

CULTURA E SOCIEDADE

DANILA BARBOSA DE CASTILHO
(ORGANIZADORA)



CULTURA E SOCIEDADE

DANILA BARBOSA DE CASTILHO
(ORGANIZADORA)



2020 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2020 Os autores

Copyright da Edição © 2020 Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação: Lorena Prestes

Edição de Arte: Lorena Prestes

Revisão: Os Autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia

Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá

Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie di Maria Ausiliatrice

Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso

Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador

Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano

Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná

Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Msc. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Dr. Adailson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Profª Msc. Bianca Camargo Martins – UniCesumar
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Profª Msc. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
 Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
 Prof. Msc. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
 Prof. Msc. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
 Prof^a Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
 Prof. Msc. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco
 Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
 Prof^a Msc. Lilian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
 Prof^a Msc. Lilians Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
 Prof^a Dr^a Lívia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
 Prof. Msc. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
 Prof. Msc. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual de Maringá
 Prof. Msc. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados
 Prof^a Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
 Prof^a Msc. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
 Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
 (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

C968 Cultura e sociedade [recurso eletrônico] / Organizadora Danila
 Barbosa de Castilho. – Ponta Grossa, PR: Atena, 2020.

Formato: PDF
 Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
 Modo de acesso: World Wide Web
 Inclui bibliografia
 ISBN 978-65-86002-01-0
 DOI 10.22533/at.ed.010201402

1. Cultura. 2. Política cultural. 3. Sociedade. I. Castilho, Danila
 Barbosa de.

CDD 353.70981

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Atena Editora
 Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

As manifestações culturais são uma das muitas características dos diversos grupos sociais. Assim, as produções cinematográficas, festejos, linguagens e religiosidades constituem-se de suma importância na elaboração de pensamentos críticos, identificações e difusão dos conhecimentos de um grupo.

Tais manifestações são permeadas por conflitos, disputas, percepções e experiências vividas, as quais precisam ser valorizadas em detrimento a imposição de uma cultura global, hegemônica e eurocêntrica. Pois em diversos momentos históricos as manifestações culturais populares foram, e ainda são, muitas vezes silenciadas e por vezes se refletem nos processos educacionais.

Os textos aqui apresentados nos proporcionam reflexões acerca das trajetórias de diferentes sujeitos, e nos motivam a descolonizar a cultura, o imaginário e as identidades.

Danila Barbosa de Castilho

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
“PROJETO BORA?”: UM INTENTO DE INSERÇÃO DA CIDADE DE TUCANO-BA NO TEXTO DO REGIONALISMO NORDESTINO	
Marcelo Cerqueira Cesar Filho	
DOI 10.22533/at.ed.0102014021	
CAPÍTULO 2	12
A ICONOGRAFIA NA PINTURA DE ALBERTO VALENÇA (1890-1983)	
Vera Spínola	
DOI 10.22533/at.ed.0102014022	
CAPÍTULO 3	25
PRODUÇÃO JORNALÍSTICA DE SENTIDOS SOBRE O DOCUMENTÁRIO FEVEREIROS	
Gilmar Adolfo Hermes	
DOI 10.22533/at.ed.0102014023	
CAPÍTULO 4	37
FERNANDO PESSOA ENTRE TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE	
Rafaela Favarin Somera	
DOI 10.22533/at.ed.0102014024	
CAPÍTULO 5	51
TEMPORALIDADE: IMAGEM E PODER NA <i>PROPAGANDA FIDE</i> INQUISITORIAL	
Geraldo Pieroni	
DOI 10.22533/at.ed.0102014025	
CAPÍTULO 6	65
TIRANDO O BLOCO DA AVENIDA: A CRISE NOS BLOCOS DE CARNAVAL DE RUA NO RIO DE JANEIRO E EM SALVADOR	
Diego Santos Vieira de Jesus	
DOI 10.22533/at.ed.0102014026	
CAPÍTULO 7	85
O <i>PRESIDENTE NEGRO</i> : EUGENIA EM MONTEIRO LOBATO?	
Erick Vinicius Mathias Leite	
Sônia Filiú Albuquerque Lima	
DOI 10.22533/at.ed.0102014027	
CAPÍTULO 8	95
CABILA E IJEXÁ: INTERCONEXÕES ENTRE RITMOS DE DUAS CULTURAS	
Adrian Estrela Pereira	
DOI 10.22533/at.ed.0102014028	

CAPÍTULO 9	105
ENFRENTAMENTO À VIOLÊNCIA DOMÉSTICA E FAMILIAR CONTRA A MULHER EM ESCOLAS PÚBLICAS DE ENSINO MÉDIO EM SÃO LUÍS	
Christianne Rose de Sousa Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.0102014029	
CAPÍTULO 10	108
REFLEXÕES SOBRE O MACHISMO NA ETNOGRAFIA DOMÉSTICA DE KARIM AÏNOUZ: O “PATRIARCADO SEM HOMENS” EM SEAMS	
Everaldo Asevedo Mattos	
DOI 10.22533/at.ed.01020140210	
CAPÍTULO 11	121
A PRESENÇA DO RACISMO NA TRAJETÓRIA DE MULHERES NEGRAS NO MUNDO DO TRABALHO: POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES DA PSICOLOGIA	
Taíse Dos Anjos Santos	
Taynan Alves Filgueiras	
DOI 10.22533/at.ed.01020140211	
CAPÍTULO 12	142
JOVENS NEGROS NA ESCOLA, DA EXISTÊNCIA AS REEXISTÊNCIAS: REFLEXÕES TEÓRICAS	
Maria Valdete Vitoria da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.01020140212	
CAPÍTULO 13	152
INFÂNCIA E TECNOLOGIA: PRÁTICAS DE UMA CULTURA DIGITAL	
Pedro Almeida Silva	
DOI 10.22533/at.ed.01020140213	
CAPÍTULO 14	162
DESAFIOS E PERSPECTIVAS PARA A INCLUSÃO NA EDUCAÇÃO	
Bianca de Paula Santos	
Carmen Lúcia da Silva Santos	
DOI 10.22533/at.ed.01020140214	
CAPÍTULO 15	174
AQUARIUS: EDIFICANDO O DESCOLONIAL	
Jacqueline Gama de Jesus	
Ana Lúgia Leite e Aguiar	
DOI 10.22533/at.ed.01020140215	
CAPÍTULO 16	188
LOBO ANTUNES: UMA VOZ LUSÓFONA QUE REPRESENTA A MEMÓRIA DA GUERRA COLONIAL EM ANGOLA EM TEMPOS PÓS-COLONIAIS	
Romilton Batista de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.01020140216	

CAPÍTULO 17	197
'PORTUGALIDADE' NA(S) LUSOFONIA(S): UM CONTRASSENDO	
Vitor de Sousa	
DOI 10.22533/at.ed.01020140217	
CAPÍTULO 18	219
DA AUSÊNCIA À PRESENÇA: O EXEMPLO DO TACHO DO MUSEU GRUPPELLI, PELOTAS - RS	
Davi Kiermes Tavares	
José Paulo Siefert Brahm	
Diego Lemos Ribeiro	
Juliane Conceição Primon Serres	
DOI 10.22533/at.ed.01020140218	
CAPÍTULO 19	234
DESCOBRINDO USPANU	
Surama Sulamita Rodrigues de Lemos	
Thiago Augusto Oliveira de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.01020140219	
CAPÍTULO 20	239
PERVERSÃO: CONCEITO E CONCEPÇÕES SOBRE A PEDOFILIA	
Ivana Suely Bezerra Paiva Mello	
Ana Kalline Soares Castor	
Leda Maria Maia Rodrigues Carvalho	
Mylena Menezes de França	
Silvana Barbosa Mendes Lacerda	
Daniela Heitzmann Amaral Valentim de Sousa	
DOI 10.22533/at.ed.01020140220	
CAPÍTULO 21	253
SUBSÍDIOS TEÓRICOS PARA MENSURAÇÃO DA SEXUALIDADE EM PESQUISAS PSICOMÉTRICAS	
Alexandre de Oliveira Marques	
José Augusto Evangelho Hernandez	
DOI 10.22533/at.ed.01020140221	
CAPÍTULO 22	265
A DIVERSIDADE CULTURAL PELO OLHAR KAINGANG	
Claudio Luiz Orço	
Elizandra Iop	
DOI 10.22533/at.ed.01020140222	
SOBRE A ORGANIZADORA	280
ÍNDICE REMISSIVO	281

REFLEXÕES SOBRE O MACHISMO NA ETNOGRAFIA DOMÉSTICA DE KARIM AÏNOUZ: O “PATRIARCADO SEM HOMENS” EM SEAMS

Data de aceite: 31/01/2020
Data de submissão: 03/11/2019

Everaldo Asevedo Mattos

Programa de Pós-graduação em Comunicação e
Cultura Contemporâneas/UFBA
Salvador – BA

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6146636212275139>

RESUMO: Em sua estreia como diretor, Karim Aïnouz realizou o curta-metragem *Seams* (1993), que se insere no escopo da produção documental intitulada por Michael Renov (2014) como etnografia doméstica. A partir deste filme, no presente artigo, propomos-nos a analisar os elementos de documentação adotados pelo diretor na produção e montagem de sua obra, a saber, entrevistas realizadas com membros de sua família, o uso de imagens de arquivo e a reconstituição ficcional da história de uma personagem relatada pelas entrevistadas, e o modo como, a partir destes e da adoção do machismo como valor biográfico ordenador de sua narrativa, este realizador iniciante registra e reflete sobre as consequências do machismo do Nordeste brasileiro, especialmente na vida das mulheres por ele retratadas, e, em última instância, em sua própria vida.

PALAVRAS-CHAVE: Machismo, etnografia doméstica, Karim Aïnouz, *Seams*.

REFLECTIONS ON MACHISMO IN KARIM AÏNOUZ'S DOMESTIC ETHNOGRAPHY: THE “PATRIARCHY WITHOUT MEN” IN SEAMS

ABSTRACT: In his directorial debut, Karim Aïnouz directed the short film *Seams* (1993), which falls within the scope of documentary production titled by Michael Renov (2014) as domestic ethnography. From this film, in this article, we propose to analyze the documentation elements adopted by the director in the production and editing of his work, namely interviews with members of his family, the use of archive images and the fictional reconstitution of the story of a character reported by the interviewees, and the way, from these elements and the adoption of machismo as the ordering biographical value of his narrative, this novice director records and reflects on the consequences of machismo in the Northeast of Brazil, especially in the lives of the women portrayed by him, and ultimately in his own life.

KEYWORDS: Machismo, domestic ethnography, Karim Aïnouz, *Seams*.

As narrativas (auto)biográficas, especialmente na literatura, há muito atraem autores e espectadores, mas somente a partir

do final do século XX assumem significativa relevância no território do documentário latino-americano, com toda a sua potência de, a partir da narração e reflexão sobre vivências e histórias privadas, fazer-nos pensar e tentar (re)configurar o social. Com uma profusão profundamente atrelada a transformações artísticas, culturais e políticas ocorridas na América Latina, especialmente após o fim de ditaduras militares que dominaram a maior parte dos países da região, a narrativa em primeira pessoa, como objeto do cinema documentário, “converte-se em veículo (e, desde então, em expoente privilegiado) da necessidade dos sujeitos sociais de repensar suas identidades no marco dos discursos do real” (PIEDRAS; BARRENHA, 2014, p. 10). Neste contexto, portanto, começam a se delinear as principais características de uma nova forma de cinema documental, “que indaga as tensões entre história e memória, entre o familiar e o social, o público e o privado, o íntimo e o coletivo, através do prisma subjetivo de um autor que interpela a realidade, o passado e os *outros*, expondo sua voz e seu corpo em primeira pessoa” (PIEDRAS; BARRENHA, 2014, p. 09).

Neste cenário em que se encontravam em ebulição as explorações acerca da potência do documentário de, a partir de narrativas pessoais, abordar temas de cunho cultural, político e social, reconhecendo-se, como preceituava Gadamer, citado por Arfuch (2010), que toda vida está voltada para algo além de si mesma, o brasileiro Karim Aïnouz decide realizar sua primeira obra audiovisual, o documentário em curta-metragem intitulado *Seams*¹ (1993). Nascido em Fortaleza, em 1966, Aïnouz mudou-se para Nova York em 1989, onde iniciou um mestrado em Teoria do Cinema na *New York University*. Foi nessa época e desse lugar que, impossibilitado de voltar ao Brasil por conta de problemas com seu visto, o futuro diretor decidiu verter sua experiência e saudade de sujeito vivendo longe da família, num país estrangeiro, num documentário, produzido, principalmente, com base em entrevistas realizadas com sua avó e com as irmãs desta, a partir das quais o realizador procura, em verdade, refletir sobre o machismo da sociedade brasileira, especialmente do Nordeste do país. Além disso, fica evidente também que, nesta sua primeira incursão pela realização audiovisual, Aïnouz pretende pontuar os reflexos do machismo na própria repressão e inferiorização de pessoas LGBTQI+, o que parece ter repercutido, aparentemente, na sua relação com as mulheres que ele entrevista, figuras que afirma terem sido de suma importância na sua formação como indivíduo. Conforme o próprio realizador declarou sobre o seu filme de estreia:

1 Em português, a palavra inglesa *seams* é traduzida como costuras, referindo-se, especificamente, àquelas que unem as partes de uma vestimenta. Ao usar tal palavra para nomear seu curta-metragem, contudo, Karim Aïnouz parece querer referir-se, subjetiva e alegoricamente, a diversas formas do ato de costurar, conforme abordaremos posteriormente neste artigo: a profissão de costureira exercida por sua avó, o modo como o realizador utiliza, de forma amalgamada, imagens de arquivo, depoimentos e ficcionalizações para construir seu documentário, e a maneira com que o machismo da sociedade brasileira da época entrelaçou as vivências de suas avós e suas tias-avós, suas relações com a ausência e abandono dos homens, e a dificuldade de Aïnouz em assumir sua homossexualidade perante sua família. Destacamos, ainda, que o documentário *Seams* encontra-se disponível em sua integralidade no YouTube, no link <<https://www.youtube.com/watch?v=bYPjD45urpM&t=1s>>. Último acesso em 03/11/2019.

No Nordeste do Brasil, o machismo tem um papel crucial na criação de um sistema de misoginia e homofobia. Pensei que seria interessante colocar o machismo, a versão latino-americana do patriarcado, numa perspectiva histórica, usando a história de vida de cinco de minhas tias, histórias de devoção, opressão e resistência. (*Site* do Festival Internacional de Cinema de Roterdã, sem data, tradução nossa)²

Neste contexto, no presente artigo, propomo-nos a analisar as estratégias audiovisuais adotadas pelo diretor brasileiro Karim Aïnouz na realização de *Seams* para refletir, a partir das experiências pessoais de sua avó e de suas tias-avós, do uso de imagens de arquivo e da reconstituição ficcional da história de uma personagem por elas referida, sobre as consequências do machismo em sua família. Partindo, contudo, do íntimo para o público, do pessoal para o social, entendemos que Aïnouz constrói, nessa sua estreia como realizador audiovisual, um documentário (auto)biográfico que, de forma mais ampla, tensiona as relações de gênero desiguais que se estabelecem no seio da sociedade brasileira por ele retratada, especialmente do Nordeste do país, e que acabam por repercutir na complicada assunção, perante sua família, de sua própria homossexualidade.

Antes de adentrarmos, contudo, na análise em si da obra objeto deste artigo, faz-se importante entendermos onde essa narrativa audiovisual se situa no espectro do cinema documental latino-americano, bem como as bases teóricas que levaram à consagração do gênero em que ela se insere e ao reconhecimento do valor dado à escolha, por um realizador, de um tema central a ordenar e ampliar, do privado para o social, o alcance de um trabalho de cunho (auto)biográfico.

Ciente da profusão de narrativas do eu na contemporaneidade, em sua delimitação do que se poderia considerar como mapa do território de um “espaço biográfico”, Leonor Arfouch (2010) conceituou este espaço como o ponto em que se articulam “o ‘momento’ e a ‘totalidade’, a busca de identidade e de identificação, o paradoxo da perda que implica a restauração, a lógica compensatória da falta, o investimento do valor biográfico” (ARFOUCH, 2010, p. 82). Em reconhecimento, a partir dos estudos de Arfouch, da formação deste espaço biográfico em diversas esferas do campo cultural, ao olharem para o cinema latino-americano do final do século XX e início do século XXI, Pablo Piedras e Natalia Barrenha (2014) reconheceram haver, também neste campo do documentário, uma proliferação de produções que vieram a fortalecer uma forma de cinema documental pautado nas narrativas (auto)biográficas e em que, conforme assinala Michael Renov, “verdades privadas e realidades internas vieram a se tornar o negócio do documentário tanto quanto proclamações públicas” (RENOV, 2014, p. 38).

Ao adotar, em sua estreia na direção, uma narrativa baseada na exploração das biografias pessoais de membros de sua família como fio condutor de seu documentário, de modo a refletir sobre sua própria construção pessoal e relação com sua sexualidade, a partir das histórias de sua avó e de suas tias-avós e das relações delas com a

² Citação traduzida a partir do original disponível em <<https://iffr.com/en/1994/films/seams>>, último acesso em 03/11/2019.

sociedade machista em que estavam inseridas, apesar e por causa do abandono dos homens (pai e maridos) com que conviviam, Aïnouz acaba por adentrar neste território do espaço biográfico, com uma obra que pode ser mais precisamente inserida no gênero de narrativa autobiográfica documental conceituado por Michael Renov (2014) como etnografia doméstica:

A etnografia doméstica é um modo de prática autobiográfica que une o autoquestionamento à preocupação da etnografia em documentar a vida dos outros, em particular, membros da família que servem como espelho ou contraste para o eu. Devido aos laços de parentesco, sujeito e objeto estão atados um ao outro. O resultado é um autorretrato refratado através de um outro familiar. (RENOV, 2014, p. 42)

No seio desta etnografia doméstica, portanto, Aïnouz busca, em última instância, a partir da documentação das histórias de membros de sua família e de suas vivências com o machismo e o abandono dos homens com que se relacionaram, realizar um retrato biográfico não só de suas personagens, mas de sua própria vida, ganhando, neste contexto, o machismo que tanto influenciou as vivências retratadas um “valor biográfico” que organiza a narrativa destas vidas e acaba por impor uma ordem à própria vida tanto do narrador, quanto daqueles que acessam sua obra (ARFOUCH, 2010, pp. 55-56).

Ao assumir o machismo e seus reflexos como valor biográfico de sua narrativa, é importante percebermos, também, que Aïnouz reconhece a potência de reflexão sobre a cultura e a sociedade inerente às (auto)biografias, reforçando, assim, o entendimento de que “o autobiográfico engloba e é inflexionado pelo político” (RENOV, 2014, p. 47) e de que “somente com muito esforço a autoconstrução pode manter-se fora das relações sociais; assim como está repleto de política o lugar de nossas identidades móveis, múltiplas e frequentemente conflitantes” (RENOV, 2014, pp. 47-48).

É a partir deste reconhecimento e vontade de servir-se, assim, do documentário como instrumento de celebração das biografias das mulheres nele retratadas e também de reflexão acerca do machismo que orientou e influenciou as vidas dessas mulheres, do diretor e, quiçá, de nós espectadores de sua obra que se insere Aïnouz no rol dos realizadores que, ao virar seus olhos para histórias privadas, busca questionar e suscitar reflexões acerca de temas relevantes não só numa esfera (auto)biográfica, mas sim humana, cultural, política, social. Contemporaneamente, este também é o entendimento do papel do documentarista à luz dos ensinamentos de María Luisa Ortega:

O eu do documentário tem se articulado, principalmente, como um instrumento de pesquisa e interrogação do mundo das representações e das ações sociais que nos rodeiam; um eu que se pergunta e pergunta aos demais, que atua e interage, que não acredita possuir um grau de conhecimento superior para enunciar e representar, mas que pretende ser, antes de tudo, mediador, tradutor-intérprete privilegiado que, honestamente, revela seu papel. (ORTEGA, 2014, p. 22)

Assim, no contexto da etnografia doméstica produzida por Karim Aïnouz em *Seams*, neste artigo, tomamos os três elementos acima referidos – entrevistas, imagens de arquivo e reconstituição ficcional – como base da análise a ser nele desenvolvida e

reconhecemos a força do narrador como mediador/condutor que costura e concatena os depoimentos e imagens em torno de um valor biográfico que ordena a documentação realizada, qual seja, o machismo e suas consequências na vida da avó e das tias-avós do diretor, dele próprio, na qualidade de homem gay, e, em última instância, de toda a sociedade.

No seu curta-metragem de estreia, portanto, desde as suas primeiras imagens, associadas à narração realizada, Karim Aïnouz já deixa claro o horizonte temático, o valor biográfico no qual se apoia para traçar a narrativa audiovisual de seu documentário: as tensões existentes entre os olhares sobre o masculino e o feminino no Brasil, especialmente no Nordeste do país, e o quanto o machismo que estrutura as relações sociais influencia e orienta estas percepções. Neste contexto, o diretor retrata estas tensões a partir do próprio contraste criado entre as imagens de arquivo de que se utiliza para compor a introdução de sua obra: a sequência inicial do filme nos apresenta, após a exibição de um mapa da América do Sul com destaque para o tracejado das fronteiras do Brasil, imagens coloridas aparentemente extraídas de filmagens amadoras e de vídeos domésticos captados de pontos turísticos do Rio de Janeiro nas décadas de 60/70 do século passado, com mulheres e crianças alegremente se divertindo nas praias locais, acompanhadas da seguinte narração em voz off:

Um guia turístico publicado em 1966 descrevia o Brasil como uma terra de infinitas belezas. Loiras, morenas, cor de creme, preto ébano. O próprio país era descrito como uma mulher: ela se espreguiça de maneira convidativa numa baía de azul profundo, seu corpo é um mosaico preto e branco, grandes selvas molhadas, colinas cobertas de árvores. Seus movimentos são lentos e lânguidos. Sua respiração é intensa, doce e melodiosa.³

Terminada esta narração, as imagens deste Brasil belo, colorido e “feminino” cessam e, com a tela preta, ouvem-se três sons que evocam uma faca sendo afiada, como se separassem a introdução do filme em dois momentos, seguidos de imagens que claramente contrastam com aquelas anteriormente exibidas: em preto e branco, vemos, em filmagens captadas em período claramente anterior àquele das previamente exibidas, homens que lembram figuras características do interior do país, trabalhadores rurais, introduzidos pela narração que diz que “uma escritora brasileira prefaciou o seu livro dizendo: ‘Meu país é um lugar muito agressivo, muito machista, muito masculino, muito duro’.”⁴

Como podemos perceber, na escolha e apresentação visual das imagens de arquivo que utiliza para compor a introdução de seu documentário, associadas ao texto da narração que as acompanha, Aïnouz já nos indica as tensões entre homens e mulheres, masculino e feminino, e as marcas do machismo no Brasil: em que pese o feminino ser associado a um imaginário de país vendido a um público estrangeiro nas imagens coloridas de um guia de turismo, que busca identificar as belezas naturais a

3 Texto extraído da própria legenda do filme.

4 Texto extraído da própria legenda do filme.

serem exploradas por visitantes com a beleza e languidez do corpo de uma mulher, a verdadeira imagem que o diretor quer apresentar é a de um país que, nas palavras de uma mulher que o conhece internamente, uma escritora acostumada a retratar sua realidade em preto e branco, é “muito agressivo, muito machista, muito masculino, muito duro”. Assim, conforme fica claro nesta introdução do curta-metragem, é este Brasil marcadamente masculino e machista que, após revelar o título de seu documentário sobre a imagem de uma flor de algodão sendo debulhada por uma mão aparentemente também masculina, Karim Aïnouz nos quer desvelar em *Seams*, a partir, principalmente, das vivências de suas personagens, que o diretor então passa a apresentar.

A primeira das tias-avós do realizador com que mantemos contato é Dedei, apelido de Zelia, a mais velha das irmãs. Ao longo de seus depoimentos retratados no filme, Dedei é apresentada, aparentemente, como aquela que menos sofreu, ao menos direta e pessoalmente, as consequências do machismo: referida pelo narrador como uma “mãe sem filhos”, Zelia foi a única das irmãs que não se casou, nem nunca quis se casar, que quis ser freira, mas teve que abdicar desse desejo para cuidar da mãe. Neste desvelar, contudo, da subjetividade de Zelia ao longo do filme, percebemos, mesmo nela, traços da vivência do machismo que imperava na sociedade sobre a qual ela fala: epítome da figura patente em um ideário patriarcal da mulher que tem obrigação de ser cuidadora, além de ter abdicado de seu sonho pessoal para assumir o papel da mãe na família, mesmo se tivesse seguido seu sonho, a tia Dedei, ainda que inconscientemente, teria reiterado um estereótipo machista ancestral brasileiro de que a mulher que não quer casar deve ser freira. Outro traço de submissão a um certo machismo da tia Dedei é sua declaração de que nunca foi muito vaidosa, de que não gostava de se maquiar e usava roupas folgadas e de manga comprida, o que ressoa com as consequências de atitudes machistas contra as mulheres apresentada em outra história que nos é contada por uma das irmãs no documentário, acerca de uma jovem da cidade em que elas moravam que se viu vítima de preconceito, perseguição, agressão e rechaço social ao vestir uma minissaia.

Em contraste com Dedei, Pinoca, apelido de Maria Holandina, a segunda das irmãs cuja fala é retratada no filme, é apresentada como uma dama, uma socialite, mulher que sempre prezou por sua vaidade, a ponto de guardar suas garrafas vazias de perfume numa estante perto da cama, como memória e registro de seus cuidados e beleza. Contudo, apesar de parecer ser bem resolvida com a possibilidade e direito de uma mulher ser vaidosa e de declarar que gosta muito de “se enfeitar” para ficar bonita e charmosa, Pinoca também demonstra ter se submetido às consequências do machismo ao afirmar que se casou apesar de não gostar muito do marido, deixando transparecer, assim, que o fez como uma obrigação social, para não ser considerada “moça velha” caso não se casasse até os dezoito anos de idade, como as irmãs relatam que era a tradição imposta pela sociedade da época.

Juju, apelido de Joanita, é apresentada como uma mulher resignada aos

desígnios de Deus e submissa, auto declarada como alguém que não briga com os outros. Ela é a primeira das irmãs que narra uma história de efetivo preconceito sofrido em decorrência do machismo: resignada a trabalhar em uma loja local para ajudar no orçamento doméstico quando o pai ficou doente, numa época em que se considerava que as mulheres não deveriam trabalhar fora de casa, Juju diz que, por força disso, ouviu de um primo que ela “não valia nada”. Além desta situação, outro aspecto da vida de Joanita demonstra o quanto o machismo já estava estruturalmente enraizado na realidade das personagens deste documentário: Ilca, uma de suas irmãs, declara que considerava ser Juju aquela dentre elas que desfrutou do melhor casamento, visto que seu marido lhe proporcionava uma vida confortável, apesar de reconhecer que era de conhecimento de todos que ele a traía com diversas outras mulheres. Ao contrário do que pensava Ilca, porém, talvez esta submissão a um casamento “confortável”, mas aparentemente infeliz, tenha sido justamente a causa do desejo não realizado de Juju de morar com uma de suas filhas e de sua depressão, a que a mãe de Aïnouz se refere numa das cartas que lhe enviou enquanto ele estudava nos Estados Unidos e cujo trecho é lido pelo narrador em determinado momento do documentário.

De todas as irmãs apresentadas em *Seams*, Banban, apelido de Branca, a avó do realizador, é aquela cuja história é menos contada por ela mesma, e mais pelos depoimentos de suas irmãs. Outra que desenvolveu uma atividade laboral própria, como Juju, ao contrário desta, contudo, a necessidade de trabalho de Banban decorreu de um evento doloroso e definidor de sua personalidade e vivência e que, aparentemente, impactou mais diretamente a vida de Aïnouz, a ponto de, em certa medida, inspirar o título deste seu documentário: Branca se viu obrigada a desenvolver suas atividades de costureira, e acumulá-las com as atribuições de dona de casa, após ser abandonada pelo marido, o avô de Karim. A história deste abandono, inclusive, parece ter deixado marcas profundas na vida de Banban: conforme narrado por sua irmã Juju no decorrer do filme, desiludida com homens após este casamento falido (e possivelmente ao ver a certa infelicidade das relações de suas irmãs com seus próprios maridos), Branca nunca mais se casou, mas, em respeito às filhas, muito novas quando o pai abandonou o lar marital, manteve pela casa as fotos do ex, a fim de que elas tivessem alguma recordação dele, e guardou as cartas recebidas no passado, até o dia em que recebeu uma correspondência dizendo que, de fato, ele não voltaria mais e iria casar novamente, momento em que ela jogou fora todos os resquícios de memória do avô do realizador, fotos e cartas, exceto a última, a marca definitiva da separação e do abandono. Perguntada por Aïnouz o motivo de não ter casado novamente, a resposta de Branca é uma das declarações mais duras (e agridoce, dada a citação a uma expressão popular normalmente utilizada com sentido cômico) sobre a desilusão causada pelo egoísmo e abandono masculinos apresentada no filme: “quem de um homem escapa, cem anos vive”.

Ilca, a última tia-avó apresentada no documentário de Aïnouz, é justamente a que mais se manifesta em seus depoimentos, falando abertamente sobre suas

opiniões acerca dos homens, do (des)amor e das consequências destes em sua vida e na vida das irmãs. Direta e honesta, como ela mesma declara ser, mostra-se uma mulher privilegiada e bastante resolvida, dizendo que não teve ilusões com nada e, por isso, não sofreu decepções com o casamento e que aproveitou o que tinha que aproveitar enquanto era solteira, durante sua mocidade. Apesar de se apresentar como alguém sem arrependimentos e sofrimentos, do discurso de Ilca ao longo de suas entrevistas retratadas no filme, contudo, percebemos uma mulher que, ao menos inconscientemente, submeteu-se ao machismo: ela mesma afirma que, após casar, entendeu que tinha que renunciar a tudo de que gostava, como quem assume o papel imposto pelo patriarcado às mulheres casadas de ser apenas esposa e mãe, além de dizer que não casou por amor, sentimento que dizia não conhecer e que acreditava não existir, mas tão somente para ter sua própria casa, após o falecimento do pai, assim esposando e reforçando o ideário patriarcal de que as mulheres não podem ser independentes e devem sempre se submeter a um homem, seja um pai ou um marido.

A apresentação das histórias destas cinco personagens, além de nos sensibilizar para as consequências das vivências do machismo em suas vidas a partir da oralidade, do texto (e do subtexto) do depoimento em si das entrevistadas, serve-se de estratégias estéticas e visuais bastante utilizadas em documentários (auto) biográficos para nos atrair para estas experiências e criar uma atmosfera sensível e atual de ternura e intimidade entre nós, espectadores, e as mulheres vistas na tela, bem como de identidade e identificação com os sentimentos e as reflexões que o realizador busca provocar. Conforme bem aponta Irene Depetris Chauvin (2017), ao falar sobre as imagens do documentário de Aïnouz, “a textura tenra do Super 8 e do 16mm, formatos de filmagem amadores, introduz uma atmosfera de espontaneidade presente, de algo que ‘está sendo’, mas também de memória e nostalgia por algo que sabemos que ‘já foi’” (CHAUVIN, 2017, p. 444, tradução nossa). Com o uso destes recursos, portanto, o realizador parece querer sinalizar para seu espectador que não importa o tempo em que as histórias narradas pelas personagens ocorreram, tempo este, inclusive, que nunca é expressamente indicado no filme, o que importa é a sua ainda presente verdade e relevância cultural e social.

Dentro desta atmosfera de sensibilidade, identidade e identificação criada, oral e imageticamente, por Karim Aïnouz em *Seams*, de todas as histórias pessoais contadas por sua avó e suas tias-avós ao longo do filme, resta patente um traço que as une e que une estas mulheres, um ensinamento que elas, em decorrência de suas vivências com o machismo, consciente e/ou inconscientemente, transmitiram ao diretor, e que ele divide conosco: não se deve confiar nos homens, não se deve esperar nada deles, que seu egoísmo patriarcal apenas os leva a submeter, trair, julgar e/ou abandonar as mulheres. Foram estas as experiências da avó e das tias-avós do diretor, e foi em decorrência deste abandono masculino, especialmente do pai e do avô de Aïnouz, que partiram e deixaram sós sua mãe e sua avó antes mesmo de ele nascer, que o realizador se viu crescer num universo rodeado da influência de mulheres que,

ainda que tivessem vivido as consequências do machismo, reproduziam, mesmo inconscientemente, ideários patriarcas, fazendo emergir, assim, o que o cineasta denomina de um “patriarcado sem homens”.

Além destas cinco mulheres principais que formam o coração da etnografia doméstica de *Seams*, não podemos deixar de analisar a reflexão sobre as consequências do machismo realizada pelo diretor deste curta-metragem a partir da história de Maria, personagem cujo conto de amor e dor é relatado pela avó e tias-avós de Aïnouz ao longo do filme e que é por ele ficcionalizado, com a ajuda de atores e no cenário de uma instalação projetada pela artista plástica Renée Green, então exposta no *P.S. 1 Museum*, de Nova York, e sugestivamente intitulada *Site of Retreat* (Lugar de Recolhimento, em tradução livre). Segundo nos contam as personagens do filme, Maria era uma antiga amiga da família, nascida nos anos 20 do século passado, filha única de uma família rica da região criada pelos pais e por uma tia solteira (que havia sido freira e abandonado o convento). Apesar de ser lembrada pela tia Ilca como uma jovem muito inteligente, Maria, mais uma vítima das consequências do machismo da sociedade de então, nunca teve permissão de completar seus estudos, sendo criada, como todas as moças da época, para ser uma boa esposa e mãe. Assim, ela acabou por casar-se com seu primeiro namorado, aos dezenove anos, um homem a quem ela amava e que a amava também, apesar de a tia de Maria não aprovar este casamento, por achar que o rapaz não era rico o suficiente e por ter ciúmes da história de amor da sobrinha. Seis meses após o matrimônio, Maria se viu acometida de tumores nas pernas, os quais a deixaram acamada e impossibilitada de acompanhar o marido quando ele foi transferido para trabalhar numa cidade distante. Apesar da distância, é relatado que o marido de Maria sempre lhe escrevia cartas de amor, reafirmando que queria estar com ela e mais ninguém; contudo, ele nunca recebeu uma carta dela em resposta e, com o tempo, deixou de escrever as suas, jamais voltando para casa. Maria nunca casou de novo. Trinta anos após esta separação, Joanita conta que teve um sonho em que a tia de Maria, já falecida, dizia para a sobrinha ir ao porão da casa onde morava e abrir um baú que lá se encontrava; dentro deste baú, Maria encontraria todas as cartas de amor enviadas por seu marido e interceptadas e escondidas por sua tia. O segredo foi, então, revelado, mas era tarde demais; segundo as recordações de Branca, Maria e seu ex-marido se encontraram por três vezes depois que ela descobriu as cartas guardadas por sua tia, choraram muito e, por fim, reconheceram que não havia nada mais a fazer depois de tanto tempo de separação. Branca dizia achar que Maria ainda manteve esperança de que o casal ficasse junto novamente, mas isso nunca aconteceu. Após narrar toda esta história ao longo de seu curta-metragem, Aïnouz chega a uma dolorosa e difícil conclusão: a história de Maria é muito parecida com aquela de sua própria avó.

Além de todas as implicações do ciúme e das preocupações da tia desta personagem com status e imagem social perante a sociedade patriarcal da época, que a levaram a boicotar o casamento da própria sobrinha, e de todos os paralelos

com a vida de abandono, espera e desilusão da própria avó do diretor que ele mesmo ressaltava e que se desprendem da simples narrativa desse melodrama, Aïnouz, ao optar pela reconstituição ficcional desta história, serve-se ainda de diversos elementos audiovisuais para realçar o subtexto de machismo latente e norteador das vivências de Maria: a curiosidade e inteligência da personagem são ilustradas por seu uso de um telescópio e de uma máquina de datilografar durante a encenação de sua história, de modo a, aparentemente, representar sua vontade negada e sufocada de, com seus estudos, olhar e ir além e ser a autora de sua própria vida; Maria é constantemente vista, em tela, através de linhas de barbante ou tecido, como se estivesse sempre confinada a um ambiente que lhe foi pré-determinado, a uma prisão, dentro da qual, inclusive, em momento nenhum, permite-se seu contato com a representação ficcional de seu marido nesta encenação, contato este que também lhe é negado, portanto, visualmente, tanto quanto pela narração das cartas que nunca recebeu, escondidas por sua tia; a ficcionalização da história de Maria vem constantemente acompanhada da execução da música *Meu Mundo Caiu*, de Maysa, cuja letra e melodia reforçam o tom melodramático de solidão e de abandono da vida desta personagem e, pelo paralelo traçado pelo próprio diretor, de sua avó (“Sei que você me entendeu / Sei também que não vai se importar / Se meu mundo caiu / Eu que aprenda a levantar”). Ademais de todas estas estratégias audiovisuais adotadas por Aïnouz para a encenação audiovisual da narrativa da vida de Maria que lhe é transmitida pelas outras personagens de seu filme e que, como dito, reforçam as consequências dos ideais da sociedade patriarcal da época na forma como se desenrola sua história de amor, abandono e dor, é importante ressaltar que, para realçar ainda mais, visualmente, as semelhanças entre esta história e a de Branca, avó do realizador, este opta por inserir um elemento real em meio à sua ficcionalização, borrando os limites entre documentário e ficção ao colocar, no cenário da instalação artística em que situa sua encenação, uma foto em que aparecem sua avó, sua mãe e sua tia, tirada, segundo dito por ele em determinado momento do documentário, um ano após a partida de seu avô.

Este uso de uma imagem de arquivo vem-se associar a outras imagens utilizadas por Aïnouz durante a montagem de seu curta-metragem de modo a ilustrar as histórias e ideias por ele narradas, numa colagem de arquivos pessoais e filmagens obtidas nos Arquivos Nacionais da Livraria do Congresso dos Estados Unidos, conforme relatado pelo próprio diretor, citado por Renée Green (2008), em uma apresentação por ele realizada no *Art Institute* de São Francisco, por ocasião da apresentação de *Seams* no seminário intitulado *Spheres of Interest*:

Foi um processo de colagem fascinante; é um filme que é, em verdade, um “filme-colagem” no sentido que você tem as imagens que eu captei e você tem várias imagens de que eu me apropriei a partir dos Arquivos Nacionais. Era um tempo em que eu não podia deixar o país para voltar ao Brasil e eu não tinha nenhuma imagem comovente de minha família. Então, o que eu fiz foi ir à Livraria do Congresso e lá eu encontrei algumas filmagens captadas no Brasil durante os anos 1940 pela Fundação Ford; eles estavam instalando um tipo de colônia na Amazônia para explorar a extração de látex, e havia todas essas filmagens... (AÏNOUZ *apud*

O uso combinado destas imagens de arquivo, filmadas com técnicas e qualidades visuais distintas, é outra característica marcante de *Seams*, uma estratégia de montagem através da qual o diretor “não tem como objetivo destacar a singularidade de cada plano, pelo contrário, o espectador é submerso em um fluxo contínuo” (CHAUVIN, 2017, p. 445, tradução nossa) de imagens que, associadas a um novo olhar a elas atribuído por Aïnouz e à narração para a qual servem de complemento e ilustração em seu documentário, ganham significados específicos e próprios, reforçando, assim, a ideia da historiadora francesa Sylvie Lindeperg, resumida por Thais Blank e Patrícia Machado (2015), de que “a imagem de arquivo implica um olhar e que remontar é colocar um novo olhar sobre imagens já existentes” (BLANK; MACHADO, 2015, p. 71).

Um dos exemplos mais marcantes da ressignificação de imagens de arquivo pelo realizador em *Seams* encontra-se na sequência em que ele, com um certo olhar irônico para o aparente puritanismo das imagens utilizadas em contraste com o machismo que ele parece atribuir às palavras que elas querem representar, serve-se destas para ilustrar expressões brasileiras como “moça”, “menina”, “mulher” e “sapatão” para o espectador estrangeiro de seu documentário. Porém, esta ironia e provocação no uso ressignificado de imagens de arquivo para ilustrar e denunciar as consequências do machismo na sociedade brasileira parece encontrar seu ápice no momento em que o diretor busca apontar a homofobia decorrente deste machismo e expressa no apagamento do uso do termo – e, conseqüentemente, na tentativa de apagamento da existência da pessoa – lésbica no Nordeste brasileiro e no temor do insulto inerente ao se chamar uma mulher de puta e um homem de viado: a imagem da lésbica é representada por duas mulheres dançando juntas, a da puta, por uma garota que, ao contrário de sua amiga mais tímida, sorri sem constrangimento e pudor, e a do viado, por um homem que, em pé com a mão na cintura, olha de soslaio para a câmera, em pose que pode ser considerada, sob uma ótica machista e homofóbica, “afeminada”.

É, assim, a partir do uso de imagens de arquivo, associadas e ilustrativas de uma narração acerca de rechaços, preconceitos e exclusões sociais decorrentes do machismo estrutural presente no Nordeste brasileiro, que Aïnouz busca denunciar e suscitar reflexões sobre o medo da homofobia provocado por este machismo. Por fim, é este medo a principal ponte para a adoção, pelo diretor, já nos últimos minutos de sua etnografia doméstica, de um tom declaradamente autobiográfico, ao relatar um pesadelo que teve: sua tia-avó Zelia olha para ele e pergunta se, no auge de seus 26 anos, ele tem uma namorada. Neste momento, o diretor-narrador relata que, após alguma hesitação, sem coragem ainda para assumir sua homossexualidade perante sua família, responde que não tem, não exatamente (sobre a irônica imagem, em cena, de dois homens dançando juntos, numa confissão velada de sua orientação sexual), e completa dizendo que “a vida é tão complicada”, enquanto a última imagem de *Seams* retrata uma explosão, que talvez pretenda encerrar, na narrativa documental, todas as

dores de seus personagens e de seu realizador decorrentes do machismo com que conviveram e apontar para a possibilidade de um futuro mais alegre e libertador, como aquele que inspira a letra da música *Dancin' Days* (“Abra suas asas / Solte suas feras / Caia na gandaia / Entre nessa festa / E leve com você / Seu sonho mais louco / Eu quero ver seu corpo / Lindo, leve e solto / A gente às vezes / Sente, sofre, dança / Sem querer dançar / Na nossa festa vale tudo / Vale ser alguém como eu / Como você”), de autoria de Lulu Santos e gravada pelo grupo As Frenéticas, ouvida sobre esta última imagem e executada ao longo dos créditos finais do filme.

Assim, em sua estreia como diretor, vê-se que Karim Aïnouz realiza um documentário em que, a partir das histórias e vivências de sua avó e suas tias-avós, reflete sobre as consequências do machismo na vida de suas personagens e, direta e indiretamente, numa espécie de autorretrato refratado, como corolário destas experiências de membros de sua família, em sua própria vida, inserindo sua obra no então incipiente campo, no cinema documental latino-americano, dos documentários (auto)biográficos que viriam a ser categorizados por Renov (2014) como etnografias domésticas. Ao adotar, contudo, como valor biográfico ordenador de sua narrativa, o machismo e suas consequências e mesclar, com cuidado, inteligência e precisão, depoimentos, imagens de arquivos e a ficcionalização de relatos, este realizador consegue extrapolar as vivências por ele retratadas para além de si mesmas, reconhecendo e celebrando o potencial cultural, social e político de histórias pessoais e servindo-se delas para suscitar reflexões mais amplas, ricas, e que conectam e intercalam o privado e o público, o íntimo e o social.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BLANK, Thais; MACHADO, Patrícia. **A outra vida das imagens**: elaborando memórias de um Brasil invisível. *Devires*, Belo Horizonte, vol. 12, nº 02, jul/dez 2015, pp. 68-93.

CHAUVIN, Irene Depetris. **Hilvanando sentimientos**: Políticas de archivo e intensificación afectiva en *Seams* (de Karim Aïnouz) y en la trilogía *Cartas Visuales* (de Tiziana Panizza). *Imagofagia*, nº 16, 2017, pp. 439-464.

GREEN, Renée. **Come closer**. *Prélude à endless dreams and water between* (suite). *Multitudes*, nº 34, 2008, pp. 144-163.

ORTEGA, María Luisa. *Supostas e Genuínas subjetividades*. In: BARRENHA, Natalia; PIEDRAS, Pablo (eds.) **Silêncios históricos e pessoais**, Campinas, SP: Editora Medita, 2014, pp. 21-30.

PIEDRAS, Pablo; BARRENHA, Natalia. *Silêncios históricos e pessoais*. In: BARRENHA, Natalia; PIEDRAS, Pablo (eds.) **Silêncios históricos e pessoais**, Campinas, SP: Editora Medita, 2014, pp. 09-20.

RENOV, Michael. *Filmes em primeira pessoa: algumas proposições sobre a autoinscrição*. In: BARRENHA, Natalia; PIEDRAS, Pablo (eds.) **Silêncios históricos**

ÍNDICE REMISSIVO

A

Alberto Valença 12, 13, 16, 17, 20, 22, 23, 24

Alma 19, 37, 39, 43, 44, 45, 47, 48, 177, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 232, 233, 278

Aluno 13, 142, 144, 145, 165, 167, 171

América Latina 88, 97, 109, 174, 175, 176

Aquarius 174, 175, 176, 177, 179, 182, 183, 184, 185, 186, 187

Audiovisual 1, 2, 4, 10, 109, 110, 112, 117, 179

B

Bahia 1, 2, 3, 4, 5, 10, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 31, 67, 75, 76, 80, 83, 84, 93, 95, 97, 99, 104, 107, 121, 142, 144, 152, 154, 157, 161, 174, 188, 189, 217, 219

C

Carnaval 33, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 100

Carnaval de Rua 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84

Clave 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104

Critérios amostrais 253

Cultura material 164, 219, 220, 228, 232, 233, 275

Cyber-infância 152, 153, 154, 155, 156, 157, 161

D

Descolonial 174, 175, 176, 179, 182, 183

E

Economia criativa 65

Educação especial 162, 163, 165, 167, 170

Educação inclusiva 162, 165, 167, 168, 172

Espírito 42, 48, 88, 190, 204, 206, 208, 209, 211, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 228, 229, 232, 266

Eugenia 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93

F

Fernando Pessoa 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48

G

Guerra Colonial 188, 189, 193, 195, 204

I

Identidade 1, 3, 9, 11, 17, 37, 38, 40, 42, 45, 72, 78, 91, 92, 104, 110, 115, 126, 127, 128, 129, 130, 136, 140, 141, 145, 146, 147, 150, 175, 181, 183, 191, 192, 195, 212, 213, 223, 233, 235, 237, 245, 256, 257, 259, 260, 261, 268, 276

Inclusão 9, 32, 41, 139, 145, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173

Infância virtual 152, 153, 155, 161

J

Jovens negros 142, 147, 149

L

Legislação educacional 162

Literatura 4, 30, 31, 32, 37, 38, 39, 40, 48, 49, 85, 88, 89, 93, 108, 144, 151, 174, 183, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 260, 261

Literatura Brasileira 85, 174

M

Mito 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 57, 83, 201, 202, 207, 209, 210, 212

Museu Gruppelli 219, 220, 221, 226, 230

Música Afro-Brasileira 95, 97, 98

N

Necessidades especiais 162, 165, 166, 167, 168, 170, 171

O

Orientação sexual 118, 253, 254, 255, 256, 257, 260

P

Pintura Iconográfica 12

Práticas lúdicas 152, 153, 154, 156, 158, 160, 161

Psicometria 253, 255

R

Racismo 85, 86, 92, 93, 121, 122, 123, 124, 126, 128, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 143, 145, 146, 147, 150, 193

Regionalismo 1, 2, 8, 9

Relação étnico-racial 142

Relações étnico-raciais 85, 86, 151

Religião 31, 37, 42, 45, 46, 48, 49, 104, 137, 268, 270, 271, 273, 274, 276, 277

Representação 1, 16, 19, 30, 39, 40, 45, 48, 53, 59, 63, 68, 83, 86, 99, 100, 101, 102, 117, 127, 129, 144, 151, 175, 181, 188, 189, 190, 191, 195, 219, 220, 228, 269

Rio de Janeiro 10, 12, 13, 14, 18, 19, 20, 24, 35, 49, 50, 63, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 90, 112, 119, 140, 141, 161, 162, 170, 173, 183, 188, 195, 204, 233, 238, 250, 251, 253, 261, 278, 279

Ritmo Cabila 95

Ritmo Ijexá 95, 96, 100, 101

S

Salvador 3, 11, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 43, 65, 66, 67, 69, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 93, 95, 96, 97, 100, 104, 108, 121, 122, 123, 124, 125, 135, 139, 140, 141, 151, 152, 154, 157, 161, 208, 233

Sebastianismo 37, 38, 40, 45, 46, 47, 48, 49

Sertão 1, 2, 3, 4, 8, 9

T

Tacho 219, 220, 221, 222, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232

Trauma 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195

V

Violência 81, 105, 106, 107, 128, 139, 142, 144, 148, 149, 155, 160, 161, 179, 181, 192, 196, 206, 244, 246, 250, 252, 274

 **Atena**
Editora

2 0 2 0