

Notas sobre a Experiência da Produção Audiovisual como Parte de uma Pesquisa de Doutorado sobre Estupro na(s) Amazônia(s)

Apuntes sobre la Experiencia de Producción Audiovisual Durante una Investigación Doctoral sobre Violación en la(s) Amazonía(s)

Notes on the Experience of Audiovisual Production During a Phd Research on Rape in the Amazon(s)

Mailô de Menezes Vieira Andrade

Resumo: O presente texto tem como objetivo refletir sobre a experiência de produzir audiovisual como parte de uma pesquisa de doutorado em Direito Penal sobre os sentidos do estupro na(s) Amazônia(s). A produção da obra cinematográfica não mudou somente a mim, mas impactou a pesquisa da tese. Em que medida a pesquisa foi afetada pelos encontros com as protagonistas e pela produção da obra em si? Como retornar à tese e “(re)habitá-la”? A experiência de fazer cinema no doutorado em Direito envolveu um processo de construção coletiva da obra visual e compôs um pedaço do meu trabalho de campo sobre o qual procurei refletir nessa primeira parte da tese. Proponho trazer essas primeiras reflexões, além de apresentar o processo de realização e produção da obra audiovisual, em toda a sua amplitude.

Palavras Chave: Estupro. Amazônia(s). Cinema.

Resumen: Este texto tiene como objetivo reflexionar sobre la experiencia de producción de material audiovisual como part de una investigación de doctorado en Derecho Penal sobre los significados de la violación en la Amazonía. La producción de la obra cinematográfica no solo me cambió, sino que también impactó en mi investigación de tesis. ¿En qué medida la investigación fue afectada por los encuentros con los protagonistas y por la propia producción de la obra? ¿Cómo volver a la tesis y “(re)habitarla”? La experiencia de hacer cine durante mi Doctorado en Derecho implicó un proceso de construcción colectiva de la obra visual y compuso una pieza de mi trabajo de campo sobre la cual traté de reflexionar en esta primera parte de la tesis. Propongo traer estas primeras reflexiones, además de presentar el proceso de realización y producción de la obra audiovisual, en toda su amplitud.

Palabras Claves: Violación. Amazonas. Cine.

Abstract: This text aims to reflect on the experience of producing audiovisual material as a part of a doctoral research in Criminal Law on the meanings of rape in the Amazon. The production of the cinematographic work not only changed me, but also impacted my thesis research. To what extent was the research affected by the encounters with the protagonists and by the production of the work itself? How to return to the thesis and “(re)inhabit it”? The experience of making cinema during my Doctorate in Law involved a process of collective construction of the visual work and composed a piece of my fieldwork on which I tried to reflect in this first part of the thesis. I propose bring these first thoughts, in addition to presenting the process of realization and production of the audiovisual work.

Keywords: Rape. Amazon. Cinema.

INTRODUÇÃO

Esse artigo objetiva expressar em palavras, e inscrever em texto, a experiência de produzir uma obra audiovisual em meio ao meu doutorado em Direito Penal pela Uerj, ainda em curso, sobre os sentidos do estupro no contexto amazônico. É uma tentativa, por isso mesmo inacabada e imperfeita, de comunicar, refletir e elaborar o vivido, ouvido e, sobretudo, sentido em campo durante as etapas de produção do curta-metragem – e como fomos, tanto eu quanto a minha pesquisa, afetadas e lançadas a um desconfortável estranhamento que tem, desde então, conduzido-me a novos caminhos.

Buscarei abordar os percalços dessa aventura – afinal, é um formato pouco explorado nos Programas de Pós-Graduação em Direito e, até então, nunca feito por mim – e da maneira como não só foi possível traduzir o aporte teórico e metodológico assumidamente feminista em linguagem fílmica, mas de que forma eles foram incorporados enquanto elementos conceituais, sensoriais e estéticos que transbordam significações e criam imagens poderosas que aguçam sentidos e afetam corporalidades dos espectadores, em um exercício de alteridade provocado diante da dor e do sofrimento vivido após eventos críticos e violências traumáticas que demandam reconhecimento.

"*Os sentidos do estupro na Amazônia*" é um curta-metragem de 23 minutos tecido pelas narrativas de mulheres que experienciaram violência sexual, através de entrevistas filmadas na região e emaranhadas por imagens de paisagens locais, com realização pelo Edital de Audiovisual da Lei Aldir Blanc Pará 2020.

No documentário, gravamos três encontros da interlocução entre as diretoras da obra e mulheres cis que sofreram estupro(s) no decorrer de suas vidas. Assim como na proposta inicial do projeto de tese aprovado no processo seletivo no PPGD/Uerj, sob orientação da Professora Vera Malaguti Batista, o curta-metragem se centra na escuta de sobreviventes de estupro, nas suas vozes e corporalidades, e constrói imagens cinemáticas que denunciam um *continuum* na região de violações às mulheres e seus corpos, que as acompanha ao longo de toda a vida.

Demonstrarei, adiante, que o estilo do cinema de conversação de Eduardo Coutinho e sua concepção do "documentário como encontro" marcou a produção – tendo na oralidade, no ato da palavra e na narrativa das protagonistas os aspectos mais fundamentais da obra.

O contexto de efervescência feminista em que estamos inseridas foi essencial para encontramos narradoras dispostas a compartilharem suas trajetórias em frente às câmeras, cabendo à toda equipe criar condições e espaços seguros para que elas pudessem relatar o que quisessem sobre o assunto, usando seus termos, assumindo a condição de sujeitas da sua própria história.

O registro audiovisual dessas narrativas se insere em um cenário mais amplo de disputa de sentidos que circulam sobre o estupro, que constituem imaginários relativos aos cenários em que ele acontece e contra quem é cometido. As histórias compartilhadas dão conta de uma vasta rede de personagens que sofrem com as violações, assim como de significações que perpassam a violência e a forma como ela se impõe às mulheres de maneira banal e, em igual medida, devastadora. Ao mesmo tempo, as interlocutoras elucidaram os mais variados modos pelos quais se opõem às violações de seus corpos e às relações assimétricas de poder que atravessam costumeiramente suas vidas, dando especial atenção às formas pelas quais elas próprias têm se reinventado para habitar um mundo despedaçado pela violência.

Além de ser capaz de sensibilizar de modo diferente os resultados de uma pesquisa científica,

o filme e todos os seus componentes visuais e sonoros apresentam grande potencial para se tornarem um instrumento aliado à luta das mulheres na Amazônia, ao documentar histórias silenciadas de um grupo subalternizado e situado às margens emudecidas. O produto artístico expande as possibilidades de lugares/espacos/pessoas que podemos adentrar para propor discussões sobre estupro na Amazônia e permite a expressão de uma realidade sofrida e encoberta na esfera do espaço público.

Ao criar a oportunidade de fala e escuta através do encontro para as gravações, acredito que também foi possível observar uma ausência eloquente (como se costuma dizer no Direito) e bastante significativa do sistema penal nos seus caminhos. Vimos concepções de justiça serem mobilizadas, desatreladas de noções de vingança, pena, punição e prisão, e muito mais relacionadas ao reconhecer e cuidar de uma dor, ao se reerguer, ao não se culpar, ao ajudar outras mulheres, a viver uma vida boa, apesar de tudo isso. Assim, do projeto científico ao artístico e, posteriormente, na produção do curta-metragem até a montagem, edição e corte final, o sistema penal não pareceu ser relevante nas histórias contadas – surgindo como nota de rodapé das suas narrativas –, o que é um dado etnográfico que muito interessa ao campo do Direito Penal e da Crítica Criminológica.

No tópico 1, comentarei sobre o processo do Edital de Fomento à Cultura que premiou o “Projeto de Documentário - Sentidos do Estupro” até o início da pré-produção. No tópico 2, demonstrarei como chegamos às protagonistas e a campanha-convite que realizamos através das redes sociais. No tópico 3, narrarei o encontro com as protagonistas. No tópico 4, procuro pensar sobre a possibilidade do cinema documental servir de corpo e memória da dor e do espectador ser testemunha dela. Por fim, nas Considerações, apresento algumas reflexões finais.

Uma contribuição que espero, tanto da pesquisa quanto do filme, é provocar fraturas no interdito e silenciamento em torno do tema, trazendo-o para o debate público, desta vez, a partir daquelas que o sofreram, das mulheres, das sobreviventes, desde seus olhares, de suas experiências e vivências, através de suas vozes, palavras, gestos e significações, colocando-as em circulação e confronto.

Considero que o filme pode ser um documento que empresta corpo e serve à impressão do sofrimento, à construção de memória coletiva, ao registro audiovisual de dor (e o choro compartilhado, tanto na filmagem das cenas, quanto durante as exibições realizadas até aqui, e que mostram isso), em uma linguagem que circula em espaços públicos. “Os Sentidos do Estupro na Amazônia” (2021) é um convite para se sentir o sofrimento dessas e de tantas mulheres. Mas ele é, mais que tudo, a documentação do agenciamento e das *sobrevivências* ao estupro e à(s) violência(s) na(s) Amazônia(s).

Por fim, escrevo também para que o meu relato da experiência sobre articular um diálogo entre produção de conhecimento e arte, dirigindo e roteirizando um documentário durante o doutorado (tudo para voltar à pesquisa novamente, escrevendo sobre ter feito cinema na tese), possa servir de estímulo ao campo do Direito para expandir linguagens e, com isso, públicos.

1. Os Projetos e o Edital

Em dezembro de 2019, fui aprovada no processo seletivo para cursar o doutorado em Direito Penal na Uerj, com um projeto bem recepcionado pelos avaliadores da banca, em que propunha estudar os sentidos do estupro no contexto amazônico, desde relatos de mulheres sobreviventes dessa violência.

O tema decorre de grande inquietação minha, surgida durante o mestrado em Direitos Humanos pelo PPGD/ UFPA – no qual pesquisei a cultura do estupro em casos penais com estudo de acórdãos do Tribunal de Justiça do Pará (TJPA), de julgamentos envolvendo o tipo penal de estupro do ano de 2017 –, na medida em que percebi a existência de poucas análises, no Brasil, que partissem de entrevistas com pessoas vitimadas pelo estupro e que se debruçassem sobre as interpretações conferidas por elas à experiência de violação – não raras vezes, concorrentes às hegemônicas e àquelas observadas sendo mobilizadas pelos aparelhos do sistema penal. Tal escassez investigativa me causou uma sensação incômoda de ausência em relação à teorização sobre o estupro em contextos mais localizados, que fornecessem quadros mais adequados para o entendimento de quais estruturas a movem, como são experienciadas, de que maneira as narrativas entram em disputa no procedimento penal, como são mobilizadas pelo senso comum, de que forma conferem sentido a ela etc.

Os interditos sobre estupro são ainda maiores na Amazônia e o apagamento do tema é duplicado, uma vez que a região possui um forte histórico de silenciamento por conta do processo colonial, instaurado pelos invasores europeus e continuado pelo Estado brasileiro via colonialismo interno, até o momento presente (BELTRÃO, 2016). O impedimento não é à toa, pois a violência do estupro assume papel estratégico na subalternização de mulheres e nas “guerras sem trégua” ou “guerras sem fim” vividas pela população amazônica e, “como tudo na Amazônia é grandioso e só a hipérbole nos contempla” (BELTRÃO, 2016, p. 76), o estupro, enquanto ato violento, desliza por entre ações cotidianas e momentos de conflito, em um *continuum* incessante, do tamanho (e duração) de vidas inteiras, do início ao fim.

A pesquisa de doutorado começou a ser pensada como um produto audiovisual possível no contexto dos primeiros meses da pandemia de Covid-19, nas trocas e nos encontros virtuais durante o isolamento social autoimposto por categorias de pessoas que podiam – como eu, na condição de pesquisadora/bolsista CAPES, e amigas que construíram esse projeto comigo, trabalhadoras da área da cultura (já tão afetada pelo bolsonarismo). O recolhimento e a sensação de suspensão da vida nos deram vontade, desejo, urgência de criar algo comum entre nossos mundos (da academia e da arte), em que pudéssemos nos emaranhar. Assim, o projeto de tese foi adaptado para um formato de proposição de documentário, e Débora McDowell¹ foi quem me guiou (ensinou, orientou e tranquilizou da mesma forma) durante todas as etapas de produção, além de assiná-lo como codiretora e roteirista.

O novo projeto compartilhava pressupostos teóricos com a pesquisa de doutorado (já que fazia parte dela) e, do mesmo modo, orbitava em torno do registro audiovisual de entrevistas com mulheres que experienciaram o estupro, com a intenção de dar ênfase ao som, de fazer ecoar suas vozes e narrativas a partir de como elas experienciam, dão sentido à violência e, sobretudo, opõem-se a um mundo hostil – o que se manteve até o corte final do documentário (e marca presença também nesse escrito).

Disse acima que o estilo do cinema de conversação de Eduardo Coutinho e sua maneira de fazer cinema documental constituíram referência estética e conceitual importante para a criação da proposta de obra cinematográfica. Sua concepção de documentário – “o documentário como

¹ Débora é paraense, jornalista de formação, documentarista desde 2015, cujos projetos desenvolvidos partem de vozes e regiões sub-representadas no cinema e na mídia. É diretora dos filmes “A mulher sem chão” (em processo), “Transamazonia” (2019), “Não serei interrompida” (2019) e “Tapume” (2017). Portifólio disponível em: <<https://www.deboramcdowell.com/>>

encontro” (FIGUEIRÔA, BEZERRA e FECHINE, 2003) – orientou não apenas o projeto, mas a roteirização, montagem, edição do filme e, acima de tudo, a direção e a condução das filmagens. Assim como nas obras de Coutinho, a relação dialógica entre o ato da fala e da palavra ao ato da escuta – para o cineasta, “ninguém fala sozinho” e saber ouvir é essencial, uma “escuta sensível da alteridade” (2003) – dão fôlego e justificam algumas escolhas da direção e montagem, como a *auto mise en scène*, quando nos colocamos em cena através de imagens refletidas ou mediante a manutenção no corte de perguntas abertas feitas às protagonistas durante nossa interlocução.

Embora sejam vários os filmes e documentários contemporâneos que abram espaço para que se discuta e, principalmente, se fale em primeira pessoa sobre a experiência do estupro, elegemos o cinema de Coutinho e seu modo de documentar como a principal referência artística, porque buscamos narrativas como o resultado de uma interação na qual a linguagem verbalizada é conectada com a de cunho corporal através de um estímulo à fala e à performatividade.

Optamos pelo registro de narrativas, tendo-as como inscrições com uma sequência lógica interna (KOFES, 1994) – o que influenciou na estruturação do roteiro, montagem e edição do filme, já que foi a ordenação dada pelas próprias interlocutoras que determinaram as sequências (e ritmo) do filme. Os relatos nos deram acesso aos sentidos atribuídos e à experiência corporificada das interlocutoras e, por isso, tudo constitui linguagem e comunica. Tal qual a fala, os silêncios (o indizível), os gestos e as ações têm sentidos – tanto as das protagonistas, quantos as nossas, da equipe, propositalmente inseridas no enquadramento.

As narrativas contêm, desde sua formulação, uma análise sobre a experiência vivida de quem está narrando; não são elementos desconexos e incoerentes e, portanto, fadados a só adquirirem sentido quando reordenados pela pesquisadora (KOFES, 1994). Isso permite a reafirmação de que as narrativas são dotadas de sentido próprio situado na interação, de modo que os relatos podem ser lidos na ordem dada e cuja preservação deve ser observada.

O estudo de narrativas promove giros epistemológicos da maior importância e põe em xeque pressupostos de distanciamento exigidos em campos do saber (e, de igual modo, da arte), de modo que trabalhar com narrativas é se situar politicamente (LOPES, FACINA e SILVA, 2019). A partir da virada narrativa que afetou diversas áreas do conhecimento, pôde-se compreendê-la enquanto performance e corporalidade, na qual os sujeitos que narram reinventam, reiteram e modificam a si mesmos e as suas experiências ao se colocarem diante do outro (LOPES, FACINA e SILVA, 2019).

Em frente às câmeras, pudemos assistir a esse processo acontecer com as protagonistas que, ao compartilharem conosco suas trajetórias e histórias de vida – e pelos motivos que o fizeram –, politizaram suas histórias e seus atos, cotidianos, de resistência.

Para sua realização, contamos com a Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc, que destinou recursos financeiros federais aos Estados para a realização de editais com premiação para a promoção de projetos em vários segmentos da área da cultura como Música, Artes Visuais, Audiovisual, Cultura Digital, Moda e Design, Cultura Alimentar, Cultura Afro, Patrimônio Imaterial, Cultura Popular, Museus e Memoriais de Base Comunitária, Patrimônio Material, Espaços Culturais, Cultura Indígena, entre outros.

No Estado do Pará, localidade do campo da tese, o Edital de Audiovisual tinha 68 premiações divididas em Formação Audiovisual, Criação e Desenvolvimento de Obras, Difusão Audiovisual, Obras em Finalização, Produção de Curta-metragem, Produção de Séries e Licenciamento. Como contrapartida ao recebimento do prêmio, a realização de 2 (duas) atividades gratuitas para

escolas, espaços públicos e comunidades (constando da inscrição) e apresentação do produto final (o curta-metragem), mais prestação de contas.

As inscrições foram até o final de dezembro de 2020 e o resultado foi divulgado na primeira quinzena de janeiro de 2021. Pelo caráter emergencial do edital, as etapas de inscrição, resultado, liberação dos recursos, produção e finalização da obra tiveram pouco tempo entre si. Também por conta do seu caráter emergencial, a ficha de inscrição era mais simples, mesmo que aquele projeto em que havíamos trabalhado quase 1 ano antes, exigindo justificativa, apresentação e objetivos descritos em, no máximo, 15 linhas, plano de trabalho, indicação da equipe e proposituras para contrapartida.

A proposta de documentário sobre “Os sentidos do estupro na Amazônia” foi inscrita e contemplada com a premiação para Produção de Obra Audiovisual de Curta-metragem (até 25 minutos) em 1º lugar, com pontuação máxima. A partir da liberação de recursos, começamos a produção do filme no início de 2021.

2. A Escolha das Protagonistas

São três as etapas de uma obra audiovisual: a pré-produção, a produção e a pós-produção. Na primeira, prepara-se tudo (visitas de locação, objetos cenográficos, escolha dos personagens etc.) para as filmagens (etapa produção). A pós-produção é composta por montagem, edição, mixagem de som, trilha sonora e correção de cor. Ao todo, o curta-metragem demorou em torno de 01 ano e 06 meses para ser finalizado e contou com a colaboração de mais de 15 pessoas, trabalhadoras da cultura, com equipe composta majoritariamente por mulheres cis, brancas, com exceção de dois homens LGBTQI+ (que não estiveram no set de filmagem) – além das protagonistas e eu.

Dando início à pré-produção, em especial, à procura das personagens do filme (*casting*), nossa primeira tarefa foi traçar uma estratégia digital, mediante a contratação de uma social media, para convocação de possíveis interlocutoras a partir de um convite feito pelas redes sociais. Fizemos uma conta no *Instagram* (@sentidosdoestupro), um e-mail (sentidosdoestupro@gmail.com) e adquirimos um celular com *Whatsapp* para que entrassem em contato com a nossa equipe.

Para o *teaser*, editamos um vídeo em preto e branco, com 2 minutos e 16 segundos, com trechos de uma entrevista realizada anteriormente com uma voluntária contando sua história. Por trás da escolha de convidar interlocutoras via redes sociais, havia uma crença – justificada, penso – na existência de enorme demanda de fala, forte emergência de narrativas silenciadas e, por isso, que as sobreviventes de estupro, uma vez convidadas, estariam dispostas a relatar suas experiências para compor uma obra cinematográfica. No mesmo período, estava envolvida em um projeto do Instituto Maria da Penha, na condição de advogada voluntária, e percebi que houve, na mesma proporção, um aumento de casos de violência doméstica e familiar enquanto explodiram publicações em redes sociais envolvendo exposições públicas de agressões praticadas por homens, feitas por mulheres em situação de violência.

No mais, pesquisas que davam sustentação ao projeto de tese indicavam que os atuais debates feministas no Brasil e no mundo que estimulam o rompimento do silêncio como a primeira fronteira superada contra as violências masculinas têm sido importantes para as mulheres se sentirem à vontade para compartilhar suas narrativas de violações e superação. Isso tudo me deu indicativos da viabilidade de uma campanha envolvendo concessão de escuta às histórias de estupros e sobre como ele atravessa tragicamente a nossa existência.

Há décadas, feministas demonstram o porquê dar publicidade à presença da violência na vida de mulheres e crianças, visando desafiá-la, através da ruptura com o não-dito e com o interdito, no que concerne

aos múltiplos cenários de horror atrelados à existência feminina e da marcação do sujeito engendrado. Processos de silenciamentos e as suas funções na dominação, opressão e exploração de grupos subalternizados, e o papel que exercem na constituição de subjetividades, têm sido objeto de interrogação e protagonizam debates cruciais no âmbito da teoria e produção feminista.

Como lembra Rebecca Solnit (2017, p. 30), o silêncio é central para as mulheres. De acordo com a autora, ter voz, poder falar, ser ouvida e acreditada é indispensável ao reconhecimento da condição de sujeito de alguma categoria de pessoas. Logo, ele é condição sem a qual as opressões não se mantêm:

A violência contra as mulheres muitas vezes se dá contra nossas vozes e nossas histórias pessoais. É uma recusa das nossas vozes e do que significa uma voz: o direito de autodeterminação, de participação, de concordância ou divergência, de viver e de participar, de interpretar e narrar. Um marido bate na mulher para silenciá-la; um namorado ou um conhecido estuprador impede que o “não” da sua vítima signifique o que deveria significar, isto é, que a jurisdição sobre o seu corpo pertence apenas a ela. (SOLNIT, 2017, p. 30)

Audre Lorde (2019) propõe a transformação do silêncio em linguagem e ação e decreta “guerra contra a tirania do silêncio”, porque seus silêncios não protegeram nem a ela nem a ninguém (LORDE, 2019, p. 52). Ao contrário, foram nas palavras ditas que ela encontrou outras mulheres com quem pode pensar as palavras mais adequadas para a construção de um mundo com outras formas de ser e viver. Em seu texto, a autora sustenta que cada uma de nós assuma com afimco nosso papel como agentes que podem mudar a linguagem e encerra pontuando que “há muitos silêncios a serem quebrados” (LORDE, 2019, p. 55).

A mudez violentamente infligida em contraste ao ato da fala, de assumir as palavras para si, de se ter voz e ser ouvida, sugere na ação de *narrar* caráter terapêutico e viés político, na medida em que permite sua elaboração e transcende as barreiras dos espaços privados, da vida íntima, do secreto.

Narrativas de dor e violência são maneiras de resisti-las, trazendo-as para o espaço político e fazendo com que ocupem o lugar de memória coletiva (BARATA, 2018). Desde esse ponto de vista, Camille Barata (2018) argumenta ser possível sair da privacidade sufocante da dor por meio de sua expressão. A antropóloga reputa que a emergência das narrativas se insere em um contexto dos debates feministas que ressoam no país, cuja primeira barreira superada é o silenciamento e o caminho trilhado à cura. Segundo ela argumenta:

Os efeitos paralisantes e silenciadores do terror encontrariam na narrativa sua primeira possibilidade de cura. Quando decidiram falar sobre as violências que marcaram de forma mais ou menos severa suas trajetórias, as mulheres da montanha começaram a vencer a primeira imposição do terror, o silêncio. Embora seja uma “barreira” a ação das mulheres, o silêncio – nutrido pelo poder colonial, pela vergonha e pelo constrangimento – é constantemente ameaçado, forçado e desestabilizado pelas vozes das mulheres, que permaneceram em suspenso durante anos e agora pretendem ser pronunciadas, fortalecidas pela articulação política do povo da montanha. (BARATA, 2018, p. 63)

Jane Beltrão, Camille Barata e Mariah Aleixo (2018) articulam a quebra do silêncio por mulheres violentadas, mobilizadas pelo cuidado e compromisso com gerações futuras. É “contar para prevenir”, ou seja, o compartilhamento de histórias é uma forma de impedir que outras meninas e mulheres passem pelo mesmo. De acordo com as autoras, o “contar a história parece uma das principais categorias que distinguem a agência das mulheres diante da violência sofrida” (BELTRÃO, BARATA E ALEIXO, 2018, p. 606). Esse

caráter político investido na decisão de contar sua história, que é atravessada por algo semelhante a uma ética feminista para com outras meninas e mulheres, encontrou eco nas narrativas das protagonistas do curta-metragem.

Assumindo que ter voz é essencial para ter reconhecida a sua humanidade e se constituir enquanto sujeito, o fio condutor de toda a ação via internet se baseou na quebra do silêncio em relação às violências sofridas, na mesma linha dos esforços históricos do movimento antiestupro e, de um modo geral, das campanhas contra violência de gênero.

Nesse processo, fomos procuradas por mulheres cis, entre 18 à 45 anos, cujas histórias refletiam o que os dados afirmam sobre violência sexual: ela é majoritariamente cometida contra meninas, na infância e adolescência, por um homem conhecido, dentro de casa. Em parte significativa, a violência se impôs em meio a um emaranhado de relações de parentesco, afeto e autoridade. Entre esses dois elementos, a figura do avô apareceu bastante como algoz de mulheres, ainda crianças, parceiros sexuais (e aqui incluo um amplo leque de relações, como namorados e maridos, mas não apenas), além de outras figuras de autoridade, como líderes religiosos e médicos.

Também podemos registrar, mediante seus depoimentos, que o estupro – e as diversas formas de agressão sexual – constitui um *continuum* que acompanha os corpos femininos no decorrer de suas vidas, desde crianças, idade que é ainda menor em se tratando de mulheres negras. Tais dados aparecem no filme através da escolha das personagens e das suas narrações.

Hoje me parece obra do destino – quase como se eu não tivesse exercido influência alguma ou tivesse qualquer ingerência – que a escolha das protagonistas tenha se dado de tal maneira que acabou criando três tempos para o filme, marcados pela idade das interlocutoras (pelo tom de suas narrativas e ordem em que as entrevistas foram montadas também). Três mulheres, com histórias distintas, em momentos diferentes das suas vidas, de locais e contextos diversos, com suas existências entrelaçadas pela mesma experiência comum de terem sido violadas, sendo uma mulher amazônica.

Alycia é a primeira personagem em cena, tem 18 anos e transborda revolta. Evelyn, a segunda entrevistada, de 30 anos, ri diante do indizível. Ivone, a terceira protagonista, 50 anos, está no caminho da cura. Todas carregam enorme dor, mas trazem consigo, em igual medida, esperança numa vida menos violenta, num viver menos penoso e num caminhar menos sofrido².

Após o encerramento da campanha para eleição das personagens do curta-metragem, no final de maio de 2021, agendamos a produção/filmagens para o verão de 2021, na cidade de Belém/PA. A essa altura, já sabíamos que o documentário contaria com apenas três protagonistas, mas não tínhamos a certeza de quem seriam elas.

Ao mesmo tempo em que decidimos por Alycia e Evelyn, pelas suas histórias, pela convicção que tinham e pelo desejo em fazer parte do projeto (somadas à disponibilidade de tempo entre final de julho e agosto de 2021), sentimos as limitações de alcance da ação promovida. Isso porque, apesar de enxergá-la como eficiente no que se propôs, a via das redes sociais não foi capaz de furar a nossa bolha, tendo, como consequência, uma grande proximidade entre o perfil de mulheres que responderam ao anúncio com o nosso próprio perfil: cis, brancas, classe média, na casa dos 30 anos.

Ao contrário de Alycia e Evelyn, que responderam ao nosso convite e vieram espontaneamente até nós, fomos nós que encontramos, que fomos atrás e convidamos a Ivone para participar do projeto. Uma semana antes do início do período agendado para a produção e filmagens, viajamos até o Soure, no Marajó, em busca da terceira protagonista, contando com apenas alguns contatos de moradoras e/ou lideranças da região que atuavam, de alguma forma, no combate à violência contra as mulheres. A expectativa era de que esses contatos servissem de ponte para mulheres que concordassem em fazer parte do projeto.

² As três protagonistas do filme que aparecem em tela assinaram Termo de Cessão de Direito de Imagem, nos concedendo autorização de uso das imagens das entrevistas para o Curta-Metragem.

Ivone era uma dessas pessoas, a primeira com quem falamos pessoalmente – e acabou sendo a única. Conversamos com ela por, mais ou menos, 1 hora, oportunidade em que contamos do projeto e a ouvimos relatar muitas violências sofridas enquanto nos contava sobre sua trajetória. Lembro como, em pouquíssimo tempo, ela mencionou o estupro sofrido na infância, cometido pelo avô, com tamanha naturalidade que, se não fosse estudiosa do assunto, acharia espantosa. Ao final, eu e Débora trocamos olhares e a convidamos para participar do filme como uma das entrevistadas, convite que ela, imediatamente, aceitou.

Nas filmagens, com vistas à construção de um momento de encontro entre equipe de e personagens do curta, fomos orientadas por princípios éticos e conceituais que, atrelados, fazem-se presentes na forma de direção, na fotografia, na arte, na edição e montagem, na estruturação de todo o filme, nos menores detalhes, a exemplo da ênfase nas vozes, na presença, em todos os cenários, de fragmentos de espelhos refletindo a equipe, por estarmos sentadas todas na mesma altura etc.

Disse que as entrevistas não teriam roteiro pré ou semiestruturado, por entender que entrevistas narrativas abrem espaços e caminhos para que as narradoras definam sua realidade subjetiva e sua experiência com a violência, além de rasurar o distanciamento entre entrevistadoras e entrevistadas, possibilitando interlocuções e diálogos reais. Contudo, elaborei um pequeno guia para nos auxiliar no dia das gravações.

O documento listava algumas etapas que deveriam ser observadas por nós antes da entrevista, a exemplo do consentimento informado, da disponibilização de acompanhamento psicológico após gravações, apresentação da equipe, a forma como queriam ser identificadas. Nele, tinham só duas perguntas abertas, uma para iniciar e outra para encerrar as entrevistas, assim como alguns princípios orientadores que deviam ser seguidos, esses últimos, extraídos de metodologias feministas especializadas em pesquisas com sobreviventes de estupro.

Como exemplo dos princípios orientadores, cito a redução da hierarquia da relação entre entrevistadoras/entrevistadas ao conceder às interlocutoras maior controle e agenciamento durante a entrevista pelo caráter aberto da questão inicial proposta; fornecer informações às interlocutoras que as ajudasse a normalizar a(s) sua(s) experiência para que não se sintam tão isoladas, tão sozinhas; dar atenção às emoções entrelaçadas nas narrativas das experiências vividas e engajá-las ao fazer provocações abertas; conceder espaço para contarem suas histórias por meio de suas próprias palavras, pelo tempo que quiserem, evitando, ao máximo, interrupções.

As escolhas conceituais e teóricas se entrelinham no curta-metragem mediante a promoção de deslocamentos que, na tradução para a linguagem fílmica, apareceram de diversas maneiras: (i) na reafirmação do local da oralidade, uma vez que elegemos, no documentário, a fala e a narrativa como aspectos sonoros mais fundamentais da obra; (ii) na compreensão de aspectos paralinguísticos como texturas, entonações, gestos e silêncios, como componentes da comunicação de uma experiência corporificada, o que influenciou o enquadramento fixo e mais aberto das cenas durante a gravação; (iii) pela direção colaborativa com as protagonistas na captação das imagens e cenários, inclusive durante o encontro para as entrevistas; (iv) com uma equipe formada inteiramente por mulheres cis, buscando uma identificação entre as sujeitas (protagonistas e equipe técnica) da obra, como parte de uma coletividade mesma; (v) na articulação entre técnica, estética e política; (vi) e na presença de um número mínimo de pessoas formando a equipe no dia das filmagens das entrevistas (éramos 5 pessoas, entre direção, fotografia, arte e captação de som).

Com três cenários construídos em interlocução com as personagens, o filme é dividido em três partes, e cada parte traz um trecho de uma mesma entrevista e pode representar determinado tempo/momento na trajetória e vida de uma mulher. Eles foram montados só com uma cadeira centralizada e pedaços de espelho para refletir as duas diretoras que participaram da interação com as protagonistas (a câmera não aparece em nenhum reflexo ao longo das entrevistas), eu e Débora. A eleição de fragmentos de espelhos como objetos cenográficos veio a partir de uma conversa telefônica com a Alycia, e acabou sendo incorporada como elemento importante no documentário como um todo, por conta das múltiplas representações e simbologias que se pode extrair deles, afora o fato de nos incluírem em cena.

A primeira parte conta com relatos de mais de uma violação sofrida por Alycia, na infância até um caso recente. A história da segunda protagonista, Evelyn, envolve um médico, categoria profissional com histórico de violações sexuais silenciadas e pouco conhecidas, apesar de frequentes. A última entrevistada, Ivone, também por ser mais velha e vivida, acumula histórias que se iniciam na infância e muitas outras envolvendo assédios de homens que eram seus chefes no trabalho.

As entrevistas duraram em média 30 minutos, tempo que nos permitia ter alguma certeza sobre a captação de material suficiente para a edição final do filme, mas também porque as narrativas das protagonistas indicavam e sugeriam seu encerramento. Ao perceber esse momento nos encontros, agradecíamos a participação e anunciávamos o corte. Em todas, a narrativa das protagonistas foi tão envolvente que não tenho como descrever aqueles dias senão afirmando que foram verdadeira e demasiadamente catárticos.

Convém destacar que, antes das filmagens, houve, pelo menos, uma oportunidade que eu tive de conversar com as protagonistas, quando elas compartilharam brevemente suas memórias. Objetivando assegurar a construção de uma narrativa extemporânea durante as filmagens, procurei saber o mínimo possível antes da etapa de produção. Creio que esse contato inicial também permitiu às interlocutoras terem, para si, uma noção do que queriam falar em frente às câmeras – elegendo o que mais importava dentro da sua história e qual era a mensagem central dentro das suas narrativas – sem que isso inviabilizasse uma interação genuína durante as filmagens, na qual buscamos a fusão de nossos horizontes através do encontro.

No início das gravações, eu as questioneei “o que te trouxe até aqui?”, encerrando as filmagens com um pedido para que elas se apresentassem, contassem como estavam se sentindo após falarem conosco e se tinham algo para acrescentar. Esses trechos foram inseridos ao final do filme, antes dos créditos finais.

Em todas as entrevistas, em trechos que não estão necessariamente no corte final do filme, as protagonistas fizeram referência às amigas, aos encontros com outras mulheres e a afetos que têm e que as acompanham. As trocas e conversas que tiveram com amigas possibilitaram questionar eventos críticos passados, identificar situações de abuso, conferir sentidos às violências, livrando-se da culpa que carregavam, deixando, enfim, que o luto e o tempo fizessem seu trabalho.

A importância das suas amigas nos relatos me remete à letra da canção “Un violador en tu camino”, elaborada pelo coletivo feminista chileno “La Tesis” e convertida em hino político. No ano de 2019, o Chile passou por reformas neoliberais que desembocaram em muitos protestos nas ruas. Os atos foram duramente reprimidos e muitas mulheres foram sequestradas e estupradas por agentes estatais. Com o objetivo de denunciar o que acontecia, o coletivo fez uma performance com centenas de mulheres defronte ao prédio do Poder Judiciário, no centro de Santiago. De olhos vendados e em muitas, elas cantaram o seguinte:

El patriarcado es un juez
que nos juzga por nacer,
y nuestro castigo
es la violencia que no ves.
El patriarcado es un juez
que nos juzga por nacer,
y nuestro castigo
es la violencia que ya ves.
Es femicidio.
Impunidad para mi asesino.
Es la desaparición.
Es la violación.
Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía.
Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía.

Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía.
Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía.
El violador eras tú.
El violador eres tú.
Son los pacos,
los jueces,
el Estado,
el Presidente.
El Estado opresor es un macho violador.
El Estado opresor es un macho violador.
El Estado no me cuida,
me cuidan mis amigas
El Estado no me cuida,
me cuidan mis amigas
El violador eras tú.
El violador eres tú.
Duerme tranquila, niña inocente,
sin preocuparte del bandolero,
que por tu sueño dulce y sonriente
vela tu amante carabinero.
El violador eres tú.
El violador eres tú.
El violador eres tú.
El violador eres tú.³

A letra de “Un violador en tu camino” articula, evoca e sintetiza pelo menos meio século de teorização feminista sobre violência sexual, trazendo algo perceptível nas narrativas de sobreviventes de estupro (“el Estado no me cuida/ me cuidan mis amigas”): são amigas, não o Estado, que cuidam.

Outro ponto que destaco é como mulheres estupradas, de um modo geral, procuram reparação ao sofrimento prescrito pela violência não recorrendo ao Estado via sistema penal à procura de uma pena ou prisão – ao contrário do que se acredita –, mas pela apreensão das palavras para contar suas histórias. Existe o desejo em retomar as vozes silenciadas pelo estupro, para que sejam ouvidas, acima de tudo quando enunciarem a palavra “NÃO”.

Através das análises de Michael Taussig sobre terror e colonialismo – que aponta o papel do silêncio em culturas de terror –, Paula Lacerda (2014) articula os efeitos paralisantes e silenciadores do terror colonial e a potencialidade narrativa como possibilidade de cura ao silêncio imposto desde a perspectiva do “caso dos meninos de Altamira/PA” e suas interlocuções em campo. Em sua etnografia, ela percebeu como:

as falas causadoras de dores e sofrimentos, que poderiam ser percebidas como um empecilho rumo à “superação” do trauma, funcionam como uma estratégia de comunicação (para si mesmo e para os outros) de que, de fato, a ferida jamais será “cicatrizada”: ela está ali, aberta, exposta, nunca fechará e assim será apresentada. Comunicando que suas próprias vidas não voltaram ao normal (nem tampouco voltarão), os familiares esperam impedir que o “caso” ao qual dedicam suas vidas seja esquecido. Através de suas ações políticas, os familiares prolongam seu luto como parte de seu protesto. (LACERDA, 2014, p. 69)

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4&ab_channel=ColectivoRegistroCallejero>

É em sentido semelhante ao observado em Lacerda (2014) que as narrações do curta-metragem sugerem que o ato de exposição de agressões sofridas e as narrativas sobre como sobreviveram a violências não são motivados por vontade de vingança, mas se tornam uma forma de expiação da dor.

Dito tudo isso, defendo que, apesar da revolta, do sofrimento inscrito nos seus corpos, das marcas e feridas que não curam, infiltrando-se no presente, identifico, nas falas de Alycia, Evelyn e Ivone, narrativas de esperança, de vida, de encontros. Não busco romantizar atos violentos ou significar violações avassaladoras como pequenos obstáculos de uma jornada heroica feminina para elevação moral. A barbárie, como nos ensina Felipe Cruz (2021), não é musa – e o estupro não é redentor.

Trata-se de uma leitura analítica da esperança, próxima àquela feita por Adriana Facina: “[n]em tanto como sentimento impreciso e supostamente universal, [...] mas como método, como saber prático, como maneira de existir em contingência imaginando futuros” (FACINA, 2023, p. 6). Narrativas de esperança de sujeitos subalternizados são direcionadas para o amanhã, desviando da emergência do presente em meio à precariedade. Assumindo caráter político, tornam-se lentes para enxergar o mundo e traçar estratégias para habitá-lo mediante uma temporalidade própria. A esperança se orienta para o futuro (ao passo que se fundamenta nas relações entre passado e presente), distanciando-se de vivências cotidianas sofridas, como foi – e ainda é – o estupro na vida dessas e de tantas mulheres.

3. Um Corpo para a Dor

A produção do documentário, a interlocução para o *teaser*, os relatos recebidos durante a ação nas redes sociais, as conversas preliminares com as protagonistas, mas, sobretudo, as narrativas das entrevistas e o momento do encontro para as filmagens, me atravessaram demasiadamente. Estive diante de muito sofrimento, às vezes parecia que as interlocutoras carregavam em si toda a dor do mundo – e o faziam caladas, sozinhas.

As gravações das três entrevistas foram muito intensas, de catarse e arrebatamento. Durante quase todo o tempo, o *set* foi tomado pela emoção enunciada na voz das narradoras, pelas lágrimas escorrendo delicadamente em seus rostos e pela presença de um choro contido e dolorido, a despeito dos esforços para impedi-lo. No caso do curta-metragem, as relações tecidas implicaram em um engajamento moral no qual passamos, nós e o registro audiovisual, a ser um corpo para inscrição da dor e, em igual medida, viramos testemunhas daquele sofrimento, sendo marcadas por ele.

Veena Das (2008) defende que a criação de uma comunidade moral pela dor comum requer que a dor individual seja sentida de forma coletiva. Por isso, é necessário que experiências de dor privadas passem à circunscrição de experiências que circulam nos espaços públicos (DAS, 2008). Se a dor que sinto pode ser localizada em outro corpo, ela não é inalienável – há, pois, um modo de se relacionar com ela. Sua hipótese é que a expressão da dor é um convite ao seu compartilhamento e, neste ato de abrir-se e dispor do próprio corpo à dor do outro, ela pode ultrapassar os limites do indivíduo e do privado (DAS, 2008). Conforme explica:

É essa proximidade do relacionamento, bem como as ações específicas que tomo que aliviam seu sofrimento, porque esse sofrimento é parcialmente baseado em uma experiência isolada. A dor e a doença alteram o comunhão com o mundo natural e social e criar um solipsismo vívido. Quando alguém consente em criar um corpo único com outra pessoa cujo corpo pode até estar doente, um corpo sofrido, contorcido ou incapacitado, esse ato transmite uma força curativa. [...] construir um único corpo, e fornecer voz e toque às vítimas de maneira que sua dor possa ser experimentada em outros corpos também. (DAS, 2008, p. 433)

Construir um corpo para o sofrimento, dar um lar às palavras das protagonistas (DAS, 2020), aprender as emoções como linguagem (SARTI, 2020) são algumas das perspectivas articuladas por Michelli Ribeiro (2019), ao defender que etnografias em contextos de violência (referindo-se especificamente à estatal) concedem corpo à dor e ao sofrimento mais íntimo e, ao fazer isso, tornam-se sua expressão para além do individual. A autora trabalha com a ideia de “escrituras antropológicas da dor”, para quem textos etnográficos que constituem memórias do luto, dor e sofrimento dos seus interlocutores podem servir de instrumento às suas expressões na esfera pública (RIBEIRO, 2019, p. 241).

Sendo a obra cinematográfica um registro de som e imagem indutores de estímulos visuais e sonoros e afetações particulares dos espectadores, ele se torna um corpo para o sofrimento, a sua expressão e inscrição. Constitui-se como um corpo que transita em variados espaços e pode dialogar com públicos distintos. Um corpo para o sofrimento demandar reconhecimento em toda sua potencialidade ética e afetiva.

É precisamente nessa direção que nos tornamos testemunhas das suas histórias de vida e das violências que as atravessaram, porque fomos marcadas por elas. Ao compreender o ato de testemunhar dessa forma, identifico “o olho não como o órgão que vê, mas o órgão que chora” (DAS, 2020, p. 97), assim como propõe Veena Das (2020), ao analisar as maneiras que a Partição afetou a vida das mulheres na Índia, infiltrando-se nas relações cotidianas. Chorar junto é deixar a dor narrada e compartilhada acontecer comigo e abrir espaço para ser marcada pelo conhecimento adquirido com o sofrer. É se comunicar com o sofrimento na sua própria linguagem corporificada. É acolher e amparar quem se permitiu ficar vulnerável diante de nós.

A experiência do estupro – conhecer a violência, viver o luto, sentir a dor e o sofrimento, ter o corpo marcado, carregar a culpa – parece trilhar relações mútuas de solidariedade fíncadas em uma ética particular que encontra, no narrar histórias, ferramenta importante de agenciamento, sobrevivência e ponte de travessia entre as mulheres sobreviventes. Embora cenários de violência e horror possam interromper a comunicação e constituir zona do não-dito, a dor e o sofrimento criam linguagens e meios para (re)estabelecê-las à sua própria maneira, fazendo do corpo um recurso de materialização, tornando possível a interlocução. É isso que o documentário é e nos mostra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

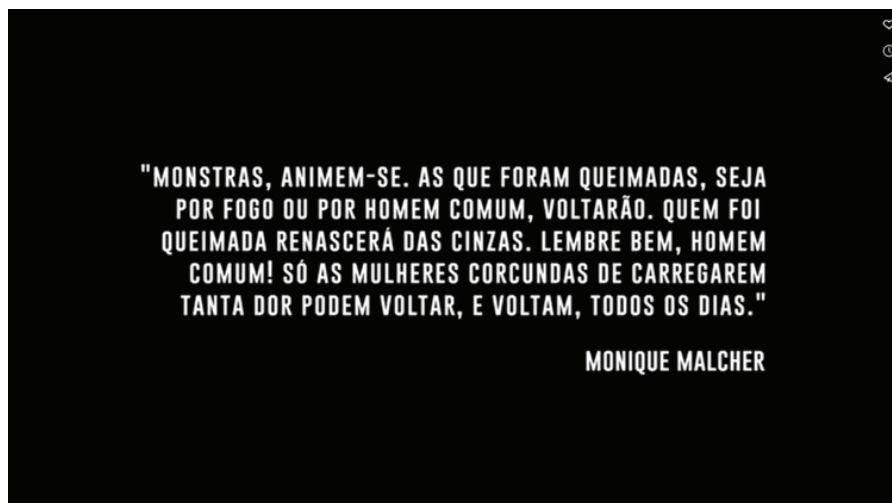
A produção da obra cinematográfica não mudou somente a mim, mas impactou a pesquisa da tese, implicando na reavaliação das próximas etapas da investigação e na reestruturação do trabalho de campo inicialmente pensado. Em que medida a pesquisa foi afetada pelos encontros com as protagonistas e pela produção da obra em si? Como retornar à tese e “(re)habitá-la”?

A experiência de fazer cinema no doutorado em Direito envolveu um processo de construção coletiva da obra visual e compôs um pedaço do meu trabalho de campo sobre o qual procurei refletir nessa primeira parte da tese, mas ele não é o campo em si, tampouco representa todo o trabalho de campo ou o encerra. Para compreender o sistema simbólico ao redor do qual se constroem as narrativas locais sobre estupro e as teias e tramas tecidas em meio a essa violação, precisarei de uma imersão maior.

Nessa linha, o produto audiovisual das entrevistas narrativas é melhor compreendido como método, instrumento ou ferramenta para registro das interlocuções de uma pequena parte da pesquisa empírica. E, no entanto, a sua realização tomou parte significativa do doutorado, exigiu enorme investimento emocional e demandou bastante trabalho.

A resposta às perguntas sobre modos de instrumentalizar o documentário para os fins da pesquisa reside nas exposições. Para tirar dele o máximo que o tempo do doutorado permitir, proponho a promoção de sua maior inserção no campo através de exposições abertas, seguidas de cine-debates.

Em todas as situações de pesquisa e meios de coleta de dados, na observação participante – seja das audiências no Fórum Criminal ou nos eventos de exibição do filme – e através das entrevistas narrativas, espero coletar dados que continuem a me auxiliar na compreensão dos sentidos do estupro em circulação e disputa, bem como as corporalidades constituídas em meio a esses cenários e contextos.



REFERÊNCIAS

BARATA, Camille Gouveia Castelo Branco. *Mulheres da Montanha: corporeidades, dor e resistência entre indígenas*. Dissertação de Mestrado em Antropologia – Universidade Federal do Pará, Pará. 2018. Disponível em: <<http://ppga.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/Disserta%C3%A7%C3%B5es%202018/CCBB%20Disserta%C3%A7%C3%A3o%20mulheres%20da%20montanha.pdf>>

BELTRÃO, Jane Felipe. Quilombolas, indígenas e violência. silêncios, segredos e conversas sobre crimes. *Revista InSURgência*, 2016.

BELTRÃO, Jane Felipe. BARATA, Camille Gouveia Castelo Branco. ALEIXO, Mariah Torres. Corporeidades silenciadas: reflexões sobre as narrativas de mulheres violadas. *Revista Direito e Práxis*, V. 8, N.1, 2018.

CRUZ, Felipe Bruno Silva da. *A barbárie não é musa: estudo comparativo entre as poéticas de Wislawa Szymborska e Ricardo Aleixo*. Dissertação de Mestrado, PPGL/UFPA, 2021.

DAS, Veena. La antropología del dolor. In: ORTEGA, Francisco A. (Org.). *Veena Das: Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: UNAL. 2008, p. 409-436.

- _____. *Vida e palavras: A violência e sua descida ao ordinário*. Editora Unifesp, São Paulo, 2020.
- FACINA, Adriana. Sujeitos de sorte: narrativas de esperança em produções artísticas no Brasil recente. *Revista de Antropologia*, v65, 2023.
- FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio, & FECHINE, Yvana. O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*, São Paulo, 2003. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/1348>>
- KOFES, Suely. Experiências sociais, interpretações individuais: Histórias de vida, suas possibilidades e limites. *Cadernos Pagú*, Campinas, 1994. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1725>>
- LACERDA, Paula. O sofrer, o narrar, o agir: dimensões da mobilização social de familiares de vítimas. *Revista Horizontes Antropológicos*, 2014.
- LOPES, Adriana. FACINA, Adriana. SILVA, Daniel (Orgs). *Nó em pingo d'água: Sobrevivência, cultura e linguagem*. Editora Insular, 2019, (pp.31-57).
- LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Editora Autêntica, 2019.
- RIBEIRO, Michelli. de Souza. Escrituras antropológicas da dor: sentimentos morais compartilhados e o mal estar ético. *Cadernos De Campo* (São Paulo - 1991), 28(2), 240-259, 2019.
- SARTI, Cynthia. Rastros da violência: A testemunha. *Revista de Sociologia e Antropologia*, 2020.
- SOLNIT, Rebecca. *A mãe de todas as perguntas, reflexões sobre os novos feminismos*. Editora Companhia das letras, 2017.

