

Parir é transgressor: uma reflexão sobre a direção feminina no documentário *A parteira* (2018)

*To give birth is transgressive: a reflection on female leadership in the documentary *A parteira* (2018)*

Camila da Cunha GUERRA¹
Maria Aparecida Ramos da SILVA²

Resumo

O espaço da mulher na produção audiovisual brasileira ainda se encontra desequilibrado no âmbito da representatividade em funções diante e por trás das câmeras, mas quando as mulheres ocupam essas funções, filmes inovadores podem surgir de seus olhares. Diante disso, escolhemos o documentário potiguar *A parteira* (2018), da diretora Catarina Doolan, e o processo de direção, como objetos de estudo deste artigo, que possui como objetivo refletir sobre o processo da direção feminina no filme. Para isso, utilizaremos dos conceitos que compreendem o documentário a partir de Nichols (2016) e Puccini (2012), e trechos de entrevistas feitas com a diretora sobre seu processo criativo. A partir dessas reflexões, conclui-se que a direção de Catarina Doolan foi um diferencial na realização do filme sobre a parteira Donana, por conta de seu processo pessoal compartilhado com a protagonista de seu filme.

Palavras-chave: Direção feminina. Documentário. Feminismo. Protagonismo feminino.

Abstract

The space for women in Brazilian audiovisual production is still unbalanced in terms of representativeness in occupations in front of and behind the cameras, but when women occupy these positions, innovative films can arise from their perspectives. Therefore, we chose the documentary *A parteira* [The Midwife] (2018), by director Catarina Doolan, and its directing process, as the objects of study in this article, which aims to reflect on the process of the female direction in the film. For that, we will use the concepts that comprise the documentary from Nichols (2016) and Puccini (2012), within what is understood as the production phases of a film, and excerpts from interviews with Catarina Doolan about her process as director in *The Midwife* (2018). From these reflections, we could conclude that Catarina Doolan's direction was a differential in the making of the film about the midwife Donana, because of her personal process shared with the protagonist of the film.

Keywords: Female direction. Documentary. Feminism. Female protagonism.

¹ Especialista em Produção de Documentário pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: guerraccamila@gmail.com

² Pós-Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professora da Pós-Graduação em Produção de Documentário da UFRN. E-mail: cidaramoss@gmail.com

Introdução

É perceptível que os desafios das mulheres cineastas se encontram esferas internas – referentes à dúvida de si mesma no espaço do audiovisual e de sua capacidade enquanto realizadora – e externas – reconhecimento de seu trabalho na cena cinematográfica, reivindicação por espaço, respeito e representatividade em produções cinematográficas, fruto do machismo social e historicamente estruturado (HOLANDA, 2017).

E quando o que se compartilha é um fragmento de realidade de uma mulher, nordestina do interior do RN, negra, de sessenta e poucos anos? São essas algumas das características de Dona Ana – conhecida popularmente como “Donana” –, protagonista do documentário potiguar *A parteira* (2018), dirigido por Catarina Doolan. O filme apresenta um fragmento do cotidiano dessa parteira tradicional residente de São Gonçalo do Amarante, RN, e suas reflexões sobre diferentes assuntos que envolvem ser mulher.

Tendo em vista que a direção e a produção do filme são compostas unicamente por mulheres, pode-se dizer que o filme possui influência de olhares femininos sobre um assunto feminino – neste caso, especificamente, a humanização do parto a partir da parteira Donana. Dessa forma, este artigo tem como objetivo refletir sobre as escolhas da diretora Catarina Doolan no processo de produção do documentário *A parteira* (2018).

A pesquisa se desenvolverá de forma qualitativa e, para responder ao objetivo, serão utilizados os conceitos de direção de documentário introduzidos por Nichols (2016) e Puccini (2012). Além deles, será feita uma análise fílmica do documentário *A parteira* (2018), utilizando trechos de entrevistas de Catarina Doolan (2020).

Este trabalho está dividido em quatro tópicos, sendo o primeiro esta introdução. No segundo tópico, trata-se a respeito do gênero documentário e os modos estéticos de se fazê-lo, além dos desafios e oportunidades de mulheres documentaristas na cena audiovisual brasileira contemporânea. O terceiro tópico traz a análise fílmica do documentário *A parteira* (2018), explicando, a partir da revisão de literatura, como ele se enquadra e como a direção feminina reflete e influencia a produção do filme. Por fim, as Considerações finais seguida das referências bibliográficas e fílmicas utilizadas.

1 O documentário e a inserção das mulheres diretoras

Uma pessoa que realiza um documentário é intitulada, normalmente, como *documentarista*. Entretanto, por realizar um gênero cinematográfico – neste caso, o documentário – ela também será uma *cinasta* – ou *cinegráfica* – e, conseqüentemente, uma *realizadora*. O *diretor*, ou diretora, de um filme documental pode ou não ser quem faz as entrevistas do filme, portanto pode ou não ser a figura do(a) *entrevistador(a)*. E, por fim, temos as pessoas tratadas no documentário. Puccini (2012, p. 45) refere-se aos entrevistados da seguinte forma: “é bastante comum em filmes documentários a condução do assunto não por um personagem (protagonista), mas por um grupo de personagens”. Além desse termo, Nichols (2016, p. 64) utiliza outra nomenclatura, alegando que, no caso da não ficção, ou do documentário, “as pessoas são tratadas como atores sociais, não como atores profissionais. Os atores sociais continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera”.

Para entendermos melhor o motivo de diferentes nomenclaturas, é fundamental entendermos um pouco sobre o que compõe o conceito de documentário. Assim como o que se entende por Arte não pode ser definido com palavras exatas, considerando que o ofício artístico parte do lado subjetivo do ser humano, o gênero cinematográfico documentário não possui uma definição precisa, muito embora já tenha sido definido de várias formas por estudiosos do gênero.

Nichols (2016, p. 30), a partir de diversas análises a respeito de diferentes definições, afirma que “mais importante é a maneira como cada filme que consideramos ser um documentário contribui para um diálogo contínuo, recorrendo a características comuns e assumindo forma nova e distinta, como um camaleão em constante mudança”. Uma das definições com a qual Nichols mais dialoga em seu livro é a de John Grierson, proposta pela primeira vez nos anos 1930, que define o documentário como “tratamento criativo da realidade”. Sobre ela, Nichols diz (2016, p. 30):

Essa visão reconhece que os documentários são esforços criativos. Ela também deixa sem solução a tensão óbvia entre “tratamento” e “realidade”. “Tratamento criativo” sugere a liberdade artística da ficção, ao passo que “realidade” nos lembra das responsabilidades do jornalista e do historiador.

Tendo em vista que uma obra de ficção pode se comprometer à mesma responsabilidade referente à pesquisa histórica e jornalística no roteiro, Nichols acrescenta (2016, p. 35):

A separação entre documentário e ficção, como a separação entre historiografia e ficção, depende do grau em que a história corresponde fundamentalmente a situações, acontecimentos e pessoas reais *versus* o grau em que ela é principalmente produto da invenção do cineasta. Sempre há um pouco de cada. A história que um documentário conta tem origem no mundo histórico, mas, ainda assim, é contada do ponto de vista do cineasta na voz dele. É uma questão de grau, não uma divisão clara.

No que diz respeito a “pessoas reais”, Nichols (2016, p. 31) apresenta uma variação de o que é documentário ao dizer que o gênero trata de pessoas “que não desempenham papéis. E, ao invés disso, elas ‘representam’ ou apresentam a si mesmas”. Entretanto, é importante considerar que a presença da câmera no momento da entrevista pode modificar o comportamento do entrevistado. Sobre isso, Nichols (2016, p. 32-33) afirma que “as pessoas não se apresentam da mesma maneira durante todo o desenvolvimento de uma interação; seu comportamento modifica-se à medida que a situação evolui”.

Muito importa as decisões feitas referentes ao momento da entrevista, detalhes que podem parecer simples possuem grande relevância, podendo agregar ao conceito do filme, ou simplesmente causar certa influência no comportamento do entrevistado. Segundo Puccini (2012, p. 70), “quanto à escolha do local da entrevista, se estúdio ou locação, se ambientes internos ou externos, ela pode ser determinante no comportamento do entrevistado diante das câmeras”.

O entrevistador, como já dito, pode ser o diretor, ou uma pessoa específica para essa função na etapa de pesquisa. Existem diferentes formas de abordagem ao se pensar na entrevista. Dentre elas, Puccini (2012, p. 69) defende que a que conta com “a participação do entrevistador em cena (portanto, no quadro), reforça o papel do documentarista como *performer*”. Nesse caso, entende-se que o entrevistador/documentarista assume sua presença diante das câmeras e “entre tudo aquilo que registra, e relata, e o espectador, facilitando a condução do assunto e a constrição da estrutura discursiva que passa a ser sustentada por sua performance” (PUCCINI, 2012, p. 69).

A participação do entrevistador caracteriza o documentário dentro do que Nichols apresenta como um dos seis principais modos de se fazer documentário: poético, expositivo, observativo, reflexivo, performático e participativo. Este último – *modo participativo* –, “ênfatisa a interação do cineasta com aqueles que ele filma. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto, de conversas a provocações” (NICHOLS, 2016, p. 52). Um exemplo de interação é a entrevista com os chamados *talking heads*, que, de acordo com Puccini (2012, p. 42),

constrói um personagem que se revela na interação com o entrevistador (muitas vezes o próprio diretor do filme) – não em situação de ação, mas numa exposição oral, que pode descrever ações de uma narrativa ou simplesmente exteriorizar comentários.

São vários os recursos que o documentarista tem ao planejar a produção de um documentário. Entretanto, é preciso pensar no que se oferece ao público quando se escolhe qual fragmento do mundo se decide representar no filme. Segundo Nichols (2016, p. 62), o documentário “se engaja no mundo pela representação e o faz de três maneiras” que levam em consideração retratar algo que represente: familiaridade; interesse de outros; ou a defesa de uma determinada interpretação com provas em evidência. Sobre esta terceira, “os documentários não defendem simplesmente os outros, representando-os de maneiras que eles próprios não conseguem ver, em vez disso, intervêm mais ativamente ou propõem uma interpretação para obter consentimento ou influenciar uma opinião”.

Considerando que não dividimos a obra de seu criador, já que o olhar do diretor intervém na condução do processo, convém dizer que os documentários oferecem *uma parte* do mundo histórico através de um retrato fílmico. Ele nunca será totalmente contemplativo de uma realidade, pois “defendem ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também transmitem impressões, fazem propostas, montam argumentos ou oferecem suas próprias perspectivas, visando nos persuadir a aceitar suas opiniões” (NICHOLS, 2016, p. 64).

O roteiro de documentário geralmente se difere de um roteiro de ficção e não nasce na etapa de pré-produção do filme. Isso se dá porque, em muitas produções, o documentário se coloca com um “roteiro aberto” que podendo ser modificado dependendo do processo de produção, portanto ele pode se desenvolver nas fases de produção (filmagem) ou pós-produção (montagem). Segundo Puccini (2012, p. 16):

Roteirizar significa recortar, selecionar e estruturar eventos dentro de uma ordem que necessariamente encontrará seu começo e seu fim. O processo de seleção se inicia já na escolha do tema, desse pedaço de mundo a ser investigado e trabalhado na forma de um filme documentário. Continua como a definição dos personagens e das vozes que darão corpo a essa investigação. Inclui ainda a escolha de locações dos planos de filmagem, dos enquadramentos, do trabalho de câmera e som, entre outros detalhes técnicos que podem contribuir para a qualidade do filme. Ao término desse percurso, o cineasta terá adquirido noção mais precisa das potencialidades de seu projeto.

Ao se ter um roteiro aberto, tem-se espaço para mudanças, imprevistos, improvisos e novas ideias, o que mostra uma forma diferente de se ter controle sobre a produção do filme. Entretanto, apesar de parecer algo arriscado para a direção, “situações imprevistas nem sempre representam riscos ao filme. Em alguns casos, as surpresas acabam dando corpo e consistência nova ao filme” (PUCCINI, 2012, p. 82). Sobre a etapa de filmagem, Puccini diz (2012, p. 83):

O fato de serem obrigados a reagir a uma situação não planejada, que ocorre no aqui e agora da filmagem, faz com que a experiência de filmagem se transforme em um processo de criação instantânea, de construção de um repertório de imagens marcado por uma interpretação do mundo feita pelo cinegrafista. Essa interpretação é guiada pelas escolhas do olhar no cinegrafista, pelos movimentos de câmera, pelos ajustes de lente (*zoom in* e *zoom out*, foco), pela gestualidade do corpo que integra a câmera e interage com aqueles que habitam o espaço de mundo ao seu redor. Trata-se de uma escrita automática, em que o instrumento câmera passa a ocupar o lugar de um edito de texto. Intenções de cena, que em um roteiro são sempre expressas pela escrita, podem ser construídas no momento da filmagem não só pela participação dos atores diante da câmera, mas também pelo próprio trabalho de filmagem, na relação entre câmera e personagem.

Partindo para o planejamento de roteiro e montagem, na etapa da pós-produção, o diretor se depara com uma vasta quantidade de material e é o momento de organizá-lo com o montador. É necessário limitar o arranjo das imagens captadas e desapegar de algumas tomadas para se criar o filme. Apesar de parecer desafiador, Puccini diz que (2012, p. 17):

Se, por um lado, essa restrição limita o campo de escolha para o diretor e montador do filme, por outro, esse é o momento em que o documentarista adquire total controle do universo de representação do filme, é o momento em que a articulação das sequências do filme,

entre entrevistas, depoimentos, tomadas em locação, imagens de arquivo, entre outras imagens colocadas à disposição do repertório expressivo do documentarista, em consonância com o som, trará o sentido do filme.

Por fim, vale lembrar que o documentário é uma vertente da sétima arte – o cinema – e possui seus graus de liberdade artística, portanto, “o documentário também é resultado de um processo criativo do cineasta, marcado por várias etapas de seleção, comandadas por escolhas subjetivas desse realizador. Essas escolhas orientam uma série de recortes, entre a concepção e a edição final do filme, que marcam a apropriação do real por uma consciência subjetiva” (PUCCINI, 2012, p. 15). O olhar subjetivo do diretor sempre deverá ser considerado, pois, no fim da produção do filme, é ele que, através do roteiro final, decide o que (e como) é mostrado e o que não é.

1.1 As mulheres como documentaristas

A participação de mulheres no cinema talvez tenha existido muito antes do registro do primeiro filme dirigido por uma mulher, porém, assim como nas demais vertentes artísticas, o não-reconhecimento do trabalho feito por mulheres ao longo da história deixou passar a relevância de suas expressões artísticas. E quanto às cineastas de documentário no Brasil? Sobre isso, Holanda (2017, p. 50) informa que:

A partir dos anos 1970, como já dito, as mulheres dirigem mais, mas é no documentário que o aumento será exponencial. De acordo com o *Catálogo do documentário brasileiro*, as mulheres dirigiram e codirigiram 11 documentários nos anos 1960, todos curtas-metragens – antes dos 1960, não há nenhum registro. Nos anos 1970, esse número passa a expressivos 183 documentários de variadas durações. Além disso, as temáticas se voltam diretamente para questões caras ao feminismo daquele momento.

Em destaque, Holanda (2017, p. 50) fala sobre o curta-documentário *A entrevista* (1966), dirigido por Helena Solberg, que a autora considera “o marco fundante do cinema brasileiro moderno de autoria feminina”. O curta traz várias mulheres de idades entre 19 e 27 anos, que, sem seguir uma linha de pensamento único, comentam sobre diversos aspectos de se ser mulher na sociedade, como: estudo, sexualidade, virgindade, casamento, maternidade, independência financeira, trabalho etc.

A forma com que a mulher foi e ainda é vista na sociedade costuma vir com um leque de responsabilidades domésticas que as colocam de escanteio na hora de serem consideradas em outros campos de trabalho. Como colocado por Holanda (2017, p. 56):

Questões domésticas e maternais são quase sempre indissociáveis do trabalho das cineastas nesse Cinema Moderno de autoria feminina. A divisão do trabalho doméstico era algo muito novo e quase não praticada; era “natural” que essa fosse função exclusiva das mulheres, mesmo que tivessem de sacrificar carreiras profissionais.

Ao falar de cinema de autoria feminina, Holanda (2017, p. 45) se refere a um “um amplo espectro de possibilidades de expressões, que considera as diferenças entre as mulheres, mas entende que estão reunidas sob experiências, até certo ponto, comuns”. E, para exemplificar melhor, ela cita a cineasta brasileira Olga Fudemma, que apesar de consistente, teve uma curta trajetória enquanto diretora. A questão trazida por esse fato é fundamental para se pensar nos desafios das cineastas brasileiras. Sobre isso, Holanda (2017, p. 56) diz:

Olga Fudemma tem consciência de que foi cineasta só de vez em quando: “Eu tenho certeza de que não fui cineasta de tempo integral, nunca, nunca. Eu acho que, por exemplo, o Renato [Tapajós, seu companheiro à época], se definia como cineasta, documentarista, porque ele era. Eu era de vez em quando”. Testemunhos semelhantes de mulheres cineastas que têm pudor ou receio ou dúvida de se assumir como tal se repetem no cinema de autoria feminina.

Sarmet e Tedesco (2017) apresentam a influência que os movimentos feministas do exterior tiveram nas cineastas brasileiras na luta pelo espaço e respeito na cena cinematográfica brasileira. concluem que:

As articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980, em especial as experiências da Associação Brasileira das Mulheres do Cinema e do Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro, instigam-nos a refletir sobre as demandas atuais das mulheres que atuam ou pretendem atuar nessa área em nosso país. Com base em trechos do manifesto, em falas de cineastas publicadas pela imprensa na época e nos depoimentos das entrevistadas, percebemos que as reivindicações pouco mudaram de 30 anos para cá (SARMET; TEDESCO, 2017, p. 127).

Muitas mulheres resistiram desde o início, na batalha por esse espaço, ainda que convivessem com suas dúvidas. Olga Fodemma foi uma delas e suas palavras e

experiências deram frutos a reflexões importantes como a destacada por Holanda (2017, p. 56):

“Eu sou mais minhas circunstâncias”, diz [Olga Futemma], lembrando Ortega y Gasset. A diretora acredita que carrega a experiência de ser mulher – assim como a influência da cultura japonesa, do cinema etc. – no olhar que emprega em seus filmes, seja na escolha do tema ou do enquadramento: “Você carrega seu jeito de ser no mundo”.

Todas as pessoas possuem suas bagagens próprias que moldam a maneira com que veem o mundo. Se só houver apenas espaço para um tipo de olhar que contempla apenas um tipo de realidade, de experiência, de ser, corre-se o risco de limitar a criação. Rebecca Solnit, em *A mãe de todas as perguntas: reflexões sobre os novos feminismos*, diz (2017, p. 64):

Não se espera que os homens se empenhem no processo empático de se identificar com outro gênero, assim como não se pede aos brancos, como se pede às pessoas não brancas, que se identifiquem com outras raças. Ser dominante significa ver a si mesmo e não ver o outro; o privilégio costuma limitar ou obstruir a imaginação.

Diante dessa perspectiva, não deixa de ser inspirador pensar nas possibilidades de um documentário sobre uma mulher, feito por uma mulher.

2 O processo de direção feminina de *A parteira*

É comum se ouvir sobre processo de criação em vertentes artísticas entendendo que há uma fonte de inspiração específica, talvez até uma figura considerada “musa”, ou algo distante que deu origem a uma ideia. No documentário, existem diversas formas de se iniciar um processo que não envolve a realidade do/a diretor/a, exigindo, assim, uma fase de pesquisa mais complexa. E há processos que nascem da realidade do/a diretor/a e que os guiam de forma diferente dentro de sua pesquisa, pois contam com o olhar interno, com certo grau de afinidade, – e, portanto, com bagagem empírica – do objeto de pesquisa. Vale lembrar que, como colocado por Nichols (2016), um documentário oferece *uma parte* da realidade apresentada, considerando que existem outras “microrealidades” que a compõem e que contam com diferentes perspectivas.

Em entrevista ao projeto *Moviola Feminista*, Doolan (2020) fala sobre o que deu origem ao filme *A parteira* (2018), e podemos perceber que o processo se iniciou muito antes do processo fílmico:

Eu tive duas filhas e, na segunda, eu tive meu parto domiciliar planejado, que foi por si só um processo de empoderamento meu. Um processo muito pessoal e transformador. E eu pensei que eu precisava compartilhar isso. E, como Donana foi a parteira, eu pensei "gente, Donana é uma personagem. Tá pronta". Aí casou a ideia de disseminar essa transformação para que outras mulheres tivessem esse contato com o movimento pela humanização do parto - que eu fiz parte desse movimento. E a experiência de parir. E atrelado à parte mais antropológica também, que é todo o tradicionalismo, a voz, o empoderamento, empoderar a própria Donana. E aí o processo cresceu.

A partir dessa fala, podemos afirmar que, além da experiência de seu próprio parto humanizado, a inspiração de Doolan surgiu de seu olhar sociopolítico sobre a experiência de parir – olhar cultivado desde outros processos da diretora. E, através da vontade de compartilhar, o filme passou a tomar forma. Consideremos então que a primeira admissão da diretora, referente ao processo criativo, é a de que seu processo pessoal se relaciona com o processo do filme. Dois elementos que representam essa admissão são: sua relação com a questão do movimento de humanização do parto e sua relação afetiva com a personagem protagonista do filme, Donana.

Tendo em vista o que Puccini (2012) defende ser considerável em abordagens na fase de produção e como a equipe e os equipamentos podem causar mudanças comportamentais nos personagens, o fato de Doolan ter escolhido mulheres para a equipe técnica da produção de um filme protagonizado por uma mulher adiciona um cuidado a mais na abordagem pensada para além da personagem. Dessa forma, Doolan convidou a equipe técnica a adentrar o processo para além do olhar técnico, de forma que trouxesse à tona o olhar sensível e que este fosse direcionado à realidade documentada no filme – a de uma parteira.

Não se trata de ser unida pela possibilidade de parir – pois não é algo que define Ser Mulher, considerando que há mulheres que não parem, e homens trans que parem –, trata-se de se unir pelo que o medo de errar causa. Há uma luta diária da mulher em provar seu espaço no mercado do audiovisual, como já refletido neste artigo a partir das colocações de Holanda (2017) e Sarmet e Tedesco (2017). O fato de Doolan ter considerado tal medo e pensado numa abordagem para a própria equipe gerou uma

atmosfera de produção diferenciada no processo do filme, uma atmosfera de acolhimento da personagem e da equipe. Segundo Doolan (2020):

Existia a preocupação de que as meninas conhecessem o tema. E a gente aproveitou que todo mês tinha roda de gestantes lá no Parque das Dunas, promovidas pela Associação Potiguar de Doulas. A gente ia para as rodas, fazia uma dinâmica – câmera parada, câmera em movimento -, fizemos oficinas de formação. [...] E fomos fazendo essa formação da equipe, tanto com relação ao tema, quanto com relação ao domínio com equipamento e qual a abordagem narrativa que a gente ia fazer em termos técnicos. E as meninas tinham muito medo de errar mesmo, e eu falava para elas: “a gente vai filmar, filmar, filmar, para fazer vinte minutos, então não se preocupem, errem se vocês acharem que vão errar, sem medo de ser feliz.

É válido observar que essa permissão da diretora em relação aos erros da equipe permite o mergulho mais a fundo no processo e a percepção de onde melhorar – e como o fazer. Ao empoderar a equipe a partir do conhecimento, Doolan possibilitou que as integrantes da equipe adquirissem confiança para realizarem suas propostas técnicas. O fato de a diretora ter participado em conjunto com esse momento de aprendizado ajudou na comunicação entre equipe e direção. Apesar de não precisar se especializar em cada função do filme, é valioso que o/a diretor/a tenha noções técnicas para poder se comunicar com a equipe de produção, possibilitando assim novas aberturas e participações da equipe no processo, como no caso de *A parteira* (2018), em que a iniciativa de Doolan causou uma fluidez que guiou o filme em um novo caminho.

Quando se depara com um novo caminho, depara-se com novas situações e possibilidades. Quando se há experiência naquilo com que se trabalha, sabe-se por onde se orientar melhor, como no caso de Doolan e sua experiência com o parto humanizado. Como comentado por Puccini (2012, p. 64), mudar de rumo e reagir a uma situação não planejada faz com que a experiência de filmagem “se transforme em um processo de criação instantânea, de construção de um repertório de imagens marcado por uma interpretação do mundo feita pelo cinegrafista”, refletindo, portanto, nas escolhas técnicas como posição de câmera, enquadramento, ajustes de lente e o que mais envolve o que considera “olhar do cinegrafista”. Puccini (2012, p. 65) destaca que a intenção da cena durante a filmagem não é delimitada unicamente pela presença do personagem, mas “também pelo próprio trabalho de filmagem, na relação entre câmera e personagem”.

Segundo Doolan (2020), sua relação com a personagem, Donana, teve muita influência no rumo que o documentário tomou em relação ao seu tema inicial, cujo objetivo inicial era “que houvesse uma forma de esclarecimento em relação à humanização do parto, mas ao longo do filme, Donana começou a dirigir. Parei de dirigir Donana”.

Ao permitir que Donana tivesse mão na direção do filme, Doolan encontrou novas formas de abordar as diferentes facetas da personagem, em diferentes tópicos – desde sexualidade, religião, feminismo, políticas públicas, etc – e, dentre os quais, está a humanização do parto, porém focando na humanização de quem o realiza, com os valores que fundamentam o que se entende o ato de parir com respeito e amor.

Na “Cena do Cafezinho”, a equipe de produção senta-se à mesa da cozinha de Donana para tomarem um café e compartilharem um momento de aconchego – um momento de fácil identificação, tendo em vista que o ato de tomar café com alguém é um evento sociável e convida conversas mais informais, mais “à vontade”. A ausência de figuras masculinas oferece um ambiente de fala de mulheres entre mulheres, e, no da cena, especificamente, inicia-se uma entrevista que chega ao espectador como uma conversa sobre memórias da juventude da personagem. Donana conta sobre suas aventuras na adolescência, que se desenvolve num tópico opinativo sobre sua relação com a própria sexualidade e com a dos outros. É um momento de conhecer uma das facetas da personagem.

Figura 1 – “Cena do Cafezinho”.



Fonte: *A parteira* (Catarina Doolan, 2018).

Embora o filme seja considerado híbrido dentro dos modos introduzidos por Nichols (2016), destaquemos o *Participativo* como mais recorrente. Antes da “Cena do Cafezinho”, o modo *Participativo* já se revela no filme no momento de entrevista com Donana, em formato *talking head*, assim como perguntas às vezes feitas, em voz *off* por Doolan – isto é, a voz da diretora é ouvida na cena, porém ela não aparece na cena – às personagens, como quando ela pergunta à Donana quando ela havia feito seu primeiro parto; ao perguntar sobre o incômodo de uma das personagens; e ao perguntar à Donana o que é ser mulher, na cena final do filme.

A escolha de assumir a presença da equipe na câmera enfatiza a interação com a personagem, além de permitir que analisemos algumas das abordagens de entrevistas. De certo modo, é como acompanhar a realização das cenas no processo de filmagem. Há um porquê de a diretora ter escolhido manter sua presença durante o processo de montagem do filme, mas deixemos para falar desse ponto mais adiante, fase de pós-produção.

A interferência da direção não se mantém apenas no viés da presença física, mas também no que envolve decisões geográficas, como a escolha do local de filmagem. Como observado por Puccini (2012), a escolha do local das entrevistas possui influência no comportamento da personagem entrevistada, portanto há relação entre a escolha do local e a intenção da cena, pois sua combinação pode causar provocações que entregam o que o filme procura.

Em *A parteira* (2018), a cena final, que chamaremos de “Cena da Pescaria”, na qual Donana fala sobre questões mais pessoais de seu autêntico olhar sobre ser mulher, ela se encontra no rio no qual pesca e nada em sua rotina. A escolha do local de entrevista não foi à toa, como Doolan (2020) revela:

Bom, agora que temos intimidade, já passamos 3 dias dormindo na casa dela, ela vai se abrir conosco. E a pescaria era algo que trazia conforto para ela, era um momento de imersão também, do emocional da personagem. Tem uma relação da água e desse lugar que ela se sente acolhida – na pescaria.

Como podemos perceber diante dos trechos destacados da entrevista com Catarina Doolan, sua relação com o documentário vai além do tema que o representa – parto humanizado – e se estende à relação com a personagem, Donana, a qual é pautada no respeito e que se desenvolveu numa relação de amizade. No filme, Donana mostra

quase nenhuma hesitação ao falar suas opiniões e, por vezes, parece tranquila diante das câmeras – feito a intenção de Doolan. A relação pessoal entre Doolan e Donana junto à preocupação da diretora em escolher uma equipe com a qual pudesse cultivar uma atmosfera de acolhimento durante o processo do filme convergem para o resultado de um filme que se embala pela afetividade.

3.1 A direção feminina e a pós-produção

A fase de pós-produção filme, como dito por Puccini (2012, p. 17), é o momento em que “o documentarista adquire total controle do universo de representação do filme”, e em que, junto ao montador, fará com que os elementos captados no processo de produção façam sentido no formato de um filme. Donana é uma personagem com muita história a contar, como podemos perceber no filme. Doolan comenta, na entrevista, que ela e sua equipe mantiveram-se constantemente coladas na personagem e que possuem tanto material que seria possível produzir um longa-metragem. Entretanto, apesar da quantidade de conteúdo interessante ser algo positivo, é também o que pode tornar o processo de montagem do filme um desafio justamente por conta da quantidade de material a se trabalhar. Doolan (2020) relata que:

Foi um processo doloroso, um trabalho de parto. Eu e Camila [a montadora] conversamos muito sobre essa narrativa e começamos a montar por blocos de fala, bloco das faces de Donana, pois ela fala muito sobre a maternidade, sobre parto, sobre sexo, até que a gente montasse um discurso que pautasse no amor, no respeito ao próximo, e que acaba resumindo muito o que é ser mulher.

Em sua fala, temos o olhar, a interpretação e o discurso da diretora para o filme. Outro ponto que vale destacar ocorre na “Cena da Pescaria”, na qual Doolan questiona à Donana o que é Ser mulher. E para a personagem “ser mulher é ser de ferro” e, também, “mulher é o início do amor”. O restante de sua resposta é todo pautado no ato de amar as mulheres. Tendo em vista que as interpretações de Donana e Doolan se harmonizam, a escolha da diretora de se pautar nelas foi fundamental para criar o documentário, que se inicia de um jeito leve e descontraído, em que rimos com a personagem assim que a conhecemos, e aos poucos vamos adentrando as camadas de sua realidade.

O documentário também é resultado do processo criativo da diretora. O filme documenta um fragmento da realidade de Donana, porém é delineado pelo olhar de

Doolan. E, nesse caso, a diretora assume seu processo pessoal no processo de criação, deixando que flua a partir dessa combinação subjetiva e não-distanciada. Pondo-se como parte do processo faz com que seu olhar para com o próprio filme também seja efêmero.

São vários os olhares femininos que perpassam o processo de criação de *A parteira* (2018). Há os que inspiraram, protagonizam, dirigem, acrescentam, orientam e realizam demais funções, mas estão lá presentes na frente e por trás das câmeras. Esses olhares convergiram para o resultado de um filme que apresenta diferentes formas de afeto. E, diante do processo de criação, conseguimos ver que o cultivo dessa essência se iniciou muito antes, na experiência empírica entre duas mulheres – a diretora e sua protagonista.

Segundo Doolan (2020), parir é um ato transgressor. A seu modo de ver esse evento, “partindo do ponto do próprio nascimento, parto e nascimento, de forma respeitosa, com amor, com afeto, com as pessoas que estão ali para te apoiar, e o empoderamento do seu próprio corpo: isso é transgressor por si só”. Em sua entrevista, ela compara a produção do filme com o processo de um parto, o que reforça a si mesma como parte do processo do filme. Assim como Holanda (2017) destaca ao citar Olga Futeman, Doolan carrega seu jeito de ser no mundo; carrega sua experiência de mãe, de ativista no movimento a favor da humanização do parto, e, portanto, além de compartilhar as incríveis facetas da protagonista de seu filme na frente das câmeras, não deixa de compartilhar as próprias facetas nessa grande composição que é o filme *A parteira* (2018).

Considerações finais

Ursula Le Guin (2017), autora estadunidense de influentes obras literárias da ficção científica, uma vez disse a seguinte frase: “Quando nós, mulheres, oferecemos nossas experiências como nossas verdades, como verdades humanas, todos os mapas mudam. Surgem novas montanhas”³. Quando damos ouvido a pessoas que não ocupam as cadeiras principais de um espaço de fala, temos acesso a novas histórias, novos pontos de vista, novas verdades. Consequentemente, também adquirimos novas formas

³ Traduzido de: “When we women offer our experience as our truth, as human truth, all the maps change. There are new mountains”.

Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2018/jan/24/a-life-in-quotes-ursula-k-le-guin>. Acessado em: novembro/2020.

de ver o mundo – novas montanhas surgem nele. Ou melhor, as montanhas já existiam, mas agora podemos enxergá-las.

Ao pensarmos num filme sobre parto humanizado do ponto de vista de uma mulher que o realiza, temos um viés de como retratá-lo. E ao acrescentarmos uma mulher na direção, temos outro viés. Cabe a questão: há diferencial no processo de produção desse filme com uma direção feminina?

No caso de *A parteira* (2018), houve um grande diferencial que potencializou o carisma que o filme pode passar e com o qual foi feito: a diretora teve seu parto humanizado com a parteira protagonista de seu filme. O fato de Doolan ter mergulhado em sua relação pessoal e ter convidado de forma cuidadosa sua equipe – formada por mulheres – a participar deste, fez com que existisse um espaço acolhedor de fala das mulheres, sobretudo de Donana, sobre aquele universo íntimo e especial do parto humanizado. A partir da relação de Donana e Doolan, vemos um documentário que coloca esse evento com um evento natural, não cirúrgico; único, não padronizado. Com valores que se pautam em respeito e amor ao próximo. Estamos falando de sentimento, de aproximação.

Retomamos uma frase de Solnit (2017, p. 64): “Não se espera que os homens se empenhem no processo empático de se identificar com outro gênero, assim como não se pede aos brancos, como se pede às pessoas não brancas, que se identifiquem com outras raças”. Um homem pode fazer um documentário sobre uma parteira, no intuito de defender o movimento do parto humanizado. Contudo, ele o fará com um olhar diferenciado.

Além disso, são documentários como *A parteira* (2018) que mostram a força de realizações de mulheres quando possuem espaço para escutar, falar e mergulhar em histórias de outras mulheres. A força de olhares que percebem a potência em detalhes que passariam despercebidos por olhares masculinos, uma vez que estes não entendem o lado do que é Ser mulher.

Referências

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso. In: HOLANDA, Karla e TEDESCO, Marina Cavalcanti (Orgs.). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas, SP: Papyrus, 2017.

DOOLAN, Catarina. **Tudo sobre a parteira**: entrevista com Catarina Doolan. Natal, RN: SetCenas, 2018. (<http://www.setcenbras.com.br/entrevistas/tudo-sobre-a-parteira-entrevista-com-catarina-doolan/>)

DOOLAN, Catarina. Entrevista via Instagram @moviolafeminista_. Mossoró: Moviola Feminista, 2020.

HOLANDA, Karla. Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina. In: HOLANDA, Karla e TEDESCO, Marina Cavalcanti (Orgs.). **Feminino e plural**: mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP: Papyrus, 2017.

LE GUIN, Ursula K. **Dancing at the edge of the world**: thoughts on words, women, places. Estados Unidos: Grove Press, 2017.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 6. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2016.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário**: da pré-produção à pós-produção. 3. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

SOLNIT, Rebecca. **A mãe de todas as perguntas**: reflexões sobre os novos feminismos. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TAVARES, Denise. Documentário biográfico e protagonismo feminino. In: HOLANDA, Karla e TEDESCO, Marina Cavalcanti (Orgs.). **Feminino e plural**: mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP: Papyrus, 2017.

Filmografia

A parteira, Catarina Doolan, Brasil, 19min, 2018.