

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

JULIA ZAKIA ORLANDI

**Vulnerabilidade e resistência:  
encontros com produções artísticas femininas**

São Paulo

2022

JULIA ZAKIA ORLANDI

**Vulnerabilidade e resistência:  
encontros com produções artísticas femininas**

**Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Linha de Pesquisa: História, Teoria e Crítica.

Orientadora: Profa. Dra. Esther Império Hamburger

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Orlandi, Julia

Vulnerabilidade e resistência: : encontros com produções artísticas femininas. / Julia Orlandi; orientadora, Esther Hamburger. - São Paulo, 2023. 90 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia  
Versão corrigida

1. Cinema. 2. Fotografia. 3. Vulnerabilidade. 4. Resistência. I. Hamburger, Esther. II. Título.

791.43

CDD 21.ed. -

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194



## ATA DE DEFESA

Aluno: 27161 - 3474485 - 1 / Página 1 de 1

Ata de defesa de Dissertação do(a) Senhor(a) Julia Zakia Orlandi no Programa: Meios e Processos Audiovisuais, do(a) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Aos 07 dias do mês de novembro de 2022, no(a) realizou-se a Defesa da Dissertação do(a) Senhor(a) Julia Zakia Orlandi, apresentada para a obtenção do título de Mestra intitulada:

"Vulnerabilidade e resistência: encontros com produções artísticas femininas "

Após declarada aberta a sessão, o(a) Sr(a) Presidente passa a palavra ao candidato para exposição e a seguir aos examinadores para as devidas arguições que se desenvolvem nos termos regimentais. Em seguida, a Comissão Julgadora proclama o resultado:

Nome dos Participantes da Banca	Função	Sigla da CPG	Resultado
Esther Imperio Hamburger	Presidente	ECA - USP	<u>APROVADA</u>
Karla Holanda de Araujo	Titular	UFF - Externo	<u>APROVADO</u>
Mariana Cavalcanti Tedesco	Titular	UFF - Externo	<u>APROVADA</u>

Resultado Final: \_\_\_\_\_

**Parecer da Comissão Julgadora \***

A banca destaca a originalidade do ponto de vista da pesquisadora e o esforço de equilibrar as reflexões que vem de uma trajetória na realização cinema cognitiva com os desafios da vida acadêmica

Eu, \_\_\_\_\_, lavrei a presente ata, que assino juntamente com os(as) Senhores(as). São Paulo, aos 07 dias do mês de novembro de 2022.

Karla Holanda de Araujo

Mariana Cavalcanti Tedesco

Esther Imperio Hamburger  
Presidente da Comissão Julgadora

\* Obs: Se o candidato for reprovado por algum dos membros, o preenchimento do parecer é obrigatório.

A defesa foi homologada pela Comissão de Pós-Graduação em \_\_\_\_\_ e, portanto, o(a) aluno(a) \_\_\_\_\_ jus ao título de Mestra em Ciências obtido no Programa Meios e Processos Audiovisuais.

\_\_\_\_\_  
Presidente da Comissão de Pós-Graduação

À minha filha Luiza Z.O.L, meu amor, que me vulnerabiliza em atenção à vida e às lutas. Pela parceria, sentido e precisão que dá aos encontros.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe Zilda Pinto Zakia e ao meu pai Luiz Benedicto Lacerda Orlandi, pela vida e pelos estímulos;

à Amela Vucina e Georgette Fadel, por Mostar e por sempre;

à Esther Hamburger, pela orientação e amizade;

à Luciana Salles Fróes, pelos bons encontros e pelo ambiente da qualificação;

à Tatiana Fadel, pelo amor às letras e pela revisão;

e aos meus amigos, professores e colegas de trabalho, pela inspiração.

## RESUMO

Partindo da experiência de dirigir o filme *Pedra Bruta* nas ruínas da guerra da Bósnia e a partir da observação de trabalhos de artistas que constroem estéticas procurando desarticular violências e traumas, catalisando formas de expressão de mulheres até então silenciadas, procuro entender como os processos de fotografar, fazer um filme, compor uma música e criar uma performance, podem compor um fluxo que constrói ligações de resistência para além de fronteiras geográficas e culturais. Investigo fotografias de guerra da fotógrafa alemã Anja Niedringhaus; aspectos do cinema como terapia no documentário *Que Vivam as mulheres*, de Virginie Linhart e Laurent Bécue-Renar e aspectos de produção de evidência no documentário *Chamando os Fantasmas*, de Mandy Jacobson e Karmen Jelincic (ambos documentários filmados na Bósnia nos anos 90); melodias mescladas à biografia da pianista bósnia Amela Vucina e a performance *Ordinário*, de Berna Reale, legista e artista brasileira. Concentro-me na noção de enquadramento e de encontro compondo jogos de forças que atravessam essas obras em diferentes suportes e linguagens, sobre traços de um tema em comum: a guerra, declarada ou velada. O estudo sobre a noção de vulnerabilidade trazido por Judith Butler e Marianne Hirsch ampara essa pesquisa no entendimento de como o silêncio das mulheres também é uma forma de testemunho e como a vulnerabilidade pode ser uma forma de resistência.

**Palavras-chave:** Enquadramento. Silenciamento. Expressão. Vulnerabilidade. Guerra. Resistência.

## ABSTRACT

Starting from the experience of directing the film *Rough Stone* in the ruins of the Bosnian war and from the observation of works by artists who build aesthetics seeking to disarticulate violence and traumas, catalyzing forms of expression of women until then silenced, I try to understand how the processes of photographing, making a film, composing music, and creating a performance can compose a flow that builds resistance links across geographic, cultural and language borders. I investigate war photographs by German photographer Anja Niedringhaus; aspects of cinema as therapy in the documentary *May Women Live*, by Virginie Linhart and Laurent Bécue-Renar and aspects of cinema producing evidences in the documentary *Calling the Ghosts*, by Mandy Jacobson and Karmen Jelincic (both documentaries filmed in Bosnia in the 1990s); melodies and biography of the Bosnian pianist Amela Vucina and the performance *Ordinário*, by the Brazilian coroner and performer Berna Reale. I focus on the notion of framing and encounter, composing power games that cross the works in different supports and languages, on traits of a common theme: declared or veiled war. The study on the notion of vulnerability brought by Judith Butler and Marianne Hirsch supports this research in understanding how women's silence is also a form of testimony and how vulnerability can be a form of resistance.

**Keywords:** Framing. Silencing. Expression. Vulnerability. War. Resistance.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	– Reprodução Polaroid I - Bósnia e Herzegovina - CIDADE DE MOSTAR...	10
<b>Figura 2</b>	– Frame do filme <i>Pedra Bruta</i> .....	14
<b>Figura 3</b>	– Frame do filme <i>Pedra Bruta</i> .....	14
<b>Figura 4</b>	– Polaróide - Ponte sobre o Rio Neretva - Mostar - Bósnia.....	15
<b>Figura 5</b>	– Amela Vucina e Georgette Fadel em frame de <i>Pedra Bruta</i> .....	16
<b>Figura 6</b>	– Amela Vucina em frame de <i>Pedra Bruta</i> .....	17
<b>Figura 7</b>	– O enquadramento como soma do dentro e do fora do quadro.....	31
<b>Figura 8</b>	– O enquadramento como onda e como partícula.....	32
<b>Figura 9</b>	– Legenda original: Soldado bósnio ferido.....	34
<b>Figura 10</b>	– Legenda original: Uma mulher sérvia-bósnia no túmulo de seu filho perto de Sarajevo na véspera de Natal em 1995.....	35
<b>Figura 11</b>	– Legenda original: Fazendo uma pausa em um ônibus queimado usado como barricada de atiradores.....	37
<b>Figura 12</b>	– Legenda original: Último dia de recenseamento eleitoral antes das eleições presidenciais no Afeganistão.....	40
<b>Figura 13</b>	– Frame do filme <i>Que Vivam as mulheres</i> .....	52
<b>Figura 14</b>	– Frame do filme <i>Chamando os Fantasmas</i> .....	58
<b>Figura 15</b>	– Frame do filme <i>Chamando os Fantasmas</i> .....	59
<b>Figura 16</b>	– Frame do filme <i>Chamando os Fantasmas</i> .....	60
<b>Figura 17</b>	– Frame do filme <i>Chamando os Fantasmas</i> .....	61
<b>Figura 18</b>	– Fotografia digital, lente 35mm.....	62
<b>Figura 19</b>	– Fotografia digital, lente 35mm. Amela em Potsdamerplatz – Berlim.....	65
<b>Figura 20</b>	– Fotografia digital. Amela toca piano no restaurante grego. Berlim.....	66
<b>Figura 21</b>	– Fotografia digital. Amela e Julia conversam no intervalo entre as músicas. Berlim.....	67
<b>Figura 22</b>	– Frame do registro da performance <i>Ordinário</i> , de Berna Reale, 2013.....	80
<b>Figura 23</b>	– Frame do registro da performance <i>Ordinário</i> , de Berna Reale, 2013.....	80

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO: ENCONTROS, RUÍNAS E CORPOS EM GUERRA.....</b>	<b>10</b>
1.1 Procedimentos e metodologia de pesquisa.....	21
<b>2 MIRA E ENQUADRAMENTO.....</b>	<b>24</b>
2.1 Anja Niedringhaus: o testemunho da fotógrafa sobre a destruição.....	32
<b>3 PROTESTOS E FILMES NOS BALCÃS: DOCUMENTOS DOS ANOS 90.....</b>	<b>43</b>
3.1 <i>Que Vivam as mulheres</i> : filme terapia.....	48
3.2 <i>Chamando os Fantasmas</i> : produção de evidência.....	53
<b>4 ENCONTRO COM AMELA VUCINA.....</b>	<b>62</b>
4.1 Entrevista como parte do corpo da pesquisa.....	67
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>78</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>86</b>

## 1 INTRODUÇÃO: ENCONTROS, RUÍNAS E CORPOS EM GUERRA

**Figura 1** – Reprodução Polaroid I - Bósnia e Herzegovina - CIDADE DE MOSTAR<sup>1</sup>.



Fonte: Acervo pessoal (2022).

Na polaroid reproduzida na Figura 1, a atriz brasileira Georgette Fadel está sentada em uma espécie de calçada e ocupa o pequeno vão livre de um respirador de garagem. O muro descascado tem marcas visíveis de tiros, e no chão vemos pedaços de tijolo e poeira.

Em 2008, ocasião da captura dessa imagem, os efeitos dos conflitos vividos nos Balcãs nos anos 90 eram (e ainda hoje são) visíveis na paisagem das cidades e na memória das pessoas. Estávamos em processo de pesquisa e fazendo os primeiros experimentos filmados do que viria a ser o longa-metragem *Rio Cigano* (2013). A personagem Kaia estava sendo construída por Georgette e pelos encontros do nosso caminho. O nome Kaia veio de uma cigana que conhecemos em Belgrado vendendo luvas. O trompete conseguimos em Surdulica, pequena cidade no Sul da Sérvia, com uma família de ciganos muçulmanos que também ensinaram as principais

---

<sup>1</sup> Na língua bósnia, MOST significa ponte. MOSTAR é a cidade da ponte. A ponte sobre o rio NERETVA.

músicas que Georgette toca no filme. Kaia é uma andarilha sobrevivente desprovida de bens materiais, ela carrega poucas coisas. Usa botas surradas de tanta estrada, uma saia, uma blusa florida e alguns tecidos amarrados ao seu corpo. Quase trapos.

Na polaroide, Kaia está enquadrada pelo vão, com as mãos para cima apoiadas no topo; ela mesma delimita seu espaço no quadro e parece segurar o peso do mundo - ou, talvez, estivesse se preparando para mais um combate. Acima, a frase “Fuck the war!” e o número 94 pichadas em preto são mais que legendas impressas na imagem. Referem-se à guerra da Bósnia, ano de 1994. O gesto de revolta de um sobrevivente munido com uma lata de spray: FUCK THE WAR! A frase no muro insiste com sua força intensiva, fazendo ressoar o ano de 1994 na República da Bósnia. No plano da imagem, a frase pichada no muro carrega em poucas palavras o pensamento latente entre as lápides replicadas pelas praças públicas e jardins transformados em cemitérios: Foda-se a guerra! Basta! Não faz sentido!

Kaia parece estar duas vezes enquadrada: pelo seu lugar na imagem, contida no vão entre o teto e o chão, e enquadrada pelas bordas da fotografia, do instantâneo da polaroid. Kaia está contida e enquadrada na fotografia, mas a imagem não a contém, o grito pichado no muro é também dela. Ela está livre, pode levantar-se e sair dali, e é isso que faz na sequência desse instante. Ela nos conduz para fora do quadro, para fora da guerra e nos convida a olhar o rio que corre embaixo da ponte. Ela é capaz de ecoar um grito condenatório dos passados vividos em estados de guerra; e ela também clama em favor de vidas vividas em liberdades não bélicas.

Seria fácil condenar Kaia a estar presa no quadro dentro do quadro, mas o que Judith Butler nos leva a questionar é justamente isso. Em seu livro *Frames of War* (2015), traduzido para o português como *Quadros de Guerra*, Butler nos desafia a aprofundar a atenção ao olhar, desenvolvendo a prática de duvidar dos nossos enquadramentos, da maneira de pensar, enxergar, compor e agir. E ao mesmo tempo distanciando-se do problema da representação e expandindo nossa investigação para além dos limites do quadro, incitando-nos a transformar a revolta em ação. Ela nos pede mais atenção e rigor ao olhar e interpretar as imagens e enquadramentos, levando em conta a multidimensionalidade do dentro e do fora de quadro e a realidade da vida que o quadro não representa. Olhar e pensar sobre o que não cabe na imagem, numa certa antecipação ou projeção de continuidade daquele instante enquadrado e capturado. O que está em jogo dentro e fora de quadro? Butler (2015, p. 24) diz:

Enquadrar o enquadramento parece envolver certa sobreposição altamente reflexiva do campo visual, mas... isso não tem que resultar em formas rarefeitas de reflexividade. Ao contrário, questionar a moldura significa mostrar que ela nunca conteve de fato a cena a que se propunha ilustrar, que já havia algo de fora, que tornava o próprio sentido de dentro possível, reconhecível. A moldura nunca determinou realmente, de forma precisa o que vemos, pensamos, reconhecemos e apreendemos. Algo ultrapassa a moldura que atrapalha nosso senso de realidade; em outras palavras, algo acontece que não se ajusta à nossa compreensão estabelecida das coisas.

Nessa polaroid, Kaia está viva e está livre, para dentro e para fora dos enquadramentos. As linhas de fuga que se ligam a ela e que partem de sua força criativa e vital confundem as linhas duras que insistem em defini-la e emoldurá-la sem proceder uma aproximação real com ela e seu mundo de acontecimentos. Não é sobre ter interesse em algo, é sobre encontrar-se com algo ou alguém, concretizar a dinâmica do encontro, com porosidade. Seguindo na linha de raciocínio de Butler, o enquadramento não mantém nada totalmente em um só lugar, ele mesmo acaba se tornando uma forma de rompimento perpétuo, ligado a uma lógica temporal segundo a qual ele se desloca de um ponto ao outro, de um lugar a outro. A autora desenvolve a ideia nos levando a enxergar que isso nos conduz a uma maneira diferente de entender não só a força e eficácia do enquadramento como também sua vulnerabilidade à reversão, à subversão e à instrumentalização crítica, a interferir nas decisões a serem tomadas, nas formas de agir.

E também de enquadrar e desenquadrar, de tornar as bordas da imagem e dos encontros permeáveis, maleáveis. Pensando em uma vulnerabilização que atinja o ato de enquadrar, podemos projetar outras intenções de representação, relacionando-nos mais profundamente com o que ou com quem estamos enquadrando.

Não estávamos em Mostar em busca de traços da guerra. Andávamos por uma estrada nos arredores da cidade em busca de um grande campo de refugiados ciganos do qual tínhamos ouvido falar. Caminhamos quilômetros em silêncio. Fazia muito calor. Um verdadeiro deserto de pedras, um caldeirão. Nossa intenção estava voltada para o encontro com esses ciganos. Estávamos ali para aprofundar nossa pesquisa e escrever o roteiro de uma ficção nômade, atemporal. Ficção que estava sendo construída com traços documentais desde o princípio, mesclados às histórias e costumes que havíamos experienciado na longa convivência com os ciganos de Alagoas (2005-2015), nossos amigos e correalizadores de dois filmes, *Tarabatará* (2007) e *Rio Cigano* (2013).

Andarilhas em busca dos ciganos com uma câmera super-8 e poucos rolos de filme com duração de 3 minutos cada, nos perdemos de nossa missão e não encontramos o campo de refugiados. Andamos de volta para a cidade e antes da metade do caminho, começamos a brigar. Amigas, diretora e atriz, corroteiristas de nosso filme e de nossos dias, aquela briga não podia estar acontecendo, não seria uma briga real. O calor, a longa caminhada, os desentendimentos em relação ao trajeto, a missão fracassada acentuava uma sensível carga bélica, e que não era só nossa. Tirei a câmera super-8 da maleta, coloquei o primeiro cartucho e comecei a enquadrar e a filmar Georgette com uma sensação de que eu tinha que me defender e também atacá-la. Receber e dar ao mesmo tempo, cada uma com suas ferramentas e mãos à obra. A câmera foi um escudo e uma arma ao mesmo tempo, um anteparo, uma mediação. Com mira, zoom, os 3 rolos de filme, pílulas de testemunhos em fotogramas de super-8.

Super-8 (ou Super 8 mm) é um formato cinematográfico desenvolvido nos anos 1960 e lançado no mercado em 1965 pela Kodak, como um aperfeiçoamento do antigo formato 8 mm, mantendo a mesma bitola. O filme tem 8 milímetros de largura, e perfurações de apenas um lado, mas as suas perfurações são menores, permitindo um aumento na área de exposição da película, e portanto mais qualidade de imagem. O formato Super-8 ainda reserva uma área, no lado oposto ao das perfurações, onde uma pista magnética permite a gravação sincronizada do som. Não era nosso caso, estávamos com cartuchos mudos, sem pista de som. Carregados com 50 pés de filme ou 3.600 fotogramas que permitem 2 minutos e 30 segundos de exposição se rodado a 24 quadros por segundo, ou 3 minutos e 20 segundos se rodado a 18 quadros por segundo.

Filmei Georgette como Kaia lutando dentro e fora de quadro. A paisagem em ruínas, pedregulhos e restos de tudo. Uma dança de luta feroz surgiu diante da câmera. Ela se projetou naquele chão cheio de pedras pontiagudas, e fugiu do bombardeio imaginário, presente e assente na memória daquele lugar. Ela caiu e se livrou de uma mina terrestre abaixo de seus pés e com seus pulsos fechados, sem armas visíveis, lutou e cansou, desabou no chão, exausta. Ela visivelmente sentiu uma rajada, aquele impulso de performar a luta em resistência à paisagem destruída. A própria fragilidade acabou sendo uma forma de combate. Seu corpo, sua única arma.

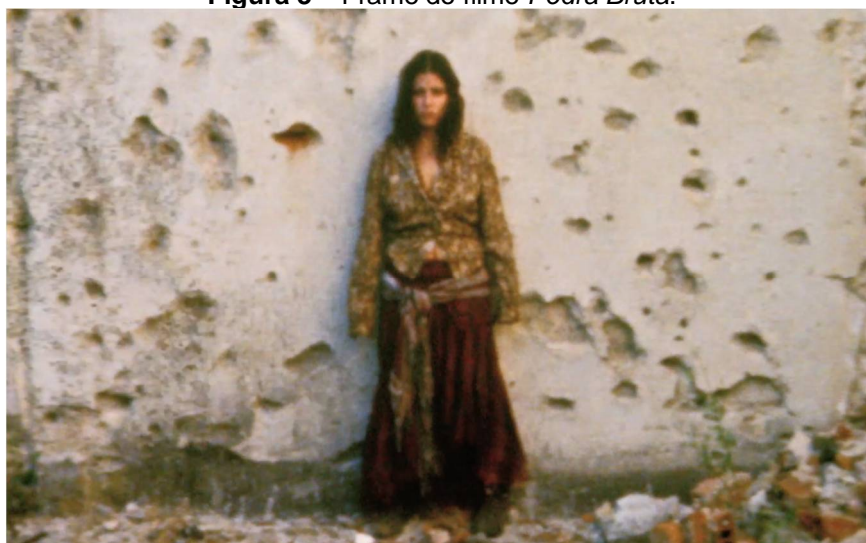
Os vestígios da destruição estão por toda parte e são assoladores. Mesmo tantos anos depois do instante da guerra, era ela que gritava mais alto. Nas ruínas, nos cemitérios improvisados, nas memórias e rostos das pessoas. Georgette não estava diante da batalha real, mas agiu como se estivesse. O que filmei foi Kaia guerrilhando em seu corpo na paisagem de pedra. Mais de dez anos depois do final da guerra, as ruínas estavam ali, dilatando a dimensão temporal e bélica dos conflitos. Incontáveis furos nos muros e portões. Em tudo, marcas secas e rastros das armas de fogo. Triste. Cruel. Desproporcional (Figuras 2 e 3).

**Figura 2** – Frame do filme *Pedra Bruta*.



Fonte: acervo pessoal (2022).

**Figura 3** – Frame do filme *Pedra Bruta*.



Fonte: acervo pessoal (2022).

As ruínas da guerra atravessaram nosso percurso na volta frustrada do que fomos fazer. Essa paisagem destruída e as dores e perdas que ela evoca nos uniram

numa disposição de agir na proporção de nossas forças e recursos. A filmar, escrever, registrar, documentar, transpor para alguma linguagem de resistência a sensação de impotência diante da destruição. Precisamos de uma "reação ampla e visceral contra a guerra – e as imagens têm o poder de gerar isso, de facilitar essa propagação da indignação." (BUTLER, 2015, p. 27).

Já não era sobre a ficção que fomos escrever. Nesse filme de curta-metragem que nasceu ali, *Pedra Bruta* (2009) fomos guiadas para uma outra direção e por encontros não planejados. Procurando ciganos encontramos as paisagens de guerra, ruínas que explicitam brutalmente o que aconteceu ali. A guerra é um traço documental que perfurou o trabalho, a pedra bruta a ser lapidada em forma de um pequeno filme que escapou e se despreendeu do outro filme que fomos fazer.

**Figura 4** – Polaróide - Ponte sobre o Rio Neretva - Mostar - Bósnia.



Fonte: acervo pessoal (2022).

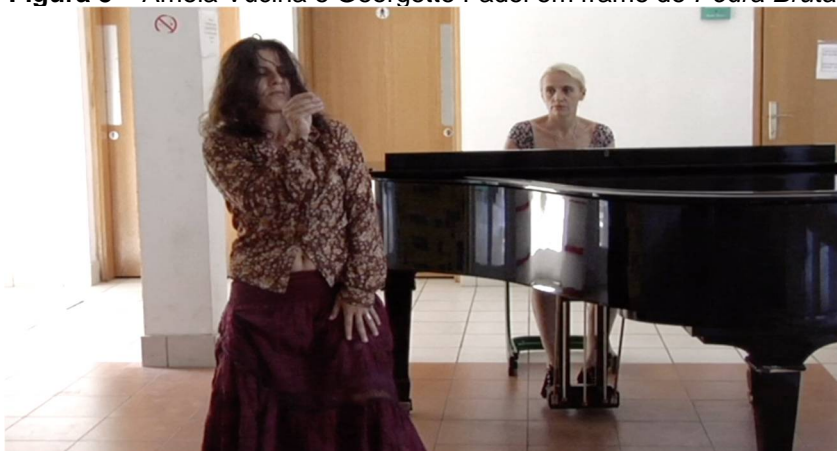
Caminhando na ponte sobre o rio Neretva (Figura 4) na volta para o albergue, fomos apresentadas por um artesão local à pianista Amela Vucina. Nascida e criada em Mostar, radicada na Alemanha, e que nos convidou a visitar uma escola de crianças, onde havia um piano. Amela usa o piano da escola para tocar quando está em Mostar visitando sua família e tem a chave da escola, que já estava fechada naquele fim de tarde. Entramos na escola e Amela foi para o piano. Georgette, com o mesmo figurino de Kaia usado ao longo do dia estava ali ouvindo as composições de Amela. Filmei o encontro. Amela tocando piano, melodias cheias de pontes entre a



gravidade do que aconteceu na guerra e a força de sobreviver e de ser uma artista inspirada e inspiradora. Filmei Georgette dançando ao som deste piano único, um registro documental do encontro entre elas. Amela tocando piano no salão branco e superexposto de uma escola de bairro.

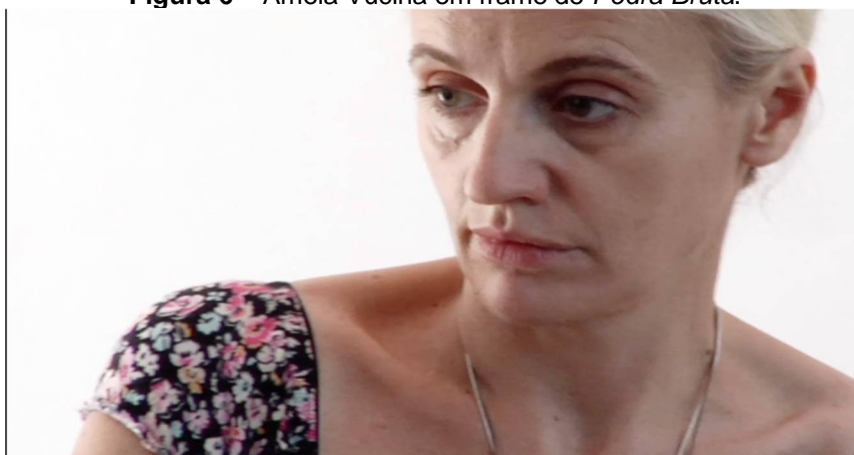
Anoitecia e o som das rezas saídas dos alto falantes das mesquitas da cidade começou a se misturar com sua melodia. Frestas de silêncio entre as notas. Amela tocando até não ouvir mais os estilhaços do passado que sua música atualiza no presente do encontro. Houve uma alquimia de linguagens entre as imagens mudas em super-8, as composições de Amela e a edição de som de Guilherme Martins (em arte, Guile Martins), companheiro de escola, universidade e cinema, responsável pelo som de todos os meus filmes. Almejando uma forma de não violência, tentamos juntos expressar a guerra sem reproduzi-la. O piano de Amela trouxe fluxos de emoções, sobrepostas e variadas, conduzidas por suas mãos, enraizadas no instante, um salto em forma de testemunho musical de alguém que viveu a guerra e para quem o piano é um instrumento de revitalização constante (Figuras 5 e 6).

**Figura 5** – Amela Vucina e Georgette Fadel em frame de *Pedra Bruta*.



Fonte: acervo pessoal (2022).

**Figura 6** – Amela Vucina em frame de *Pedra Bruta*.



Fonte: acervo pessoal (2022).

A performance dos encontros parece funcionar por choque, por tremor, algo que não foi preparado nem ensaiado. Ninguém sabe que aquilo vai acontecer e acontece. Documentei um encontro entre a atriz com as roupas da personagem e a pianista com seu piano. Essa é a performance simultânea ao pulso do acontecimento. O inesperado do que surge repentinamente numa fresta do encontro abre atenções em frações de segundos. Uma dançando ao som da música da outra, em ondas de improvisação mútua. Abrindo aquiescências, estranhezas, fugas. Para onde vamos com essas paisagens? Que mundo iremos adentrar ou construir com o encontro? Atenções alheias. Ruídos. O passado vivido é lançado ao futuro, num relance de eternidade, num virtual que permanece. Por que reverbera? O que dura? No presente de uma experiência concreta cria-se imediatamente um passado que foi e um futuro que segura esse passado. Que é a memória. O tempo vivido. De cada encontro temos lances concretos, empíricos e os fantasmas, o estado de emoções. Encontro emoldurado pelo local da destruição, observou Esther Império Hamburger (2011, p. 5): "A colaboração entre as três mulheres artistas capta e expressa seu espanto com a devastação, e por si só sugere a possibilidade de 'conviver', apesar de tudo", reverberando um encontro no pós-guerra e os efeitos subjetivos do momento de crise. Confrontar-se com os traumas sem restaurá-los como nova forma de violência.

No enquadramento não tentei disfarçar as colunas, as portas, as pequenas placas de sinalização da escola. O ambiente não é exatamente fotogênico, mas isso não interferia no encontro, o recorte não precisava isolar a realidade. Não precisava mover o que estava dentro do quadro, limpar a realidade. Era o registro do momento, da música e da parceria. Um envolvimento capaz de denunciar horrores visíveis e

invisíveis, dinamizando com isso nossa vida criativa juntas. Uma parceria que começou ali e que se concretizou outras vezes.

No caso desse encontro, sensibilidades combativas encontraram-se num cenário de destruição, denunciando a guerra, lançando-se como corpo vibratório entre pedras e sonoridades. A guerra destrói e deixa marcas profundas. Não filmamos o instante da violação, nem estávamos presentes ao cair das tardes de bombardeio, mas a paisagem arruinada e a performance das artistas presentificaram a desproporção avassaladora da guerra. A guerra pairava silenciosa, Amela não falou sobre o assunto. Falamos de outras coisas: de música, de amor, de fronteiras, do filme que fomos fazer ali, da cigana Kaia, andarilha dos tempos. Foi para ela que Amela tocou. Estávamos concentradas nas melodias.

"Reconhecer a violência não garante, de modo algum, uma política de não violência." (BUTLER, 2015, p. 250).

Reconhecemos a violência, dentro e fora de quadro, mas foi esse encontro, ao acaso, com Amela Vucina, que nos levou a ouvir outros múltiplos tons dessa experiência, expressando o que foi vivido em formas de resistência através da música. E não há só guerra nessa expressão. Os edifícios estão devastados e algo cruel aconteceu lá. As imagens nos mostram isso. Mas o que também vemos como espectadores é uma mulher sobrevivente, vulnerável e forte, enfrentando os rastros da guerra e interagindo com todos aqueles cenários pós-apocalípticos como única presença humana, solitária e potente. Resistente e frágil. Seus gestos em resistência à guerra contrastam com a fragilidade tátil do corpo e das vestimentas rasgadas.

Essa vulnerabilidade resistente pode ser pensada em sintonia com os conceitos desenvolvidos em *Vulnerability in Resistance* (BUTLER, 2016), importante estudo que compreende ensaios enfocando as manifestações, mobilizações e implantações de vulnerabilidade nas lutas feministas e queer na Turquia, Bósnia e Oriente Médio. O estudo desafia a ideia de que a vulnerabilidade impede a agência política e a resistência a regimes opressores, e analisa as formas em que vulnerabilidade e ação estão interligadas. Logo no início dos ensaios, o conceito de vulnerabilidade é colocado como forma de resistência, e é nessa chave que discutiremos as obras analisadas nesta pesquisa.

A introdução do estudo, escrita por Judith Butler, Zeynep Gambetti e Leticia Sabsay (BUTLER, 2016, p. 3), situa que

as concepções dominantes de vulnerabilidade e de ação pressupõem (e sustentam) a ideia de que o paternalismo é o local da agência, e a vulnerabilidade, entendida apenas como vitimização e passividade, invariavelmente, o local da inação. A fim de fornecer uma alternativa a tais quadros, perguntamos o que mudaria em nossos quadros analítico e político se a vulnerabilidade fosse imaginada como uma das condições da própria possibilidade de resistência. O que se segue quando concebemos a resistência como derivada da vulnerabilidade, como um recurso de vulnerabilidade, ou como parte do próprio significado ou ação da própria resistência?

A persona Kaia é carregada por seu corpo, pequeno e energizado, ativo condutor de sua vida. Ela faz uma viagem solitária em busca de encontros. Ela preserva, a seu modo, uma venerável tradição libertária, amorosa, sensível. Kaia é sinônimo de liberdade, de ciganagem, de andança, de espontaneidade, de amizade - uma desbravadora de encontros. Como problema que ressoa em seu corpo, ela interage e dança a sua e a nossa revolta nas ruínas da guerra, enfrenta na encenação do invisível o visível nas paredes. Ela mesma é alvejada através dos sons de metralhadoras e granadas e reage, luta, formando-se combatente de seu próprio destino.

Um bombardeio é construído no campo sonoro, entrando em combate contra um único corpo feminino, desarmado. Em sua dissertação de mestrado, Guilherme Martins (2016, p. 2), desenhista de som do *Pedra Bruta* diz que

Como acredito que escutar é também um ato social, me debruço sobre certas relações entre regimes acústicos, sociedade e poder; jogos de força dos quais nem a arte nem nós mesmos dispomos de autonomia para nos ausentar. Os sons nunca estão sozinhos, pois propagam-se necessariamente por um meio, um espaço, uma arquitetura, atravessando corpos, sujeitos e objetos, fazendo ressoar e conectando, com vibrações audíveis ou não, mundos orgânicos e inorgânicos, artísticos e bélicos. Som é física, fisiologia, semiótica, música, guerra, dança, ritual.

As bombas, a artilharia, cada som adicionado ao fim da construção do filme emana dos gestos da personagem e de sua relação com os espaços, internos e externos aos limites do quadro. Não sobrecarregamos sonoramente o que o corpo da atriz fez nas ruínas. O filme é curto, tem 8 minutos de duração, é uma bomba-relógio que tentamos desarmar a tempo de não explodir. Diante do passado revelado em milhares de perfurações nas paredes vem a pergunta: que feridas se abrem hoje em nós mesmos? Quais as formas de expressão que ajudam a desarticular os silêncios?

Marianne Hirsch (2016, p. 27) diz que

podemos começar considerando as formas de responsividade e vulnerabilidade fomentadas pelos encontros estéticos. Encontros estéticos, eu sugeriria, provocam uma sensação de vulnerabilidade que pode nos mover em direção a uma ética e uma política de abertura e mobilidade, sintonizando-nos com as necessidades do presente, com as potencialidades de mudança e com o futuro.

É sobre lutas profundas e de longo prazo. Mulheres ensaiando, criando, trabalhando, produzindo e expressando algo juntas, compartilhando suas memórias e experiências. *Pedra Bruta* é, para esta pesquisa, um ponto de partida que desencadeou a busca por outras obras, traçando um caminho de sensibilidades usadas para a desarticulação de violências.

Essa é uma pesquisa feita por quem que atua atrás da câmera e das lentes observando obras em diferentes mídias, com imbricamentos de questões éticas e estéticas. A proposição nessa dissertação é escrever sobre obras que transbordam as fronteiras aterradoras da guerra e de outras violências, criando linhas de força autônomas, vulnerabilidades atentas às liberdades coletivas, numa forma de combater e denunciar os momentos particulares em que vivemos.

Como desarticular violências imagéticas e midiáticas por meio de uma poética das imagens e sons? Quais são as estratégias e os procedimentos de linguagem possíveis? Em que medida essas estratégias são específicas no tempo e no espaço e em cada obra? Em um recorte de produções realizadas por mulheres, o estudo abrange fotografias de Anja Niedringhaus, com sua pulsação vital e fim abrupto; o cinema, nos longas documentais *Que Vivam as mulheres*, de Virginie Linhart e Laurent Bécue-Renar e *Chamando os Fantasmas*, de Mandy Jacobson e Karmen Jelincic; músicas de Amela Vucina, pianista e compositora bósnia, apresentada nessa introdução, sobrevivente e testemunha da guerra; e a performance *Ordinário*, de Berna Reale, artista visual e perita criminal de Belém do Pará.

Atenta às singularidades e levando em conta a ideia de Judith Butler, segundo a qual a luta pela não violência existe por estarmos imersos na violência, precisamos descobrir como lutar, a cada caso, para que a possibilidade concreta de não violência se atualize justamente a cada caso. "É precisamente porque se está imerso na violência que a luta existe, e que surge a possibilidade da não violência [...] estar imerso é a condição de possibilidade para a luta pela não violência" (BUTLER, 2015, p. 239-240).

Sem deixar de encarar a dor, e para além da representação, como o processo de escrever, fazer um filme, criar uma performance, compor uma música, fotografar combates, pode compor um fluxo que, em si mesmo, constrói ligações de resistência para além de fronteiras culturais, linguísticas e geográficas? E então, como gerar imagens e sons que criem indignação e ação, sem reproduzir o horror?

Marianne Hirsch (2016, p. 29) diz que

em nossos atos de ler, olhar e ouvir, necessariamente nos permitimos ser vulneráveis à medida que praticamos abertura, interconexão e imaginação, e reconhecemos nossa própria implicação e cumplicidade. Além disso, as obras estéticas, sejam elas visuais, literárias, acústicas ou performáticas, podem servir como objetos teóricos que nos permitem refletir sobre as vulnerabilidades que elas suscitam em nós.

### **1.1 Procedimentos e metodologia de pesquisa**

Os procedimentos de pesquisa partiram da definição das artistas e análise das fotografias, filmes, músicas e performances que compõem o corpus deste trabalho e seus contextos de produção; da leitura e problematização das referências bibliográficas que amparam a pesquisa; da leitura crítica e comparada entre o corpus fílmico/artístico/midiático e o universo teórico-conceitual envolvido; da organização de documentos e materiais colhidos na forma de um arquivo de pesquisa; e da pesquisa de campo com realização de entrevistas com a pianista Amela Vucina.

Tentei incorporar à metodologia um pouco do que apreendi com o estudo<sup>2</sup> “Autocuidado e prática ética para pesquisadores que enfrentam o trauma”, do professor Bruce Shapiro (REPORTING..., 2015), diretor executivo do Dart Center for Journalism and Trauma da Columbia University. No estudo, o professor aborda formas práticas de incorporar o autocuidado e a prática ética para pesquisadores que lidam com traumas, estabelecendo uma estrutura para compreender como a exposição direta ao trauma afeta tanto os sujeitos da pesquisa quanto os pesquisadores.

É um confronto com aqueles que estão desafiados a fazer entrevistas ou pesquisar material visual e escrito sobre traumas múltiplos, coisas que não tem como saber se estamos preparados para enfrentar ou não antes do contato. Apesar das

---

<sup>2</sup> Registrado no workshop “Autocuidado e prática ética para pesquisadores que enfrentam o trauma”, em julho de 2015, quando o CHCI-Mellon Crises of Democracy Global Humanities Institute deu início a um curso de verão de 9 dias em Dubrovnik com a participação de experientes acadêmicos para examinar algumas ameaças à democracia através do prisma do trauma cultural.

dificuldades não diminuïrem, podemos estar mais concentrados e conscientes da densidade do trabalho como pesquisadores.

O professor insiste no tema do autocuidado e da compreensïo dos nossos limites. É difícil e complexo indagar sobre a experiênça dos sobreviventes. É difícil falar e é difícil ouvir. A prática ética dá atençïo especial à questïo da confiança. Disse Shapiro (REPORTING..., 2015, online): "Use sempre as informaçïes e o material coletado da forma como vocẽ está dizendo que vai usar. Trabalhando o tempo todo com transparênça, consentimento, metodologia, limites, estrutura e tempo".

Quase como um guia prático, porém falível e um pouco automatizado, ele defende que devemos dormir o suficiente, comer bem, fazer exercïcios, pois isso nos ajuda a metabolizar as informaçïes traumáticas: "Quando vocẽ está forte e saudável, está mais preparado para o trabalho. E um dos pontos centrais é ter apoio social e acadêmico, evitando o isolamento social que pode ser um sinal de stress" (REPORTING..., 2015, online).

Podemos tentar estar saudáveis para poder escutar e metabolizar a informaçïo e a dor, mas não estamos imunes a subjetivar a experiênça do outro, ou à nossa própria, em reverberaçïes sensíveis, que sim, devem ser transmutadas em testemunho, em linguagens, mas que podem necessitar ou significar um longo caminho de elaboraçïo e transposiçïo prática do entendimento à açïo.

A interlocuçïo parece ser fundamental nesse processo, assim como nos mostra Svetlana Aleksievitch em *A guerra não tem rosto de mulher* (2016). Para realizar seu livro, Aleksievitch conversou e entrevistou inúmeras ex-combatentes russas, de diversas ocupaçïes. Foi a primeira chance, para muitas delas, de verbalizar, de rememorar os fatos, eventos, imagens, dores, perdas e medos. Primeira vez depois de 50 anos. A interlocuçïo, o diálogo cuidadoso e ético, disposto a se vulnerabilizar em ressonância com a entrevistada.

Quando nosso trabalho parece ser outra fonte de violaçïo e não parte de algum tipo de soluçïo, há uma lacuna, um grande problema que deve ser resolvido antes de darmos continuidade à pesquisa. Se não podemos ouvir, não podemos entender. Susan Sontag (2003, p. 105) escreve que

a compaixão é uma emoção instável. Ela precisa ser traduzida em ação, do contrário define-se. É a passividade que embota o sentimento. Os estados definidos como apatia. Anestesia moral ou emocional, são repletos de sentimentos; os sentimentos são raiva e frustração. Mas, se ponderarmos quais emoções seriam desejáveis, parece demasiado simples escolher a solidariedade. A proximidade imaginária do sofrimento infligido aos outros que é assegurada pelas imagens (imagens de guerras) sugere um vínculo entre os sofredores distantes e o espectador privilegiado, um vínculo simplesmente falso, frágil, impotente.

E prossegue, lembrando que, na mesma medida em que sentimos solidariedade, sentimos não ser cúmplices daquilo que causou o sofrimento. Ela diz que é como se a nossa solidariedade proclamasse a nossa inocência, e junto com ela a nossa impotência também.

Assim sendo, independentemente de nossas boas intenções, esse sentimento pode ser impertinente. Para além da solidariedade primeira, como podemos refletir sobre o modo como os nossos privilégios se situam no mesmo mapa que o sofrimento alheio e podem justamente estar associados a esse sofrimento? É preciso ir além. Além das imagens que mostram o horror e além de nossa primeira reação solidária e distante.



## 2 MIRA E ENQUADRAMENTO

Estamos em risco, diz a paisagem. As ruínas e os sobreviventes gritam: não deixem que isso se repita. Podemos ouvir a guerra ao olhar para as ruínas. Um pedido de socorro. Espanto. Sons de emergência. Dá para ver que não foi o tempo que destruiu a cidade e a paisagem. Não são ruínas de séculos, corroídas, desgastadas, são ruínas precipitadas pela ação humana, por um arsenal bélico e por muito ódio. Susan Sontag escreveu (2003, p. 8):

A paisagem de uma cidade não é feita de carne, porém prédios destroçados são quase tão eloquentes como cadáveres na rua (Cabul, Sarajevo, Mostar oriental, Grosni, 6,5 hectares da baixa Manhattan depois do dia 11 de setembro de 2001, o campo de refugiados em Jenin, Ucrânia...).

Esses são alguns vestígios da violência que se pode encontrar na paisagem de uma cidade no pós-guerra. Destroços. A guerra parece uniformizar a paisagem. Vemos todos os dias nos telejornais e na internet imagens da Ucrânia que nos lembram a Berlim devastada registrada em *Alemanha ano zero* (Rossellini, 1948), e lembram também as próprias fotografias de Anja Niedringhaus, que serão analisadas a seguir. Mas já é uma outra guerra, no ano de 2022.

No que já anunciava o poder de construção das falsas e flutuantes “verdades históricas” como nas *fake news*, Susan Sontag (2003) exemplifica e analisa a dupla utilização de fotografias para contrapropaganda de difusão da violência, calcada em imagens da guerra da Bósnia. Ela escreve em seu livro *Diante da dor dos outros* (2003) que durante a luta entre sérvios e croatas no início das guerras nos Bálcãs, as mesmas fotografias de crianças mortas no bombardeio de um povoado foram distribuídas pelos serviços de propaganda dos croatas e também dos sérvios, bastando alterar as legendas para que a morte de crianças pudesse ser utilizada e reutilizada. Havia, então, acusações mútuas de violações dos direitos humanos, enquanto ambos violavam tais direitos.

O relato das crueldades da guerra é construído como um ataque à sensibilidade do espectador. As palavras expressivas gravadas ao pé de cada imagem constituem comentários provocadores. Enquanto a imagem, como toda imagem, é um convite ao olhar, a legenda, na maioria das vezes, insiste na dificuldade exatamente de olhar. Uma voz atormenta o espectador: você suporta olhar para isto? Uma legenda declara: não se pode olhar. Outra diz: isso é ruim. E outra retruca: isto é pior. Outra esbraveja: que loucura! E uma outra: por quê? É isso o que a guerra faz. E mais isso, mostram as imagens. Também isso a guerra faz: a guerra dilacera, despedaça. A guerra

esfrangalha, eviscera. A guerra calcina. A guerra esquarteja. A guerra devasta. (SONTAG, 2003, p. 50).

A autora ainda diz que não há nenhuma acusação moral que recaia sobre a representação das crueldades. “Apenas uma provocação: você é capaz de olhar? Existe a satisfação de ser capaz de olhar para a imagem sem titubear. Existe o prazer de titubear.” (SONTAG, 2003, p. 45).

Esse próprio titubeio também pertence aos gestos de quem produz as imagens, de quem enquadra e fotografa. Titubear ao estar munido com a câmera, saber a hora de fotografar e filmar ou não, estabelecer relações com as pessoas que estão sendo retratadas e com as situações em si. O que e como a ética da profissão se renova a cada atual decisão? Uma atenção dialética entre quem está sendo retratado e quem vai ver as imagens depois, mediada por quem filma.

Como não realçar os mesmos traços das violências que estamos acostumados a ver? Como falar delas sem reproduzi-las? Diz Butler (2015, p. 25):

O que escapa ao controle é precisamente o que escapa ao contexto que enquadra o acontecimento, a imagem, o texto da guerra. O enquadramento em circulação tem de romper com o contexto no qual é formado se quiser chegar a algum outro lugar. O que significaria compreender este “romper com” como parte dos fenômenos midiáticos em questão, como a função do enquadramento?

A câmera está em nossas mãos, podem ter nos dito o que filmar, quando filmar, que lente usar, quão perto chegar da situação, como enquadrar. Mas na hora da ação ou do campo fluido do documentário, a câmera está em nossas mãos. Isso nos dá um poder de decisão e uma responsabilidade enorme.

Seduzidos pela posição edificada aos diretores de fotografia ao longo da história do cinema e cegos às múltiplas alteridades que se conectam ao exercício de nosso ofício, podemos nos comportar como quem porta armas, atacando, roubando, maltratando. Ou podemos nos portar como agentes de forças transfusionais, em ondas de libertação, de partilha, de entendimento, captando e projetando imagens consentidas, permeáveis, possibilitando que aquele instante seja replicado e usado como resistência aos poderes que destroem e não uma segunda ou infinita violação. E isso tem tudo a ver com enquadramento.

A noção de enquadramento é uma das mais importantes da linguagem cinematográfica. Enquadrar é decidir o que faz parte do filme a cada momento de sua realização. Enquadrar também é determinar ou sugerir (a depender do tipo do filme)

o modo como o espectador perceberá o recorte de mundo que está sendo criado pelo filme, seja um documentário ou uma ficção.

Apesar das possíveis aproximações entre uma câmera e uma arma, a câmera não atira, ela não tem projétil - ao avesso, ela é um instrumento de captura do instante, ela suga para dentro de si um pedaço de tempo, um registro. A câmera não é uma arma, mas ela pode assustar, pode ser incômoda, e pode ser usada como uma arma. Ela tem mira, um alvo e tem sempre uma escolha por trás. Mas para além das aparências e usos da câmera, é saudável distanciar-nos dessa correlação entre câmera e armas, como técnicos e produtores de imagens. Porque se não o fizermos, a tendência predominante acaba sendo a de que o porte e o uso da câmera sejam registrados em nossas posturas e olhares como de um soldado, mesmo que imaginário, e isso pode atrapalhar tanto a capacidade de vulnerabilização no exercício da profissão quanto a qualidade dos encontros. O fora de quadro insiste em tensionar o dentro do quadro.

Sou diretora de fotografia e operadora de câmera, não sou um soldado, nem um tenente ou general. Sou um corpo feminino cheio de possibilidades e sensibilidades, noção de movimento, de espaço, mas também cheia de impossibilidades, aprendendo a cada vez quais são meus limites e os limites de quem filmo ou com quem interajo no ambiente de trabalho. E as perguntas que nos fazemos ao estarmos inseridas nesse contexto de produção de imagem e de imaginários se renovam justamente a cada decisão.

"Como representar a violência sem contribuir para aumentá-la ou ocultá-la?". Essa indagação de Esther Hamburger ressoa fortemente nesta pesquisa e em minha reflexão como técnica. Em 2006, assinei a direção de fotografia com Aloisio Raolino do documentário *O Aborto dos outros*, de Carla Gallo (GALLO, 2006). O documentário mostra os efeitos perversos da criminalização do aborto para as mulheres e aponta a necessidade de revisão da lei brasileira. Depois de três anos de pesquisa da diretora, acompanhamos, durante cinco meses, o drama de inúmeras mulheres que estavam prestes a interromper a gravidez.

O documentário revela que, no Brasil, mais de um milhão de abortos clandestinos são realizados por ano, em especial na cidade de São Paulo, e coloca em foco a polêmica discussão sobre a criminalidade do aborto, já que constata que inúmeras mulheres continuam a fazê-lo, nas condições que encontram, com atendimento adequado ou não.

No filme há uma cena em que uma menina de 13 anos está medicada para realizar um aborto previsto por lei: a interrupção de uma gestação fruto de um estupro. Depois de semanas de triagem e uma série de entrevistas com psicólogos, assistentes sociais e médicos, a menina está em processo de abortamento. Deitada na cama do hospital, com a coberta protegendo seu corpo, sempre acompanhada da mãe. Não filmamos os rostos. No quarto, a médica conversa com a garota, dá recomendações para que ela caminhe, diz que ela não precisa ficar parada na cama. Apenas a médica está em quadro, de perfil, falando. Fora do quadro a menina levanta da cama e em off ouve-se um som de líquido caindo no chão e a menina pergunta: "o que é isso?" A médica se surpreende e fala que a bolsa amniótica estourou. A cena muda. Apesar da fala calma da médica, a surpresa e delicadeza do momento pairam no ar, fora e dentro do quadro. Nesse momento tão delicado, eu desenquadro a médica e fico perdida alguns segundos filmando uma TV desligada, até que tomo a decisão de enquadrar os desenhos da menina na mesinha e o chão como fundo do quadro. Em primeiro plano, os desenhos feitos por ela ao longo do tempo de espera, e desfocado; em último plano, a poça de líquido amniótico escorrendo.

O quadro evita o corpo da menina, instintivamente, já que nem seria para filmá-la, mas captar e mostrar o momento em seu maior contraste. O plano mostra uma criança e uma mulher ao mesmo tempo. Uma fenda profunda entre sua idade e experiência. Um desenho de criança, uma voz de criança, um susto de criança, mas em uma vivência física e psicológica de amadurecimento antecipado. Uma menina brasileira de 13 anos estuprada fazendo um aborto, legalizado, protegida por uma equipe médica muito atenta e profissional, no Hospital Pérola Byington, em São Paulo. Estar ali com ela, com uma câmera, era duro, mas era necessário falar sobre o aborto, lutar para que mais mulheres possam ter esse nível de atendimento em hospitais públicos, toda a pesquisa aprofundada da Carla Gallo como roteirista e diretora. O filme precisava ser feito. A imagem conta o que aconteceu sem ter que colocar uma lente macro como um efeito lupa, de super aproximação. Ao longo dos cinco meses de filmagem e acompanhamento das mulheres que cederam suas experiências para que o filme fosse possível, desenvolvemos uma forma de filmar sem violar as identidades, os corpos, partilhando a história e o momento factual do abortamento. Um filme de hospital e de testemunho, consentido por cada uma das pessoas filmadas.

Foram os primeiros desafios éticos e cognitivos da relação com a profissão no sentido do enquadramento e da vivência conjunta das situações. Penso que a ética e os limites de dentro e de fora do quadro têm que ser renovados a cada decisão, repito. Por mais treino e situações vividas em diversos contextos, é a cada trabalho e incursão em novas geografias e encontros, com a câmera, que temos que fazer escolhas. A câmera introduz uma relação muito próxima entre quem fotografa e quem é fotografado, objeto que registra e faz a mediação entre quem filma e quem é filmado. Se há cumplicidade e escuta aberta ao outro, fica mais fácil saber quando ou não filmar, o que enquadrar ou não.

Ter feito a direção de fotografia de filmes dirigidos por parceiras como as diretoras Sabrina Fidalgo nos curtas *Rainha* (2016) e *Alfazema* (2019) e Carol Rodrigues nos curtas *A Boneca e o silêncio* (2015), e *A felicidade delas* (2019), e ainda codirigir *Rã* (2019), com Ana Flavia Cavalcanti, redimensionou o meu olhar em direção a concretização e distribuição dessas cinco obras de três diretoras negras da mesma geração com histórias de vida diferentes e com universos narrativos e estéticos absolutamente singulares. Esses filmes reunidos representam parte da nova produção audiovisual brasileira, um cinema preto, feminino, engajado por dentro, pelo exercício do lugar de fala e pelo domínio dos processos de produção. São filmes lindos, articulados dentro e fora de quadro pelas proposições das artistas. Aprendi muito sobre o que enquadrar ou não, com elas, a cada caso, a cada cena.

A perspectiva adotada por Angela Davis (2016) atribui centralidade ao papel das mulheres negras na luta contra as explorações que se perpetuam no presente. O exame operado pela escrita dessa ativista e intelectual é indispensável para a compreensão da nossa realidade, "pois reforça a práxis do feminismo negro brasileiro, segundo o qual a não observação do lugar das mulheres negras nas ideias e projetos que pensaram e pensam o Brasil vem adiando diagnósticos mais precisos sobre desigualdade, discriminação, pobreza, entre outras variáveis<sup>3</sup>".

Desligar a câmera. Saber não filmar, desenquadrar a violência. Senti-la, falar sobre ela porque ainda é necessário, mas sem necessariamente reproduzi-la como ela é. Tentamos desarticular no enquadramento o instante da violação em quase todos os episódios da série *Não Foi Minha Culpa*, dirigida por Susanna Lira, em que assino a direção de fotografia. Lançada em 2022, a série tem 10 episódios e é uma

---

<sup>3</sup> Rosane Borges, na descrição do livro de Davis (2016).

produção original da Star+. A série narra casos de violência contra a mulher e feminicídio. Foi mais de um ano construindo as estratégias para que as histórias fossem contadas sem violar nem as atrizes nem as personagens, e sem novamente representá-las no instante explícito da violência, de uma forma fetichista já tão utilizada. Tarefa muito difícil. Insistir, lutar por não reproduzir o horror sem fugir do tema e do peso das histórias. É sobre construir a dureza daquilo sem perpetuar a violência no fotograma. Está no ar. Está em tudo. Optar coletivamente por não produzir certas sensações com câmeras subjetivas que fazem o público se sentir no lugar de quem está sofrendo, presenciando a agressão de forma muito próxima e reforçando um lugar de impotência das vítimas.

Não formulamos regras nem manuais de como filmar as dez diferentes histórias de feminicídio e violência contra a mulher, mas foram formas e soluções que fomos construindo ao longo das 80 diárias de trabalho para desarticular a brutalidade das histórias que estávamos contando. Decidimos não filmar corpos sendo arrastados. Decidimos triangular o olhar para fora de quadro, assumindo o espaço off como narrador. Decidimos não embelezar, não valorizar, não dar o melhor ângulo nem o melhor foco para a violência. É claro que ela está ali, não há ingenuidade ou pretensão de termos feito um trabalho leve. A série é pesada, não teria como não ser. A violência e a morte de diversas mulheres estão ali, mas a abordagem audiovisual pensada de antemão para ir ao limite da não edificação da violência fez diferença.

Pensamos nisso de antemão com a direção. Tratou-se de como mostrar cada cena ou situação, a cada nova tomada, plano, sequência, cena, episódio. E não há solução fácil ou definitiva para as perguntas que insistem e se atualizam: como mostrar a violência sem reforçá-la? Como reconhecê-la e contribuir para desarticulá-la? Há muita violência na série, mesmo evitando, reenquadrando, contando de outra forma, tirando de foco, desviando, e não querendo mais ver. Mesmo com todas as formas que usamos para evitar a reprodução da violência, ela está ali, impregnada tanto na temática quanto na forma.

Sontag (2003, p. 10), aponta:

De fato, há muitos usos para as inúmeras oportunidades oferecidas pela vida moderna de ver — à distância, por meio da fotografia — a dor de outras pessoas. Fotos de uma atrocidade podem suscitar reações opostas. Um apelo em favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoada consciência, continuamente reabastecida por informações fotográficas, de que coisas terríveis acontecem.

Ao mesmo tempo, a câmera produz evidências visíveis. Produzem reações. Geram indignação. Muitas vezes são pessoas com celulares que testemunham crimes, e que conseguem fazer isso chegar ao poder público e ser julgado, ou que justamente por estarem filmando, evitam que a violência termine em morte. As pessoas quando veem George Floyd implorando pela vida e sendo assassinado pelo policial reagem à barbárie. Mas era tarde demais, não houve reação suficiente para alterar o rumo da história. Ele foi morto e isso foi gravado. Seria possível, ao invés de filmar, salvar a vida dele?

Quando filmar e fotografar ou não uma situação? O que ajuda a fazer essa escolha, e o que está envolvido nela? Quando a violência explícita deve ser registrada? Quando filmar faz sentido e quando não faz?

Antes de tentar formular respostas, devemos ouvir e prestar atenção. Fotografar e enquadrar é muito sobre fazer escolhas consecutivas, escolhas éticas, estéticas e técnicas, multifacetadas e muitas vezes repentinas. Escolhas de diafragma, de tempo de exposição, de ângulo, de altura, de velocidade do obturador, de diversas ordens de grandeza. De um clique ou REC, um determinado momento em que se aperta o disparador, que captura a imagem, seja ela uma imagem fixa com a duração extensiva de um fotograma ou uma sucessão de fotogramas, em movimento.

O instante é capturado pela lente e impresso em celuloide ou no sensor da câmera/celular, com aquela luz e com aquele recorte de tempo e espaço. Mas sabemos que o quadro inclui e exclui o fora de quadro. As bordas da imagem, embora delimitem um espaço interno, são abertas, são colchetes virados para fora. Então, o enquadramento compreende a soma do dentro e do fora de quadro (Figura 7).

**Figura 7** – O enquadramento como soma do dentro e do fora do quadro.

**ENQUADRAMENTO =**  
**[ ] + ] [**  
**DO QUADRO**

Fonte: elaboração nossa (2022).

O que está fora do quadro não interfere somente no quadro enquanto uma ausência sensivelmente presente, mas transpassa quem está ali agenciando as imagens. Os estados de vulnerabilidade do operador de câmera/ fotógrafo e de toda a equipe (que também interfere no quadro) se alteram a partir do mundo fora de quadro e compõem o enquadramento embalado por essa soma do encontro.

E então os limites do enquadramento deixam de ser circuitos fechados, um trecho contido, uma parte geométrica do todo, podendo se tornar uma membrana permeável aos movimentos do fora. O visor e a tela são retangulares, mas a matéria que circula para dentro e para fora das bordas é ondular, atravessada pelos encontros e perspectivas. Muitas vezes essa membrana se enrijece e deixa de ser onda, vira pedra. Enquadramentos duros, cujas bordas são protegidas em nome da ordem e da lei, ou mesmo da linguagem. Assim como a luz que pode ser interpretada como onda em determinadas situações e comportar-se como partícula em casos específicos, o enquadramento também é tanto onda quanto partícula (Figura 8).



**Figura 8** – O enquadramento como onda e como partícula.

# ONDA



ENQUADRAMENTO



# PARTÍCULA

Fonte: elaboração nossa (2022).

## 2.1 Anja Niedringhaus: o testemunho da fotógrafa sobre a destruição

As intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades (SONTAG, 2003).

Com curadoria de Anne-Marie Beckmann e Felicity Korn e adaptada por Nadine Wietlisbach para o Fotomuseum Winterthur, na Suíça, a exposição “Women War Photographers - From Lee Miller to Anja Niedringhaus” é dedicada à cobertura fotojornalística de guerras e conflitos internacionais realizada por mulheres. Em exibição, cerca de 140 imagens tiradas entre 1936 e 2011 por oito fotojornalistas e fotógrafas documentais<sup>4</sup>. O conjunto das fotos fornece uma visão fragmentária da complexa realidade das guerras, abrangendo uma variedade de cenários militares, da Guerra Civil Espanhola, Segunda Guerra Mundial e Guerra do Vietnã aos conflitos internacionais mais recentes nos Bálcãs, Iraque, Líbia e Afeganistão.

As fotografias e posicionamentos das fotógrafas apresentam diferentes maneiras de se envolver com a guerra e seus efeitos - de reportagens de guerra

<sup>4</sup> Carolyn Cole (1961), Françoise Demulder (1947–2008), Catherine Leroy (1944–2006), Susan Meiselas (1948), Lee Miller (1907–1977), Anja Niedringhaus (1965–2014), Christine Spengler (1945) e Gerda Taro (1910–1937).

tradicionais e fotojornalismo a abordagens inovadoras da fotografia documental social. A exposição explode a noção comum de que a fotografia de guerra foi e é um mundo profissional masculino. Mesmo que a forma de enxergar e narrativa das fotografias não difiram necessariamente de maneira fundamental das de seus colegas homens, as mulheres tiveram de conquistar repetidamente sua posição na linha de frente e operar fora das estruturas previstas para elas.

Quando a guerra dos Bálcãs estourou, em 1992, Anja Niedringhaus, então com 26 anos, enfrentou a resistência de seu editor, que a considerava jovem e inexperiente para fotografar a guerra.

Eu aprendi cedo na minha carreira sobre como cobrir conflitos. Mas quando decidi ir para a Iugoslávia para cobrir aquela guerra, tive a sensação de que não há nada mais importante na vida para cobrir, porque, infelizmente, nos últimos 20 anos, não houve um único ano que eu não tenha visto um conflito. Tenta-se entender e tirar fotos do que se vê, relatando o que acontece numa guerra em nome de todos aqueles milhares que sofrem. Se eu não tirar fotos disso ou daquilo ninguém vai ficar sabendo. (ANJA NIEDRINGHAUS..., c2020, online, tradução nossa).

A fotografia aí parece ser uma forma de intervenção a favor das multidões de pessoas afetadas pela violência armada. E envolve a escolha de correr um risco pessoal enorme no exercício da profissão.

Anja passou cinco anos em Sarajevo. Foi tomada pela forma como as pessoas lidam com o instante e com as muitas consequências da guerra, cotidianamente, incluindo a ela mesma, que mesmo sendo uma jornalista estrangeira, estava permanentemente em risco. Ela documentou a vida cotidiana das pessoas, trazendo um olhar e perspectivas muito diferentes dos outros retratos dessa mesma guerra. Outros enquadramentos e outras formas de aproximação.

Era sua primeira guerra, talvez isso também tenha contribuído para ela ter captado momentos e contrastes tão particulares. Respeito por quem sofre com os conflitos e muita precisão de limite, dentro e fora do quadro, caracterizam suas fotos e acabam ficando impressas em sua própria biografia e destino.

As fotos não só mostram cenas perturbadoras, mas também mostram os contra planos das fotografias usuais de guerra. Com os olhos nos civis, ao lado deles, definitivamente alinhada a essa perspectiva, de quem não está nem no comando, nem no ataque, de quem vivia ali bem antes da guerra começar e não tem para onde ir. Atenta ao fato da bomba e do tiroteio não esperarem crianças atravessarem a rua,

nem mulheres parirem, nem nada Anja fotografou diversas guerras e conflitos armados.

**Figura 9** – Legenda original: Soldado bósnio ferido.



Fonte: Anja Niedringhaus (1994).

Esta foto foi tirada por Anja Niedringhaus em 1994 em Sarajevo, no chamado “beco do atirador” (Figura 9). Um soldado bósnio foi baleado e morto instantaneamente, não vemos seu rosto. Vemos seu sangue na região do peito e nas mãos de quem o socorre. Uma mulher bósnia que acabava de passar e um soldado francês da ONU tentaram salvar sua vida, mas não conseguiram. Se não lemos a entrevista em que a fotógrafa conta que a mulher é uma passante, pensamos se ela é a irmã, esposa, amiga, ou mesmo uma desconhecida.

A fotografia contém dois tempos, e dois contornos. O rosto da mulher mostra o choque e a perplexidade, ela parece parada no tempo, perfeitamente em foco. O soldado da ONU está em ação, sua mão esquerda está borrada, fora de foco, rastros do seu movimento. A moça está paralisada, nesse instante capturado na foto, ela transdimensiona a duração do frame. Quanto tempo dura a imagem? Bem vestida e usando batom como se estivesse a caminho de um escritório para começar seu trabalho, ou indo a um encontro. Ela tem sangue nas mãos, novamente o olhar insiste em focar nisso, mas não é o enquadramento que privilegia o sangue, a exposição da ferida. É a nossa própria insistência e indignação, que confirma a existência de sangue em quadro.

Tem bastante luz na foto, áreas claras, sol, e há bastante área de sombra também. A temperatura de cor da foto é duplamente quente e fria. O vermelho do batom na boca da moça, em suas mãos, no uniforme do soldado abatido ao chão, no outro soldado. Sua blusa abaixo do casaco preto também tem a cor mais próxima do sangue, um tom quente. O resto da foto é asfalto, borracha de pneu e de coturno, uniformes camuflados, sombra, frio, ferida. Absurda. Há dois rastros de outras pessoas nas beiradas do quadro. É um instante que foi capturado, mostrando que na guerra tudo acontece ao mesmo tempo.

**Figura 10** – Legenda original: Uma mulher sérvia-bósnia no túmulo de seu filho perto de Sarajevo na véspera de Natal em 1995.



Fonte: Anja Niedringhaus (1995).

A fotografia (Figura 10) mostra uma mãe chorando diante do túmulo de seu filho, como diz a legenda original. Não sabemos, só de olhar a foto, se a pessoa pela qual ela chora é seu filho, nem que é véspera de Natal. Vemos uma mulher chorando diante de um dos inúmeros túmulos que a fotografia revela, em perspectiva, na diagonal do quadro. Ao definir o ponto de fuga no qual todas as linhas de perspectiva convergem para fora do quadro, a dor de sucessivas mães que não estão na foto é lançada também nessa perspectiva. É um dia chuvoso, frio, a mulher ela veste luvas e casaco, usa um lenço na cabeça. Com as mãos unidas, ela chora. Está de olhos fechados. Esse é o instante da foto.

Na lápide lê-se Kravarevic Zlatan 1961-1993, desenhadas acima do nome, há uma meia lua e uma pequena estrela, um dos símbolos da religião islâmica. Esse é o

nome do filho dessa mulher. Ela chora por ele, e a imagem contempla o choro de tantas outras mulheres, mães, irmãs, esposas, amigas, mesmo que elas não estejam em quadro. A fotografia carrega a dor da perda estampada no rosto da mãe e na multiplicação de perdas que as centenas de lápides e nomes revelam. Essa mulher sem nome, mãe de Zlatan Kravarevic, uma mulher bósnia, é a única sobrevivente em quadro.

A fotógrafa estava ali, fora de quadro e entre a mulher bósnia e ela havia seu corpo, a câmera, a lente, o enquadramento, e as decisões sobre o diafragma, o foco e o momento do clique. A foto não conforta a dor da perda, ela captura o instante e o lança para futuros inimagináveis. Uma vez exposto e impresso, o momento fica registrado. Que usos serão feitos dessa imagem? Até onde ela chegará? Não há controle sobre isso, sobretudo depois da era digital, com a velocidade de transmissão de dados e proliferação de imagens digitais captadas e armazenadas no mundo.

Percebe-se que Anja está próxima das pessoas fotografadas. Seu corpo está junto do acontecimento. Nessas fotografias, ela não usa lentes teleobjetivas que aproximam e achatam os planos, ela usa lentes normais ou até grande angulares. A que distância estaria? Suponho que a cerca de dois metros observando a relação de foco na foto.

A distância focal é uma das características mais importantes de uma lente. Ela define o ângulo de visão e a aproximação do assunto em relação a sua distância da câmera. A distância focal também interfere na profundidade de campo. As teleobjetivas são feitas para registrar assuntos mais distantes da câmera e fazem com que a distância relativa entre o plano de fundo e o primeiro plano seja menor. Isso significa que as imagens normalmente possuem uma aparência “achatada”, com menos diferenciação entre os planos. E isso não acontece aqui, o desfoque gradual do primeiro plano até o fundo do quadro indicam uma lente mais angular.

Por que me preocupo ou penso na distância que a fotógrafa estava dos acontecimentos? Porque faz toda a diferença saber se ela estava de longe, com uma super teleobjetiva, como uma sniper a muitos metros da situação, sem ser vista, ou se ela estava de corpo próximo, de encontro às pessoas fotografadas. Não que ela não usasse teleobjetivas em seu trabalho de fotojornalista, mas me interessa enxergar, nessas fotos, o corpo ativo da fotógrafa e a relação dela com o que estava acontecendo.

**Figura 11** – Legenda original: Fazendo uma pausa em um ônibus queimado usado como barricada de atiradores.



Fonte: Anja Niedringhaus (1993).

Bósnia, 1993. A fotografia na vertical (Figura 11) mostra um homem mais velho e elegante sentado nos destroços de um grande veículo destruído como se fosse um banco de uma praça, com as pernas cruzadas, uma das mãos apoiada na alça curva de um guarda-chuva, a outra segurando um charuto na boca. Há três veículos empilhados, um grande ônibus tombado e dois carros em cima, amassados. Todos com a inicial SA, de Sarajevo. O homem está com o sapato lustrado, cada detalhe de sua vestimenta e pose remete a um cotidiano normal. Apesar do cenário, a fotografia passa uma calma possível, mesmo que o que esteja enquadrando este senhor sejam vestígios do caos, usados como barricada de atiradores.

No vermelho da lataria enferrujada do ônibus, pode se ler a inscrição HAM, feita a mão. Parte do mundo está tombado na foto. Em 1993 a guerra ainda estava em curso. A fotografia com a aparente calma do senhor sentado carrega uma contradição. Há momentos de paz durante a guerra? Como se prevê o próximo ataque? Que parcela da cidade e da população estão mais seguras? Há segurança para alguém? A fotógrafa está segura?

Nascida em 1965 na Alemanha, sua relação com a fotografia se inicia quando era aluna da König-Wilhelm-Gymnasium e fotografava nas férias para a revista da escola. Anja estudou alemão, filosofia e jornalismo na universidade de Göttingen e começou a trabalhar como fotógrafa para o jornal local "Göttinger Tageblatt". Suas fotos da queda do Muro de Berlim, cheias de perplexidade e presença, foram fundamentais para ela ter sido a primeira mulher a conseguir um cargo permanente na European Press Photo Agency (EPA) em 1990.

De 1991 a 2000, trabalhou como fotógrafa de agência nas zonas de guerra dos Balcãs. As fotos que ela enviou de Tirana, Sarajevo, Mostar ou Pristina para a Alemanha foram publicadas na imprensa internacional, em revistas e jornais diários. São retratos da vida civil durante a guerra. Eles mostram feridos, mortos, pessoas de luto, homens e mulheres idosas, mudos, catatônicos; mostram mulheres jovens, com os rostos cheios de horror, civis fugindo, crianças brincando nas ruínas. E no meio de tudo isso, uma e outra vez, momentos de esperança e de recomeços. Um cessar fogo mais longo, uma notícia de paz, alguma possibilidade de mudança, pessoal ou estrutural. Alguma coisa que desvie a perspectiva que aquilo não vai acabar nunca.

Sarajevo foi seu lar por muitos anos. As amizades que fez na época foram duradouras. Viver em uma cidade sitiada uniu aquelas pessoas que compartilharam tudo um com o outro. Sua trajetória encarna a esperança da super repórter - a comunicação a serviço da paz. A possibilidade de ampliar o escopo de visão dos que não estão presentes à cena da guerra, a visibilidade como esperança de cessar fogo, em solidariedade aos que têm suas vidas interrompidas, reviradas, rompidas.

Seu equipamento de trabalho também funcionava como uma espécie de proteção ou escudo para ela, pois criava uma certa sensação de distância, de segurança, uma possibilidade para ela se concentrar. Às vezes é muito mais difícil lidar com as situações quando você abaixa a câmera, ela dizia. A sombra e o avesso da guerra são ainda mais insuportáveis de se encarar sem mediação. Suas fotografias nos deixam sentir as guerras dentro da guerra por graus de aproximação, como na relação de planos focais, e remetem à violabilidade humana em meio à destruição. É possível ver fumaça, sentir que o medo anda com o risco. Destruição e adaptação das pessoas e das paisagens. Cessar fogo. Céu. Mar. Rio. Fragilidade. Resistência. Pontes. Soldados e crianças.

É possível ver "o enquanto isso", contrastes, situações ou sobreposições de mundo insólitas. Criança mamando no peito da mãe enquanto se escondem de

bombardeio, em plena luz do dia, no meio da rua. Soldado com arma em punho enquanto o músico toca o violoncelo. Corpos borrados fora de foco em movimento, múltiplos pontos focais. Perplexidade. Injustiça. Tempo para o lamento, para enterrar os mortos. Que caras tem a guerra? Com quantos detalhes queremos ver? Podemos suportar tudo isso? Anja Niedringhaus viveu, ou melhor, escolheu viver essa realidade por vários anos, sem pertencer aos locais de guerra, mas indo e voltando dos diversos conflitos que registrou ao longo de sua carreira. A guerra acontece ao mesmo tempo que a vida.

Algumas de suas fotos mostram crianças brincando enquanto a guerra se desenrola ao seu redor, inocentes vagando em meio à violência. Pode-se ver isso em muitas de suas fotos - seus olhos observando momentos de silêncio no caos da guerra. Ao mesmo tempo há o soldado atirando e a jornalista fotografando: é tudo ao mesmo tempo na guerra. Anja passou mais de 30 anos fotografando conflitos armados ao redor do mundo, para enquadrar o quê? E deixar de enquadrar o quê? Que escolhas ela fez? O que viu? O que sentiu? Como ser fotógrafa e não intervir? Fotografar ou acudir feridos? Em Sarajevo, Anja levou feridos para o hospital e só depois percebeu que não havia tirado nenhuma foto. Que escolhas a levaram até ali? Como enquadrar a morte tão de perto? Por que escolheu voltar tantas vezes para o campo de batalha?

Anja fotografou diversos campos de batalha, viu e registrou, enquadrando as agonias e contradições do front, mas principalmente a versão dos civis. Ela estava focada nos efeitos da guerra sobre as pessoas. Seu olhar seguia sua ética, atenta a não usurpar a dor alheia nem tirar as imagens de contexto. Ela não se pretendia apresentar como uma desbravadora de culturas alheias nem mistificar tradições e segredos. Parece óbvio, mas poderia ser diferente pensando em outras mulheres brancas, jornalistas e fotojornalistas norte-americanas criticadas por Rafia Zakaria em seu livro *Contra o feminismo branco*.

No livro, a autora analisa e mostra a falta de responsabilidade de algumas fotógrafas e jornalistas ao retrataram suas entrevistadas revelando segredos e intimidades sem consentimento.



Esse é o resultado previsível quando o acesso à intimidade de alguém se transforma em reportagem, e a construção de uma irmandade verdadeira é dissipada em nome de ambição pessoal... no fim das contas, é o feminismo do individualismo cruel que motiva o comportamento de muitas jornalistas brancas... As feministas brancas neocoloniais querem exibir sua coragem e compaixão - em geral, ao mesmo tempo que fornecem subsídios morais para as crueldades cometidas sob pretexto do feminismo. Os tempos podem ter mudado, mas o empenho da branquitude em extrair valor de todos os lugares possíveis - e dominar a narrativa para fazer parecer benevolência - persiste. (ZAKARIA, 2021, p. 139-141).

Não vejo rastros dessa hipocrisia e abuso nas fotografias de Anja, mas observo com atenção a crítica de Rafia Zakaria a todo e qualquer trabalho e discurso calcado num suposto feminismo universal que não considera a diferenciação dos sujeitos e o lugar do enquadramento e do discurso.

**Figura 12** – Legenda original: Último dia de recenseamento eleitoral antes das eleições presidenciais no Afeganistão.



Fonte: Anja Niedringhaus (2014).

Anja escapou da morte várias vezes. Durante sua primeira viagem a Sarajevo, ela foi atingida por uma bala de um sniper. Seu colete à prova de balas salvou sua vida. Em Kosovo ela foi atingida por um estilhaço. Um ano depois, ela estava com um grupo de jornalistas perto da fronteira entre a Albânia e Kosovo, quando foram atacados por bombardeios da OTAN. Ela foi bombardeada em Kandahar e foi atingida por vários estilhaços.

Essa foto (Figura 12) foi tirada por Anja Niedringhaus pouco antes de sua morte. As condições de segurança no Afeganistão, antes das eleições presidenciais,

estavam tensas. Os olhares dos dois guardas para dentro do quadro e dentro da casa (uma chaleira no canto esquerdo embaixo sugere um ambiente doméstico), de onde a fotógrafa capta a mira dos soldados fardados, fora de quadro antecipam algo que estava e não estava ali ao mesmo tempo. Um risco. Desconfianças. Apesar de protegida pela comitiva oficial, Anja já estava próxima de seu futuro assassino. Por mais que estes dois guardas não sejam seu algoz, as fardas e a tensão que trazem seus semblantes suscitam o ambiente de conspiração que já se mostrava armado. Em contraste, o calor próprio da luz natural, e a proporção da árvore florida na composição do quadro, mostram o olhar de Anja, equilibrando a si e às suas fotos, em meio ao cotidiano de sucessivas guerras.

Quando Susan Sontag (2003) fala sobre a responsabilidade no uso e difusão das imagens de violações, penso que Anja soube equacionar em seu trabalho e registros fotográficos, o que é possível num campo de batalha e nos entornos dele: “A câmera traz o espectador para perto, para demasiado perto; com o auxílio de uma lente de aumento — pois neste caso as lentes são duas —, a ‘nitidez terrível’ das imagens fornece informação desnecessária e indecente.” (SONTAG, 2003, p. 65).

Não podemos dizer isso das imagens que Anja produziu e deixou que fossem difundidas. Possivelmente fez fotos explícitas, mas não as enviou aos meios de comunicação e difusão, não as conhecemos.

“O dia em que eu entrar em uma zona de guerra e achar normal é o dia em que deixarei de cobrir guerras” (ANJA NIEDRINGHAUS..., c2020, online, tradução nossa). Porém, não se tem controle sobre os acontecimentos e ela deixou de cobrir conflitos no dia 4 de abril de 2014, em Banda Khel, no leste do Afeganistão. Depois de tantas vezes atravessando os campos de batalha com enormes lentes, sendo reconhecida por um olhar voltado às pessoas sem falsa cumplicidade, Anja morreu numa emboscada.

O ataque aconteceu quando a jornalista acompanhava funcionários eleitorais que entregavam cédulas na periferia de Khost. O comboio estava sendo protegido pelo Exército Nacional Afegão e pela polícia. Enquanto estava sentada no carro esperando para seguir o comboio, um comandante da unidade denominada Naqibullah caminhou até o carro, gritou “Allahu Akbar” – Deus é grande – e abriu fogo contra ela no banco de trás, com seu fuzil AK-47. O policial afegão Naqibullah tinha 25 anos, trabalhava para a Polícia Nacional Afegã desde 2012 e foi treinado por instrutores dos EUA em Mazar-e-Sharif. Durante seu interrogatório, ele disse que agiu

em vingança pela morte de parentes em um bombardeio da OTAN na província de Parwan.

Após sua morte, uma nota manuscrita com as seguintes palavras foi encontrada entre seus pertences: “A única gota d’água que é destinada a você só se encontra uma vez na vida”. Esta é uma citação originalmente feita pela médica Hope Bridge Adams Lehmann (1855-1916), a primeira mulher que estudou medicina e se qualificou como médica na Alemanha e, ao fazê-lo, lutou por uma profissão até então reservada apenas aos homens.

Svetlana Aleksievitch escreve em *A guerra não tem rosto de mulher* que durante dois anos, mais do que fazer entrevistas e tomar notas, ela ficou pensando. Lendo. Indagando-se sobre os porquês de escrever mais um dentre os já numerosos livros sobre guerras. Porém, percebe a exclusividade masculina, seja na autoria, seja no protagonismo das narrativas. Diz então:

Somos todos prisioneiros de representações e sensações “masculinas” da guerra. Já as mulheres estão caladas. Ninguém, além de mim, fazia perguntas para a minha avó. Para minha mãe. Até as que estiveram no front estão caladas. Se de repente começam a lembrar, contam não a guerra “feminina”, mas a “masculina”. Seguem o cânone. E só em casa, ou depois de derramar alguma lágrima junto às amigas do front, elas começam a falar da sua guerra, que eu desconhecia. Não só eu, todos nós. A guerra “feminina” tem suas próprias cores, cheiros, sua iluminação e seu espaço sentimental. Suas próprias palavras. Nela não há heróis nem façanhas incríveis, há apenas pessoas ocupadas com uma tarefa desumanamente humana. E ali não sofrem apenas as pessoas, mas também a terra, os pássaros, as árvores. Todos os que vivem conosco na terra. Sofrem sem palavras, o que é mais terrível. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 12-13).

### 3 PROTESTOS E FILMES NOS BALCÃS: DOCUMENTOS DOS ANOS 90

A Bósnia e Herzegovina era a mais multicultural das repúblicas que formavam a antiga Iugoslávia e era composta por três grupos étnicos principais, espalhados pelo território. Os sérvios, em sua maioria cristãos ortodoxos, os croatas, em sua maioria católicos romanos e os bósnios, em sua maioria muçulmanos. Nos anos 90, toneladas de arame farpado nas fronteiras e dobras do inferno nos vilarejos e cidades mais populosas. Foram mais de quatro anos de ataque armado dos sérvios e dos croatas sobre a Bósnia, o primeiro conflito mais prolongado e violento da Europa desde o fim da Segunda Guerra Mundial, com duração de 1.606 dias.

A guerra causou cerca de 200.000 vítimas entre civis e militares e 1,8 milhões de deslocados, de acordo com relatórios internacionais. Foi uma limpeza étnica. Entre as vítimas civis, 83% eram bósnios, 10% sérvios e pouco menos de 6% eram croatas, seguido por um menor de albaneses e povo Romani, povo cigano, infelizmente não percentualizado (MASS RAPE..., [20--]). Pelo menos 30% das vítimas civis bósnias eram mulheres e crianças muçulmanas. A arquitetura da violência pensada e construída por homens armados e desequilibrados, cheios de ódio e poder.

No artigo *Campos de estupro: as mulheres e a guerra na Bósnia*, Andréa Carolina Schwartz Peres fez uma pesquisa fundamental, que nos ajuda a entender a questão da singularidade das vítimas, fugindo das armadilhas numéricas, como no parágrafo acima, que dimensionam a guerra, mas generalizam as perseguições e as perdas. Foram várias guerras, e não só uma, a guerra na Bósnia. O estudo aponta para o problema da coletivização das vítimas e dos culpados, ou sua etnização.

As críticas em relação a esse ponto remetem ao fato de que a etnização ou coletivização da violência leva ao desaparecimento das mulheres, que passa a ser vista apenas como um número. Sua subjetividade, sua intimidade, sua vida, sua voz são assim minimizadas ou eclipsadas ante a voz comum ou da comunidade. Foi uma guerra que contou com campos de detenção e de concentração, torturas, assassinatos, massacres, genocídios, estupros... (PERES, 2011, p. 138).

Voltando ao estudo de *Vulnerability in Resistance* (HIRSCH, 2016), no artigo "Tempos Vulneráveis", escrito a partir de sua experiência pessoal de imigrante, Marianne Hirsch escreve que

trauma, memória e pós-memória provaram ser conceitos geradores em trabalhos sobre os arquivos de violência emergentes do Holocausto e outras histórias catastróficas. Eles ofereceram uma lente através da qual se pode reconhecer vidas e histórias esquecidas ou descartáveis, e também reconhecer injúrias e injustiças e sua contínua presença após a morte para as gerações seguintes. (HIRSCH, 2016, p. 29, tradução nossa).

Nos filmes que serão analisados a seguir é exatamente essa lente que nos ajuda a enxergar e ouvir as personagens, sobreviventes da guerra da Bósnia. Reconhecer as injustiças pelas quais passaram e acompanhar o processo de vida delas num determinado momento (o presente do filme), e vislumbrar, com elas, outros futuros possíveis. Com paz, justiça e alguma atmosfera de promissora alegria.

Marianne Hirsch continua dizendo que o conceito de trauma em suas ressonâncias psicanalíticas, sociais e corporais ilumina nosso momento presente e os efeitos das catástrofes históricas que testemunhamos:

O trauma ofereceu novas concepções de tempo, na medida em que sempre ocorre no presente, como forma de retorno perpétuo. Também tem sido debatida a concepção generalizada de trauma como gerado por eventos singulares, embora multifacetados – um acidente, uma guerra, um genocídio. Essa concepção pontual de trauma oculta as experiências insidiosas, cumulativas e cotidianas de pobreza, perseguição, escravidão e abuso sofridos por populações em todo o mundo. (HIRSCH, 2016, p. 30, tradução nossa).

Se Marianne Hirsch está trazendo a noção de vulnerabilidade e de tempos vulneráveis para o estudo do trauma e da memória a partir da sua experiência pessoal como imigrante, seu trauma de chegar a um novo país sem saber falar o idioma, é em resposta a uma outra preocupação – uma frustração com a temporalidade implacável do trauma e da catástrofe. Como o olhar retrospectivo do trauma pode ser expandido e redirecionado para abrir temporalidades alternativas que podem ser mais porosas e orientadas para o futuro e que também podem galvanizar um senso de urgência sobre a necessidade de mudança, agora, em nossa vida?

Ou seja, a autora aponta como a memória pode ser mobilizada para um futuro diferente. A ideia de Marianne Hirsch de pensarmos na vulnerabilidade como uma abertura radical para possibilidades surpreendentes, podendo envolvê-la de forma mais criativa – como um espaço para trabalhar em oposição a algo a ser superado contesta as concepções populares de vulnerabilidade como condição de fraqueza, vitimização ou estigma. Pode-se ser ou estar vulnerável e resistir, e usar a própria condição vulnerabilizada para construir a resistência.

A aposta de Judith Butler no volume *Vulnerability in Resistance* (2016) é que uma das principais razões pelas quais há oposição a pensar em termos de vulnerabilidade é que a vulnerabilidade não foi adequadamente relacionada às práticas de resistência existentes. Tal formulação envolve pensar também as dimensões psicanalíticas e políticas da resistência, levando em conta seus diferentes registros, desde as práticas de si, às práticas coletivas, individuais, subjetivas ou sociais.

Um dos objetivos das diversas autoras que compõem a coletânea de artigos em torno do tema da vulnerabilidade, cada qual com suas especificidades, é expandir nosso vocabulário político para enfrentar o desafio de pensar sobre modos de vulnerabilidade que agenciam modos de resistência. Um outro dilema abordado pelo capítulo de Marianne Hirsch que nos ajuda a olhar as obras aqui discutidas traz noções de vulnerabilidade e resistência para sustentar teorias de trauma e memória que muitas vezes vacilam na questão de como é possível se identificar com a dor dos outros sem se apropriar dessa dor. Ela se concentra no trabalho de artistas e escritores que mobilizam a vulnerabilidade como forma de responder e se responsabilizar por histórias traumáticas e violentas.

Entre os exemplos de ações que uma das autoras, Athena Athanasiou, mostra, um me chamou atenção especial pela conexão com a geografia principal de nosso estudo: "Women in Black", de Belgrado, na Sérvia. Mulheres de preto contra a guerra, mulheres sérvias que, desde o início das guerras dos Balcãs, se uniam em frente à Praça da República em Belgrado para se posicionar contra a guerra. Elas eram mal vistas e, ainda ativas hoje, continuam a ser consideradas como inimigas do país por parte da população. Há 30 anos elas continuam lutando contra as diversas formas de violência que ainda ressoam, recomeçadamente, assumindo outras formas. No contexto das guerras na ex-Iugoslávia e suas consequências, essas ativistas vêm trazendo lembranças intoleráveis à vista do público.

Desde outubro de 1991, quando as ações semanais Women in Black começaram em Belgrado, essas mulheres levantavam cartazes escritos à mão onde se podia ler: "Mulheres, traidoras da guerra, protesto pela paz", "Somos desleais" e "Lamentamos por todas as vítimas". Uma espécie de luto impróprio, que encarna uma posição ambivalente e precária, face às linhas de demarcação da guerra. Ficar na rua para protestar contra o etnonacionalismo militarizado do próprio país era um negócio arriscado naqueles tempos. E ainda o é.

A pergunta que me fez olhar para o país proponente da guerra, a Sérvia, com outros olhos parte desse protesto e da análise de Athena Athanasiou. Pois se os filmes que serão analisados mostram o pós-guerra, as mulheres que foram vítimas, essas feministas sérvias, falando pela primeira vez sobre o que aconteceu, estavam tentando evitar que o horror continuasse, "do lado de lá da guerra". Milosevic não representava a todos os sérvios, mas falava e agia em nome de todos.

Ao explorar as encenações de luto impensável desses sujeitos políticos pelos mortos do "outro lado", meu interesse está em olhar mais de perto a vulnerabilidade como aporia: o que esse conceito torna admissível e o que torna inadmissível em relação à subjetividade política feminista? (ATHANASIOU, 2016, p. 56).

Desde 1991, a República Socialista Federativa da Iugoslávia foi dilacerada. O regime sérvio, liderado por Slobodan Milošević, instigou o ódio, a limpeza étnica e a guerra em todas as antigas repúblicas e províncias da Iugoslávia. Ao longo desse mesmo tempo, feministas na Sérvia e na Croácia trabalharam no ativismo pela paz e na solidariedade entre as mulheres. Enquanto todos os líderes nacionalistas se engajaram em palavras de ódio e apoiaram identidades e status nacionais etnicamente definidos, militarismo e matança, os grupos de mulheres feministas fundaram movimentos antiguerra.

As mulheres foram a maioria das organizadoras e participantes do movimento pela paz em Belgrado. Ao longo da primavera e do verão de 1991, o grupo Mulheres de Belgrado participou de manifestações pela paz, emitiu apelos semanais para o fim do derramamento de sangue e criticou programas de mídia que promoviam o nacionalismo e a violência contra as mulheres. Após o início da guerra na Eslovênia, o grupo das Mulheres de Belgrado apelou ao governo federal: "Pedimos que as unidades do Exército Federal se retirem incondicionalmente para seus quartéis. Os jovens não foram servir nas forças armadas para impedir a separação de qualquer grupo étnico da Iugoslávia. Uma Iugoslávia mantida pela força é inútil para todos" (IZVEŠTAJ..., 2006, online, tradução nossa).

As ativistas estavam insatisfeitas com o caráter dos protestos contra a guerra e decidiram fundar outra organização. Em sua primeira declaração pública, as ativistas se definiram como um grupo antinacionalista, antimilitarista, feminista, pacifista que rejeitava a redução das mulheres ao papel de mães: "O trabalho das mulheres nos grupos de paz é pressuposto, é invisível, penoso, o trabalho das mulheres; é uma

parte do 'nosso' papel; cuidar dos outros, confortar, ajudar, cuidar de feridas e alimentar" (IZVEŠTAJ..., 2006, online, tradução nossa).

A dolorosa constatação de que o movimento pela paz, em certa medida, também seguiria um modelo patriarcal causou um sério dilema para as feministas-pacifistas. Elas mudaram a filosofia e a abordagem para protestar contra a guerra. Muito antes de as atrocidades dos sérvios chegarem à atenção internacional, o Parlamento das Mulheres e o grupo das Mulheres de Belgrado emitiram uma declaração "Contra o Crime de Guerra" na qual listavam atos que são crimes de guerra, incluindo: tratamento desumano de civis, infligir danos corporais, tortura, prostituição, estupro, roubo ou destruição da propriedade de outros, incluindo monumentos históricos e culturais, e a destruição de cidades, vilas e aldeias. Eles lembraram às pessoas que a Iugoslávia havia assinado todas as convenções e acordos das Nações Unidas, incluindo a Convenção de Genebra sobre a guerra. Marianne Hirsch (2016) afirma:

As estratégias estéticas pós-memorais podem oferecer maneiras pelas quais podemos praticar a vulnerabilidade como uma forma de sintonia e responsabilidade – responsabilidade não como culpabilidade, mas como a capacidade de responder: a resposta que trabalha contra uma empatia apropriativa, possibilitada por incongruências que deixam espaço entre passado e presente, eu e o outro, aberto sem borrar essas fronteiras e homogeneizar o sofrimento. Discutir essas mesmas estratégias em diferentes contextos históricos e políticos certamente revela as vulnerabilidades divergentes criadas por diferentes formas de violência do Estado e diferentes possibilidades de intervenção em um presente que é tanto retrospectivo quanto antecipatório." (HIRSCH, 2016, p. 29, tradução nossa).

Dos protestos ao pós-guerra, como intervenções que aconteceram num tempo "tanto retrospectivo quanto antecipatório", visitaremos dois filmes que documentam o silenciamento de mulheres bósnias vítimas da guerra sendo rompido. Mulheres conseguindo falar sobre o que viveram, sobre os anos que viveram em guerra.

Ao visitar esses dois filmes bósnios que se seguirão, quero discutir a relação entre testemunho e forma fílmica. Testemunho que evoca memória, porém gera indagações sobre a forma - a forma que as vezes não desafia, mas o depoimento que sensibiliza, que mobiliza e transforma. As estratégias de resistência que os filmes propõem focar envolvem um repensar dos atos humanos e das mobilizações estruturais.

Ilana Feldman (2021, p. 34) diz que



cada obra audiovisual, independente do gênero, formato ou temática, oferecerá uma resposta a partir de suas próprias inquietações e invenções formais, que, nos casos mais interessantes, colocam em xeque os limites da representação, lidando com a dificuldade da linguagem diante de um Real traumático, de difícil apreensão. Como consequência, tais obras podem assumir uma posição crítica às formas fáceis de adesão e identificação, recusando estratégias meramente denunciadoras ou sentimentalistas.

*Que Vivam as mulheres*<sup>5</sup> (um filme terapia codirigido por Virginie Linhart e Laurent Bécue-Renard), e *Chamando os Fantasmas*<sup>6</sup> (codirigido por Mandy Jacobson e Karmen Jelincic) contêm testemunhos terríveis da vida de mulheres, mães, viúvas, sobreviventes, e ao mesmo tempo funcionam como terapia para a vida que continua - o filme como registro processual do trauma e do luto. A ênfase nas palavras, mais que na linguagem audiovisual.

Como reação à objetificação dos civis, das vítimas por boa parte da mídia tradicional que cobriu a guerra, o cinema documentário pode estabelecer um modo de representação que tenta devolver ao Outro - vítima ou não - toda sua sensibilidade, humanidade e, junto, a nossa própria. Nações, povos, homens e mulheres se enfrentam, seja na guerra civil ou em guerra estrangeira. Chega o dia em que as armas se calam. Às vezes, até mesmo um tratado de paz pode ser assinado. As hostilidades parecem ter acabado. Muitas vezes, é apenas a aparência. Entre as pulsões de morte e as forças vitais, através de corpos e mentes, a guerra tenta se perpetuar. E cada um à sua maneira, na privacidade de seus próprios sentimentos, continua a vivenciar esse conflito que os molda para sempre, como se essa batalha silenciosa não pudesse terminar. O quadro está vazio, mas a memória dos instantes enquadrados pulsa, reverbera, transparece e atualiza o passado.

### **3.1 *Que Vivam as mulheres*: filme terapia**

Quando as sobreviventes das guerras começam a falar em terapia, surge diante de nossos olhos e ouvidos uma nova camada: a voz dessas mulheres ressoa na paisagem da destruição, onde o risco à vida é a tônica dominante. As imagens insistem em mostrar os rostos das mulheres, em planos médios ou closes, e através

---

<sup>5</sup> *Que Vivent Les Femmes!* (*Que Vivam as mulheres*), filme de 2000, codirigido por Virginie Linhart e Laurent Bécue-Renard, produzido por Michel Rotman e Marie Hélène Ranc, montado por Charlotte Boigeol, imagens de Fikreta Ahmetovic e Camille Cottagnoud.

<sup>6</sup> *Calling the ghosts* (*Chamando os Fantasmas, uma história sobre estupro, guerra e mulheres*), de 1996, escrito e dirigido por Mandy Jacobson e Karmen Jelincic.

de suas vozes, gestos e memórias visualizamos suas guerras individuais. Suas perdas ganham uma dimensão visível embora não mostrada pelo filme, o fora de quadro passa a habitar o olhar e as formas que cada uma vai encontrando para expressar os acontecimentos e as emoções.

Sedina, Jasmina e Senada são três jovens bósnias que sobreviveram às atrocidades da guerra e que doam suas vozes e processos de terapia ao documentário *Que Vivam as mulheres*, codirigido por Virginie Linhart e Laurent Bécue-Renard. Um filme sobre mulheres no pós-guerra em terapia individual e coletiva, numa casa que funciona como abrigo, local onde vivem juntas por mais de um ano. Elas também já não têm para onde voltar, suas vilas foram destruídas, suas casas saqueadas e incendiadas. A maioria nunca havia trabalhado fora de casa e não conseguiam sustentar a si mesmas e aos filhos sobreviventes ou aos que tiveram como resultado de estupros durante a guerra.

*Que Vivam as mulheres* se passa na Bósnia após os conflitos armados, ainda na década de 1990. Ele fala sobre esse dilema vital enfrentado por essas jovens cujos presentes foram destruídos. Jasmina, Sedina e Senada - essas mulheres a quem o filme se vincula - refletem, cada uma, tantas outras avós, mães e filhas de todas as guerras de que temos conhecimento, e das que não temos, anônimas, mas concretamente reais e desenquadradas.

No início, as mulheres têm dificuldade em tocar numa ferida ainda aberta, mas, lentamente, começam a contar seus traumas e por mais doloroso que possa ser, parece que, de alguma forma, a guerra é reformulada em suas interioridades, e elas sofrem uma transformação, visível em seus rostos e gestos. Se comparamos trechos do filme nos primeiros minutos e nos minutos finais, a quantidade de tensões visíveis nos rostos diminui. Os planos fechados nos ajudam nessa tarefa comparativa, e a persistência em acompanhar e filmar por um longo período de tempo, as mesmas pessoas, consegue mostrar essa tênue e potente transformação.

Sobre seu processo de entrevista e escuta, Svetlana Aleksievitch (2016, p. 15) observa:

Muitas vezes reparo em como elas estão escutando a si mesmas. O som de sua alma. Conferindo-o com suas palavras. Depois de longos anos, a pessoa entende que aquilo era a vida. E que agora é preciso fazer as pazes e se preparar para a partida. Contra a vontade e com pena de desaparecer assim sem mais nem menos. Sem cuidado. Na caminhada. E, ao voltar o olhar para trás, nele está presente não só o desejo de contar sua história, mas também de alcançar o mistério da vida. Responder para si mesma à pergunta: para que aconteceu tudo isso? Elas olham para tudo com um olhar triste, de quem se despede um pouco. Quase do lado de lá. Não há por que enganar os outros e enganar a si mesmas. Elas já entenderam que, sem a ideia de morte, não se pode distinguir nada no ser humano. Seu mistério existe acima de tudo. A guerra é um sofrimento íntimo demais. E tão infinito quanto a vida humana.

O filme é realizado no eco de muitas outras tragédias, passadas ou em curso, e cada sobrevivente se refere às suas próprias questões sobre luto, amor e continuidade da vida. Ele nos dá acesso a impressionantes momentos de fala e escuta, de intimidade e cura. Ele nos fala sobre a guerra, e toca fundo. Esses depoimentos relatam, com honestidade e intimidade, histórias de sobrevivência, rompendo o silêncio que recaía sobre as vítimas quando as armas silenciaram e as televisões internacionais fizeram as malas.

Em uma das sessões de terapia registradas pelo documentário, a terapeuta pergunta: “Sedina, quantos dos seus parentes próximos morreram ou desapareceram na guerra?” Sedina responde: “Quem sabe? Eu os amava a todos. Irmãos, cunhados, tios, primos. No vilarejo do meu marido foram mais de 20.” Elas esperam em silêncio enquanto ambas fazem as contas: mais de 34 parentes mortos. Nesses planos médios ou fechados, sentimos a intimidade que a câmera traz, estamos com elas, nas pequenas salas de consulta, corpo a corpo, poucos metros de distância. As operadoras de câmera não estão com lentes teleobjetivas, a proporção do quadro e do fundo nos mostra isso, portanto estão próximas, presentes, pulsando junto com a vida ali sendo vivida, sem refações ou interferências na dinâmica da terapia.

Há uma cena que me marcou desde a primeira vez que vi o filme. As mulheres que estão em terapia fazem massagem uma vez por semana. Elas estão relutantes, mas aos poucos se entregam. Relaxam o corpo no chão e deixam que a terapeuta corporal ajude a dissolver a tensão, a memória física do acontecimento, em cada parte do corpo. E a diferença nos semblantes é drástica. A personagem entra com o rosto sério, fechado, marcado. Quando sai, seu rosto está aberto, sua voz flui mais, e ela realmente sorri. É como se um pequeno milagre tivesse acontecido por alguns

minutos. É visível. Gestos sendo agentes de transmutação da dor. Para elas, nesse filme, parece estar sendo curativo falar e trabalhar a experiência traumática através de uma terapia guiada, pensada a longo prazo. Uma terapia da palavra e outra do corpo, num dueto de forças. E o filme registra esses encontros sem adicionar uma voz em off e tentar justificar algo além do que já está sendo filmado, e visto.

Essa e outras cenas mostram que esse intenso trabalho diário é realmente vital, e que a vida em comunidade cria um sentimento de pertencimento, ligado à sobrevivência da experiência traumática. Este documentário acompanha de perto cada uma das etapas do processo terapêutico durante dez meses: a inserção na comunidade, a aprendizagem e implementação da terapia e a gradual preparação para uma outra vida.

Estruturado conforme as estações do ano, o documentário nos mostra a passagem do tempo através das mudanças da rotina em função da natureza. Outono. Inverno. Primavera. E verão. Quatro estações de luto e cuidado. Quatro estações de conversas, de cozinhar junto, de lavar as janelas de vidro, de dar de comer, cuidar dos filhos. De falar. A câmera sabe esperar, sabe estar presente sem interferir nos acontecimentos. A água escorre pelas vidraças, o burburinho e o som da água, os planos contínuos, com movimentos panorâmicos calmos. Parece que as operadoras estiveram tanto tempo ali, e também se transformaram ao longo do processo, que as imagens refletem essa nova sensação de calma, de contemplação, menos urgência que no início do filme, na apresentação das personagens e de seus traumas.

Sedina diz “Sobreviver? Mas como, sem marido, sem pai, sem filhos, irmãos, primos, as dezenas de homens em sua família? Como sobreviver quando seu mundo desmoronou? Quando sua casa, sua terra, sua aldeia, seu país foram varridos pela guerra? Quando a própria vida parece ter parado?”.

No rastro da guerra vem um silêncio enorme. E o filme mostra a importância, quando elas estão bem amparadas, de falar sobre o ocorrido, de tentar colocar em palavras as imagens, sons e fatos que lhes atormentam. Uma personagem diz que quase se transformou na própria raiva e que esse sentimento ocupa sua vida inteira. Essa raiva alimenta suas neuroses diariamente. É uma espécie de irritabilidade incontrolável que se manifesta em todos os aspectos da vida, que quase se torna uma forma de estar no mundo. Para todos, essa raiva vem em grande parte de terem testemunhado ou participado de um empreendimento mortal sobre o qual ninguém tem controle, mas que afeta sua relação com o mundo e com a vida, com o presente.

O estado não é permanente: assim como a terapia não cura tudo, a raiva também não contamina tudo. Ninguém é mais o mesmo - aquele que existia antes dos eventos não existe mais. O que fazer desse futuro de si? Cada uma é colocada diante dessa pergunta. E agora? E agora o filme mostra as mulheres dançando e cantando suas músicas, reencontrando suas festividades, um ânimo, imagens de vitalidade (Figura 13).

**Figura 13** – Frame do filme *Que Vivam as mulheres*.



Fonte: captura de tela, elaboração nossa (2022).

Para este filme, o encontro dessas mulheres com Fika - a psicoterapeuta que está no centro do projeto - foi decisivo. Graças ao seu auxílio, as mulheres puderam se reconhecer em sua integridade. A terapeuta está mais frequentemente fora de quadro, ou de costas, não temos o contra plano até a última sessão de terapia, onde ela aparece com sua própria emoção. O filme termina no final da terapia, no momento de todas as possibilidades. Fika tentou dar-lhes ferramentas para conviver com o que aconteceu a elas e um campo de possibilidades se abre.

Na sequência final, a equipe retorna às aldeias que elas tiveram de abandonar. Pela primeira vez depois da partida traumática, Sedina, Jasmina e Senada reencontram os restos de suas casas saqueadas e destruídas por milicianos ou vizinhos de outras origens étnicas.

As verdades demoram pra sair da boca das mulheres vítimas de estupros e crimes de guerra. Do fundo de suas almas, as memórias em forma de palavras, sozinhas ou em grupos de apoio, estimuladas pelas entrevistadoras e psicólogas, algumas dessas mulheres voltaram a sorrir. Para isso serve um filme? Já é mais que o suficiente, embora não se soubesse a priori o que aconteceria ao longo do processo

de construção fílmica, vemos algumas delas voltando a sorrir, diante da câmera. Não por causa da câmera, por elas mesmas, pelo processo, pelos meses dedicados à terapia e ao desatar das palavras.

### **3.2 Chamando os Fantasmas: produção de evidência**

O filme *Chamando os Fantasmas, uma história sobre estupro, guerra e mulheres*, de 1996, escrito e dirigido por Mandy Jacobson e Karmen Jelincic, mostra uma possibilidade de alcance em mudanças legislativas além de reivindicação por justiça, através do fazer cinematográfico. Não deixando de ser também terapêutico para as protagonistas, o filme se engaja no contato com o universo jurídico e institucional, colhendo testemunhos e provas dos abusos do exército sérvio e do campo de concentração de Omarska, na Bósnia.

A força da verdade que ele carrega, e a luta por uma exposição dos fatos supera qualquer expectativa estética ou de linguagem que não seja atingida. Mais de duas mil mulheres de etnia muçulmana e croata foram estupradas por nacionalistas sérvios entre 1991 e 1993. No filme, as sobreviventes deixam de ser números abstratos e passam a ter sua história colhida por outras sobreviventes. Passam a ter nome, rosto e vibração de resistência. Um filme feito de retratos. Muitos retratos de mulheres falando.

Enquadradas por outras mulheres, que assinam a operação de câmera, as vezes de perto as vezes de longe, as personagens desafiam a câmera, pedem justiça, não querem falar a princípio, mas acabam falando, estimuladas pelas companheiras de luta que entendem que os testemunhos audiovisuais registrados e recolhidos a cada vila, a cada encontro investigativo pelas incansáveis protagonistas e pelas cineastas responsáveis pelo projeto, farão a diferença para que tudo aquilo que viveram não volte a acontecer.

O documentário recompõe a passagem de Jadranka Cigelj e Nusreta Sivac pelo campo de concentração de Omarska, na Bósnia-Herzegovina. Amigas de infância, de religião muçulmana e ambas profissionais da área jurídica, Jadranka e Nusreta experimentaram juntas o horror do processo de "limpeza étnica" imposto pelos sérvios. Elas foram as primeiras mulheres a aceitar falar para Mandy Jacobson e Karmen Jelincic, idealizadoras do filme e diretoras estreantes que registraram depoimentos de mulheres, produzindo documentos, provas, evidências das situações não registradas pelas quais elas passaram. As protagonistas contam suas histórias

detalhadamente, desencadeando processos legais e conquistas históricas contra os abusadores da guerra da Bósnia. Parte do objetivo do documentário, que era incluir o estupro na categoria dos crimes de guerra, foi atingida, com a chancela do Tribunal Internacional de Crimes de Guerra da ONU.

O segundo objetivo, que era identificar os estupradores, denunciá-los e levá-los a julgamento nos tribunais internacionais, só se realizou parcialmente. Muitos foram identificados e acusados de crimes contra a humanidade, mas muitos deles vivem em liberdade. Dor e impunidade como subprodutos de uma catástrofe histórica.

O filme parece começar duas vezes, a primeira como um prólogo mostra uma das personagens em um contraluz bem contrastado, sua imagem inquieta se funde com uma paisagem pegando fogo, em seguida essa mesma personagem está observando as ondas nas pedras e nadando no mar, com uma narração de sua voz em off colocando o dilema de falar ou ficar quieta, se expressar e contar o que aconteceu ou deixar o silêncio tomar dimensões de perpetuação da injustiça. As palavras que ela busca para expressar a dor e o tormento da decisão, contrastam com a beleza da paisagem. Apesar de tudo, ela está viva, seu corpo e sua personalidade estão em processo de regeneração e a sede pela justiça acaba falando mais alto.

Em seguida ao título do filme, as imagens que se seguem parecem apresentar um novo começo, um novo prólogo, dessa vez as imagens são solares, mostrando um pouco da região da Bósnia, enquadramentos de cartões postais, barcos, pombas, paisagens, mesquitas, zoom in e zoom out na vida cotidiana. Um breve alento contrastando com a experiência que começa a ser narrada e com as muitas imagens de arquivo que passam a ser utilizadas para ilustrar as memórias e os fatos, e para gerar uma dimensão de verdade e ressonância do testemunho com a realidade vivida. Só então o horror entra no filme. Corpos mortos na beira de rios, bombardeios, tiroteios, vidraças quebradas, fotografias de machucados e homens em fila, magérrimos, que lembram as imagens dos campos de concentração nazistas. Uma reunião de matérias de arquivo, de provas, de construção de processo judicial.

No começo da entrevista, a personagem fala, e a voz nem sai direito de dentro de sua boca, as sílabas não se articulam, como se ela não quisesse falar para não lembrar, para não aflorar as imagens em sua mente. É como se a memória lutasse contra a narrativa, um tal reviver multissensorial que acontece ao se recontar uma experiência, em especial, as traumáticas. O temor do inesperado é muito presente em suas falas, quando contam que logo antes da guerra estourar tudo ia bem, não podiam

nem imaginar o que se seguiria. Humilhar para destruir o espírito das mulheres era uma tática de guerra. Isso machucou a todas. E foi tudo muito repentino.

A associação “Mulheres – Vítimas da Guerra”, presidida por Bakira Hasečić, também vítima de estupro, assim descreve os acontecimentos da guerra:

Durante a agressão ao país Bósnia-Herzegovina de 92 a 95, entre os seus mais ameaçados habitantes estavam as mulheres, que vivenciaram enormes danos materiais e psicológicos. Acometeram-nos crimes de violência sexual, abusos físicos indizíveis. Fomos mortas, jogadas em valas comuns. Fomos estupradas em massa, raptadas, trancadas em prisões e campos, torturadas (...), levadas a fazer trabalhos forçados, expulsas à força de nossas vilas e cidades, pilharam nossos imóveis e bens de valor e inúmeras outras formas brutais de humilhação, e não raramente, meninas entre 12 e 14 anos eram retiradas à força de suas famílias e levadas a locais específicos, onde eram submetidas a terríveis torturas, estupradas, incluindo punições físicas e morte. Agradando ou não, nós precisamos dizer que mulheres bosniaquinas foram estupradas em massa e sistematicamente. Tal crime é a ideologia daqueles cujo objetivo era realizar genocídio e estupro. Em suma, a limpeza étnica dos habitantes bosníacos (...) desenrolou-se de acordo com um cenário planejado de antemão. Em segundo lugar, aqueles que planejaram a agressão à BiH<sup>53</sup> sabiam bem que a partir de estupros brutais em massa e do abuso das bosniaquinas atingiriam o cume da pirâmide étnica da nação bosniac, e deste modo, com o objetivo da limpeza étnica, impeliriam as pessoas ao êxodo, especialmente daqueles lugares onde formavam a maioria da população, como foi o caso no leste da Bósnia. É difícil dizer aqui o número exato de mulheres estupradas e vítimas de abuso durante a agressão à BiH. A verdade é eterna e deve vencer o medo que está na lembrança da vítima. Das muitas ameaças declaradas que sofreram, ecoa aquela que diz: “Se disser a alguém o que aconteceu com você, será morta”<sup>7</sup>.

A ameaça parece manter a vítima em constante medo de contar a verdade. A luta pela verdade vence em muitos casos, mas sabem que seguramente há ainda muitas histórias não contadas. São muitas as vozes que sussurram seus traumas. As vozes de Jadranka e Nusreta ressoam e ecoam outras tantas múltiplas vozes.

É grande o número de mulheres estupradas que preferiram o silêncio, tamanha é a dor, e não desejam dividir sua terrível humilhação com ninguém. Muitas foram levadas para a Sérvia e Montenegro onde foram abusadas e estupradas, tiveram filhos que então deixaram. Algumas ficaram com as crianças, algumas as deram para a adoção, centenas de mulheres interromperam a gravidez. Muitas, devido ao estupro, foram deixadas pelos maridos, e sobre muitas nem os maridos sabem o que lhes

---

<sup>7</sup> Ver original na parte “sobre nós” (O nome) da página na internet da associação. Tradução de Andréa Carolina Schwartz Peres. Disponível em: <https://www.zena-zrtva-rata.com/O-nama>. Acesso em: 26 dez. 2022.



aconteceu. Os estrategistas e planejadores da agressão conheciam muito bem as vítimas. Sabiam tudo sobre seus valores morais e culturais. Sabiam precisamente qual a reação que o estupro provocaria na vítima e no seu meio familiar.

No silêncio dos anos pós-guerra, o que fica no corpo, no olhar? O mapa das dores fica impresso no corpo, os sussurros e o tom de voz das entrevistadas, as imagens de um corpo vítima, encurvado, esculpido pelos acontecimentos. E elas fumam muito enquanto falam. Tragam e respiram junto, ar e fumaça, respiram através do trago e expiram fumaça. Respiram e fumam. E falam. Em sussurros elas contam sobre os gritos das vítimas, com o olhar quase sempre diagonal dentro do quadro, nem para a câmera nem para as entrevistadoras, para dentro e para fora delas, o enquadramento se dilui.

Romper o silêncio pode ajudar a interromper a violência e mostrar ao mundo e às cortes internacionais o que realmente estava acontecendo na Bósnia em 1992. Uma das entrevistadas diz que não gosta que passem atrás dela quando está comendo, ela não gosta de toque, tem medo de toque, não de tiros, mas de toque e diz que a maior parte das mulheres silenciaram sobre o que aconteceu. Mas no tribunal, juntas, elas são mais fortes. É o fim da jornada do filme, elas vão até a justiça internacional, mas para elas não acaba ali, nem a memória nem a luta.

A música do filme é muitas vezes carregada. Só a voz das mulheres falando poderia ter sido uma forma mais íntima de registro e difusão das histórias. O drama e o trauma são inerentes ao conteúdo dos depoimentos e a feição das mulheres. Da forma como foi composta, a trilha quase atrapalha a relação direta com os testemunhos, trazendo uma carga emocional sobreposta. As câmeras são bem operadas, vibram junto com os corpos filmados, transparecem presença e atenção. E sobretudo os depoimentos e retratos qualificam a realização do documentário. Para essas mulheres, falar foi uma maneira de começar a canalizar para o trabalho o que antes era dor, ódio e desejo de vingança, transformando tudo em uma questão mais profunda de justiça.

Os afetos que habitavam a casa passam a ocupar a cena pública por meio de uma gramática política que reivindica o reconhecimento de um corpo como vida perdível (BUTLER, 2015), escancarando as portas e os espaços de intimidade para que a narrativa pessoal encontre algum lugar na história de uma cidade. Falando na primeira pessoa do singular e na primeira pessoa do plural, como um “eu-nós”

indissolúvel, essas mulheres peregrinam por uma miríade de instituições e burocracias, munidas de dados e técnicas que a luta por memória e verdade ensina.

Há uma falta de vozes e imagens (ROHRINGER, 2009) das mulheres que sobreviveram à guerra da Bósnia, percebe-se o quão difícil deve ter sido mostrar o destino das mulheres que foram estupradas na guerra, incluindo as experiências e consequências dos estupros em massa. Além da dificuldade da sociedade em abordar esse tópico sensível, não existem filmagens sobre esses estupros porque os perpetradores tomaram o cuidado de não oferecer provas. Este fato, por si só, fomenta a necessidade de um maior nível de construção ao representar o "crime invisível". A evidência geralmente é dada apenas por testemunhos.

Jadranka afirma que porque o crime não foi filmado por uma câmera, ele só fica registrado na memória da testemunha, então a pressão para se falar sobre ele é enorme porque a vítima está ciente do fato de que se ela não contar sua história, ela simplesmente não existirá e não será levado aos tribunais. Em segundo lugar, como o estupro é um tabu, não é apenas difícil para as mulheres falar sobre isso, mas também não há formas conhecidas de como falar sobre esse assunto. Não há apenas falta de imagens, mas também de linguagem. Nusreta e Jadranka costumam usar palavras neutras como por exemplo "experiência" e pular a palavra "estupro".

Margit Rohringer (2009) nos mostra em sua análise de documentários realizados nos Balcãs que a maioria dos filmes que lidam com violência e estupro são predominantemente dependentes de declarações verbais feitas em entrevistas.

O estudo dos frames a seguir mostra um pouco dos rostos e falas que o filme contém e que extrapola o alcance de produção de evidência. Embora seja o objetivo principal da saga das duas personagens, colher os depoimentos vai transformando o caminho delas. Em nome de justiça, coletam-se testemunhos, enquanto encontros se realizam. Elas conhecem muitas mulheres, cada uma com sua história. Há um cruzamento de perspectivas no encontro com cada uma das depoentes. Eles propiciam uma espécie de perspectiva em relação ao outro. Mínimos gestos desencadeiam imagens, afetos. Desencadeiam expectativas. Temor que leva a perguntar: estarei à altura das exigências que se agitam neste encontro?

Cada intensidade nos leva a avaliar nossas próprias forças. Não é a nossa história, estamos cientes, mas nos afetamos com elas, nos afetamos com a dor delas, e não basta ficar nessa emoção de compaixão passiva, como vimos. Somos testemunhas e agentes, ao mesmo tempo. Aquela testemunha vislumbrada por

Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 55) "que não vai embora", "que consegue dar abrigo à narração do outro, por mais dolorosa que seja, e levá-la adiante" (FELDMAN, 2021, p. 45).

A cumplicidade e a escuta entre as personagens é o que o filme carrega de mais forte e autêntico. Quase sempre acompanhadas umas pelas outras, em quadro, as mulheres filmadas formam uma rede de proteção e resguardo. Entendem a importância da coleta de testemunhos e cada uma, dentro de suas possibilidades, fala sobre a própria experiência. Os números, que antes dimensionam a guerra, ganham rosto, temperatura, cor, existência, um contorno singular e profundo.

Muitas formas de experiência e traumas, nesses casos todos narrados, podem esculpir um silêncio impregnado. Como romper esse silenciamento sem contribuir para aprofundar o trauma? E como esse próprio silêncio pode ser entendido como uma forma de testemunho?

**Figura 14** – Frame do filme *Chamando os Fantasmas*.



Tradução nossa do trecho em voz off que é ouvido sobre a Figura 12: "No início, a necessidade de dizer a verdade era forte. Não adianta se fechar e carregar a verdade por dentro".

Fonte: captura de tela, elaboração nossa (2022).

No frame acima (Figura 14) as duas personagens principais estão juntas em quadro. Elas se amparam e se arrumam. A câmera está mais distante das duas mulheres do que na maior parte do filme. O plano mais aberto mostra ao fundo árvores de um verde exuberante, já não é mais inverno. Em primeiro plano, Nusreta e Jadranka, as duas juristas e amigas, os dois polos de força e coragem do filme, que estão presentes nos frames a seguir, acompanhadas de outras mulheres, novas vozes e testemunhas que elas encontram no caminho.

**Figura 15** – Frame do filme *Chamando os Fantasmas*.



Fonte: captura de tela, elaboração nossa (2022).

Quem filma não está grudado nas testemunhas, há um perímetro de limite, um respeito visível à privacidade e o tempo de cada uma. Novamente numa área externa a Figura 15 mostra a conversa com uma das principais testemunhas do processo. Elas estão numa praça, sentadas no chão e conversam. Jadranka diz à testemunha e ao público: “Você se lembrava de tudo com tanta precisão que eu sabia que você não se lembrava para esquecer, mas para contar a alguém. Aqueles que têm algo a dizer, aqueles que querem lutar, devem ser apoiados. Achei que você poderia se soltar e falar.”

Mesmo depois de quase trinta anos, ver as mulheres conversando, numa sensação de segurança para falar e dor extrema pelo teor do que é lembrado, causa uma sensação de coragem e impotência, simultaneamente. Elas não têm armas, elas estão sentadas na relva, posturas encurvadas, a voz rouca e a única certeza: necessidade e vontade de justiça. O filme acompanha exatamente essa saga, uma luta por justiça e um freio para que violências coletivas e individuais não se repitam nesses moldes da guerra da Bósnia.

**Figura 16** – Frame do filme *Chamando os Fantasmas*.



Fonte: captura de tela, elaboração nossa (2022).

Na frente da casa de uma nova testemunha, as personagens com 2 gravadores, já que elas estão coletando provas dos crimes, dizem que para expor o crime, você viola a testemunha (Figura 16). Você não a força, é claro, você implora para ela falar. Mas você a faz passar por isso de novo. Este trabalho não termina com a tomada do testemunho, mas apenas com a sua completa autenticação dos fatos. Depoimentos gravados, imagens de arquivo da situação do campo de Omarska, cicatrizes nos corpos, exames de dna de crianças nascidas fruto dos estupros de guerra, uma luta de anos e um registro exaustivo de centenas de horas de entrevistas entre mulheres que sofreram nessa guerra. Não há no filme a voz das realizadoras, elas também estão à serviço dessa dolorosa e exaustiva tarefa de provar o horror, provar que os fatos narrados são verdades. Pilhas de documentos diante de nossas protagonistas.

**Figura 17** – Frame do filme *Chamando os Fantasmas*.



Fonte: captura de tela, elaboração nossa (2022).

Os escombros e ruínas não estão apenas nas paisagens das cidades bombardeadas, elas estão na nova constituição física e psíquica dessas mulheres. Falar sobre e antever a possibilidade da justiça ajuda as feridas a irem aos poucos melhorando, mas o semblante e as palavras capturados pela câmera e pelos gravadores de som não deixam dúvidas.

Assim como é dito no trecho em voz off que é ouvido sobre o momento do filme da Figura 17: “O crime não foi filmado por uma câmera, está apenas registrado na memória da testemunha.” E essas memórias são coletadas, organizadas, comparadas, e se transformam, para além desse filme, em um processo de luta por restauração de dignidade e apelo internacional por justiça. O filme, que se vincula a esse projeto maior enviado à ONU, cumpre sua função institucional, além de partilhar rostos, vozes e histórias de mulheres que permaneceriam caladas.

#### 4 ENCONTRO COM AMELA VUCINA

Figura 18 – Fotografia digital, lente 35mm.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Berlim. Fevereiro de 2020. Reencontro com Amela Vucina. Ela está dentro da sala do apartamento, vestida toda de rosa (Figura 18). Ela ama o rosa. Ela olha para a lente, tem um sorriso discreto no rosto. O foco está em Amela, e entre ela e a câmera, muitas camadas se sobrepõem. O vidro, que vira um espelho do fora de quadro, revelando o contraplano ao mesmo tempo em que revela o plano. A foto tem a Amela dentro, e meu reflexo de fora, sem foco, segurando a câmera, dedo sobre o disparador. A sobreposição do reflexo do meu corpo sobre Amela cria uma área de sombra para que ela possa ser vista lá dentro, sem se mesclar ao reflexo da paisagem de fora. A paisagem de Berlim no inverno, com o prédio vizinho, e árvores sem folhas. O céu branco, superexposto. Está frio do lado de fora. Em primeiro plano e sem foco, um candelabro de sete braços, dourado e brilhante, é uma Menorá, candelabro presente em rituais judaicos. Amela me olha, através da lente e eu a olho através da câmera. Somos amigas há anos. Nós nos conhecemos em Mostar depois da guerra, como apontado ao longo da introdução. Estivemos juntas em diversas situações, especialmente à trabalho, na Bósnia e no Brasil. Até esse reencontro em Berlim, nunca havíamos falado sobre a guerra.

Ao longo da feitura dos filmes *Pedra Bruta* e *Rio Cigano*, no qual Amela atua e compõe a maior parte da trilha, havia uma dimensão de sua música e experiência que

estava em silêncio – a guerra que ela viveu nunca havia sido contada em palavras. Em 2020, impulsionada por esta pesquisa de mestrado, pude conversar com ela sobre as mudanças em sua música depois da guerra. O reencontro com Amela me permitiu descobrir a dimensão dos efeitos da guerra sobre seu corpo e suas memórias, além de sua vida no presente. O tipo de música que ela tocava e toca, o ambiente interno em que ela vive e de onde tira inspiração, a velocidade das mudanças na melodia. Tudo mudou em sua música depois da guerra. Ela diz isso. Diversas vezes. E afirma que sua música mudou drasticamente porque ela mesma mudou, da mesma forma. Seu olhar sobre o mundo e sobre as pessoas mudou.

Amela foi testemunha dos horrores dessa guerra e construiu uma autorreflexão e muitas músicas sobre sua vivência, sua dor e sua vitória em direção aos diversos recomeços e à vida. Desde que conseguiu sair da Bósnia como refugiada de guerra em 1991, Amela Vucina mora na capital alemã. Já morou nos Estados Unidos por algum tempo, tocando e produzindo álbuns com seu então companheiro e amigo Lowell Darling.

Juntos criaram um projeto chamado “The Unborn Soldier” que pode ser traduzido literalmente como “o soldado não nascido”. A escultura consistia em 196 lajes de mármore croata branco, uma para cada membro das Nações Unidas. Na face de cada pedra estariam esculpidas as palavras UNBORN SOLDIER (no idioma de cada nação). Colocados em um círculo com a circunferência aproximada de 108 metros, 34,4 m de diâmetro. De pé no centro do círculo um piano de cauda, piano que Amela tocava a cada apresentação. Cada pedra sendo oferecida à nação que a pedra representa. Cada nação é solicitada a instalar sua pedra na capital de sua nação. As pedras são lembretes de que as guerras começam por disputas criadas antes de nascerem os soldados que nelas morrem.

No projeto eles estavam tentando instalar o “Unborn Soldier” em tantas nações quanto possível, cada vez deixando uma pedra no final da apresentação. Músicos e artistas locais são convidados a participar, assim como todos. A cada instalação, o número de pedras diminuirá em um até que cada nação seja participante e o “Unborn Soldier” tenha sido distribuído inteiramente. Amela ajudou Lowell a encontrar um local para a instalação da pedra em seu país de origem, na Bósnia e compôs um concerto para piano para o “Unborn Soldier”, executado algumas vezes, não na totalidade do projeto, mas desmembrado em partes, em algumas cidades.



Se os aspectos monumentais do projeto original se tornarem uma impossibilidade econômica, os artistas agora pensam em criar pequenos monumentos em cada local em todo o mundo, em todas as nações em que forem autorizados a entrar. O sonho é ir de um lugar para outro, através de tantas fronteiras quanto possível, e trabalhar com quem quiser trabalhar com eles, construindo monumentos feitos de qualquer material disponível. Todos nós somos vítimas, direta ou indiretamente, da guerra. A mensagem, tão direta quanto o “Fuck the War” pichado nos muros de Mostar, mostram a dimensão atemporal que as guerras ocupam e a força do rompimento dos silêncios que nos habitam em setas de expressão lançadas aos outros, ao presente e ao futuro.

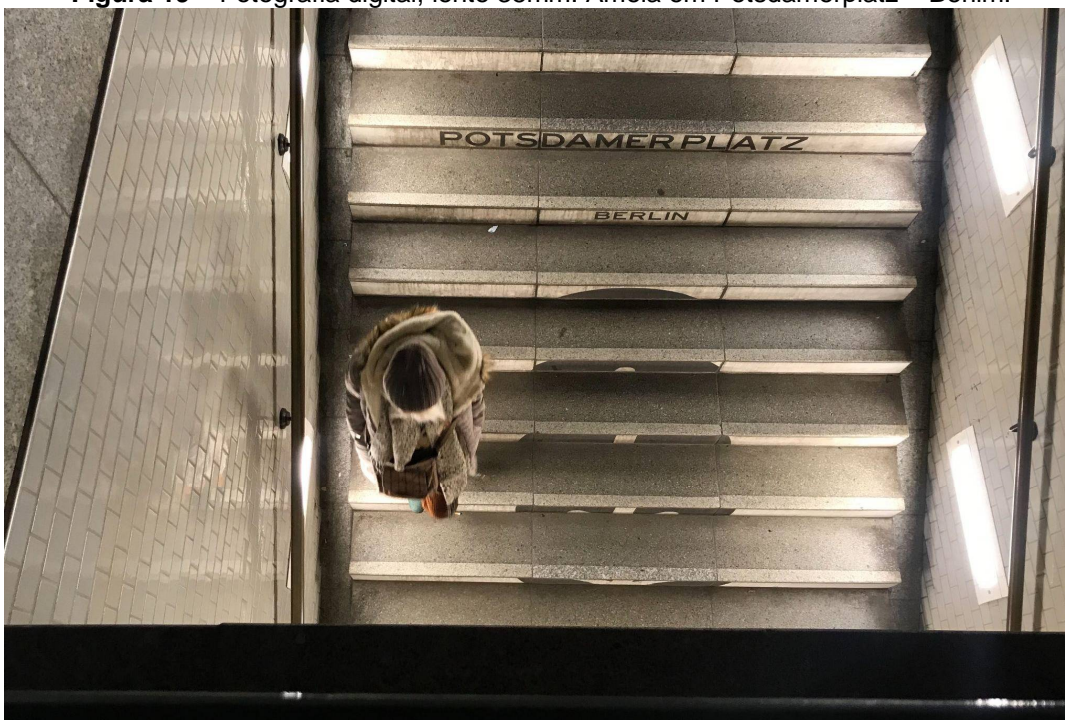
No último parágrafo de *Memória pessoal, tragédia coletiva*, Ilana Feldman nos ajuda a refletir sobre a potência da poesia “diante da vivência traumática”, escrevendo que “talvez só jogo poético com os fatos e os fragmentos, como um inventário de perdas e desaparecimentos, seja capaz de dar sustentação ao despedaçamento da experiência” (2017, p. 28).

Esse pensamento ressoa nas ondas da música de Amela Vucina. Ela emerge das ruínas da guerra e dá vida a músicas dramáticas, que fluem como um longo solo antibelicista. Em seu encontro com as teclas que viram sonoridades, ela é a atualização do sofrimento e a descarga de energias possíveis transmutadas em música. A estética da vulnerabilidade de Amela nos confronta com a sua extrema resistência, apesar dos múltiplos e repetidos assaltos.

Aqui - para além dos filmes - como Amela se relaciona com sua história? Como a relação artística e de amizade, que se inicia no encontro que *Pedra Bruta* documentou, enfrenta esse dado até então submerso no silêncio? E quem mais é essa mulher, amiga, coautora de obras, que fugiu para a Alemanha levando consigo uma filha pequena e uma mala?

O encontro com sua música nos convida a ouvir as histórias devastadoras que elas contêm e os momentos inspiradores que elas voltam para resgatar. Este é um convite - ler, olhar e ouvir aberta e vulneravelmente.

**Figura 19** – Fotografia digital, lente 35mm. Amela em Potsdamerplatz – Berlim.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Amela desce as escadas de uma das estações de metrô mais movimentadas de Berlim: Potsdamerplatz (Figura 19). O corpo de Amela se mistura na paisagem urbana e uma parcela muito pequena do quadro é ocupada por seu corpo, que desce a escada em perspectiva. Não vemos seu rosto, nem suas mãos, apenas as vestimentas de inverno e um pouco de seu cabelo. Quase tudo tem as mesmas cores e tonalidades na fotografia. Cinza, branco, bege. A luz forte vinda de spots focados e as sombras é que trazem contraste para a imagem. Amela não está desenquadrada, mas também não está revelada, nesta fotografia. Tínhamos acabado de nos encontrar no hall de um hotel, para um café e um primeiro reencontro. Ali, no meio de tantos hóspedes e transeuntes, um piano de calda exuberante com uma placa que dizia: se souber tocar, toque. E então, em menos de meia hora, novamente como na primeira vez que nos vimos, em 2008, lá estávamos nós, juntas, com Amela ao piano, comunicando-se.

Ao ouvir seu depoimento, na duração intensiva de nosso encontro, descobri uma dimensão sobre a vida que teve antes dos traumas causados pelas perdas da guerra, sobre a ida para a Alemanha e sua constante relação com o piano e com a criação artística como impulso vital. Há muita dor em suas palavras, e há também muita força. Novamente em seu semblante e em suas melodias se vêem e se ouvem formas palpáveis de vulnerabilidade e resistência. Vulnerabilidade em seu corpo frágil

e vulnerabilidade gerada em nós, através de sua música. Vulnerabilizados, ouvimos não um lamento, mas uma mistura de nostalgia dos tempos de antes da guerra, e uma presença absurda, porque aquele grande instrumento de madeira é real, e soa no aqui e agora.

Quando toca, ela vaga entre sensibilidades variadas. Cria interjeições, indagações. Amela nos provoca com sua música, adensa nossa escuta, preparando-nos para suas palavras. Amela toca e as notas atravessam sua existência. Dimensão onírica e concentrada. A música dela tem essa condição, qualificados estados de consciência, velocidade nos olhos ao ligar as fronteiras da memória e o presente. Amela ainda sonha com a guerra. Depois de 30 anos, há noites em que acorda com palpitação e sobressaltos, como se estivesse no local da violação de sua terra e de sua paz. O estado de alerta faz com que ela se levante e vá até seu piano, e de lá ela toca escalas atemporais, rompendo o silêncio e transformando seus medos e desejos em música.

Não sou especialista em música e não conseguiria fazer uma análise musical de suas composições e partituras, empiricamente me entrego as emoções suscitadas por sua música, e sigo tentando conectar tais músicas e emoções às imagens que produzo como diretora e fotógrafa. “Unborn Soldier”, *Pedra Bruta*, *Rio Cigano* são apenas alguns exemplos de como a potência de Amela parte da música e do piano para se encontrar com outras pessoas e criar juntos, momentos efêmeros, únicos, ou obras a serem partilhadas com o público.

**Figura 20** – Fotografia digital. Amela toca piano no restaurante grego. Berlim.



Fonte: acervo pessoal (2022).

**Figura 21** – Fotografia digital. Amela e Julia conversam no intervalo entre as músicas. Berlim.



Fonte: acervo pessoal (2022).

Entre os dias de entrevista, visitamos um restaurante grego de um grande amigo dela, que foi o primeiro lugar onde ela tocou piano depois de sair de Mostar (Figuras 20 e 21). Foi seu primeiro piano em Berlim, ela faz questão de dizer isso. Como na escola de música de Mostar, ela tem a chave e entra a hora que quiser para tocar: são suas casas e seus pianos espalhados pelo mundo. Ela não pode tocar os pianos que foram saqueados e queimados em sua terra natal, mas toca pianos por onde passa, e realiza encontros, compõe óperas, performa nos grandes teatros das cidades, tem um piano maravilhoso em casa e ao mesmo tempo continua indo tocar no restaurante grego, trinta anos depois de sua chegada à Berlim.

#### **4.1 Entrevista como parte do corpo da pesquisa**

Entrevistar Amela sem a mediação da câmera foi fundamental para a qualidade das nossas presenças, a atenção exclusiva às suas palavras com a ausência da interface visual. Foi importante também sentir que não estava desperdiçando uma oportunidade de registrar o momento em imagens, como geralmente faço. O gravador de som era suficiente, vinculado à pesquisa acadêmica e artística, o som emancipado da imagem, podendo ser usado em off, sobre outras imagens, ou até sem necessitar de imagem alguma para ser ouvido e sentido.

Transcrevi e traduzi trechos da entrevista como forma de registro do testemunho de Amela Vucina em primeira pessoa, como complemento ao corpus biográfico deste capítulo, para que possa ser lido por outros pesquisadores. Um registro do testemunho de uma artista de sessenta anos nascida e criada na Bósnia, com muito amor e proteção e que descobriu de uma só vez tudo sobre o ódio. Posso dar exemplos, reelaborar as frases e experiências que Amela narrou, posso inclusive

editar as falas e fornecer trechos mediados. E já tenho feito isso desde a introdução, aproximando-me de Amela, de sua voz.

Dividir as entrevistas em 3 dias com durações mais curtas também foi um bom método, não sobrecarregando nenhuma de nós. Um pouco de conversa, um pouco de piano, um pouco de conversa um pouco de passeio - assim foi nossa dinâmica.

Desta vez me aventuro em uma relação que faz parte da minha própria experiência pessoal com uma amiga e colaboradora, entrevistando-a para esse trabalho. O recorte que usei para a escolha dos trechos a serem aqui transcritos segue a lógica dos outros estudos. É um recorte que contém uma camada de biografia, porque me interessa saber quem ela é, de onde veio, o que pensa sobre a própria história, a expressão artística, neste caso através da sua música e da relação com seus pianos espalhados pelo mundo. E os encontros que se abriram a partir dessa busca por seu instrumento de expressão. Amela como criadora, testemunha e mãe. Amela como tantas Amelas que eu desconhecia antes da entrevista, antes desse outro tipo de encontro.

A escolha de não colocar os trechos da entrevista em forma de anexo ao final do trabalho se justifica pelo caráter ensaístico desta dissertação. Experimentarmos a leitura e o contato com essa voz em primeira pessoa ao longo e como parte do texto, é uma maneira de partilhar os procedimentos e encontros que tornaram possível essa pesquisa.

Optei por introduzir uma outra voz que pudesse dialogar diretamente com o leitor e trazer a proximidade de alguém que cresceu na Bósnia e vivenciou na pele as experiências da guerra. Gostaria que uma das formas de perceber Amela fosse a partir dela mesma, ainda que o próprio processo de gravação, transcrição, tradução e seleção dos trechos da entrevista a serem partilhados, já consista em uma forma de mediação repleta de escolhas.

Apesar do desenquadramento visual de Amela, da ausência da câmera ao longo das entrevistas, há um enquadramento dos temas de nossa conversa aqui transcritos e partilhados. Música, infância, sonoridades, memória, relação com o piano, guerra, antes e depois da guerra, perdas, traumas, vizinhança, crença abalada, presente, encontros, música antes e depois da guerra e o que a faz feliz.

**Como você cria sua música?**

Ela está em toda parte. No trem, na natureza, em todos os lugares. Se eu falar com alguém também posso ter uma ideia. Alguma pessoa pode me inspirar a criar uma música. Você é minha inspiração quando estamos juntas, você me inspira. Isso é inspiração. Eu ouço a música.

**Antes de ir ao piano?**

Se te vejo, ouço a música. Quando eu toco músicas para você, é você. Eu ouço isso. Eu sou como um receptor, você sabe. Eu recebo e toco algo que é seu. Você como pessoa. O seu som. É como eu aqui com você, eu ouço o seu som como ser humano. Isso é incrível porque acho que cada um de nós tem seus próprios sons e cores. Temos tudo isso. E também somos uma mistura especial de energia. E essa energia é um som, é uma luz, é tudo.

**Quando você aprendeu a tocar piano?**

Fui para a escola de música muito cedo. Desde criança eu era muito ligada à natureza. Ouço e posso contar uma história inteira começando em um som. Quando fui para a escola de música, fiquei impressionada. Ao ouvir o piano pensei: que som é esse? O que produz esse som? E eu vi o instrumento, e foi ótimo para mim, foi tão místico. Eu tinha 4 anos, e até então eu pensava: uau Deus, eu tocava o piano, eu cheirava o piano, eu queria comê-lo, estar totalmente em contato com o instrumento. E todos os pianos tinham um cheiro especial. E o cheiro era tão místico para mim, algo que pudesse contar uma história, eu me apaixonei pelo piano, definitivamente. E eu disse ao meu pai que queria tocar piano. E ele disse: ok garota, vamos tentar, talvez você seja uma grande pianista, ele comprou o piano muito cedo, imediatamente, com 5 anos. E é isso. E ficou claro, eu não poderia ficar longe do piano. Comecei a compor, era tão livre, meu pai comprou o piano e ele não queria que eu fosse para a escola de piano imediatamente, ele queria que eu tocasse, experimentasse antes, aprendesse piano no meu próprio ritmo. Minha mãe quis logo encontrar um professor e ele disse: Não, não, espera, deixa a menina ficar amiga do instrumento. Quando criança, eu era muito sensível, podia ouvir cada coisinha.

**Seu pai nasceu na Bósnia?**

Um homem bósnio, meu pai, nascido em Mostar. Em 1933. E a tradição do meu pai é muito musical, tem muitos músicos na minha família paterna. Muitos irmãos tocavam violão e cantavam em corais. Meu talento musical vem desse lado. Meu pai cantava ópera italiana. Ele gostava muito de todos esses tenores. Ele era um dentista, mas na verdade ele era um artista em sua alma.

**Só voltando ao cheiro... Você reconhece que era sobre o cheiro de madeira?**

Não é sobre a madeira. É sobre alguma coisa, não é só a madeira, é o cheiro de muitas histórias, muita vida, muita... sei lá, como uma conexão, estar conectada com este piano me faz estar conectada até mesmo com a natureza, pois essa madeira faz uma conexão com a natureza para mim. Como parte da natureza. Por isso também me inspirei nesse instrumento. Porque esta madeira é muito importante para o som. É muito poderoso e muito impressionante um piano. E é assim que eu sinto que posso me expressar na vida com este instrumento. Isso me dá uma sensação boa. Eu posso expressar meus sentimentos, o que eu sinto, como eu me sinto, eu uso como minha impressão de tudo e de todos. E não sei, algumas pessoas podem fazer isso com as palavras, algumas pessoas fazem isso fazendo um filme.

**E você também nasceu em Mostar?**

Sim, esta é a minha cidade natal. Eu nasci perto do rio. Este é o meu blues. Neretva é o meu rio. É um rio maravilhoso de um azul profundo.

**Sua mãe também nasceu em Mostar?**

Sim, minha mãe nasceu em Mostar. Nessa época a cidade era realmente maravilhosa, com uma cultura forte, e uma mistura de diferentes tipos de religião e cultura convivendo. Era uma cidade cultural forte. Centro Cultural. Vivendo em paz. Depois da Segunda Guerra Mundial, antes da guerra e depois da guerra. Isso é antes da guerra, e eu nasci depois da guerra. Mas meus pais, esta é a geração entre guerras, isso é difícil para nós.

**Como é o sentimento da guerra?**

É uma impressão tão forte, como se fosse ontem. Você nunca pode fugir dessas memórias. É tão forte que permanece para sempre em você. Você pode tentar

empurrar isso para outro lugar e esquecer por um tempo, mas é tão intenso. E essa intensidade é tão extrema como uma bomba atômica. Eu estava lá na Bósnia no começo, mas voei para longe. No último avião. Depois disso tudo foi fechado. Peguei o último avião. De Mostar para Belgrado. Eu voei para longe, com o último. Em 1991. Eu estava tão nervosa. Eu podia sentir o cheiro da guerra. Eu não conseguia respirar. E eu não sabia o que era uma guerra. Eu cresci em paz e amor, ninguém me ensinou nada sobre isso. Meus pais me protegeram de tudo. Eu era como uma borboleta, muito protegida. Então eu vivia em um sonho, toda a minha vida foi em mel e leite. Acredito no amor, e em tudo de bom, e que todo ser humano é bom. Eu caí do alto, do céu para a terra. Essa era a guerra para mim, eu não conseguia entender nada. Mas eu farejei, eu senti.

### **Sentiu o que?**

Essa coisa estranha estava em toda parte antes de começar. Todos os meus amigos, na cidade, o comportamento das pessoas. Como loucos, como um vírus que veio para a cidade. E todo mundo ficando louco. Como uma doença. Algum tipo de doença, e nem todo mundo pode ir embora. Claro. Esse foi o último avião. Estava cheio. Nunca me esqueço deste voo. Todas as pessoas estavam confusas neste avião. Confusão em todos os lugares. E perdidas. Eu podia ver nos olhos das pessoas, sem saber, estávamos todos perdidos. Para mim era como se eu precisasse sair, ir embora. As pessoas começaram a se comportar de maneira muito estranha. De repente, eles não eram mais gentis uns com os outros. Algum tipo de energia que eu realmente não gostava. E eu só queria ir embora. Estar a uma distância da cidade. Peguei o avião com minha filha, levei meu bebê de 2 anos e só queria voar para longe.

### **Vocês foram para onde?**

A mãe do meu ex-marido, pai da Sabrina, morava em Berlim, e ela nunca tinha visto a neta, então a gente tinha essa desculpa. E tudo foi fechado depois. Minha mãe e meu pai ficaram lá em Mostar. Minha mãe disse: não, não vai acontecer nada, o que pode acontecer? Esta é apenas uma má notícia, e eu disse a ela: algo está acontecendo, é muito estranho, todos esses militares se movimentando, ela disse: não, nada de ruim vai mudar, a guerra não é possível. Ela não acreditou. Mas as coisas aconteceram logo depois disso. Um dia depois que cheguei a Berlim, tudo estava fechado em Mostar, logo depois. Aeroportos foram fechados, estradas foram



fechadas. Então os militares atacaram a cidade. E a cidade foi bombardeada todos os dias. Podia ouvir as notícias de Berlim. E foi difícil para mim, tudo que eu queria era voltar e levar meus pais comigo. Mas não consegui, e depois de 2 meses organizei meus pais para irem embora, para as montanhas, foi a parte difícil da viagem, muito difícil levá-los de lá.

### **Como eles sobreviveram?**

Eles passaram 2 meses em esconderijos underground, embaixo da terra. E então, quando os tiroteios pararam por um tempo, eu consegui organizar para que eles saíssem da cidade. Depois disso não foi possível sair. Tínhamos uma casa na Croácia. E eles moraram lá. Eles passaram anos por lá.

### **Mas você perdeu muitos amigos?**

Perdi muitos amigos. Muita gente que eu amava. Muitos fugiram para outros países também. Mas não sabíamos um do outro, onde estávamos todos. Era tudo confuso. Não sabíamos quem ainda estava vivo ou não. Ou quem fugiu para diferentes países e continentes. E então foi difícil voltar. Para mim, voltei por causa da minha mãe, porque minha mãe é minha heroína. Ela é uma mulher incrível. Ela luta sempre pelo certo. Ela queria voltar para Mostar e eu disse: Mãe, não, você está louca? A paz estava apenas no jornal, por um dia e ela disse: Ok, é hora de voltar. Eu: ei, onde você quer voltar? Não me deixe louca. Não, não, ela disse, é hora de lutar pelos direitos. Essas pessoas pensam que podem fazer o que quiserem. E ela disse: não, isso não é verdade, a justiça vai voltar e a gente pode voltar para a cidade.

### **E você perdeu a casa?**

Sim, perdemos tudo. Todas as minhas coisas foram queimadas. Quando fugi levei apenas alguns pensamentos na minha bolsa e o resto perdi tudo. Tudo queimou: todos os meus livros, todas as minhas notas, meu piano foi roubado. Todos eles, eu tinha 3 pianos. O exército ou quem veio primeiro na casa, pegou tudo. Oficialmente, quando a guerra começou, nada era mais privado. E pronto, levaram tudo, tudo. E aquilo que era tão nosso, não era mais nosso.

**Quem eram eles?**

Guerreiros. Políticos, soldados, seja o que for, era normal pegar tudo o que eles queriam. É roubo, não há lei, não há nada para nos proteger. Especialmente os políticos e os generais, eles levaram as melhores casas, e todas as outras coisas eram para os soldados. Eles eram a nova lei. Eles poderiam fazer o que quisessem. No começo era oficialmente o exército sérvio. Os primeiros bombardeios. E então outras nações se organizaram separadamente. Exército croata, exército bósnio. Uma guerra civil, sem controle.

**Lutando pelo quê?**

Lutar pela terra, pela religião, lutar pela sobrevivência, milhares de razões. Nacionalistas, muito roubo. Quando a guerra começa o ser humano passa a se comportar sem pensar, apenas vem a destruição, um labirinto difícil de encontrar saída. E outros países vendendo mais armas, não ajudando no processo de paz. E novamente para reconstruir os prédios, a corrupção aconteceu, veio dinheiro para reconstruir a cidade e o dinheiro foi usado para interesses pessoais. Então é por isso que ainda está destruído. Um grande problema para a Bósnia. Corrupção.

**E os parques transformados em cemitérios...**

Sim, cruzeiros em todos os lugares, a cada passo você vê as cruzeiros, toda a cidade é um cemitério. É muito difícil. E eu me pergunto: por que essa cidade? Um destino ruim. Um destino difícil, viver isso.

**O que mudou?**

É muito intenso. De alguma forma você não quer acompanhar, há esperança e crença. Você luta por sua confiança. Uma motivação. Não faz sentido a guerra, isso é claro. Você não encontra uma razão, não há nenhuma razão. É muito ódio.

**Antes e depois da guerra, sua música mudou?**

Ah sim, minha música mudou muito. A intensidade da minha música é muito mais forte hoje em dia. Porque eu tive essa experiência de vida. Esta experiência tão intensa da vida. É como uma bomba, como se você sobrevivesse a um ataque de bomba atômica. Você ainda está vivo, você é um sobrevivente, você pode tocar seu corpo. Você não pode nem acreditar. Isso é tão intenso, e essa intensidade está na

minha música, ela explode. E eu senti, pela primeira vez quando comecei a tocar piano de novo eu ouvi a diferença. Ó Deus, o que é isso? Esta música? É minha música. Realmente, está tudo na minha música.

### **E antes?**

Antes, não, antes eu tocava música mais calma, música bonita. Beleza era meu foco, ainda hoje é meu foco. Mas depois dessa experiência, foi muito mais de tudo. Como ódio, eu não sabia nada sobre ódio. Como eu poderia saber? Mas eu aprendi, imediatamente, muito rapidamente. Ninguém me ensinou antes, meus pais foram tão amáveis comigo, sempre. Percebo que toda vez que toco piano, toco imediatamente as pessoas em volta. Algo está lá, e esta é a energia, na música, esta é a mudança. Eu tive que aprender por mim mesma o que estava acontecendo comigo. Eu aprendi muito sobre música antes, eu tinha todo esse caminho de escolas de música por trás de mim, aprendi passo a passo como produzir música, e com o tempo você vai melhorando porque você pratica, e aprende mais, e entende a função da música, mas algo real de dentro vem de sua vida, de sua experiência de vida. Isso é muito importante, aí você junta tudo isso e você sente, você percebe que faz diferença. Tanta impressão da vida. Minha música mudou. Toquei o lado escuro da lua. Eu tive que aprender isso.

### **Sobre sua filha Sabrina... Você educa Sabrina como você foi educada?**

Às vezes eu me comporto como minha mãe, às vezes não. Sou uma pessoa diferente, tenho minha maneira pessoal de criar. Mas no fim a mensagem é a mesma. Às vezes Sabrina diz: por que você nunca fala comigo sobre a guerra? E eu respondo que não é importante. Isso é importante, ela diz, mas não é uma mensagem que eu quero passar para ela. Não quero ensinar a ela o ódio, a guerra.

### **A primeira vez que voltou a Mostar, o que você viu?**

Fiquei 3 anos longe, minha mãe me ligou para dizer que voltaria para a cidade. E fiquei surpresa. Ela começou a lutar oficialmente contra essas pessoas que estavam no poder e contra as injustiças. Eu estava com tanto medo. E eu fui vê-la. Antes eu tinha que organizar minha vida, minha filha tinha que estar bem e segura, eu não poderia levá-la para Mostar novamente. Então, quando ela tinha 5 anos e meio, eu pude deixá-la em Berlim com a avó paterna. A paz estava no papel, não era uma paz

real, mas dava pra ir visitar e eu fui lá. Aterrissei em outro planeta, não na mesma cidade. Tudo foi derrubado, nada estava lá. Eu não podia acreditar quanta energia as pessoas têm para destruir. E o poder de destruição. Isso me chocou. Coisas terríveis aconteceram. O ser humano é uma ideia nossa, não estamos terminados, temos que trabalhar essa ideia, constantemente, porque podemos fazer coisas terríveis. O processo não está concluído. Temos que colocar nossa energia e nossa crença nessa construção da humanidade. Energia criativa para realmente nos criar como queremos ser. A que distância estamos dos direitos humanos? Devemos caminhar juntos neste projeto. O projeto para a vida. Você não pode construir isso sozinho, você precisa de ajuda. Podemos ajudar uns aos outros a construir outro futuro. O próximo passo. Isso poderia nos fazer sentir felizes. Primeiro você se sente feliz e depois ajuda os outros. A pessoa que destrói e odeia não é feliz. Não é possível.

### **E a casa?**

Nossa velha casa agora está em ruínas, é um jardim, um lugar selvagem, nas ruínas, ao redor da cidade. É perigoso porque pode ter algumas minas terrestres perto de casa. No terreno. Minha mãe não reconstruiu. Ela pegou outra casa. Ela está em outro lugar. Ela mora no meio da cidade. Ela está triste por causa da casa velha, mas está viva. Minha filha também não quer ir à casa velha. Ela não quer tocar nesse passado.

### **Sobre o silêncio.**

Isso me deixa triste até hoje. Eu podia sentir o abuso que as mulheres sofreram ali. Elas não são capazes de falar. Elas fogem desse tema. Isso me deixa triste só em falar. Elas têm vergonha de falar sobre isso, como se elas pudessem ser responsáveis por isso, de certa forma. Não falamos sobre nossos sentimentos, temos que lutar por isso, você precisa ser forte e como ser forte? Não deveríamos ser fortes para falar sobre tudo isso. E também tem a religião, a culpa, as tradições. Você precisa de 1000 anos para começar a falar sobre isso, a dor de lembrar, sentimentos ruins sobre si mesma, você não pode falar, é tão forte por dentro. Mesmo agora. Eu penso como eu poderia ajudar aquelas mulheres a começarem a falar sobre isso. Para curar, o primeiro passo seria falar. A guerra foi ontem, para mim, para o meu sentimento. E não apenas na guerra, durante toda a vida a mulher tem que lidar com esses assuntos. Não conseguimos protegê-las.

**O que você toca na sua música é uma forma de testemunho também?**

Minha música é tudo que eu falei agora, ela contém tudo isso. Está se aprofundando cada vez mais em tudo. A música é algo onde o tempo não existe. Para a música o tempo não é nada. A música é para sempre. A música de séculos atrás ainda está viva. A música pode conectar você com seu passado, futuro, outros planetas. Conexões cósmicas. Estamos perdendo nosso tempo em distrações, não em desenvolver mais tipos de conhecimento. Estamos perdidos de alguma forma e perdendo tempo. Perdemos a conexão com a natureza. O verdadeiro conhecimento da vida. Eu tinha muito medo, a gente tem que lidar com nossos traumas, traumas diferentes, cada um de nós. Não apenas a guerra. Temos medo, e temos que sair disso e lutar pela vida todos os dias. Não é fácil. Temos que fazer isso. Perdi muitos amigos, família, perdi um amigo muito querido e fiquei em choque, totalmente, não estava preparada, até hoje estou confusa. Quando penso nele. É estranho, essa pessoa não existe mais.

**O que você achou do Brasil, quando foi filmar?**

Quando fui para o Brasil em 2010 participar do filme *Rio Cigano*, a primeira impressão do Brasil foi como estar no paraíso. Porque há tantos sons nesta terra. O som está em toda parte. Em cada passo. Constantemente: shi, shi, shi. Achei que ficaria louca com todos aqueles sons arranhando. Aves, insetos. Mesmo quando estava na cidade ouvia o som da natureza. Como se eu estivesse na selva. E eu não estava lá. E quando cheguei na fazenda onde filmamos, não acreditei. Foi como um paraíso para mim, porque me sinto muito ligada ao som.

**O que te faz feliz?**

Me faz feliz conhecer pessoas, rever os meus amigos, partilhar o tempo, estar perto das pessoas. Ver as pessoas. Compartilhar minha música com as pessoas. Eu tenho sorte. Eu posso encontrar muita felicidade na minha vida. Eu acredito na felicidade, no sentido da vida, eu acredito.

O material bruto dessa entrevista é mais extenso que o transcrito e selecionado na dissertação, e poderá vir a ser utilizado como desmembramento prático do mestrado, num esforço de recombinação das palavras de Amela, sua música e imagens a serem descobertas seja em material de arquivo, ou novas inspirações a serem

construídas. Se naquela ocasião eu não quis filmar, e o sentido disso se mostra na profundidade dos assuntos e em especial ao estado de vulnerabilidade mútua, recíproca, sem mediação, sem aparato de captura de imagem, sem atenção dividida, agora posso compor, pensar nas peças que darão corpo aos sons e palavras, ou ainda o quadro vazio, o desenquadramento, apenas a fala em off. E talvez esse material possa não ser um filme, podemos seguir na direção de propor uma instalação, um pequeno memorial.

Não parece nesse momento importar a mídia de difusão dessas entrevistas, assim como estudamos aqui diversas obras em diversos suportes, tratando de temas semelhantes, sensações e análises teóricas tanto convergentes quanto plurais.

O esforço teórico aliado ao caráter ensaístico da dissertação sugere que independentemente do formato e da linguagem utilizada, a necessidade de romper o silêncio e propor formas de expressão que embora tratem de temas dolorosos, deem conta de construir estéticas que não insistam em ilustrar violências e violações, mas enquadrar e desenquadrar as formas de luta possíveis, sem reproduzir o teor violento e tão pouco, disfarçá-lo. A afirmação vital e a força das diversas mulheres aqui observadas insistem em entrar e sair dos diversos enquadramentos que se sobrepõem.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As indagações iniciais permanecem: como gerar imagens, sons e palavras que criem indignação e ação, sem reproduzir o horror? Depois das memórias e palavras de Amela Vucina, parto em busca de ressonâncias das vozes e histórias que analisamos até aqui com a realidade da violência no Brasil, partindo para as considerações finais da dissertação.

Embora a maior parte das obras e a geografia do estudo não estejam centradas no Brasil, analisamos obras de mulheres sobre violências, catalisadas na guerra da Bósnia e partindo da reflexão de uma diretora de fotografia brasileira que trabalha e vive no Brasil, país em que, entre março de 2020, mês que marcou o início da pandemia de covid-19, e dezembro de 2021, ocorreram 2.451 feminicídios e 100.398 casos de estupro e estupro de vulnerável de vítimas do gênero feminino. Vivemos em números de guerra. Quem são essas mulheres brasileiras transformadas em números? Dados do 15º Anuário Brasileiro de Segurança Pública apontam que duas em cada três vítimas de feminicídio em 2020 foram mulheres negras, o que representa 61,8% das mortes. Das demais vítimas, 36,5% são brancas, 0,9% amarelas e 0,9% indígenas. O feminicídio é tipificado pela Lei 13.104/2015, que agrava um homicídio cometido contra uma mulher como resultado ou em conjunto de violência doméstica e familiar ou como fruto da discriminação de gênero.

Não poderia falar de violência contra a mulher, ou sobre formas de expressão dessa violência como forma de resistência, sem olhar para nosso país, com suas infinitas formas de guerras não declaradas - e declaradas - no contexto atual, em 2022, em que o país ocupa o segundo lugar mundial em número de mortes de mulheres. A desproporção se relaciona à recusa política em mobilizar recursos para salvar vidas. As experiências "insidiosas, cumulativas e cotidianas de pobreza" na pandemia ganharam um fator complicador que se sobrepôs, a acentuar as discriminações em curso. Não sabemos quem são os nossos mortos, para além dos números absolutos divulgados diariamente.

No livro *Quem tem medo do feminismo negro?* Djamila Ribeiro (2018) nos reconta a história de Sojourner Truth, escritora e abolicionista afro-americana, que em 1851 proferiu o emblemático discurso “*E eu não sou uma mulher?*” Sojourner, de improviso, provocou as participantes brancas da Convenção dos Direitos da Mulher ao trazer à tona uma discussão ignorada pela primeira onda feminista na Europa: como elas poderiam reivindicar seus direitos, se o conceito de mulher não

compreendia a mulher negra? Ribeiro (2018) parte dessa evidência para criticar a universalização da mulher. Essa universalização, presente ainda hoje nos debates, aparentemente inclusiva, acaba por excluir experiências singulares ao conceituar a mulher apenas por seu gênero. A autora argumenta que aqueles que se intitulam poder falar sobre os outros permanecem em um lugar confortável de não ouvir, enquanto aquelas outras sobre as quais se fala não têm direito à voz, sendo mais uma vez silenciadas.

Diversos países, formalmente pacificados e democráticos, entre eles o Brasil, continuam a ostentar indicadores de violência semelhantes ou superiores a países em situação de guerra. Os noticiários sensacionalistas e a internet em geral apresentam uma forma muito específica de violência. Assassinatos, roubos e sequestros, armas, perseguições de helicóptero, desenhando fronteiras bem definidas entre os vilões e os heróis. Essa é uma violência que causa anestesia sensorial, uma cegueira para a gravidade de cada uma daquelas violações que retratam. Mas há também violências que não se vê e que não se fazem presentes no espaço público nem chegam até a mídia, ou que a mídia prefere não enxergar, não enquadrar.

Nestas considerações finais encontramos ressonâncias das vozes e histórias que analisamos até aqui com a realidade da violência no Brasil a partir da performance *Ordinário*, de Berna Reale, artista e perita criminal da Polícia de Belém, onde vive. Licenciada em artes pela Universidade Federal do Pará (UFPA) em 1996, suas primeiras produções artísticas são dos anos 2000; em 2009, quando recebeu o Grande Prêmio do Salão Arte Pará, começou a ter seu nome projetado no meio das artes plásticas e performances. O que há de violento na sociedade e permanece abafado é um tema recorrente na obra de Berna Reale.

*Ordinário*, que como performance dispensaria o uso da linguagem cinematográfica, não estaria enquadrado se não fosse pelo registro audiovisual da performance realizada em 2013<sup>8</sup>. Nele, Berna nos leva à Belém e nos revela de perto o que nossas altíssimas taxas de estupro e feminicídio, escancaram cotidianamente. O anonimato das vítimas se torna visível no percurso da performance. As ossadas humanas que ela transporta explicitam sem filtro a coletivização e a precarização de suas existências. Reconhecemos os crânios humanos e os passantes que olham a

---

<sup>8</sup> Duração do vídeo 03:30. Brasil - Acervo Itaú Cultural.



cena. O que pensam e sentem? Sabem que as ossadas saíram desses mesmos bairros que habitam, anonimamente jogadas em valas e vielas?

**Figura 22** – Frame do registro da performance *Ordinário*, de Berna Reale, 2013.



Fonte: captura de tela, elaboração nossa (2022).

**Figura 23** – Frame do registro da performance *Ordinário*, de Berna Reale, 2013.



Fonte: captura de tela, elaboração nossa (2022).

Na performance *Ordinário*, Berna Reale empurra pelas mãos uma carroça de madeira com ossadas de mais de 30 pessoas, vítimas não identificadas de homicídio (Figuras 22 e 23). Ela empurra a carroça pela periferia de Belém. Há pessoas e cachorros em quadro. Há também ruínas, escombros, não de uma guerra como a discutida ao longo do texto, mas de uma guerra velada, cotidiana, contra as populações das periferias e contra as mulheres dessa periferia, especialmente. A performance de Berna leva o resultado da violência de volta para a rua, misturando

suas duas profissões, tirando do âmbito legista e legalista a existência de ossadas anônimas, mortos sem nome, que voltam para assombrar o nosso estado aparente de pacificação civil. Ela fala sobre os problemas no presente, contendo em sua obra vulnerabilidade, violência de gênero e abuso de poder.

No mesmo ano em que Berna levou as ossadas achadas em seu trabalho de perita para as ruas, Belém, segundo o Atlas da Violência 2019 – mapeamento do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) – alcançou a sexta posição entre as capitais com o maior número de homicídios por 100 mil habitantes: 60,2. O bairro em que a artista faz sua procissão, Jurunas, era então um dos mais violentos nesse sentido na cidade: de acordo com Rosália Corrêa e Marco Lobo, que fazem uma média de 2013-2015, a localidade estava na faixa entre 50 e 75 mortes por 100 mil habitantes.

Os restos mortais sem identificação que a artista transporta pelas ruas em meio a transeuntes curiosos ou desatentos são um componente particular desses dados estatísticos: representam aqueles a quem não sobrou história, cuja morte terá pouca ou nenhuma explicação. Berna Reale torna visível e palpável o assassinato de anônimos cuja presença afirma e cuja memória evoca. Esse trabalho estético provoca uma política de visibilidade e responsabilidade, com certeza, mas também uma prática de engajamento afetivo.

Berna Reale disse em entrevista de 2013 ao pesquisador Raphael Fonseca que a violência silenciosa ou a que é observada em silêncio é a que mais a angustia. "Silenciosa no sentido mais amplo possível, silenciosa no que diz respeito à tortura, aquela cometida entre paredes, a silenciosa por parte dos espectadores e silenciosa por meio do poder" (FONSECA, 2013, online). É o apagamento que vemos em *Ordinário*. Corpos não identificados seguem não identificados, mas do IML ou das valas comuns vêm pra rua, atormentar nosso imaginário, e gerar debates populares, políticos e estéticos.

"Meu trabalho é sobre como a violência se torna uma coisa aceitável, compartilhada, naturalizada", diz. "As pessoas têm um prazer mórbido com uma notícia desagradável, elas compartilham, querem ver. Minhas obras são diretas" (FONSECA, 2013, online). Há a referência direta à violência, ao corpo, à memória e ao espaço público. Ela não faz apresentações ao vivo dentro de museus ou galerias fechadas. O trabalho faz parte da rua, da cidade, de onde as pessoas comuns estão.

A vivência cotidiana no trabalho como perita em Belém também conta muito na sua relação com a capital paraense. "As pessoas pensam que a prática com a cena do crime te deixa fria, quando na realidade, te deixa mais sensível. Porque parece que você vive num mundo da cultura e da arte que é maravilhoso, onde tu sentas com um amigo, tu conversas, tu discutes, tu abres um livro bom, falas sobre um filme bom, tu conheces o prazer que a arte te dá. Mas no mundo da segurança pública, da polícia, tu lidas com a crueza da vida. E é impossível não se sensibilizar com aquilo. Eu conheci a miséria não foi lendo nem vendo uma fotografia nem vendo um filme. Eu conheci a miséria fazendo perícia" (FONSECA, 2013, online), diz a performer.

Andar por diversos espaços em contexto em que a paz suposta convive com a violabilidade do corpo é uma experiência que impõe um estreitamento de nossas liberdades, e reduz o direito de circular e existir. Na apresentação "Materializando Memórias e Experiências", do currículo do CHCI-Mellon Crises of Democracy Global Humanities Institute, as professoras Urmimala Sarkar Munsri e Esther Hamburger analisam o cinema e a performance com estudos de caso para explorar como as memórias e experiências podem ser materializadas e transformadas em múltiplas formas criativas (GHI2019..., 2019). Usar imagens e linguagem corporal para falar sobre temas importantes e urgentes, violações como guerra e o estupro. A busca de formas estéticas de desarticular enquadramentos violentos.

A professora Urmimala começa a apresentação dizendo que na Índia, mas não apenas lá, os acadêmicos precisam se colocar no campo da resistência e protestar para ensinar e pesquisar. O corpo no lugar de protesto. Para trabalhar com o protesto social devemos estar preparados para nos mostrar e dar forma às nossas necessidades, criando uma estratégia de ocupação dos espaços e do processo acadêmico.

Na Índia, como no Brasil e na Bósnia, a mulher não pode andar sozinha à noite sem correr o risco de ser estuprada e assassinada. Não falamos sobre isso tanto quanto deveríamos. Urmimala mostra algumas das performances de Maya Krishna Rao (MAYA RAO..., 2013, WALK..., 2013; MAYA RAO INTERVIEW..., 2014), e podemos ver um corpo forte e preciso, que desloca o ar com sua energia enquanto se move.

Ela é uma artista indiana que foi se apresentar em protesto contra um estupro coletivo seguido de assassinato em dezembro de 2012. A tristeza da situação é tão profunda que a mulher voltava para casa às onze horas da noite. Ela estava no ônibus

com cinco homens; ela foi estuprada e jogada para fora do ônibus, e morreu. Maya Krishna Rao inicia sua performance instando as pessoas em volta a caminharem com ela, conosco, com toda mulher, durante a noite. Sua revolta incita a todos a se responsabilizarem pelas mulheres na cidade, de dia e de noite, a cada nova oportunidade. “Quero andar às 4 da manhã, quero que esta cidade seja minha e seja segura. Não caminhe com ele, caminhe comigo”, grita a artista inúmeras vezes.

“Como o corpo pode falar com o espaço e diferentes memórias?”, ela pergunta. De ambas as performances aprendemos que as artes podem ser uma estratégia para desenvolver reflexões e formas de lutar contra as opressões sociais e individuais. E a performance, nesse caso, uma forma de imaginarmos outros futuros possíveis, que não deixam de observar as crises democráticas e seus efeitos no ser humano, na natureza, e que tentam se construir numa proposição de luta plural, partilhada, engajada para dentro e para fora dos enquadramentos e molduras formais e discursivas.

As obras aqui observadas vão na direção de desfazer os clichês midiáticos e as generalizações inconsequentes. No corpo a corpo com a obra, essas artistas convivem com o presente, passado e futuro de violências transformadas em lutas. Testemunhos, terapias, sons e imagens que transformam o trauma em linguagem.

O silêncio das vítimas da guerra e de outros abusos, quando são rompidos, juntam-se num eco singular das vozes de outras mulheres. Quando uma mulher fala, a outra se sente segura para falar, e assim sucessivamente, haja vista o fenômeno internacional do #metoo na internet. Há uma importância histórica nesse movimento que não pode ser ignorada, e uma importância pessoal, que pode ser singularizada com a expressão do ocorrido. E então as memórias são tangenciadas e o silêncio pode ser desatado.

Eduardo Galeano (2009) não nos deixa esquecer que caminhamos sobre um campo minado,

há mais de cem milhões de minas antipessoais disseminadas pelo mundo (...) que continuam explodindo muitos anos depois de terminadas as guerras. Algumas delas foram desenhadas para atrair crianças, em formas de bonecas, borboletas ou bugigangas coloridas que chamam a atenção dos olhos infantis. As crianças são metade das vítimas.

As mesmas empresas que colocam as minas têm filiais que cobram muito mais para removê-las dos campos minados. Elas produzem mísseis, e carros, e até eletrodomésticos, e continuam a enterrar minas em terras alheias.

Se não queremos vingança nem o uso das mesmas armas letais, temos que usar as linguagens para lutar contra a perpetuação do patriarcado, do machismo, do racismo, da desigualdade. Aceitar a existência do antagonista para a criação de estratégias de luta. Só dá para lutar quando enxergamos e enquadrados o antagonista. Temos que observar a existência deles, estudar seu comportamento, seus gestos, cercar a formulação de suas ações, saber produzir resposta e estímulo suficiente para a luta, garantindo a liberdade de expressão e de movimento. Queremos caminhar nas ruas às quatro da manhã sem medo. E o que as artes podem oferecer a esse paradigma, a esta luta sem armas?

Em seus estudos sobre tempo e coletivo no campo da cognição, Virgínia Kastrup (1999, p. 27) aborda o problema da invenção:

Buscando lançar luz sobre o que deve ser entendido por invenção, retomo a etimologia da palavra Latina *invenire*, que significa encontrar relíquias ou restos arqueológicos (Stengers, 1983). Tal etimologia indica o caminho a ser seguido: a invenção não opera sob o signo da iluminação súbita, da instantaneidade (...) A invenção implica uma duração, um trabalho com restos, uma preparação que ocorre no avesso do plano das formas visíveis. Ela é uma prática de tateio, de instrumentação. (...) Nos bastidores das formas visíveis, ocorrem conexões com e entre os fragmentos, sem que esse trabalho vise recompor uma unidade original. O resultado é necessariamente imprevisível. A invenção implica o tempo. Ela não se faz contra a memória, mas com a memória, como indica a raiz comum a “invenção” e “inventário”. Ela não é corte, mas composição e recomposição incessante. A memória não é aqui uma função psicológica, mas o campo ontológico do qual toda invenção pode advir.

O problema não se conclui, não há uma resposta definitiva, pois ele se articula com um incentivo à investigação de temas comuns às obras aqui reunidas: uma natureza poética, marginal e inconclusiva, implicando a busca de relações sensíveis que deem consistência aos problemas éticos e estéticos que atraem a perspectiva da pesquisa. Os pensamentos de Butler e Hirsch convergem aqui a um reconhecimento de vulnerabilidades, tanto compartilhadas quanto produzidas, abrindo um espaço de resistência, levando em consideração que

ao contrário do trauma, a vulnerabilidade molda uma temporalidade aberta – entre uma realidade alternativa e reimaginada. Uma abertura radical para possibilidades surpreendentes, um espaço para trabalhar em oposição a algo a ser superado. (HIRSCH, 2016, p. 28).

Então como inventar formas de desemoldurar e desarticular os circuitos violentos que insistem em atacar nossos corpos e sensibilidades? Como ouvir cada mulher com sua própria voz?

A pesquisa se relaciona diretamente com meu trabalho na área técnica da direção de fotografia e a da construção de imagens e narrativas. A bibliografia e o estudo das obras aprofundaram minha noção de enquadramento e as consequências éticas de minhas escolhas ao fotografar e filmar pessoas, paisagens, ruínas, cogumelos, outros planetas ou quaisquer formas existentes e inexistentes. Eis aí, também, a magia do cinema. Criar outros mundos, ver e ouvir outras paisagens.

Perdidas numa estrada na Bósnia, nos encontramos com Amela e com as ruínas da guerra. Agora, em 2022, lutamos no Brasil pela manutenção legislativa do direito ao Aborto Legal, para que mulheres estupradas não sejam obrigadas a levar até o fim gestações fruto de estupro. As conquistas não estão garantidas, precisam ser defendidas e atualizadas. Assim como as escolhas éticas de enquadramento no exercício de nossa profissão também não estão garantidas, e também tem que ser refeitas a cada vez.

Ninguém nos rouba a experiência – com a força que atravessa o tempo e a carne. Alcançamos o infinito de pedras, terra sólida e bamba, afetados pelas erupções dos encontros. Guardo o som do mar nas pedras lisas, a chuva na cobertura de palha, vozes e silêncios habitados por cigarras e vento. Ambientes diurnos e noturnos. Guardo a cor da amora no papel do caderno, uma folha de figo marcando a página e um desenho de criança que se perde na paisagem.

O que fica dentro e o que fica fora? Como enquadrar essa próxima vertigem? Não há volta ao epicentro do encontro, tentamos reter algo do acontecimento. Músicas, textos, imagens, performances, partículas sonoras, palavras que acessam e contém espectros da experiência. Inventando formas de desarticular violências sem perder a disposição e a saúde, reformulamos nossos hábitos de escuta e fala. Ouvir ajuda a falar, a romper o silêncio, vulnerabilizar a si e ao outro no encontro, permeabilizando a soma do dentro e do fora de quadro, construindo coletivamente pequenas formas de resistência. Através de encontros ainda não acontecidos, haverá certamente a abertura de novas perspectivas.

## REFERÊNCIAS

ALEKSÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ANJA NIEDRINGHAUS 1965-2014 – In Memoriam. **Sniper Alley**, [s. l.], c2020. Disponível em: <https://sniperalley.photo/anja-niedringhaus-en/#1>. Acesso em: 26 dez. 2022.

ATHANASIOU, Atena. Nonsovereign Agonism (or, Beyond Affirmation versus Vulnerability). *In*: BUTLER, Joseph; GAMBETTI, Zeynep; SABSAY, Leticia (ed.). **Vulnerability in Resistance**. Durham: Duke University Press, 2016.

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. Rethinking Vulnerability and Resistance. *In*: BUTLER, Joseph; GAMBETTI, Zeynep; SABSAY, Leticia (ed.). **Vulnerability in Resistance**. Durham: Duke University Press, 2016.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

FELDMAN, Ilana. Memória pessoal, tragédia coletiva. **Quatro cinco um**, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 28, 2017.

FELDMAN, Ilana. De *Holocausto* (1978) a *Chernobyl* (2019): O que pode o audiovisual face a um passado traumático e a um futuro ameaçado? **ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 43, p. 24-49, 2021.

FONSECA, Raphael. Moça com brinco de pérola. Entrevistada: Berna Reale. **Dasartes**, Rio de Janeiro, n. 30, set. 2013. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/berna-reale/>. Acesso em: 26 dez. 2022.

FOSTER, Johanna E.; MINWALLA, Sherizaan. Voices of Yazidi women: Perceptions of journalistic practices in the reporting on ISIS sexual violence. **Women's Studies International Forum**, [s. l.], v. 67, p. 53-64, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. *In*: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 49-57.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? *In*: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 97-105.

GALEANO, Eduardo. **De pernas pro ar**: a escola do mundo ao avesso. São Paulo: L&PM, 2009.

GHI2019 How memories can be materialised in creative forms. [Locução de:] Urmimala Sarkar Munsri e Esther Império Hamburger. [S. l.]: TLRHub, 2019. *Podcast*.

Disponível em: <https://soundcloud.com/tlrhub/day3ghi-mixdown>. Acesso em: 26 dez. 2022.

GOLDMAN, Wendy. **Mulher, Estado e Revolução**: política da família soviética e da vida social entre 1917 e 1936. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

HAMBURGER, Esther Império. Rough Stone: A poetic film that reverberates. *In*: VISIBLE EVIDENCE, XVIII, 2011, New York. **Proceedings** [...]. New York: Visible Evidence, 2011.

HAMBURGER, Esther Império. Brazilian Film and Television in Times of Intermedia Diversification. *In*: DELGADO, Maria M.; HART, Stephen M.; JOHNSON, Randal (ed.). **Companion to Contemporary Latin American Cinema**. London: Wiley, 2017.

HIRSCH, Marianne. Vulnerable Times. *In*: BUTLER, Joseph; GAMBETTI, Zeynep; SABSAY, Leticia (ed.). **Vulnerability in Resistance**. Durham: Duke University Press, 2016.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). **Feminino e plural**: mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papyrus Editora, 2017.

IZVEŠTAJ o aktivnostima januar - april 2006. **Žene u crnom**, [s. l.], 16 april 2006. Disponível em: <https://zeneucrnom.org/sr/izvestaji/683-izvestaj-o-aktivnostima-januar-april-2006>. Acesso em: 26 dez. 2022.

KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo**: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Campinas: Papyrus Editora, 1999.

MARTINS, Guilherme de Castro Duarte. **Cartofonias**: expedições ao território volátil dos sons. 2016. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

MASS RAPE in wartime. **Women Memory – Gender Dimension**, [s. l.], [20--]. Disponível em: <http://www.women-war-memory.org/index.php/en/povijest/rat-i-ratna-silovanja>. Acesso em: 26 dez. 2022.

MUNSI, Urmimala Sarkar. Sitting in my skin. Kathakali as the Transformative Space – An Interview of Maya Krishna Rao. *In*: SARKAR, Urmimala Muns; CHAKRABORTY, Aishika (ed.). **The Moving Space**: Women in Dance. Delhi: Primus Books, 2018. p. 225-237.

NIEDRINGHAUS, Anja. **Taking a break in a burned out bus used as a sniper barricade**. 1993. 1 fotografia.

NIEDRINGHAUS, Anja. **Wounded bosnian soldier**. 1994. 1 fotografia.

NIEDRINGHAUS, Anja. **A Bosnian Serb woman at her son's grave near Sarajevo on Christmas Eve**. 1995. 1 fotografia.



NIEDRINGHAUS, Anja. **Last day of voter registration ahead of the presidential elections in Afghanistan**. 2014. 1 fotografia.

ORLANDI, Luiz. **Arrastões na imanência**. Campinas: Editora Phi, 2018.

PERES, Andréa Carolina Schvartz. Campos de estupro: as mulheres e a guerra na Bósnia. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 37, p. 117-162, 2011.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROHRINGER, Margit. The Lack of Voices and Images. *In*: ROHRINGER, Margit. **Documents on the Balkans - History, Memory, Identity**: Representations of Historical Discourses in the Balkan Documentary Film. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SHIVA, Vandana. **Monoculturas da mente**: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia. São Paulo: Editora Gaia, 2003.

SHIVA, Vandana; MIES, Maria. **Ecofeminismo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

THOMAS, Nigel; MIKULAN, K. **The Yugoslav Wars (2)**: Bosnia, Kosovo and Macedonia 1992-2001. New York: Osprey Publishing, 2006.

VARDA, Agnès. **Études Cinématographiques**. Paris: Lettres Modernes, 1991.

ZAKARIA, Rafia. **Contra o feminismo branco**. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2021.

## REFERÊNCIAS DE FILMES/VÍDEOS

A BONECA E O SILÊNCIO. Direção: Carol Rodrigues. Produção: Heitor Franulovic, Lucas Barão e Paulo Serpa. São Paulo: Meus Russos, 2015.

A FELICIDADE DELAS. Direção: Carol Rodrigues. Produção: Rafaela Costa. São Paulo: Manjerição Filmes, 2019.

ALEMANHA ANO ZERO. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Salvo D'angelo. Itália, França, Alemanha: Tevere Film, SAFDI, Union Générale Cinématographique (UGC) e Deutsche Film (DEFA), 1948.

ALFAZEMA. Direção: Sabrina Fidalgo. Produção: Cavi Borges e Sabrina Fidalgo. Rio de Janeiro: Cavideo e Fidalgo Produções, 2019.

CHAMANDO OS FANTASMAS. Direção: Mandy Jacobson e Karmen Jelincic. Produção: Julia Ormond. Bósnia: Bowery Productions, 1996.

DJAMILA RIBEIRO: "Lugar de fala não é impedir alguém de falar, é dizer que outra voz precisa falar". [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (16min15s). Publicado pelo canal CartaCapital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bffEFMXH6FM>. Acesso em: 26 dez. 2022.

MAYA RAO INTERVIEW - TARSHI's Blog - InPlainspeak. [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (19min11s). Publicado pelo canal tarshingo. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=1ynE\\_RKjiao](https://www.youtube.com/watch?v=1ynE_RKjiao). Acesso em: 26 dez. 2022.

MAYA RAO @ 377 GDR Delhi - 15 Dec 2013. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (10min38s). Publicado pelo canal Uma Tanuku. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ySjoUTUAwmU>. Acesso em: 26 dez. 2022.

NÃO FOI MINHA CULPA. Direção: Susanna Lira. Produção: Lucila Hertzriken, Fernanda Senatori, Patricio Rabuffetti, Mariana Pérez Leonardo Aranguibel, Fernando Barbosa. Brasil: Cinefilme/Star+, 2022.

O ABORTO DOS OUTROS. Direção: Carla Gallo. Produção: Paulo Sacramento. São Paulo: Olhos de Cão, 2006.

PEDRA BRUTA. Direção: Julia Zakia. Produção de Patrick Leblanc e Julia Zakia. Bósnia/Brasil: Superfilmes e Gato do Parque Cinematográfica, 2009. Disponível em: <https://vimeo.com/38316130>. Acesso em: 26 dez. 2022.

QUE VIVAM AS MULHERES. Direção: Laurent Bécue-Renard e Virginie Linhart. Produção: Laurent Bécue-Renard. França/Bósnia. 2000.

RÃ. Direção: Ana Flávia Cavalcanti e Julia Zakia. Produção: Julia Zakia e Guilherme César. São Paulo: Gato do Parque Cinematográfica, 2019.

RAINHA. Direção: Sabrina Fidalgo. Produção: Monica Botelho e Sabrina Fidalgo. Rio de Janeiro: Fidalgo Produções, 2016.

REPORTING Safely on Every Beat. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (1h20min53s). Publicado pelo canal Dart Center for Journalism and Trauma. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0A0T5UAyoZ8>. Acesso em: 26 dez. 2022.

RIO CIGANO. Direção: Julia Zakia. Produção de Michel Rotman e Marie Hélène Ranc. Bósnia/França: Superfilmes e Gato do Parque Cinematográfica, 2013.

WALK - Maya Krishna Rao. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (8min59s). Publicado pelo canal Maya Krishna Rao. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=msUvCWKcCVQ>. Acesso em: 26 dez. 2022.