

Colóquio Internacional Interuniversitário 2-5 de Outubro de 2019

Université de Grenoble-Alpes/Université Lumière Lyon 2/Université de Tours

QUANDO AS MULHERES FILMAM: O DOCUMENTÁRIO NA PENÍNSULA IBÉRICA
E NA AMÉRICA LATINA

Organização

Sonia Kerfa (UGA), Angélica María Mateus Mora (Tours) e Dario Marchiori (Lyon 2)

Local

Université Grenoble-Alpes (2-3 octobre)/Université Lyon 2 (4-5 octobre)

Chamada de comunicações

Desde há alguns anos, o cinema documental ganhou fôlego e público na Europa e no continente americano. Atesta-o o sucesso de numerosos festivais que lhe são consagrados nessas latitudes. Contudo, esse renascimento não foi acompanhado por uma mudança de paradigma na cartografia de género: o discurso da história do cinema perpetua a subalternidade das realizadoras, bem como o desigual princípio de divisão do trabalho que confia às mulheres funções subordinadas na criação cinematográfica (Morissey, 2011). Desta maneira, realizadoras como Alice Guy, que outorgou um lugar privilegiado às mulheres nos seus filmes, ou Esther Choub, pioneira do reemprego de imagens, só foram inscritas tardiamente nas histórias do cinema – e quase sempre pela mão de outras mulheres. Muito embora existam períodos, antes da década de vinte, em que a presença das mulheres foi mais forte, já ao longo das décadas seguintes apenas alguns nomes de realizadoras, quase todas com filmografias sucintas ou espaçadas¹, pontuam as histórias do cinema. No cinema documental, existe uma produção modesta e pouco conhecida, ainda que regular, ao longo de todo o século XX e até à fase histórica dos anos setenta, quando as reivindicações feministas², no seio de lutas mais globais (anti-imperialistas, anti-capitalistas, pela igualdade e pelo reconhecimento dos direitos das minorias) contribuíram para provocar uma ruptura na história do cinema. Com efeito, a segunda grande incursão

¹ Fazemos referência a Mary Field e Laura Boulton nos EUA, a Ruby e Marion Grierson – irmãs de John Grierson – e Jill Craigie no Reino Unido e a Judith Crawley e Jane Marsh no Canadá. Em França, Germaine Dulac (vanguarda dos anos vinte e trinta) e, em seguida, Nicole Vedrès, Jacqueline Audry e Agnès Varda encontraram um lugar na história do cinema.

² No Ocidente, muito embora existam grandes “vagas”, a história dos feminismos é complexa e plural devido à diversidade de referências e periodizações (Studer, 2004).

das mulheres no documentário, prática pouco reconhecida na história do cinema, emergiu na esteira de situações históricas contestatárias.

Esquemas de pensamento voltavam a impôr-se e algumas mulheres tomaram consciência de que o discurso dominante tinha fechado as portas ao seu ponto de vista e, em consequência, ao processo de subjectivação “pelo qual se produz a constituição de um sujeito” (Vihalem, 2011). Durante esse período de luta e de questionamento das hierarquias e do poder, no Reno Unido e, logo, nos EUA, o pensamento feminista debruçou-se sobre a produção cinematográfica dominante, a produção cinematográfica de tipo hollywoodesco, para evidenciar a hegemonia de uma cultura do olhar do espectador masculino ao qual é subordinado o olhar das espectadoras. O pensamento feminista apercebeu-se do “desdobramento” proposto pelo cinema dominante: “de um lado, *as* mulheres e, do outro, um ‘feminino’ construído pelo texto do filme e que nada tem a ver com a existência de mulheres reais” (Reynaud, 1993). Essa tomada de consciência teorizada pelas pensadoras britânicas e norte-americanas introduziu uma descontinuidade no desenrolar da história do cinema e desmistificou o seu discurso. Muito embora o *corpus* analisado pelas pensadoras feministas se fundasse principalmente no cinema de ficção, o seu ponto de vista crítico colocava novos temas e diferentes personagens em primeiro plano (Nuñez Domínguez *et al*, 2012). As análises, o engajamento e, em alguns casos, a *praxis* dessas pensadoras ecoava o conjunto de combates sociais, culturais e ideológicos, de inspiração marxista, que surgia em todas as frentes do campo artístico.

Mudar o velho mundo, emancipando-se dele e dando-lhe outro rosto, implicava repensar a dialéctica visível/invisível. As mulheres documentaristas atrás da câmara nem sempre trouxeram consigo novas formas, mas seguramente novas maneiras de fazer com novos actores da vida social. Rostos sem legitimidade apareceram nos ecrãs dos filmes chamados “de mulheres”, declaradamente feministas ou não, proporcionando retratos de mulheres até então raramente presentes nos ecrãs. Os seus testemunhos e palavras configuraram *corpus* fílmicos pessoais e singulares que tardam em entrar na história geral do cinema. Ora, se foram as feministas a levantar o véu sobre temas tabu (sexualidade, contracepção, aborto, violências), esses testemunhos filmados devem ser inseridos numa história política e social do cinema documental. É legítimo, desde logo, questionar-se sobre como pode o cinema documental equacionar um conjunto de filmes realizados por mulheres com um olhar politizado. Como encarar um cinema que faz do sujeito, inclusive na sua corporeidade, uma instância significativa primordial ao fundar-se sobre: “[...] uma das ideias centrais do movimento feminista, a ideia de que o pessoal é político e teórico, de que todo discurso inteligente e útil deve necessariamente equacionar e tomar em consideração o factor subjectivo”? (Braidotti et Degraef, 1990). Não terá esse cinema viabilizado outra “leitura sexuada do mundo”, empregando a expressão de Florence Rochefort (1995)? Essa leitura perturbadora, se não subversiva, outorga um valor heurístico aos filmes documentais concebidos por mulheres. Se o cinema militante questionou as hierarquias, a perspectiva

proposta pelas mulheres ao longo da década pós-1968 disseminou uma desordem política sem posteridade histórica, factor que importa hoje interpelar.

Encontrar um lugar pressupunha, durante o período descrito anteriormente, retirar o Outro da sombra; não obstante, as potencialidades criativas e poéticas do aparelho cinematográfico foram postas rapidamente ao serviço do prazer de inventar formas cinematográficas não-narrativas, desligadas de todo engajamento militante. Emerge uma produção experimental que, não sendo inédita na história do cinema (pensemos em Germaine Dulac ou em Maya Deren), se intensificou, conformando um *corpus* de filmes documentais inventivos. Além disso, a aparição da câmara de vídeo, de que as mulheres se apoderaram a partir dos anos setenta (Poissant, 1997), multiplicou o volume de filmes produzidos, assim como as práticas alternativas (Duguet, 1981). As convulsões políticas que caracterizaram as décadas de sessenta e setenta tiveram como resposta transformações radicais nas práticas artísticas, investidas na tarefa crítica de descompartmentar as disciplinas (pintura, fotografia, cinema, dança) mediante operações de cruzamento, hibridação e intersecção. Emergiram novas formas artísticas – Fluxus, *Land Art*, *Body Art*, arte conceptual –, formas artísticas que procuraram redefinir as hierarquias, questionar a fronteira entre arte e vida e “perturbar a nossa relação ordinária com a referência” (Caillet et Pouillaude, 2017), *démarche* em curso ainda hoje. Nos novos territórios de experimentação, muitas vezes ligados a uma dimensão pessoal e, mesmo, corporal (como na *Body Art*), as mulheres afirmaram-se, tendo encontrado um novo lugar no mundo da arte. Do ponto de vista da arte documental, as experimentações levadas a cabo por mulheres artistas a diversos níveis e de acordo com diferentes modalidades deu visibilidade a experiências do espaço (doméstico, público, privado, natural), do tempo (de dedicação, repetitivo, biológico) e do corpo (exposto, fisiológico, violentado, re-apropriado), introduzindo novas gestualidades de *détournement* e de recuperação de um *poder criar*. Articuladas ou não em torno de um projecto político, essas estratégias de representação criaram um terreno propício para a afirmação da dimensão inventiva e criativa das mulheres (pensemos em Yvonne Rainer, VALIE EXPORT, Martha Rosler).

O quadro histórico, técnico e estético em que se inscreve a produção documental sobre a qual se debruça este colóquio partilha uma história violenta, marcada por regimes ditatoriais, militares e repressivos em sociedades marcadas por profundas desigualdades. Mais ainda, muito embora Espanha e Portugal façam hoje plenamente parte da Europa, a estrutura económica e social aproximou-os durante muito tempo dos países do Hemisfério Sul. A despeito dessa herança comum, o conjunto de países hispânicos e lusófonos apresenta uma divisão estrutural, ligada à longa história colonial que se inicia no século XVI. Esses pontos de ligação, bem como os arcaísmos sociais e económicos, tiveram ressonâncias no cinema documental produzido em ambos os territórios, com sociedades extremamente polarizadas e dirigidos por oligarquias relutantes em aceitar o desenvolvimento e o enraizamento da democracia (Malamud, 2005): desenha-se, assim, o horizonte transnacional deste colóquio, que visa não

só realçar uma cultura visual partilhada, mas também as especificidades correspondentes a cada país e a cada continente. De um modo geral, com algumas exceções, as condições históricas foram particularmente desfavoráveis para as mulheres. Deste modo, no século XX, a Península Ibérica só conheceu breves períodos de liberdade, tendo vivido quase sempre sob a opressão de ditaduras conservadoras, o Estado Novo de Salazar (1933), em Portugal, e o “nacionalcatolicismo” franquista (1939), em Espanha. Durante as ditaduras, as mulheres foram submetidas ao duplo jugo e à dupla censura do patriarcado e da Igreja, o que conferiu uma dureza acrescida à luta pela conquista de direitos. Poucas mulheres se aventuraram no terreno quase exclusivamente masculino do cinema. As “pioneiras” — termo que deve ser repensado (Soto Vázquez, 2017) — Rosario Pi, considerada como a primeira cineasta espanhola, e Margarita Alexandre, conhecida por ter co-realizado um documentário (*Cristo*, 1953), destacam-se no período posterior à chegada do cinematógrafo a Espanha. Durante os anos 1950-1960 do franquismo, no cinema de ficção, um nome emerge, Ana Mariscal. Em seguida, ao longo da ditadura agónica e durante a transição democrática (1975-1982), o número de mulheres realizadoras não pára de aumentar. Recordemos, na transição, a lição documental e política da dupla Cecilia e José Bartolomé (*Después de...*, 1979-1981). A dimensão militante encontrava-se no cerne do trabalho documental das mulheres, revelando um interesse crescente pela questão do Outro, com o qual as realizadoras partilhavam experiências vivenciais (Waldman e Walker, 1999). O engajamento das raras documentaristas inscrevia-se no conjunto de reivindicações que tinham nascido em plena Guerra Fria, acentuadas pelo contexto ditatorial ao qual se opunham (Helena Lumbreras e o Colectivo de Cine de Clase). As relações de dominação eram questionadas, tradição que, inscrevendo-se na história do documentário, prevalece na Espanha actual, país marcado por crises sucessivas entre o fim do século XX e o início do século XXI: independentemente da sua natureza económica, cultural, identitária, ideológica ou memorial, essas crises foram abordadas e questionadas por mulheres (Margarita Ledo, María Ruido, Mercedes Álvarez, Isabel Coixet ou, no cinema experimental, Eugenia Balcells) em formatos variados e em diversas temporalidades. Em Portugal, a implementação de uma indústria cinematográfica é dificultada por diversos factores económicos e sócio-culturais (Bénard da Costa, 2011). Ao mesmo tempo, a vigência da ditadura até 1974 recorta profundamente as liberdades civis. Surgem, porém, alguns nomes, como os de Maria Emília Castelo Branco ou de Bárbara Virgínia, a última das quais assina a única longa-metragem realizada por uma mulher durante a ditadura salazarista (Pereira, 2016). Nos anos setenta, as mulheres passam a integrar as equipas técnicas e a realizar filmes, como é o caso de Noémia Delgado (*Máscaras*, 1976), ligada ao *Cinema Novo* português e cujo trabalho tem uma dimensão etnográfica. Esta tendência consolida-se na década seguinte com a emergência da primeira verdadeira geração de realizadoras, Margarida Gil, Monique Rutler ou Solveig Nordlund (Pereira, 2016). Ao longo da década seguinte, afirmam-se Teresa Villaverde, Catarina Mourão e, um pouco mais tarde, Susana de Sousa Dias. O cinema deste período debruça-se sobre temas muito diversos, que vão da opressão da mulher numa sociedade conservadora à droga e à pobreza nos bairros

urbanos, passando pela memória. A nova geração que surge no século XXI mistura gêneros, operando na fronteira entre filme, arte e ensaio (Cláudia Tomaz), ou afirma claramente um ativismo LGBTI+ (Raquel Freire).

A imensidade e a grande diversidade do continente latino-americano dificultam a realização de estudos país a país, salvo algumas notáveis exceções, como o México, “onde a indústria fílmica [...] foi o principal fenómeno cinematográfico da primeira metade do século XX, enquanto que essa preeminência só acontecerá no Brasil na segunda metade do século”, segundo Paulo António Paranaguá (2003). O historiador prossegue, citando a Argentina e o caso emblemático de Cuba. Muito embora conformada por cinemas periféricos, a história do cinema documental desses países, vinculada, em geral, à realidade histórica contemporânea, é conhecida, factor onde, segundo Silvana Flores (2014), reside a sua originalidade. Porém, o *Nuevo Cine Latinoamericano* interessou-se pouco, de uma maneira geral, pela situação das mulheres e não conduziu a uma explosão do número de realizadoras documentais, ainda que o nome de Nora de Izcue se imponha. Podemos citar, por exemplo, a argentina Dolly Pussi, a cubana Sara Gómez, a venezuelana Margot Benacerraf, realizadora do mítico *Araya* (1959), e a colombiana, ainda em actividade, Marta Rodríguez. As dinâmicas de emancipação e justiça que guiaram muitas dessas realizadoras encontram-se também nos colectivos de mulheres cineastas que elaboraram em comum métodos de trabalho sobre o “real”. Tal foi o caso de dois grupos com o mesmo nome, Cine-Mujer, no México, em 1975 (Rashkin, 2015), e, em 1978, na Colômbia — país particularmente rico em mulheres documentaristas (Paranaguá, 1996) —, que assumiram o risco de abordar, em países conservadores, temas como a violação, o aborto (*Cosas de Mujeres*, de Rosa Martha Fernández, 1978) ou a vida das mulheres nos bairros de lata (*La mirada de Myriam*, de Clara Riascos, 1986). No Brasil, país com uma abundante produção, a artista Lygia Pape, nos seus filmes experimentais, a videoartista Letícia Parente ou, ainda, Carolina Teixeira interrogam a violência da sociedade brasileira. O cinema experimental, na sua dimensão documental, encontra plena expressão no trabalho da argentina Narcisa Hirsch, situado sob o signo da “experiência” (Sayago, 2013).

O colóquio definirá as questões em jogo nas múltiplas experiências aqui inventariadas de maneira breve e necessariamente incompleta. Não obstante, não podemos deixar de constatar, em todos os períodos e regiões, a importância das realizadoras que produziram documentários a partir de uma combinação entre a *praxis* e/ou o activismo feminista. Como explicar que essa nova produção tenha permanecido à margem do refrescamento cinematográfico que ocorreu durante os anos de resistência, desobediência e contra-cultura? O panorama histórico traçado permite apreender, por um lado, a que ponto a produção documental de mulheres resulta de um processo de emancipação indissociável de uma tomada de consciência das feministas e, por outro, que esta constatação transcende as histórias nacionais. Convocando múltiplas questões (políticas, sociais, estéticas), este cinema permite reinventar a representação das mulheres, dos seus pensamentos, desejos e prazeres ao ponto de

subverter a própria noção de “mulher” e, em certo sentido, “a nossa percepção e a nossa definição da realidade [...]» (Colaizzi, 2002). Este conjunto transnacional de produções entrecruza o horizonte de um cinema “menor”, na acepção deleuziana do termo, um cinema que dá conta, por contraste, de uma história do cinema documental ainda largamente incompleta.

Ao longo dos anos noventa e da primeira década do século XXI, os países hispanófonos e lusófonos conheceram desenvolvimentos sociais muito rápidos. “Uma nova relação com a política” (Bataillon et Prévôt-Schapira, 2009) emergiu quando se encontravam no poder governos de esquerda. Esses países acolheram com interesse novos campos de investigação, como os *gender studies*, ou criaram-nos mesmo, como no caso dos Estudos “Descoloniais” (Quintero, 2010). A mestiçagem e também o racismo sofrido por negros e índios, o papel das fronteiras no imaginário latino-americano ou a questão da violência não são alheios à tomada de consciência que representou a emergência da “descolonialidade”, conceito ainda hoje largamente discutido. São questionadas as categorizações e a maneira como os seus meandros desenham territórios de poder. Por vezes, essas abordagens cruzam-se numa perspectiva interseccional que conduz a uma problematização das relações de raça, classe e sexo, o que se estende ao cinema documental. Cineastas activistas, mulheres negras ou índias (Gloria Jusayu, na Venezuela) filmaram-se subvertendo as relações de força, o que lhes trouxe dificuldades no seio dos seus próprios grupos. Estes processos inscrevem-se na linha de continuidade das práticas de realizadoras de grupos minoritários norte-americanos (Springer, 1984), no sentido em que o seu trabalho emancipador é pensado segundo uma perspectiva reflexiva e ecológica que considera a implicação corporal como produtora de sentido (Cecilia Vicuña, Chile).

A herança dos questionamentos em torno das normas e divisões binárias abriu caminho a novas concepções que rejeitavam o masculino e o feminino simultaneamente. Essa linha de pensamento inscreve-se na rejeição dos atributos, central no projecto *queer*, ao qual foram rapidamente dedicadas investigações académicas e outros trabalhos escritos na América Latina e também em Espanha. Foram redigidos textos incisivos, expressivos do processo de descompartimentação. Deste ponto de vista, o texto pioneiro da chicana lésbica Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* (1987), é um exemplo esclarecedor da enunciação de uma identidade sexual fronteiriça através de uma escrita mestiça. O texto deve ser lido a partir da tradição textual ligada a materiais que, na história das mulheres e das sexualidades, existiram sob a forma de manifestos, ensaios ou formas híbridas. Uma vez mais, o peso das normas provocou a necessidade de interpelar, de colocar a questão do lugar: o lugar de criação dos grupos dominados, dos seus filmes e dos traços escritos por aquelas e aqueles que não se identificam já com a categoria de “mulher” e que a interrogam, propondo outras representações.

Este colóquio visa repensar os quadros epistemológicos de análise da imagem documental segundo uma perspectiva interdisciplinar. Que estratégias narrativas e que estéticas foram desenvolvidas para levar ao ecrã temas tabu ou contornar a censura? Qual foi o papel dos colectivos de

mulheres na organização da produção? Em que se transformaram esses colectivos? Como circularam — ou não — as obras entre países próximos culturalmente, dominados por poderosas televisões? Qual foi a contribuição efectiva de certos filmes para o enriquecimento e para a redefinição da antropologia cultural em sociedades pluriétnicas? Como encarar, a grande escala, a conservação, o restauro e a utilização de documentários realizados em suporte videográfico, raramente contemplados nas políticas de conservação? Qual é a parcela de investimento das instituições (ministérios, cinematecas, museus, universidades, etc.) no estudo, promoção e difusão desses materiais e das suas produtoras? Qual é o papel dos numerosos festivais denominados “de mulheres” na difusão e também na recepção desses filmes? Por fim, qual é hoje a incidência das reivindicações LGBTI+ na produção documental?

Essencialmente, este colóquio reflectirá sobre a maneira como um conjunto de filmes documentais, cingido a uma dupla marginalidade — marginalidade do documentário e marginalidade do estatuto das mulheres —, levou a cabo operações de inteligibilidade do mundo.

EIXOS PRINCIPAIS DO COLÓQUIO

1. História e política: o documentário realizado por mulheres como tomada de posição num determinado contexto político, inclusivamente do ponto de vista das questões coloniais e pós-coloniais.
2. Documentar os corpos: atrás ou à frente da câmara, o documentário como instrumento de estudo, interrogação e reivindicação.
3. Estética do cinema: a partir de uma constatação da marginalidade, a inventividade formal dos documentários realizados por mulheres na história do cinema documental.
4. Pensar o cinema e a escrita: foco nos escritos de pensadores hispanófonos e lusófonos de ontem e de hoje.
5. Cinema documental, artes e performance: experiências pessoais e experimentações formais.
6. A questão dos arquivos: ponto da situação, políticas culturais, implicações estratégicas.
7. Interseccionalidade e questões LGBTI+: historicidade e novas abordagens teóricas e práticas.

Informações práticas

Local: Université Lyon 2 e Université de Grenoble-Alpes

Data do colóquio : 2-5 de Outubro de 2019

Data limite para a submissão de propostas: 31 de Março de 2019

Comunicação da decisão: 30 de Abril de 2019.

Submissão de propostas: <https://cinedocfemmes.sciencesconf.org>

Em caso de problema técnico, contacte: sonia.kerfa@univ-grenoble-alpes.fr

As propostas (redigidas em francês, espanhol ou português) devem conter um título, um resumo de aproximadamente 300 palavras e uma breve nota biográfica de 100 palavras.

O colóquio integra-se no Projecto GAPP (« Genre et Arts dans une perspective Poét(h)ique et Politique »), coordenado por Idoli Castro (Lyon 2) e Sonia Kerfa (UGA)

[BIBLIOGRAFIA DISPONÍVEL ON-LINE](#)