



GEMINIS

[ABORDAGENS MULTIPLATAFORMAS]

NA TRILHA DOS SUJEITOS: AUDIOVISUAL, MEMÓRIA E O EVENTO DE EMPODERAMENTO PARA AS MULHERES

FERNANDA CAPIBARIBE LEITE

Professora de Comunicação e Cultura Visual da UFAL, doutoranda bolsista (CAPES) em Mídia e Estética do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE.

E-mail: fernanda.capibaribe@gmail.com

RESUMO

Como a atualização das memórias individuais representadas nas imagens podem compor discursos sobre autonomia para as mulheres? A partir de quatro filmes produzidos pelo consórcio internacional *Pathways of Women's Empowerment*, este artigo propõe a definição de um evento de empoderamento para as mulheres enquanto processo de mudanças em suas vidas, mediatizado através das imagens e que se conecta a dois outros eventos contemporâneos: da fotografia e do endereçamento fílmico. A intenção é investigar como os filmes abordam os espaços de transição para diferentes sujeitos-mulher, a partir das narrativas da memória que contraem passado e futuro no presente e estabelecem linhas de pertencimento por via de um "tornar-se".

Palavras-Chave: Feminismo. Empoderamento. Memória. Audiovisual.

ABSTRACT

Since when the update of individual memories represented in the images can compose autonomy discourses for women? From four films produced by the international consortium *Pathways of Women's Empowerment*, this paper proposes the definition of an event of women's empowerment as a process of change in their lives, mediatized through the images and connected to two other contemporary events: the photography and film addressing ones. The intention is to investigate how the films approach the transition spaces for different subjects-women, through memory narratives, that constrict past and future in the present and establish lines of belonging through a "becoming".

Keywords: Feminism. Empowerment. Memory. Audiovisual.

1. O EMPODERAMENTO DE MULHERES E SUAS NUANCES DE VISIBILIDADE

Na trilha das narrativas associadas às minorias sociais, que ganham força na modernidade e início do que viemos a chamar de contemporâneo, as desigualdades de gênero tornaram-se ponto de interesse em diversas esferas da sociedade. Esse movimento não se dá simplesmente para fazer emergir as estruturas que legitimam as hierarquizações de poder associadas aos polos masculino-feminino, mas também no sentido de encontrar mecanismos de compreensão e alternativas que deem conta de equacionar o problema. É nesse contexto que, através de processos desencadeados por movimentos feministas, emerge o termo *empoderamento de mulheres*, imbuído das tarefas de reflexão, produção de narrativas e implementação de políticas eficazes voltadas à conquista de autonomia para as mulheres em seus diversos espaços de atuação.

Mas o que, afinal, legitima o termo *empoderamento*? Seriam alguns processos mais cruciais do que outros? Quais os mais relevantes e em que circunstâncias o empoderamento se estabelece como mais durável? Seja como for, a palavra associa-se indubitavelmente à perspectiva de mudança e remete a um presente, a algo acontecendo. Paradoxalmente, a inclusão do termo na agenda de gênero tem se restringido à construção de políticas em âmbito macrossocial, geralmente voltando-se às ações governamentais e de instituições internacionais, não adentrando, assim, nesses processos que permeiam a vida cotidiana e deixando de lado os caminhos que levam a lugares menos óbvios e mais subjacentes – porém não menos importantes – de conquista da autonomia para as mulheres (CORNWALL, 2006).

No rastro dessas trilhas não visíveis, a reflexão aqui proposta visa associar as estratégias de conceituação do empoderamento para as mulheres com a permeabilidade da cultura audiovisual em nossas vidas diárias, considerando suas nuances de visibilidade, através de um determinado tipo de produção imagética, e sua disseminação a partir dos diversos suportes em convergência. Interessa alinhar essas vertentes tendo como fio condutor a ideia de “evento”, da fotografia (SUTTON, 2009) e do endereçamento fílmico (ELLSWORTH, 2001) quando tratamos da imagem, e do empodera-

mento em si, no que toca uma nova mirada das possibilidades de escolha associadas ao gênero feminino: podemos remeter a um evento de empoderamento para as mulheres a partir das imagens, ao abordarmos a perspectiva de um “tornar-se”, de um deslocamento, que vai estar presente tanto no filme (e na fotografia) quanto nas suas formas de endereçamento ao construir narrativas para o feminino nas quais a mulher é sujeito da ação e do enunciado?

Como *corpus* para dar conta de tal questão, abordo aqui o conjunto de imagens/filmes produzido pelo consórcio *Pathways of Women's Empowerment*, destinado a abordar o empoderamento na perspectiva dos estudos feministas, que o consideram enquanto um processo, envolvendo fluxos de transformações, permanências e retrocessos nas conquistas de autonomia e poder de decisão das mulheres. Integrado por cinco universidades em diferentes países, está aí uma das iniciativas que se destinou- dentre outras esferas de abrangência do termo- a investigar o empoderamento por via do cotidiano e para tanto engloba a produção audiovisual como uma das estratégias de conquista à qual o termo remete.

Apesar de não aludir a um estágio definitivo, mas, ao contrário, conjugar a palavra a partir dos trânsitos constantes, 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.

Nessa proposta, os filmes destacados para análise do empoderamento envolvem quatro produtos audiovisuais:

- a) Compilação de quatro curtas-metragens na série *A Vida Política* (Kat Mansoor, 16min, 2008), que trata de formas de ativismo inusitadas para mulheres brasileiras em diferentes cidades;
- b) O média-metragem *Filhas do Tempo* (Projeto Tempo, 26min, 2010), que trabalha os fluxos transitórios nas vidas de várias gerações de mulheres unidas por laços familiares e vindas de distintos *backgrounds* sociais;
- c) A sequência de cinco histórias compiladas na série *Stories of Change* (Kamar Ahmad Simon e Sara Afreen, 61 min, 2007), relatando as mudanças nas vidas de cinco personagens em Bangladesh que passaram a assumir posição de destaque em diferentes perspectivas;
- d) O filme *Thorns and Silk* (Paulina Tervo, 13min, 2009), baseado em relatos de quatro mulheres palestinas que conseguiram ocupar posições destinadas exclusivamente a homens em regiões de Israel.

Em todas essas imagens, as narrativas são construídas na forma de relatos autorreferenciado, envolvendo histórias de reivindicações e conquistas em benefício das mulheres, nos quais a memória é convocada a entrar em cena enquanto veículo da experiência. Diante de muitas possibilidades, as mulheres-personagens-protagonistas estão ali por sua capacidade de mobilização e transição de um lócus individual e privado para uma esfera pública e coletiva. 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 vivências.

César Guimarães (2007) postula que a prática da fotografia e cinema documentais pode ser uma atividade predatória quando consideramos sua capacidade de compartimentalizar as esferas sociais. Para ele, em alguns registros, podemos ver o fotógrafo como esse bem-sucedido do capitalismo, que se posta no lugar do “porta-voz” de figuras “marginais” da sociedade, banidas das possibilidades de consumo. De fato, é comum observarmos enunciados fílmicos nos quais ao sujeito da margem é doada determinada representatividade, sob o olhar de outro que detém a chave de entrada e saída para o *hall* do visível publicamente. Nesses casos (que não são poucos), o filme, ao invés de desarticular os estereótipos associados ao “sujeito invisível”, apenas reforçam-no, na tentativa de fixação de determinados lugares sociais relacionados a “quem mostra e quem pode ser mostrado”. A urgência imediatista requerida pela mercantilização das imagens vai, assim, não somente reafirmando estereótipos, mas também decalcando estratificações sociais ao dar visibilidade à diversidade como algo vazio. Isso afeta a cena política da qual tratam as imagens, mas também a cena cinematográfica enquanto espaço de fruição e posicionamento diante do mundo.

O que podemos observar das narrativas associadas ao referido consórcio, no entanto, é uma proposta de subjetivar as imagens em termos de pessoalidade e gênero, em primeira pessoa do feminino, no qual parece evidente a vontade de que, no âmbito da recepção, outras mulheres assumam “posição-de-sujeito” (ELLSWORTH, 2001) em relação às narrativas enunciadas pelas imagens. Conforme colocam as autoras Maria Ignácia D’Ávila Neto e Cristiana Baptista:

A recuperação e interpretação de narrativas de vida de mulheres têm sido um dos principais focos de atenção dos estudos feministas. A partir do ponto de vista das próprias mulheres é possível apreender o contexto social de onde as narrativas emergem, permitindo um acesso privilegiado à vivência e experiência do feminino. (2007, p. 02)

As narrativas geradas a partir dos relatos em primeira pessoa recontam como as mulheres negociam as estratégias de construção de suas subjetividades no cotidiano.

O ato de “contar-se” vem carregado de significação não somente pelas palavras, mas pelos gestos e movimentos corporais, adquirindo a conformação da narrativa do testemunho, no qual a passionalidade aparece enquanto um caminho. Abre-se, então, uma via de construção das histórias singulares associada ao patêmico, não “necessariamente ligado ao elemento textual, mas, sobretudo, ao factual, que se expressa visualmente” (D’ÁVILA NETO; BAPTISTA, 2007, p. 05) e a tensão dramática vem, majoritariamente, pela *mise en scène* das experiências interpretadas pelas personagens. Nos filmes analisados, esta performance é expressa na própria imagem e em sua utilização técnica, estética e política.

Além de relatar mudanças individuais, esses grupos de mulheres vão tentar caracterizar os “espaços de transição”, que propiciam a passagem da vida doméstica para o coletivo por via das narrativas privadas num âmbito compartilhado, visando transformar suas histórias em estratégias de “enfrentamento e posicionamento social” (*ibidem*, p. 02). Nesse sentido, estamos lidando também com uma transitoriedade das políticas identitárias, moduladas pela possibilidade de escolha:

A pessoa que passa por um processo de mudança e “torna-se” outra coisa escolhe a identidade, deposita na identidade este tornar-se, ao invés de ser por ela enquadrado, de deixar que a identidade a/o ponha em algum lugar. (SUTTON, 2009, p. 29)

Articuladas dessa maneira, as identidades se associam a “motivos sobre os quais recaem tanto as lutas por reconhecimento quanto os movimentos de contestação frente a padrões identitários dominantes ou hegemônicos” (GUIMARÃES, 2006, p. 38). Ao serem narradas através das imagens, as experiências dessas mulheres tentam estimular um potencial sujeito da ação a inventar novas formas de lidar com situações de vida, na perspectiva do ser e do agir.

Os *novos* sujeitos desse *novo* passado são esses ‘caçadores furtivos’ que podem fazer da necessidade virtude, que modificam sem espalhafato e com astúcia suas condições de vida, cujas práticas são mais independentes do que pensaram as teorias da ideologia, da hegemonia e das condições materiais, inspiradas nos distintos marxismos. No campo desses sujeitos há princípios de rebeldia e princípios de conservação da identidade, dois traços que as ‘políticas da identidade’ valorizam como auto-constituintes. (SARLO, 2007, p. 16)

No entanto, não podemos considerar que a construção desse “novo” sujeito-mulher corresponda ao lugar da mulher como o *outro*, pois, caso assim o seja, se estaria angariando espaços de representação do feminino, mas reafirmando o lugar de uma

universalidade androcêntrica. O que está em jogo, portanto, é a configuração desse sujeito feminino da transição, que não pode ser constituído simplesmente pela figura do *não homem*. Devemos, assim, distinguir entre a representação da mulher e a mulher como experiência, o que consiste em abordá-la, respectivamente, como imaginário cultural e como agente de mudança (D'ÁVILA NETO; BAPTISTA, 2007).

2. PELO EVENTO DA FOTOGRAFIA NO CONTEMPORÂNEO: NARRATIVAS DO FEMININO E AMBIGUIDADES

No imaginário que se configurou e permanece associado à fotografia e também ao cinema documentais, a ideia de “verdade” passou a pontuar o conhecimento como realização. Baseado nessa “tradição” norteadora da relação entre o senso comum e a imagem, Sutton (2009) escreve sobre os acontecimentos que tensionam seu equilíbrio, ou seja, quando determinado fenômeno ligado aos usos sociais e técnicos da imagem pode efetivamente configurar um evento: trata-se de uma virada, uma perspectiva de transformação. O autor alude à chegada nesse estágio do “tornar-se” como o que perpassa por uma reidentificação através das imagens e inevitavelmente implica em compressões relacionadas a tempo e espaço.

Nesse sentido, a ideia de evento distingue um “antes” de um “depois”, gerando sujeitos e subjetividades, em sua noção essencial através da qual podemos humanizar o tempo, rompendo com, ou interferindo de maneira significativa numa determinada conjuntura (SUTTON, 2009). O acontecer de uma transição não está necessariamente ligado a uma situação específica, mas:

É resultado de uma inserção do corpóreo no evento – o reconhecimento de um gesto numa espécie de revolução que, uma vez desencadeada, se constitui enquanto uma consciência de que as coisas não podem mais ser as mesmas. Não se trata tanto de uma questão de desejo que algo mude, e sim considerar que a mudança compele o sujeito. Podemos afirmar que o sujeito não evoca o evento, mas o contrário, como numa chamada à luta para uma pessoa ou grupo de pessoas. (SUTTON, 2009, p. 10) A figura do sujeito-mulher expressa nos relatos sonoro-corpóreos da imagem em vários suportes representa os grupos sociais deixados “de lado” nas narrativas históricas ao longo da modernidade e carrega na sua performance, explícita e/ou inconsciente, essa “chamada à luta” que vai configurar o desejo de que as coisas não mais permaneçam iguais. No entanto, ao emergir contando sua experiência nas produções audiovisuais do contemporâneo, este sujeito vai ter de lidar com uma prática que estará “[...] sempre equilibrada ‘na ponta da faca’ entre a promessa de um pensamento inovador e o risco de colapso pelo clichê”. (SUTTON, 2009, p. 27, tradução nossa)

Em um dos curtas de *A Vida Política*, por exemplo, a personagem Cristina narra sua trajetória, alguém que já fez um aborto ilegal para sua posição no presente a favor da legalização no Brasil. No filme, o relato se reveza com imagens diretas e de cobertura mostrando sua atuação como artista, militante e feminista na luta por uma abertura maior no que toca aos direitos reprodutivos da mulher. Sem dúvida, há um ponto de virada, no qual a personagem transita do lugar da mulher que fazia algo “errado” e tinha medo, para aquela que milita abertamente a favor da legitimação do aborto enquanto um direito. No entanto, não podemos deixar de observar o equilíbrio tênue entre a experiência e a reconstrução de uma história da experiência visando tensionar a virada em uma narrativa, a fim de torná-la mais “eficaz”. Se não podemos reviver uma experiência, mas vamos buscar no passado lembranças que nos são pertinentes no presente, então é possível afirmar que o funcionamento do evento que conecta empoderamento, imagem e endereçamento depende da medida desse equilíbrio.

Situação semelhante ocorre com a personagem Bilkish Akhter Sumi, do filme *Stories of Change*. As várias fotografias de momentos em que ela viveu são utilizadas para articular passado e presente de acordo com os acontecimentos por ela narrados. Trata-se da trajetória de uma menina presa numa família conservadora em Bangladesh que consegue se tornar a única repórter fotográfica mulher em sua cidade. Nessa figuração, ela busca alguns enfoques específicos que possam caracterizar sua guinada através de histórias de enfrentamento e tomada de posição, levando a momentos transitórios e manipulando a ação dramática de modo que a mudança seja claramente demarcada.

Russell Kilbourn (2010) se interessa por investigar a representação da memória e a memória como representação no diálogo entre vigilância e espetáculo. Nesse limiar estaria, de um lado, o olho que tudo vê e configura-se como memória coletiva e, do outro, o estranhamento pela percepção daquilo que inconscientemente é deflagrado contra a nossa vontade. Para ele, esse modelo narrativo da singularidade, que emergiu com força nas últimas décadas, vem reivindicar a permeabilidade entre história e memória, a favor das subjetividades como consciência coletiva de determinados grupos sociais, o que implica em fluxos contraditórios entre o que se quer mostrar e o que efetivamente é mostrado nas telas.

É possível perceber, hoje, um cruzamento cada vez mais frequente entre as histórias individuais e uma História objetiva nas narrativas de um destino coletivo. A memória pós-moderna, assim, constitui-se na ambivalência entre subjetividade privada e transpessoalidade comunitária, fato que Kilbourn (2010) aponta como bastante significativo nas representações da memória dos filmes contemporâneos. Isso porque

o cinema parece evocar um “certificado” emocional quando se utiliza dos relatos de memória, em consonância com a ideia de patemização narrativa já descrita.

Na narração enquanto processo de subjetivação, a relação direta entre a cognição e a geração de afeto constantemente utilizada nas histórias singulares acaba deixando o narrador “constrangido a produzir uma tensão em certos acontecimentos, que, deixando de infringir regras, não sendo mais considerados aventureiros ou perigosos, não seriam mais dignos de serem contados, ou memoráveis” (D’ÁVILA NETO; BAPTISTA, 2007. p. 4-5).

3. TEMPO, MEMÓRIAS INDIVIDUAIS E IMAGINÁRIOS COLETIVOS DA MULHER NOS FILMES

O ato de contar histórias, que se fincam na perspectiva do sujeito, configura-se como um processo dinâmico. A cada vez que formulamos mentalmente uma nova narrativa, as histórias vão se atualizando de acordo com as nossas vivências, e temos de lidar com as tensões e negociações que decorrem daí. A construção do “eu” através de uma narrativa mediada é, assim, uma história escrita no presente e permanentemente reescrita a cada vez que é acionada. Trata-se de um processo constante de “autocriação narrativa”, no qual vamos tecendo nossa autobiografia e passamos a viver dela, ou seja, “[...] somos definidos e constituídos por ela, e através dela inventamos e construímos nosso eu e contamos nossas vidas” (D’ÁVILA NETO; BAPTISTA, 2007, p. 03).

De fato, vários autores têm trabalhado, nas últimas décadas, a perspectiva da coletivização da memória como “zona de instabilidade oculta” (BHABHA, 1998), que tensiona a narrativa estável da História oficial. Obviamente, aqueles que mais vêm reivindicar o relato autorreferenciado são os representantes de grupos sociais deixados à margem de uma hegemonia moderna. Dessas *brechas*, vemos emergir as “outras” vozes presentes nas dinâmicas culturais – tais como as das mulheres enquanto categoria social – que, na temporalidade efêmera do presente, reconstroem discursos do imaginário compartilhado, nos quais sempre vão existir atualizações entre o “eu ouvi” e o “você ouvirá” (BHABHA, 1998, p. 215). Encarar o presente, assim, coloca em xeque “as teorias ocidentais do tempo horizontal, homogêneo e vazio da narrativa da nação” (p. 216).

Rompendo com a prerrogativa de uma história estável e propondo a suspensão de estados transitórios representados nas imagens, o evento do empoderamento de mulheres vai conectar-se com o evento da fotografia tentando fazer com que as imagens desarticulem o tempo histórico cronológico e fundam, através da memória, intervalos de contração entre todos os tempos da experiência. Nos filmes, essa ideia conecta-se com o conceito Deleuziano de imagem-cristal (apud SUTTON, 2009), que vai refratar o tempo em duas direções: a do passado e a do futuro, num processo que expõe

uma brecha entre a ideia do tempo-puro e do tempo cronológico.

Podemos observar o tempo através dos ponteiros que rodam no relógio, mas o tempo da memória é outro, indistinto e não organizado, diferente do que regula nosso cotidiano social. Temos, assim, o tempo objetivo, ordenador das nossas relações sociais – como a hora do café, do trabalho, ou as horas entre dia e noite – e o outro incomensurável, correspondente ao da memória e imaginação, o subjetivo – o tempo da experiência, mistura de lembranças e sensações. Quando se refere ao filme, Sutton (2009) cita essas duas temporalidades como relacionadas e passíveis de serem trabalhadas enquanto extensões da nossa vivência.

No filme *Filhas do Tempo*, diferentes gerações de filhas, mães e avós narram suas experiências postas em confronto para avaliação das mudanças nas vidas das mulheres. Está explicitada, aí, a possibilidade de articulação entre uma relação espaço temporal sensório-motora, isto é, cronológica, com a noção de tempo que vem fundir passado, presente e futuro, acionada pela memória. Em uma das tramas que compõe o filme, Dona Nide, 74 anos, conta sobre como foi cerceada pelos pais em relação às possibilidades de educação e trabalho, fator que a motiva a criar com mais abertura a sua filha, Lucinha, de 42 anos, que conseguiu se graduar numa universidade e incentivou a carreira da filha, Larissa, de 15 anos, como lutadora de karatê, chegando esta a tornar-se campeã brasileira em sua categoria.

A transitoriedade no filme aparece a partir da passagem das gerações. É como se a experiência de uma motivasse a mudança na vida da geração seguinte. Parece haver uma urgência, na narrativa do filme, em dar conta daquilo que se transforma, que desaparece e renasce renovado na experiência do outro. Para tanto, é necessário lidar com a duração, apreendida, tanto cronologicamente, quanto através de nossas percepções temporais geradas pela memória, expressas nas temáticas que são acionadas pelas personagens para ativar o rumo da mudança.

Para além de acompanhar o tempo frenético e despedaçado do contemporâneo, o documentário também pode servir para explicitar os processos lentos e invisíveis da transformação, na contramão da informação imediata, simultânea, em tempo real das tecnologias digitais. Se por um lado ativa a perspectiva da memória como esse tempo contraído, portanto; por outro, o filme reafirma uma noção convencional do tempo através da passagem das gerações. A vida existe enquanto constante possibilidade de mudança e é através das interações possíveis entre percepções e coisas que podemos definir a duração.

Podemos trabalhar a ideia de tempo a partir da memória como o tempo de uma identidade, que se desdobra em três esferas, de acordo com Deleuze (apud SUTTON,

2009): a) a duração como mudança constante; b) a memória como tomada de consciência da duração, a partir das coisas que se transformam com o tempo e c) o senso de passado, presente e futuro através do qual nossa consciência do tempo é criada. O presente corresponde, assim, ao paradoxo entre passado e futuro.

Ao ser entrevistada no filme *Filhas do Tempo*, Da. Hércia, 93 anos, enfatiza a necessidade da mulher ser destemida para garantir suas conquistas, afirmando que, se tivesse 20 anos de idade na época de hoje sua vida seria muito diferente. Nesse momento, a câmera em *closeup* congela, deixando bem evidentes as linhas do tempo, quando, ainda nessa imagem, ela regressa à experiência do passado para narrar o episódio do seu casamento, aos 15 anos. Voltando à imagem com som direto, a personagem conta que não tinha conhecimento de como uma mulher podia engravidar, apesar de já manter relações sexuais regulares com o marido. Na falta de intimidade entre o casal, ela o indagou constrangida sobre o que fazer e recebeu como resposta: “pergunte à vizinha, ela não está grávida?”

No tempo cronológico que retrocede dos 93 aos 15 anos, Da. Hércia tensiona as suas perspectivas de um futuro hipotético limitado por sua idade avançada com a atualização de um passado vivido limitado pela falta de oportunidades. Quando esse relato tem como suporte um jogo de planos imagéticos abertos e fechados do presente da narração, que são em determinado momento suspensos pela imagem estática do *close* em seu rosto, mais do que fazer emergir a percepção do tempo cronológico que passou, o filme nos fornece uma percepção cinematográfica da contração do tempo. A partir da narrativa geracional para expressar a transição, há a relação entre vida e morte expressa na aparente contradição entre duração e fixidez. Essa noção reflete o paradigma essencial da imagem, cujo princípio reside na seleção e enquadramento de tempo e espaço englobando determinadas formas de olhar, não apenas espacialmente, mas em termos de tempo também.

A memória, portanto, corresponde a esse campo de conflitos, entre o que faz necessário lembrar para transgredir, o que se quer esquecer nos recônditos da lembrança para seguir adiante e o que se institui, no presente, como algo dado, sempre em constante atualização. Contudo, para além do entendimento da memória enquanto aspecto social/cognitivo é interessante poder identificar, em sua relação com as imagens, qual o lugar que o filme baseado no relato subjetivo e tratando do *empoderamento* de mulheres vem ocupar frente ao espectador, não apenas na perspectiva do tema que apresenta, mas em torno da experiência que promove. A questão é colocada na perspectiva de como o filme solicita o sujeito: “não apenas diante do filme, mas inscrito nele, capturado e desdobrado pela sua duração” (GUIMARÃES, 2006, p. 39).

Não podemos perder de vista, nessa trilha, que o documentário sempre estabelecerá uma relação de incompletude em seu vínculo com a vida real, pois tanto a experiência dos sujeitos filmados quanto o repertório dos espectadores que perturbam a cena são, eles mesmos, marcados por ausências. Há um constante jogo de enunciação entre quem pergunta, quem responde e quem assiste ao filme, de modo que, em algumas circunstâncias, o relato parece ser construído conforme aquilo que dele se espera, ou seja, certos acontecimentos do passado são reforçados, ou mesmo reconfigurados, para melhor se adequarem às expectativas do sujeito cujo filme pretende “extrair”.

A prerrogativa para os filmes em questão seria considerar que pudessem lançar mão de recursos para escaparem de uma fórmula previsível no que diz respeito às identidades, à demonstração de certeza entre “quem filma” e “quem é filmado” e à tomada de consciência do “quem se é”. Esse escape, de acordo com César Guimarães (2006), dar-se-ia pela constatação da mudança através de uma espécie de sobressalto, como se a identidade passasse a se constituir ao longo da narrativa, como se esses rostos ordinários multifacetados fossem assumindo rigidez gradualmente nas imagens, não sendo pré-definidos já no início da trama. Contudo, este trajeto, talvez na urgência de alcance de potenciais espectadores, pode tornar-se fugidio em algumas de suas construções.

4. UMA QUESTÃO DE ENDEREÇAMENTO: O EVENTO COMO POSICIONAMENTO E MUDANÇA NO ESPECTADOR

Se a discussão em torno da circulação das imagens é expandida considerando-as enquanto lugar de mediação das nossas formas de valoração, é importante destacar os jogos de poder que atuam entre imagem, personagem e espectador. Nos filmes, as personagens tendem a buscar uma determinada fisionomia para si, ao passo em que também almejam mostrar uma “cara” para o mundo. Trata-se, portanto, de diferentes maneiras de construção da subjetividade, que se entrelaçam e se afastam, fazendo coexistir uma trama de hábitos do sujeito com outro conjunto de estratégias das quais o sujeito conscientemente lança mão para “colocar-se no mundo”.

Quando o filme vai além do senso comum acerca da produção, análise e interpretação, ele engaja a política e a estética em termos de formato e endereçamento. O “sujeito fílmico” como decorrente desse acordo se consolida no entremeio entre pensamento e experiência e o filme reflete essa formatação. Quando um evento de endereçamento se configura, portanto, acontece porque novas formas de posicionamento do espectador e diferentes relações dele com um determinado segmento de filme foram estabelecidas. Nesse momento, há uma ruptura na lógica verbal e de colocação social, e o receptor passa a requerer novas formas de significação. Isto porque os filmes imagi-

nam, desejam e objetivam determinados públicos.

Se você compreender qual é a relação entre o texto de um filme e a experiência do espectador, por exemplo, você poderá ser capaz de mudar ou influenciar, até mesmo controlar, a resposta do espectador; produzindo um filme de forma particular. Ou você poderá ser capaz de ensinar os espectadores como resistir ou subverter quem um filme pensa que eles são ou quem um filme quer que eles sejam. (ELLSWORTH, 2001, p. 12)

Contudo, o simples deslocar de um determinado modo de endereçamento por parte do filme não constitui, por si, um fator de legibilidade. Não devemos supor que há uma transferência imediata. Para que as produções alcancem o público a quem estão endereçadas, “a espectadora deve entrar em uma relação particular com a história e o sistema de imagem dos filmes” (ELLSWORTH, 2001, p. 14), operando no interstício entre uma narrativa e a utilização que seu receptor faz dela. A mercantilização e ampla veiculação de imagens, ao mesmo tempo em que se estabelecem como consumo interpretativo, também vão se especializando e assumindo novas gradações. Podemos, assim, pensar numa leitura política da estética, que se capilariza à medida que o espectador vai ficando mais “exigente” (SUTTON, 2009).

O fato é que, nos filmes que se vinculam à narrativa da memória - através da expressividade gestual e sonora dos personagens associados à narrativa fílmica - o espectador é convidado a fazer algo com o que lhe é comunicado. No entanto, a intensidade da experiência vivida, incrível para quem não a viveu, é um dos aspectos que o testemunho não pode representar. “Todo testemunho quer ser acreditado, mas nem sempre traz em si mesmo as provas pelas quais se pode comprovar a sua veracidade. Elas devem vir de fora” (SARLO, 2007, p. 37).

Não há dúvida que os filmes do consórcio *Pathways* têm um endereçamento explícito, isto é, aludem ao empoderamento de mulheres como um evento que, através da narrativa imagética/fílmica possam fazer com que as histórias de mudança das personagens interceptem a experiência de espectadoras como potenciais estratégias para que estas percebam suas próprias histórias e vivências enquanto passíveis de mudança também. Mas como conciliar as distâncias sociais, geográficas, econômicas, ideológicas e de gênero entre as suas realizadoras e estas espectadoras em potencial?

A perspectiva de empoderamento proposta no filme *Thorns and Silk*, por exemplo, vai retratar mulheres que adquiriram a capacidade de trabalhar em funções só permitidas a homens no contrato social local, a citar: taxista, policial, mecânica e cinegrafista/fotógrafa. Considerando o contexto no qual vivem as mulheres palestinas, de fato trata-se de uma conquista de autonomia significativa. No entanto, para a realidade

de outros países, essas são atividades já corriqueiramente desenvolvidas por mulheres, ou não correspondem a um impedimento formal. Seria fácil supor, assim, que esse tipo de narrativa fílmica funcionaria como um “tornar-se” apenas para um segmento muito específico dentre as mulheres.

Elizabeth Ellsworth (2001) pontua que existe uma posição dos interesses e do jogo de poder que direcionam o prazer visual de um filme, de modo a possibilitar que o espectador assuma uma “posição-de-sujeito”. Esse posicionamento é gerado por suposições e desejos expressos no filme, através de traços conscientes e não intencionais, ao longo de sua narrativa. São esses traços que vão efetivando as possibilidades de atingir o público a quem os filmes são endereçados, porque não podemos pensar o termo *endereçamento* como “um momento visual ou falado, mas uma estruturação – que se desenvolve ao longo do tempo – das relações entre o filme e os seus espectadores” (ELLSWORTH, 2001, p. 17).

É por essa mesma prerrogativa que Guimarães (2007) vai defender que a experiência proporcionada pelo documentário não deve transformar o espectador em turista da realidade do outro, e sim, convoca-lo a imergir na narrativa através de graus de pertencimento com ela. A alteridade não se constitui meramente como objeto de gozo, e, nesse sentido, quanto mais um filme consegue transformar os sujeitos da enunciação (na narrativa) em sujeitos da ação (na recepção), mais ele funciona como um evento de endereçamento.

Os filmes do consórcio são endereçados a mulheres, mas isso não basta para o evento de endereçamento. Eles devem fazer alcançar a posição-de-sujeito, tanto de seu público prioritário como também de outros grupos sociais, minoritários ou não, pois assim ampliam os níveis de identificação possíveis entre os filmes e o suas/seus espectadoras/es. E isso não pressupõe que os processos sejam os mesmos para todos, mesmo quando consideramos os segmentos sociais separadamente, como mulheres, homens, negras/os, brancas/os etc. Ao contrário, ocorrem, “de forma simultânea, múltiplos modos de endereçamento” (GUIMARÃES, 2007, p. 23). O fato é que, apenas ao assumir essa posição-de-sujeito, “independentemente de quanto ela seja mítica”, é que o filme passa a dialogar com “potentes fantasias de poder, domínio e controle” (GUIMARÃES, 2007, p. 25).

Nesse contexto, se os filmes partem de um pensamento prévio sobre o público a quem se endereçam – as mulheres – na perspectiva de querer que elas sejam alguma outra coisa a partir de suas narrativas, podem contribuir para a formatação de subjetividades muito específicas. Há o risco, com isso, de esvaziamento da narrativa e segmentação dos lugares de gênero já demarcados, ao invés da afirmação das narrativas de transição. Trata-se de um terreno ardiloso, pois:

[...] alguns filmes produzidos em nome do contra-cinema e do reforçamento de poder [*empowerment*] de seus espectadores são difíceis de ler ou alienadores por causa da forma como eles negam e denegam os prazeres do ato de ver filmes em sua forma mais convencional. Pior ainda, alguns dos públicos a que eles pretendem se dirigir não querem necessariamente renunciar a seus culposos prazeres. O prazer e a fantasia podem ser políticos, mas isso não é tudo o que eles são. (ELLSWORTH, 2001, p.29)

“A esperança revolucionária era de que diferentes modos de endereçamento nos filmes pudessem mudar os tipos de posições-de-sujeito que estão disponíveis e que são valorizados na sociedade” (ELLSWORTH, 2001, p. 28). O problema é que quando o olhar do espectador acostuma-se com um determinado sistema, a mudança não ocorre de forma simples, porque os modos de endereçamento são construídos também numa perspectiva temporal e nesse sentido uma mudança social não corresponde a algo tão fácil quanto pode parecer à primeira vista.

5. NA CONCILIAÇÃO DOS EVENTOS CRUZADOS A PARTIR DAS IMAGENS-EMPODERAMENTO

Trazer o empoderamento de mulheres como evento, a partir das imagens, corresponde a uma tarefa complexa, porque pressupõe um determinado tipo de articulação entre política e estética que desbasta as formas tradicionais através das quais estamos acostumados a ver a mulher. Mais do que isso, essa proposta pede um determinado tipo de convocação, questionamento e tomada de posição por parte das/os espectadoras/es que só se dá através de efetivos níveis de pertencimento e diálogo na relação entre as personagens que narram suas mudanças, o filme que as articula e as pessoas que o assistem. Não há dúvidas de que “[...]um ato de ver que resiste, de forma ativa, a se tornar cúmplice dos filmes convencionais na produção de significados que simplesmente reinscrevem a objetificação dos corpos e das vidas das mulheres[...].” (ELLSWORTH, 2001, p. 36) contribuem para uma possível reinscrição da “normalidade” no que toca as questões de gênero.

Quando se trata do empoderamento na perspectiva de autonomia para as mulheres, há referência a essa necessidade de lidar com a articulação das diferenças e o mapeamento das esferas de poder, em suas possibilidades de mobilidade e desestabilização. Há um equilíbrio frágil e tênue entre o prazer da fruição convencionalmente instituído - que reafirma os lugares demarcados, estigmatizados e desiguais- e o risco de esvaziamento com narrativas que, no seu desejo de assumir o lugar de veículo da transitoriedade, podem varrer as possibilidades de reposicionamento na relação entre filme e espectador.

Nesse contexto, é certo que o evento de empoderamento relacionado a um evento da fotografia e do endereçamento fílmico é tanto mais eficaz quanto mais conchama à tomada de posição através do engajamento entre estética e política no audiovisual. Contudo, não há como pensar que o deslocamento dos formatos convencionais de produção e endereçamento das imagens signifique a negação a esses formatos, mas antes um diálogo. Não podemos pensar na categorização dos sujeitos para quem os filmes são endereçados simplesmente como isso, ou aquilo. É comum que o discurso recaia num dualismo que restringe as formas de interpretação sobre os eventos de endereçamento, mas essas tendências são, mais do que simplistas, não realizáveis, e mesmo não desejáveis. O espectro de negociações e contradições é muito mais complexo do que isso.

A mulher se figura de diferentes maneiras, através de muitos fatores de auto-identificação e representação a partir *eu* e do *outro*. Aqui importam os lugares de fala e as estratégias de corporificação, além das estruturas socioculturais que são demarcadas (ou não) na representação, como classe, preferência sexual, etnia etc. E os diferentes processos de corporificação dessa figura feminina nos filmes inevitavelmente implicam em tensões a partir das variantes através das quais essa figura se expressa. “O corpo, do mesmo modo que a linguagem, também é um lugar de expressão do poder” (D’ÁVILA NETO; BAPTISTA, 2007. p. 8). Por isso, ao falarmos na forma como pessoas ou grupos se utilizam dos audiovisuais como estratégias de afirmação, nos referimos ao evento enquanto transição, mas não como algo estático. Trata-se de um processo fluido, que tem como intuito caminhar entre os diferentes sujeitos implicados nos interstícios entre empoderamento, imagem e endereçamento, de forma que se alcance um “algo a mais” que extrapola a narrativa em si e perpassa a experiência.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CORNWALL, Andrea. **Pathways of Women’s Empowerment-RPC**. Disponível em: <http://www.pathways-of-empowerment.org/hub_lamerica.html>. Acesso em: 17 set 2010.

D’ÁVILA NETO, M. I.; BAPTISTA, C. M. de A. Páthos e o sujeito feminino: considerações sobre o processo de construção narrativa identitária de mulheres de grupos culturalmente minoritários. *In: Pesquisas e Práticas Psicossociais*, São João del-Rei: 2(1), Mar-Ago, 2007.

ELLSWORTH, Elizabeth. *Modo de Endereçamento: uma coisa de cinema;*

uma coisa de educação também. *In*: DA SILVA, Thomaz T. (org). **Nunca Fomos Humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. PP. 9-76.

GUIMARÃES, César. A singularidade como figura lógica e estética no documentário. *In*: **Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política**. Vol. 07, n. 13, jul-dez 2006. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n13_Guimaraes.pdf. Acesso em: 09/01/2012.

_____. O documentário e os banidos do capitalismo avançado de consumo. *In*: **Revista Cinética**. Ensaio Crítico na edição Estética da Biopolítica: audiovisual, política e novas tecnologias, 2007. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/cesar_guimaraes.htm. Acesso em: 09/01/2012.

KILBOURN, Russell J. A. **Cinema, Memory, Modernity: the representation of memory from the art film to transnational cinema**. Nova Iorque: Routledge, 2010.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: CIA das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SUTTON, Damian. **Photography, Cinema, Memory: the crystal image of time**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.