

**As inflexões ensaísticas e a inscrição da subjetividade
feminina negra em *Guanabacoa***

***Essay inflections and the inscription of black female
subjectivity in Guanabacoa***

Ana Karla Batista FARIAS¹

Resumo

O trabalho investiga o processo de subjetivação da mulher negra, bem como a liberdade de criação, característicos do pensamento ensaístico de Sarah Gómez. Para tanto, o itinerário metodológico consiste na análise filmica de *Guanabacoa: crônica de mi familia* (1966). A escolha do *corpus* filmico justifica-se pela inflexão ensaística, como também por se tratar de obra irrigada de uma abordagem em que a realidade é costurada para dentro, mas se colocando em abertura para o outro e para o mundo histórico. O filme situa-se no limiar entre o de dentro e o de fora a partir de gestos ensaísticos criadores de subjetividades femininas.

Palavras-chave: Subjetividades femininas. Ensaístico. Liberdade de criação.

Abstract

The work investigates the process of subjectivation of black women, as well as the freedom of creation, characteristic of Sarah Gómez's essayistic thinking. To this end, the methodological itinerary consists of the film analysis of *Guanabacoa: chronicle of my family* (1966). The choice of filmic corpus is justified by the essayistic inflection, as well as because it is a work irrigated by an approach in which reality is sewn inside, but opening up to the other and to the historical world. The film is located on the threshold between the inside and the outside based on essayistic gestures that create female subjectivities.

Keywords: Female subjectivities. Essayistic. Freedom of creation.

Introdução

A partir da concepção de “escrevivências”, termo cunhado pela escritora Conceição Evaristo, eu escrevo partindo das experiências vividas que me atravessam, eu escrevo onde os meus pés estão fincados. Sendo assim, com um olhar distante do eixo

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios/cinema da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: anakarlacf8@gmail.com

Rio-SP e da normatividade social, eu me debruço sobre o papel em branco a partir dos lugares sociais de apagamento dos quais sou oriunda: o sertão potiguar e a realidade possível para uma mulher periférica, filha de operários, neta de agricultores, bisneta de negro quilombola.

A pesquisa sobre o filme da cineasta cubana Sara Gómez, *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1966), se propõe a investigar as derivas ensaísticas da obra, como também os movimentos de pensamento de Gómez. Tendo como base no processo de criação artística, o aproveitamento dos seus respectivos acervos pessoais, reutilizados e transmutados do sentido original, bem como da inscrição dos seus modos de subjetivação por meio das imagens visual e sonora da realizadora na própria obra. Embora a apropriação não se dê sobre imagens de arquivo alheias, a passagem do tempo deixa marcas indeléveis no material que já não é o mesmo, mas que se desnaturalizou de seu contexto inicial com uma potência ensaística.

Sob uma inflexão ensaística, Gómez experimenta uma estrutura narrativa, apostando no experimentalismo a partir da construção/desconstrução de formatos que têm como ponto de partida suas motivações pessoais, mas com interpelação do outro. O movimento de volver o olhar para as próprias obras, numa tentativa de resignificação de velhas imagens e fragmentos textuais, também produz uma reflexão do processo de criação. Embora opere com matéria reciclada, nunca se trata de um mesmo filme.

Para tanto, o presente procedimento analítico consistiu em um estudo estilístico-temático da obra supracitada para, em seguida, proceder a uma análise fílmica e narrativa alicerçada na decupagem imagética de seus materiais. Convém, desse modo, traçar o itinerário metodológico proposto por Francisco Elinaldo Teixeira para análises de narrativas documentais, contudo, sem hesitar de realizar as devidas adaptações a fim de melhor abordar os corpus fílmicos, atravessados pela dimensão ensaística. O itinerário proposto pelo teórico é composto pelas seguintes etapas:

- 1) um inventário dos materiais de composição dos filmes (elementos de que se vale o documentarista na construção/criação fílmica); 2) um inventário dos modos de composição (agenciamento dos materiais e sua combinatória em função da montagem e criação de sentido); 3) as diversas funções da câmera ou modos de enquadramento (objetiva indireta, subjetiva direta e subjetiva indireta livre) implicados na construção da narrativa documental; 4) as modulações estilísticas que, finalmente, se

abrem para o campo mais abrangente da teoria documental. (TEIXEIRA, 2012, p. 269-270).

O ensaio, desde sua gênese na filosofia e literatura, perpassando pelo cinema, experimenta ideias, a vida e a si mesmo. Nos diferentes âmbitos artísticos, ele possibilita desvelar o funcionamento interno do ato de criação, bem como descortina os movimentos do pensamento do ensaísta que inscreve sua presença subjetiva na própria obra. Situado entre uma margem e outra, numa espécie de entre-lugar por não se filiar a uma classificação de gênero, o ensaio escapa de uma normatividade clássica que o impeça de se ressignificar, tornando-se um solo fértil para a livre disposição do pensamento. Em face de sua dimensão aberta, o fazer ensaístico não propõe respostas fechadas, pois a forma ensaística recusa o pensamento sistemático, linear e cartesiano, ancorando-se na dúvida. Por fim, mesmo que o ensaio seja avesso à tentativa de aprisioná-lo em uma delimitação rígida de normas, no cinema, ele tem um caráter fugidio enquanto conceito, mas pode ser visto como um quarto domínio entre a ficção, o documentário e o experimental. É o que propõe Teixeira (2015, p. 187):

O ensaio é avesso a toda sistematização, constituindo-se como uma espécie de selvagem em exercício da abstração. Ele começou a inscrever seu potencial no horizonte cinematográfico desde os anos de 1920, quando poderia ter se estabelecido como quarta dimensão ontológica do cinema, conjuntamente com outras três que se afirmaram. Mas teve de esperar a emergência do cinema moderno a partir do qual vai começar a ganhar corpo. (...) as relações entre os três domínios sofrem grandes alterações: a partir do movimento neorrealista seguido pelo cinema de autor, *Nouvelle Vague* e cinemas novos. A ficção começa a voltar-se para o espelho do documentário, intensificando suas trocas com ele, que inaugura novas estilísticas cada vez mais contaminadas por procedimentos do experimental(...).

O ensaio é regido pelos princípios da liberdade, invenção subjetiva e experimentação, tendo na literatura como obra fundante *Os ensaios* de Montaigne. Conforme salienta Adorno (2003), “escreve ensaísticamente quem compõe experimentando, quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona, quem o prova e o submete à reflexão”. Assim, apresentando uma escrita de inflexões ensaísticas, Montaigne ao produzir sua obra isolado na torre redonda do seu castelo, compõe uma tentativa de autorretrato de um pensador às voltas consigo mesmo, questionando o pensamento no ato de escrita. Tendo como ponto de partida suas impressões subjetivas, a obra do pensador,

para além de configurar uma referência central no campo da filosofia, foi também estendida à literatura, tornando-se um marco na gênese do ensaio literário.

Na contramão do que ocorreu no cenário filosófico-literário, na história do cinema não há precisamente um marco inaugural do ensaio fílmico, embora o parâmetro ensaístico tenha sido inserido, ao modo de um proto-ensaio, nos anos de 1950, na análise de Bazin sobre *Carta da Sibéria* de Marker, considerado por ele como ensaio fílmico². Ainda que seja possível identificar um potencial ensaístico desde as primeiras décadas das realizações cinematográficas, o ensaio no cinema vai ganhar relevo a partir da década de 90 com uma guinada subjetiva do documentário, pondo em evidência o cine-ensaio. Como salienta Weinrichter (*apud* Teixeira, 2015:50), o ensaio no cinema como forma de tratar o que é pensar, desvinculando-se da função convencional de contar histórias, não poderia nascer pronto, sendo imperioso experimentar um longo processo de maturação em sua práxis.

O cinema tinha de aprender primeiro a manusear as imagens, a criá-las, a combiná-las; logo deveria aprender a criar representações do mundo real ao longo da prática documental; vencer posteriormente sua natural resistência ao verbal e seu rechaço à subordinação da imagem a um discurso não primordialmente visual, questões herdadas dos abusos da primeira fase do documentário, de sua utilização dessa voz de Deus cheia de uma abusiva autoridade epistemológica; quem sabe deveria produzir também um certo cansaço da imagem, um esgotamento de sua velha fascinação que possibilitará a ideia de voltar a usar, de voltar a olhar as imagens de outras maneira (...) (WEINRICHTER *apud* TEIXEIRA, 2015:50-51).

Assim sendo, o ensaio fílmico com vocação de gerar conhecimento, para além de contar uma história com início, meio e fim, configura-se um projeto da modernidade em que se inscreve a reflexão através das imagens. Daí, a menção às obras cinematográficas de Godard, Marker, Varda, entre outras, como pioneiras na noção da inflexão ensaística no cinema, já que o solo fértil do ensaísmo estaria centrado no cinema moderno. Almeida (2018), ao discorrer sobre o filme *Viagem à Itália* de Roberto Rossellini, salienta: “E especialmente no que se refere a *Viagem à Itália*, estariam postos ali todos os princípios do ensaio, que se exerce como pensamento, ponderação, exame, teste, experimentação, “tateamento”, experiência do mundo, da vida e de si”. Para Almeida (2016), o ensaio no

² Bazin, A. (1998). Chris Marker – Lettre de Sibérie. In J. Narboni (Org.), André Bazin: Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague. Paris: Cahiers du Cinéma.

cinema possibilita que as imagens assumam outras vocações, como evocar e materializar uma forma de pensamento.

A marginalização do negro liberto e a herança escravocrata brasileira

Na sociedade brasileira cristalizou-se a ideia de que vivemos uma democracia racial onde brancos, negros, mestiços coabitam de forma harmoniosa e o racismo seria uma realidade distante do país do carnaval. Ocorre, porém, que mesmo após 135 anos da abolição da escravatura, a falta de medidas institucionais que promovessem a integração do ex-escravizado na sociedade condenou uma maciça parte da população à marginalização social. Após séculos de desumanização dos negros libertos, o Estado não lhes assegurou o acesso a direitos básicos como terra, educação e trabalho remunerado. A abolição passou ao largo de um projeto de inclusão social dos negros livres.

Em *A integração do negro na sociedade de classes* (2008), Florestan Fernandes investiga o processo de abandono por parte do poder público de toda uma classe invisibilizada, tendo de competir com o vertiginoso crescimento populacional e a mão de obra dos imigrantes italianos que chegavam a São Paulo. Com base no pensamento de Fernandes (2008), ao se debruçar sobre o abandono do negro liberto a sua própria sorte na sociedade brasileira, Souza (2017, p. 75) esclarece:

O ex-escravo é jogado dentro de uma ordem social competitiva, como diz Florestan, que ele não conhecia e para qual ele não havia sido preparado. (...) em cidades como Salvador, Recife e Rio de Janeiro alguns negros, mas especialmente os mulatos, tinham acesso a funções do artesanato urbano, de atividades mecânicas e do pequeno comércio urbano, em São Paulo a situação era muito diferente. Lá, a concorrência dos imigrantes, especialmente dos italianos, que não temiam a degradação moral do trabalho produtivo manual típico de todo regime escravista, foi devastadora para os libertos.

No campo ou nos centros urbanos, dentro do mesmo processo histórico no qual os negros amargaram décadas de abandono estatal, a figura do estrangeiro dispunha de um certo status privilegiado na sociedade brasileira. O imigrante europeu desponta, inclusive, como uma promessa de progresso rápido no imaginário nacional. Assim, os horizontes da nova ordem competitiva abrem-se para os segmentos dotados de maior instrução e trabalho qualificado.

O negro torna-se vítima da violência mais covarde. Tendo sido animalizado como tração muscular em serviços pesados e estigmatizado como trabalhador manual desqualificado- que mesmo os brancos pobres evitavam- é exigido dele agora que se torne trabalhador orgulhoso de seu trabalho. O mesmo trabalho que pouco antes era o símbolo de sua desumanidade e condição inferior. Ele foi jogado em competição feroz com o italiano, para quem o trabalho sempre havia sido motivo principal de orgulho e autoestima. Belo início da sociedade competitiva entre nós (SOUZA, 2017, p. 77).

Apesar das transformações político-econômicas auferidas no final do século XX, a herança escravocrata e colonial perdura aos dias atuais, fomentando os espaços de subalternização. No lugar do capitão do mato, a escravidão se utiliza de outros meios para oprimir cotidianamente a dignidade da população historicamente excluída. O total abandono de uma classe, relegando-lhe as sobras dos trabalhos rejeitados pelos brancos, resultou em uma massa populacional com baixas condições de vida, destinadas à informalidade ou desemprego, inexpressiva participação na vida pública da política e dos meios de formação de opinião, signos e significantes. Tanto que a pensadora Lélia Gonzalez (1980) já atentava para a impossibilidade de separar o trabalho da desigualdade social e racial no país.

O privilégio racial é uma característica marcante da sociedade brasileira, uma vez que o grupo branco é o grande beneficiário da exploração, especialmente da população negra. E não estamos nos referindo apenas ao capitalismo branco, mas também aos brancos sem propriedade dos meios de produção que recebem seus dividendos do racismo. Quando se trata de competir para o preenchimento de posições que implicam em recompensas materiais ou simbólicas, mesmo que os negros possuam a mesma capacitação, os resultados são sempre favoráveis aos competidores brancos. E isso ocorre em todos os níveis dos diferentes segmentos sociais. O que existe no Brasil, efetivamente, é uma divisão racial do trabalho (...) (GONZALEZ, 1980, p. 02).

Nesse ínterim, a estrutura do Estado racista ressoa nos diferentes âmbitos sociais, como também no “controle eugênico das representações”³ em dispositivos que influenciam na construção de um arquétipo e ordem social, conforme elucida Carvalho (2022, p. 27): “Restaram aos negros serem retratados através de estereótipos raciais. Estes, como sabemos, operam a partir da desumanização da experiência de vida da

³ Ver Carvalho In: O cinema negro e branco- algumas reflexões sobre o negro e o cinema brasileiros, 2022.

população negra”. Assim, para além de mídias como revistas, jornais, telenovelas, literatura, entre outras, a representação do negro no cinema também reproduz referenciais estereotipantes que não problematizam a questão racial no Brasil e corroboram para a manutenção dos mesmos estratos de significação acumulados ao longo da história.

Embora desde os anos 1910 o nacionalismo começasse a dar as caras por aqui, se afastando dos adeptos das teorias raciais racistas, a integração do negro na vida nacional sempre foi muito mais simbólica do que real (...). Para ilustrar o que estou afirmando, tomo como exemplo a dupla formada pelo ator negro Grande Otelo e pelo branco Oscarito. Por um lado, ela foi a tradução do ideário da democracia racial. No entanto, quando observamos em detalhe cada filme percebemos as diferenças no tratamento dos dois personagens. Otelo, por exemplo, se queixava do preconceito racial. Se recusava servir de escada para Oscarito nas cenas cômicas da dupla (CARVALHO, 2022, p. 29-30).

Em 1979, o pesquisador Orlando Sena, um dos ferrenhos defensores da participação dos negros em todos os processos da prática audiovisual, ao se debruçar sobre a representação negra no cinema na década de 1970, concluiu que ela ocorreu através de caricaturas e estereótipos baseados em ideias preconcebidas. Então, se durante muito tempo, salvo raras exceções, a representação visual do homem negro no cinema foi caricata, a imagem da mulher negra, por acumular as opressões de gênero, raça e classe, é ainda mais reduzida ao estereótipo de mulata hipersexualizada, mãe preta ou empregada doméstica. No que tange à representação imagética discriminatória e homogeneizada da identidade feminina negra, Borges (2022), de forma pertinente, evoca o pensamento de Lélia Gonzalez.

A pensadora e fundadora do feminismo negro, Lélia Gonzalez, deplorou, na década de 1980, o confinamento da mulher negra às figuras da mulata, da empregada doméstica e da preta velha e reclamou por outras rotas de análise e intervenção, visto que parte significativa da tradição teórica, sequiosa em desvelar o problema racial brasileiro sob a chave socioeconômica, mostrou-se insuficiente para alcançar o drama experimentado pela população negra em todas as dimensões de sua existência (BORGES, 2022, p. 123).

A escritora e pesquisadora Patricia Hill Collins declarou em recente visita ao Brasil⁴ que, agora, muitas mulheres negras como ela estão escrevendo seus livros porque tiveram a coragem de arrombar as portas: “A minha carreira tem sido arrombar essas portas para

⁴ Feira do Livro realizada em junho de 2023 em São Paulo.

peessoas que virão depois de mim, pessoas que precisam entender que fazem parte de uma luta muito importante”. Sendo assim, é urgente reavivar as reivindicações para que as mulheres negras tomem a caneta ou as câmeras no intuito de construir subjetividades desviantes dos modelos normativos da branquitude e das formas já manifestadas. Se em razão do falocentrismo e racismo da nossa sociedade, as mulheres pretas foram relegadas à posição de cativas da história, por outro lado, elas foram gradativamente trilhando caminhos para, a partir de frestas e rachaduras da vida social, lançarem sua voz no espaço público das artes, do trabalho, da política, do mundo externo. Imbuída de um potencial subversivo, a mulher negra emerge do lugar social de apagamento para inscrever-se nas artes, no mundo e na História, por seu próprio movimento, conforme salienta Cixous (1953) conclamando que a mulher escreva a mulher: “É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal”.

Guanabacoa: Crónica de mi familia: as inflexões ensaísticas de um cinema como um caderno de notas

Um caderno de notas já pressupõe uma dimensão ensaística no sentido de que sua natureza é aberta, por se perfazer no ato da escrita, remetendo ao esboço literário. Em um caderno de anotações assim como na escrita diarística não se tem uma preocupação em seguir uma sequência lógica e linear dos fatos, apenas se registra no papel em branco a fluidez da escrita e o jorro do pensamento. Em *Guanabacoa: Crónica de mi familia*, a cartela que abre o filme traz consigo informações importantes para compreensão da narrativa. Nela, deparamo-nos com a seguinte frase: "Em 7 de Agosto de 1966, enquanto esperava a cópia deste documentário, madrinha morreu". A fonte que se assemelha a uma letra cursiva alude à escrita pessoal, carregada de traços de quem a escreve. O que remonta ao contexto familiar da diretora como se fôssemos convidados a folhear os seus diários e cadernos de notas. Os filmes-ensaios tendem a aproximar-se dos ensaios literários por apresentar um caráter de construção, já que um dos elementos ensaísticos consiste na enunciação da questão sobre a própria construção do seu discurso.

Em *Guanabacoa: Crónica de mi familia*, Gómez não está interessada em realizar uma autobiografia, reduzindo-se a uma escrita de si, ao contrário, interessa-lhe a

interpelação com o outro. Gómez descortina outras formas de narrativas autorreferenciais não limitadas ao relato do objeto sobre qual se debruça. Como relata o próprio Montaigne em sua obra inaugural sobre o ensaio: “Não pinto o ser. Pinto a passagem”. Ao artista ensaísta importa mais o seu relacionamento com o mundo do que uma suposta intimidade. Desse modo, quando dirige sua câmera para os anônimos que nos recusamos a olhar, quando inova na montagem desse material, Gómez demonstra empatia pela alteridade que a atravessa. Sob influência dos ideais de Frantz Fanon e a *Estética da Fome* de Glauber Rocha, a cineasta cubana traz para o centro de suas narrativas as questões do lúmpen-proletariado, sobretudo, voltando o olhar sensível para temas como machismo e racismo na sociedade cubana pós-revolução. Conforme salienta Villaça (2010), “negros pobres, marginalizados e sem consciência política, deviam receber mais atenção na sociedade cubana, pois, por não estarem integrados, estariam mais suscetíveis a perpetuar práticas indesejáveis”. Ao coletivizar no espaço público do cinema as experiências das mulheres negras, apresentando uma filmografia que denuncia a desigualdade de gênero e racial, Gómez deixou como legado no ICAIC uma maior preocupação em contratar mulheres e negros para compor o quadro do instituto.

Historicamente, o arranjo desigual nas esferas pública e privada contribuiu para isolar as mulheres no espaço privado, longe das participações na sociedade e na vida pública. Assim, o espaço circunscrito do lar significou, muitas vezes, um local de isolamento, mas também o único lugar possível para as mulheres construírem suas múltiplas subjetividades. É nos limites do de dentro, que pode ser da casa, da subjetividade em devir, das artes e das frestas de um discurso falocêntrico, que as mulheres ressignificam esse espaço de exclusão, transformando-o em laboratório de criação e experimentação do pensamento. Nesse trânsito entre o de dentro e o de fora, a filmografia de Gómez articula elementos visuais e sonoros que descortinam um modo ensaístico de ser.

Assim, privado e público intercambiam-se e tornam-se até mesmo indivisos. Temos aí o primeiro corte feminista: quando as cineastas trazem suas vidas íntimas e seus corpos para as obras desfazendo o limite entre privado (espaço em que a mulher foi, historicamente, confinada em nome de suas atribuições domésticas de mãe, esposa e empregada) e o público (espaço de intervenção social, de construção e deliberação sobre as formas de vida urbana, do qual a mulher foi apartada). Nessa perspectiva, o fazer cinema como forma de elaboração de si e das relações de vizinhança, é um fazer político (VEIGA, 2019, p. 339).

Nesse ensaio diarístico, constituído de diversos materiais e modos de compor o filme, Gómez costura uma narrativa a partir de imagens em primeira mão, imagens de arquivo do acervo pessoal da própria realizadora (fotografias familiares), narração em primeira pessoa da cineasta e música. A cineasta apresenta uma narrativa atravessada pelo seu universo pessoal que fala do mundo, das questões de gênero, raça e classe através de si. Gómez estrutura o curta-metragem entre as brechas do vivido, comentários em primeira pessoa e a ressignificação de suas imagens de arquivo, a saber: fotografias familiares de seu acervo particular. O filme é ambientado nos espaços íntimos da casa da madrinha da cineasta, localizada em Guanabacoa.

No trecho inicial do filme, deparamo-nos com a narração em primeira pessoa da cineasta anunciando que a obra porvir é dedicada à sua madrinha. Ao inscrever sua subjetividade através de uma narração em primeira pessoa, Gómez questiona o formato convencional do documentário no que tange à relação com a realidade, bem como desmistifica uma voz soberana. Mesclando as imagens de fotografias em preto e branco com moldura em rococó dos familiares, a voz da realizadora evocará seus nomes: “Carlos Manuel’ (uma criança sentada em uma cadeirinha), ‘Ramiro’ (uma criança sentada em uma cadeirinha), ‘Carlos, mi padre’ (aqui a fotografia de um bebê deitado de bruços ocupa a tela toda), ‘Cuca’ (uma criança de pé em uma cadeirinha)” (Tedesco, 2021, p. 349).

Para além de uma voz subjetiva que apresenta uma inflexão pessoal, muito característica do ensaio no cinema, percebemos um olhar feminino, que aprendeu a captar o de dentro da casa, o pequeno, o detalhe e o anônimo, não se eximindo de atentar para as vivências de afeto com seus familiares. Recorrendo às nuances da própria voz para remeter ao vivido sem se encerrar nele, Gómez nos apresenta a algumas mulheres e homens da família em um espaço que diz muito de sua experiência pessoal: a orquestra. Por ter uma família de origem pequeno-burguesa, ela recebeu uma formação musical como herança familiar, o que a levou a estudar piano no Conservatório de Havana. Assim, a relação da cineasta com a música, em especial, no que tange ao gênero popular, vai percorrer boa parte de sua obra.

A orquestra é composta apenas por homens músicos, muitos deles negros (inclusive o maestro), e o público que a assiste é variado. Depois de planos próximos de pessoas aparentemente desconhecidas da plateia, *letterings* identificam três (descobriremos depois) primas de Sara Gómez. Embora neste momento não fique explícito se há parentesco entre a diretora e elas, pela narrativa que está sendo apresentada deduzimos que sim. Algo bastante sutil, porém, fundamental nesta

sequência, é o fato das mulheres não estarem sentadas juntas. Ainda não sabemos que as diferenças dentro da família são o ponto central do documentário, então este detalhe pode passar despercebido e só ser lembrado no final (ou, eventualmente, nem ser lembrado). Mas é bastante significativo da sólida estrutura por trás do filme, mesmo que à primeira vista as passagens de um segmento para o outro possam parecer aleatórias (TEDESCO, 2021, p. 347).

Segundo Lopate (2007) a voz over ensaística é um elemento primordial para a constituição do filme-ensaio. O autor aponta cinco regras sobre esta voz crucial e definidoras para um filme-ensaio: 1) conter palavras em forma de texto; 2) o texto deve ser bem falado; 3) deve representar uma única voz; 4) deve possuir um discurso delineado sobre um problema; 5) transmitir algo mais que informação, assumindo um ponto de vista pessoal. Sendo assim, voz ensaística percorre um longo caminho no cinema até encontrar um tom e modulação, desentranhados de uma suprema autoridade para se tornar a inscrição da subjetividade do realizador, voz essa carregada de dúvidas e incertezas que assume um caráter mais dialógico e íntimo.

Costuma ser conjugada em primeira pessoa e não se priva de adotar tons mais afetuosos, o que lhe confere um caráter confessional e vai à contramão do rigor ditatorial da “voz de Deus”. Apesar disso, reconhecemos tratar-se, sobretudo, de uma voz acusmática, nos termos propostos por Chion, em que a imagem ainda-não-vista desse sujeito narrador que responde pelo realizador, pode ser revelada a qualquer instante em seus materiais fílmicos, capturados em primeira mão ou de arquivos pessoais. Seguindo apartada das imagens, essa voz “íntima, porém clara” é capaz de argumentar sem autoritarismo, o que torna possível a construção de um discurso interlocutório capaz de envolver cineasta e espectador. (ALMEIDA, 2018, p.127).

Um outro recurso dos modos de subjetivação presente no cine-ensaio é o ato de carregar o corpo e voz do realizador para dentro da obra, desvelando os caminhos do seu pensamento e ponto de vista. Em *Guanabacoa: Crónica de mi familia*, Gómez faz o filme e está nele, dentro do campo, ao mesmo tempo. Em uma das passagens do filme, vemos um plano conjunto onde Gómez (de perfil para a câmera) conversa com a madrinha, sentada em sua cadeira de balanço. Ao arrastar seu corpo e sua voz para a própria obra, ali está um corpo moldado a partir das relações tecidas com o outro e com o mundo. Inscrevendo suas experiências pessoais no espaço público do cinema, a cineasta torna-se sujeito das percepções e afecções daquele mundo que a rodeia, carregado de uma atmosfera de memórias.

Em plano médio, plongée, a madrinha, sentada em uma cadeira de balanço, conta que quando a família tinha fome ia para a igreja, que alimentava quem precisava. Intercaladas com estas imagens estão filmagens de lugares que parecem ser aqueles de Guanabacoa aos quais ela está fazendo referência. Gómez comenta o quanto gosta de ouvir o relato, no qual identifica a ingenuidade de outros causos, que pede para a anciã contar (TEDESCO, 2021, p. 351).

Como sugere o próprio título, *Guanabacoa: Crónica de mi familia* é um filme que dialoga, o tempo inteiro, com o universo interior da realizadora no qual ela organiza sua subjetividade no intuito de desnudar-se, revisitando o lugar da memória: o bairro Guanabacoa, paisagens, a casa da madrinha com objetos e pessoas que cruzaram seus caminhos. Como se a memória da enunciativa/realizadora/personagem determinasse a ordem temporal da narrativa com seus fluxos e lacunas. Gómez evoca seus arquivos privados (fotografias familiares) à medida que as recordações vêm à mente. O filme revela-se como um experimento da realizadora que se debruça sobre sua família, perpassando à experiência do outro, tecendo não apenas uma memória pessoal, mas uma memória coletiva que remete à problemática de classe, gênero e raça.

Usando fotografias familiares que evocam um para além de si, Gómez questiona o tratamento desigual destinado a brancos e negros na nova sociedade cubana, como também problematiza a hierarquização de poder dos homens sobre as mulheres ao comentar que em sua complexa vida familiar os homens eram músicos, ocupando os palcos, enquanto as mulheres eram meras espectadoras. Inferimos que a narrativa transita entre o pessoal e o histórico, dado que o filme reflete um fato social a partir das visões internas da realizadora.

A narradora em primeira pessoa nos explica: "Eram sociedades para negros. Para certos negros". Quem eram os negros que pertenciam a tais sociedades? E quem eram os que ficavam de fora? A realizadora vai responder estas questões nas duas últimas sequências do filme, porém as informações não estão todas disponíveis. É preciso conhecer a realidade cubana da época, deduzir, ler sobre Guanabacoa: Crónica de mi familia para apreender mais detalhes do que Sara Gómez nos apresenta (TEDESCO, 2021, p. 352).

Assim, Gómez situa-se no entre-ser das coisas, no limiar entre o de dentro e de fora, do familiar e social, do privado e do público, tanto que em um trecho do filme, ela contrapõe duas figuras femininas importantes do seu núcleo familiar que representam valores sociais e morais ambivalentes. Por um lado, a realizadora traz à tona a história da

madrinha, uma idosa de 80 anos, como exemplo de matriarca e modelo a ser seguido dentro dos papéis sociais tradicionalmente atribuídos à mulher, de outra banda, temos a sua prima preferida, Berta, uma figura feminina mais subversiva no sentido de não aderir os dogmas católicos, professando uma religião de matriz africana. “Sabemos que Berta não é católica, e sim pertence a uma religião afrocubana. O que a literatura nos elucida é que além de santeira ela já tinha sido prostituta (González, 1989: 15-16), o que tornou a produção e a posição de Gómez um escândalo” (Tedesco, 2021, p. 355). A cineasta fala de si, do seu núcleo familiar para se colocar em abertura ao outro. Ao denunciar a exclusão sofrida por Berta no espaço circunscrito da casa, ela remete a questões de domínio público como o racismo na sociedade cubana, que até então, privilegia valores morais e culturais atrelados à branquitude.

Considerações Finais

O ensaio, em razão da ausência de prescrição de normas e da ruptura com o aprisionamento de um pensamento cartesiano, possibilita que a subjetividade feminina seja deslocada ao centro da narrativa fílmica. Assim, mulheres negras encontram no ensaio um lugar propício para arrastar seus corpos e suas vidas íntimas para a obra, para a história e para o mundo, diluindo ou embaralhando a fronteira entre privado e público. É possível, a partir do ensaio no cinema como um lugar de fala feminino, coletivizar a experiência das mulheres transportando-a para o espaço público.

Gómez apresenta uma recusa da linguagem convencional. Ela postula uma desconstrução do cinema tradicional para reinventá-lo, transbordando fronteiras discursivas. Ao tomar a câmera como realizadora e roteirista, ela vai hibridizando a linguagem cinematográfica, escrevendo, rasurando, recortando, colando, filmando, reaproveitando fragmentos de imagens para cinescrever e escrever outras formas de criação artística.

Para dizer de si e do mundo, Gómez recorreu a uma diversidade de materiais de composição e modos de combinatória. Um dos recursos utilizados para compor essa colcha de retalhos em forma fílmica foi a manipulação de imagens com o arquivo fílmico particular da cineasta. A apropriação ressignificada do material de arquivo particular foi uma das estratégias narrativas usada para reorganizar fragmentos da vida íntima, forjando o pensamento e inscrevendo a sua presença subjetiva na obra. A partir de uma narração

em primeira pessoa, em tom confessional, ela pensa em voz alta e em postura dialógica com o espectador, bem como busca interligar o seu ponto de vista em relação com o mundo.

Na obra, nota-se ainda a inscrição da subjetividade feminina negra que se constrói a partir da interpelação com a alteridade radical: os outros, os invisibilizados, o mundo, o cinema. No fazer cinema como fazer político, a realizadora e roteirista postula as proposições do feminismo negro, rompendo a subrepresentação da mulher negra no cinema e a bolha de produção cis/hetero/branca masculina. Ao participar dos processos do olhar, Gómez rejeita a identificação com uma herança racial, social e cultural estereotipada, construindo novos olhares, significados e novos mundos. Assim, o intuito deste trabalho reside na tentativa de lançar luz sobre o quanto a obra de Gómez, a partir da dimensão ensaística, potencializa a livre experimentação de ideias e do olhar feminino, trazendo a público a inscrição de si, do corpo, da voz, da escritura de vida e das experiências das mulheres negras.

Referências

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. 2. ed. In: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. 2. ed. São Paulo: Duas cidades, ed. 34, 2012.

AGUIAR, Reginaldo do Carmo. **A estética da margem em Ôrí**. Campinas, SP, 2020.

ALMEIDA, Gabriela. **O ensaio fílmico ou o cinema à deriva**. São Paulo: Alameda, 2018.

ALMEIDA, Rafael. **A voz que pensa: vertentes vococêntricas do filme-ensaio**. Comunicação e Inovação, p. 125-137, maio-ago. 2019.

BORGES, Rosane. **Cinema, imagem e imaginário: por outros regimes de visibilidade das mulheres negras**, 2022 apud CARVALHO, Noel dos Santos (Org.) - Cinema negro brasileiro- São Paulo: Papyrus Editora, 2022.

CAPANEMA, L. X. L.; PINTO, M. R. **Cinema negro, mulheres negras: representação e representatividade no audiovisual mato-grossense**, 2022 apud ALMEIDA, Rogério de (Org.) – Cinema negro: uma revisão crítica das linguagens- São Paulo: FEUSP, 2022.

CARVALHO, Noel dos Santos. **O cinema negro e branco: algumas reflexões sobre o negro e o cinema brasileiros**, 2022 apud ALMEIDA, Rogério de (Org.) – Cinema negro: uma revisão crítica das linguagens- São Paulo: FEUSP, 2022.

CORRIGAN, Thimoty. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker/ Thimoty Corrigan**; tradução Luís Carlos Borges. - Campinas, SP: Papyrus, 2015.

- CIXOUS, Hélène. **O riso da medusa**. tradução Natália Guerellus, Raíssa França Bastos; posfácio Flávia Trocoli. 1.ed. Rio de Janeiro; Bazar do tempo, 2022.
- FARIAS, Ana Karla Batista. **Do cine-ensaio à literatura**: os modos de subjetivação das narrativas de Agnès Varda e Clarice Lispector. – Campinas, SP, 2023.
- FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2008, v. 1.
- GONZALEZ, Lélia. In: **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, Rio de Janeiro, p. 223-244, out. 1980. IV Encontro Anual da Associação Brasileira de Pós-graduação e pesquisa nas Ciências Sociais.
- GUANABACOA: Crônicas de mi família. Direção: Sara Gómez. Cuba, 1966 (13 min.)
- HALL, S. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- HOOKS, b. **Olhares negros, raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.
- LOPATE, P. **A la búsqueda del centauro**: el cine-ensayo. In: WEINRICHTER, Antonio (Org.). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.
- ÔRÍ. Direção: Raquel Gerber. Produção: Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). Brasil, 1989 (110 min.)
- SOBRINHO, Gilberto. **Ôrí e as vozes e o olhar da diáspora**: cartografia de emoções políticas. Cadernos Pagu (60), Campinas-SP, pp. 1-31, março de 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/18094449202000600002>.
- SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**: da escravidão à lava Jato. – Rio de Janeiro: Leya, 2017.
- TEDESCO, Mariana Cavalcanti. **A contribuição de Sara Gómez para a linguagem do documentário cubano pós-Revolução de 1959**: uma análise de Historia de la piratería. Doc On-line, Rio de Janeiro, pp. 104-117, setembro de 2019. Disponível em: www.doc.ubi.pt.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O ensaio no cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas não narrativos**: experimental e documentário- passagens. São Paulo: Alameda, 2012.
- WEINRICHTER, Antonio. **Metraje encontrado**: la apropiación em El cine documental y experimental. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009.
- VEIGA, Roberta. **Imagens que sei delas**: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase, 2019 apud HOLANDA, Karla (Org.) - *Mulheres no cinema*- Rio de Janeiro: Numa, 2019.
- VILLAÇA, M. **Cinema cubano**: revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010.