.). *Textos Didáticos: A prática feminista e o conceito de gênero*, nº 48. Campinas: IFCH-Unicamp. Disponível em: <http://www.culturaegenero.com.br/download/praticafeminina.pdf> (Acesso em: 01 de agosto de 2020).

Renov, Michael (2004). *The subject of documentary*. Minneapolis: Univ. of Minesota.

Renov, Michael (2008). "First-person Films: Some theses on self-inscription" em Austin, Thomas y Jong, Wilma (editores), *Rethinking documentary: new perspectives, new practices*. Maidenhead: Open University Press/McGraw Hill Education.

Sarlo, Beatriz (2007). *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras y Belo Horizonte: Editora da UFMG.

Scott, Joan W. (2012). "A Invisibilidade da Experiência" em Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 16, setembro. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/11183/8194> (Acesso em: 01 de agosto de 2019).

* Doutoranda em Multimeios na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Graduada em Cinema e Audiovisual (UFF), Mestrado em Multimeios (Unicamp). Contato: lais.ltei@gmail.com