

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA:
POLÍTICAS DE COMUNICAÇÃO E DE CULTURA**

**Documentário e videoativismo:
análise fílmica de narrativas sobre aborto**

Fabiana do Nascimento Paranhos

**Brasília
2011**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA:
POLÍTICAS DE COMUNICAÇÃO E DE CULTURA**

Fabiana do Nascimento Paranhos

**DOCUMENTÁRIO E VIDEOATIVISMO:
ANÁLISE FÍLMICA DE NARRATIVAS SOBRE ABORTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linha de Pesquisa Políticas de Comunicação e de Cultura, da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Dácia Ibiapina da Silva

**Brasília
2011**

Fabiana do Nascimento Paranhos

**DOCUMENTÁRIO E VIDEOATIVISMO:
ANÁLISE FÍLMICA DE NARRATIVAS SOBRE ABORTO**

Dissertação apresentada no dia 14 de março de 2011 para obtenção do Título de “Mestre”, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, linha de pesquisa Políticas de Comunicação e de Cultura da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

Banca Examinadora:

Prof.^a, Dr.^a Dácia Ibiapina da Silva

Orientadora

PPG/FAC – Universidade de Brasília

Prof.^a, Dr.^a Maria Lucineide Andrade Fontes

Membro Externo

Universidade Federal da Bahia

Prof., Dr. Carlos Eduardo Esch,

Membro Interno

PPG/FAC – Universidade de Brasília

Profa. Dra. Nélia Rodrigues Del Bianco

Membro Interno – Suplente

PPG/FAC – Universidade de Brasília

Dedicatória

A toda equipe da organização não-governamental
Anis – Instituto de Bioética, Direitos Humanos e Gênero,
pelo companheirismo, carinho, amizade e compreensão.

Às minhas colegas de pós-graduação na Universidade de Brasília,
Ana Lúcia Medeiros, Carla Gomide, Danielle Azevedo e Miriam Wimmer,
pela experiência ímpar de cooperação e amizade
mesmo em nossos poucos encontros.

À minha amiga, Debora Diniz, que me mostrou como
a vida acadêmica é recompensadora e prazerosa,
pelo apoio e ajuda incondicionais desde a minha graduação e
por me apresentar o mundo do documentário e como este pode mudar o mundo.

À minha mãe, Dona Linda, por me abrir a porta e a janela para
uma vida inteira de conhecimento.

A meu companheiro, João, por sempre estar ao meu lado.

Agradecimentos

Agradeço à Professora Doutora Dácia Ibiapina da Silva, minha orientadora, por ter acreditado em meu projeto e me acompanhado nesse maravilhoso caminho da descoberta no campo do documentário.

À CAPES – Coordenação de Pessoal de Nível Superior e ao CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, por me proporcionarem as bolsas de estudos que permitiram minha dedicação exclusiva a este projeto.

À amiga Maristela Rosalvos, pela ajuda fundamental com as transcrições.

A Carlos Alberto Mattos, pela gentileza com uma estranha.

A João Neves, pelo tratamento dos frames e imagens dos documentários aqui analisados e pela sistematização dos dados sobre a incidência do tema do aborto na mídia.

(...) do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também.

(Bill Nichols, 2005)

Resumo

Esta dissertação teve por objetivo descrever as estratégias narrativas de três filmes documentários sobre o tema do aborto, a fim de identificar alguns dos elementos que compõem uma peça de videoativismo. Para tanto, utilizamos o conceito de *voz do documentário*, cunhado por Bill Nichols e a definição do termo *advocacy* para videoativistas em direitos humanos como principais referenciais teóricos, na medida em que permitem uma leitura mais objetiva sobre o conceito do videoativismo e suas diferentes formas de manifestação em termos de abordagem temática e linguagem cinematográfica. O *corpus* empírico é formado pelos documentários *Uma História Severina* (2005), *O aborto dos outros* (2008) e *Fim do silêncio* (2009).

Palavras-chave: documentário – narrativa – linguagem cinematográfica – videoativismo – aborto

Abstract

This study aims to describe the narrative strategies of three documentary films on the theme of abortion, in order to identify some of the elements that constitute an advocacy piece. To do so, Bill Nichol's concept of “The Voice of Documentary” and the definition of advocacy for human rights video activists are the main theoretical references which allow an objective view of the concept of video activism and its different forms of manifestation in terms of thematic approach and cinematic language. The empirical corpus is comprised of the documentaries *Uma História Severina* (2005), *O Aborto dos Outros* (2008), and *Fim do Silêncio* (2009).

Keywords: documentary – narrative – cinematic language – video activism – abortion

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Abertura – <i>Uma história Severina</i>	pág. 49
Figura 02	Rosivaldo e Severina	pág. 54
Figura 03	Recorte de jornal – STF libera aborto de feto sem cérebro	pág. 55
Figura 04	Recorte de jornal – STF autoriza interrupção de gestação	pág. 55
Figura 05	Cartela – Em julho de 2004	pág. 56
Figura 06	Xilogravura – O caminho de Severina	pág. 60
Figura 07	Xilogravura – Na cadeira do fórum	pág. 51
Figura 08	Xilogravura – Os documentos	pág. 63
Figura 09	Xilogravura – O berço vazio e caixão	pág. 64
Figura 10	Xilogravura – A temosa (<i>sic</i>) na porta	pág. 65
Figura 11	Xilogravura – Hora do parto	pág. 67
Figura 12	Xilogravura – O enterro	pág. 70
Figura 13	Abertura – <i>O aborto dos outros</i>	pág. 74
Figura 14	Maria e Daniela	pág. 76
Figura 15	Maria – Rabo de cavalo	pág. 76
Figura 16	Maria – Pernas	pág. 77
Figura 17	Maria – Mão na boca	pág. 77
Figura 18	Corredor	pág. 79
Figura 19	Tânia – Rosto	pág. 80
Figura 20	Tânia – Exame	pág. 80
Figura 21	Médico	pág. 81
Figura 22	Tânia fala	pág. 81
Figura 23	Olhos verdes	pág. 83
Figura 24	Maria desenha	pág. 84
Figura 25	Maria chora	pág. 84
Figura 26	Carros na janela	pág. 85
Figura 27	Equipe	pág. 85
Figura 28	O cobertor	pág. 86
Figura 29	O cobertor – tubo	pág. 87
Figura 30	O cobertor – centro cirúrgico	pág. 87
Figura 31	Torneira no corredor	pág. 88
Figura 32	Torneira pinga	pág. 88
Figura 33	Maria e Dr. Jefferson	pág. 90
Figura 34	Maria – bolsa estoura	pág. 90
Figura 35	Algemas	pág. 91
Figura 36	Dr. Jefferson Drezett	pág. 92
Figura 37	Dr. José Henrique Torres	pág. 92
Figura 38	Dr. Jorge Andalaft Neto	pág. 92
Figura 39	Dra. Maria José Araújo	pág. 93
Figura 40	Dr. Aníbal Faúndes	pág. 93
Figura 41	Maria – lanche	pág. 94
Figura 42	Maria e sua mãe no corredor	pág. 94
Figura 43	Maria e sua mãe vão embora	pág. 94
Figura 44	Cartela – Às mulheres que generosamente	pág. 94
Figura 45	Abertura – <i>Fim do silêncio</i>	pág. 95
Figura 46	Cartela – A cada ano, 20 milhões de abortos induzidos	pág. 96
Figura 47	Cartela – No Brasil, o aborto foi considerado crime	pág. 96

Figura 48	Irani	pág. 97
Figura 49	Cartela – Estima-se que ocorram cerca de 1 milhão	pág. 98
Figura 50	Vera Lúcia	pág. 98
Figura 51	Cartela – No Brasil o aborto inseguro	pág. 99
Figura 52	Luciana	pág. 100
Figura 53	Mayra	pág. 101
Figura 54	Cartela – Estudos científicos indicam	pág. 102
Figura 55	Cartela – Atualmente, o principal projeto	pág. 104
Figura 56	Carolina	pág. 104
Figura 57	Benedita	pág. 105
Figura 58	Cartela – Em 2007 e 2008, o Projeto de Lei 1135	pág. 106
Figura 59	Cartela – O Projeto de Lei 1135 aguarda votação	pág. 107
Figura 60	Fabiane	pág. 107
Figura 61	Cartela – Os principais opositores à descriminalização	pág. 108
Figura 62	Kika	pág. 109
Figura 63	Cartela – O Ministério da Saúde implantou	pág. 109
Figura 64	Alexandra	pág. 110
Figura 65	Vanessa	pág. 112
Figura 66	Cartela – O aborto em caso de anencefalia	pág. 113
Figura 67	Cartela – O bebê de Vanessa	pág. 114
Figura 68	Liliana	pág. 114
Figura 69	Cartela – A Norma Técnica de Atenção Humanizada	pág. 115
Figura 70	Cartela – O governo brasileiro se comprometeu	pág. 115
Figura 71	Cartela – O aborto inseguro	pág. 116

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Quadro de etapas metodológicas para análise filmica	pág. 35
----------	---	---------

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Número de notícias sobre aborto e seu alcance entre 2004 e 2009. pág. 03

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABVP – Associação Brasileira de Vídeo Popular
ADPF – Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental
ANCINE – Agência Nacional do Cinema
Anis – Instituto de Bioética, Direitos Humanos e Gênero
CCR – Comissão de Cidadania e Reprodução
Cfemea – Centro Feminista de Estudos e Assessoria
CISAM – Centro Integrado de Saúde Amaury de Medeiros
COHAB – Companhia de Habitação
CPB – Certificado de Produto Brasileiro
CNTS – Confederação Nacional dos Trabalhadores na Saúde
CONCINE – Conselho Nacional de Cinema
CRT – Centro de Referência e Treinamento de DSTs/Aids
CTI – Centro de Trabalho Indigenista
DOCTV – Programa de Fomento a Produção e Teledifusão de Documentários da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa
DVD – Digital Video Disc ou Digital Versatile Disc
ECA/USP – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima
Fiocruz – Fundação Oswaldo Cruz
FUNAI – Fundação Nacional do Índio
IMDB – International Movie Data Base
INCE – Instituto Nacional do Cinema Educativo
ONG – Organização Não-Governamental
PLP – Promotora Legal Popular
STF – Supremo Tribunal Federal
UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UnB – Universidade de Brasília

SUMÁRIO

Resumo	iv
Abstract	v
Lista de figuras	vi
Lista de quadros	viii
Lista de tabelas	ix
Lista de abreviaturas e siglas	x
Introdução	1
Capítulo I – Documentário no Brasil e o tema do aborto	9
- Documentário	9
- Documentário no Brasil	16
- Aborto como variável de análise	19
Capítulo II – Abordagem metodológica	21
- <i>Corpus</i> empírico	21
- Análise filmica e documentário	27
Capítulo III - Videoativismo	39
- Bill Nichols e a voz do documentário	39
- Documentário e videoativismo	42
- A evidência e o chamado para ação	46
Capítulo IV – Uma leitura de três documentários sobre aborto	49
- <i>Uma História Severina</i>	49
- <i>O aborto dos outros</i>	74
- <i>Fim do silêncio</i>	95
Capítulo V – Uma comparação de três documentários sobre aborto	117
- Abordagem narrativa sobre aborto e escolhas sobre o tema	117
- Estrutura narrativa	120
- Roteiro, Cenário e locações, Imagens de arquivo e Uso de cartelas	124
- Música e trilha sonora	129
- O contexto histórico	131
Conclusão	133
Referências bibliográficas	138
<i>Websites</i> consultados	143
Referências filmográficas	144
Anexos	145
- Filmografia, sinopses e fichas técnicas: <i>Uma história Severina</i> (2005), <i>O aborto dos outros</i> (2008) e <i>Fim do silêncio</i> (2009)	146
- Cordel – Uma história Severina, de J.Borges	149
- Xilogravuras – Uma história Severina, de J.Borges	156

Introdução

A mídia brasileira tem acompanhado a discussão sobre o tema do aborto com certa regularidade nas últimas duas décadas. Segundo Debora Diniz e Ana Paula Damasceno, os estudos sobre aborto na mídia até 2001 eram escassos (DINIZ e DAMASCENO, 2001). São conhecidos os estudos ou documentos elaborados por algumas organizações não-governamentais, centros de pesquisa e por pesquisadores pontuais, a saber: 1. a publicação do Centro Feminista de Estudos e Assessoria (CFEMEA), em parceria com a Rede Feminista de Saúde, Direitos Sexuais e Direitos Reprodutivos, intitulada “Mulher e mídia: uma pauta desigual?”, que, em 1997, analisou a relação do movimento feminista com a mídia e mostrou a necessidade de um diálogo mais estreito sobre o tema do aborto. O estudo – um relatório sobre o debate entre os dois lados – mostrou que a imprensa sempre esteve aberta à pauta do aborto, mas sua abordagem foi prejudicada por falhas do movimento feminista em pautar o tema (OLIVEIRA, MELO *et al.*, 1997); 2. o estudo da Comissão de Cidadania e Reprodução (CCR), intitulado “Olhar sobre a mídia”, que mostrou como a mídia modificou sua abordagem sobre o aborto, ampliando a cobertura do tema para além das páginas policiais e abrindo sua discussão para outras editorias, passando pelas retrancas de política, ciência, saúde, família, política nacional e internacional e cadernos especiais, por exemplo, indicando um “salto de qualidade” na cobertura jornalística sobre o tema (PAZELLO e CORRÊA, 2002); 3. a pesquisa de Jacira Melo intitulada “Aborto na imprensa brasileira”, que analisou os quatro maiores jornais de grande circulação do país entre 1995 e 1998 e que mostrou que, muito embora o tema do aborto tenha sido abordado de diferentes maneiras e sob o sabor dos diferentes contextos políticos e históricos daquele período, a perspectiva feminista passou a ser contemplada, tendo a mídia se apropriado, inclusive, do conceito de aborto como questão de saúde pública (MELO, 2001); 4. o estudo de Debora Diniz e Ana Paula Damasceno, intitulado “Mulheres, mídia e aborto”, que analisou quatro jornais brasileiros de grande circulação diária nacional entre 1996 e 2000 e que identificou um padrão no discurso sobre o tema do aborto nas matérias veiculadas, havendo um desvio do campo da saúde e dos direitos reprodutivos para a religião ou a política, mesmo com um espaço maior para o tema, fazendo as mulheres desaparecerem como uma voz importante neste debate (DINIZ e DAMASCENO, 2001).

Entretanto, houve um aumento significativo nos estudos sobre o tema do aborto na última década. Os estudos mais recentes, publicados em 2005 e 2009 respectivamente, mostram como esse debate ganhou mais espaço na mídia, refletindo uma tendência que não se manteve somente no campo acadêmico. O estudo de Cláudia Viviane Viegas e Celso Galli Coimbra, intitulado “Mídia sobre aborto no Brasil: análise da comunicação online no discurso de ONGs feministas e da grande imprensa na perspectiva do Direito” analisou as publicações da mídia *online* no segundo semestre do ano de 2005 e apontou, com técnicas de análise de discurso, as incongruências discursivas da mídia *online* sobre os conceitos legais sobre aborto (VIEGAS e COIMBRA, 2006). A pesquisa de Andrea Azevedo Pinho, intitulada “Os debates sobre o aborto na mídia brasileira: enquadramentos midiáticos e consequências políticas”, apresentada na Compós em 2009, é o mais recente deles. A pesquisadora trabalha com diferentes discursos sobre o tema do aborto na mídia e suas diversas instâncias de “fala” (PINHO, 2009), trabalho que se aproxima do tema desta dissertação por considerar as “vozes” que contemplam o universo da pesquisa. O trabalho mapeou os elementos mais importantes no debate sobre o tema do aborto no Brasil, a partir da sistematização das matérias publicadas no jornal Folha de S.Paulo entre 2003 e 2008. Pinho destacou a importância do debate para o fortalecimento dos espaços democráticos para as mulheres e identificou a mídia impressa como sendo um ator fundamental para a garantia do direito à liberdade.

Para se ter uma ideia de como a discussão sobre o tema do aborto retomou fôlego a partir da entrada da ação de anencefalia no STF em 2004, a mídia impressa e *online* brasileira publicou 20.135 notícias, assim distribuídas:

Tabela 1: Número de notícias sobre aborto e seu alcance entre 2004 e 2009.

ano	número de notícias	alcance estimado de leitores	custo estimado de espaço ocupado
2004	2.349	22 milhões	R\$30 milhões
2005	2.936	21 milhões	R\$40 milhões
2006	1.500	20 milhões	R\$14 milhões
2007	5.436	23 milhões	R\$42 milhões
2008	5.414	22 milhões	R\$37 milhões
2009	2.500	22 milhões	R\$16 milhões

* Quadro elaborado a partir da base de dados anis.empauta.com, *clipping* fornecido pela Fábrica de Ideias. A estimativa de custo é feita com base em um sistema automático que aplica os valores de mercado para publicidade e matérias pagas por meio de *software* que faz o cálculo e estima o valor do espaço ocupado nos jornais pelas matérias. O ano de 2009 compreende até o dia 27.10.2009.

Foram publicadas, entre janeiro de 2004 e outubro de 2009, 20.135 notícias sobre aborto na mídia impressa e *online*. O espaço ocupado por estas notícias teria um custo estimado de R\$179 milhões. Esses são dados fundamentais para se compreender a evolução e o protagonismo do debate sobre o tema do aborto na última década. Seu reflexo na mídia impressa pode ser sentido no âmbito acadêmico também por outro dado importante: a pedido do Ministério da Saúde, pesquisadoras da Universidade de Brasília (UnB) e da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) sistematizaram os últimos 20 anos de pesquisas sobre o tema do aborto no Brasil. A equipe de pesquisadoras teve como objetivo “aproximar o debate político da produção acadêmica brasileira” (BRASIL, 2009). O estudo servirá de base para futuras ações governamentais em saúde pública.¹

Com uma entrada importante no meio acadêmico, entre os movimentos sociais e na mídia, o tema do aborto é uma das bandeiras dentre as muitas levantadas pelos movimentos organizados. Todas as modalidades argumentativas contrárias e favoráveis à prática foram exaustivamente discutidas ou descritas pelos meios de comunicação. O cinema, como um meio de comunicação, coloca na tela a realidade de grupos vulneráveis e de minorias marginalizadas, seja pela ficção ou pelo documentário. No caso do Brasil, o documentário, a partir de sua retomada e consolidação como linguagem a partir da década de 2000, também refletiu temas de direitos humanos. Michel Marie (2008), quando define o lugar do gênero na cena contemporânea do cinema, afirma que sua hora “finalmente chegou”. O documentário vive um momento de consolidação no campo do audiovisual e, no Brasil, esta jornada se iniciou a partir dos anos 1960, tendo culminado com a grande retomada do gênero no final dos anos 1990. O documentário ocupa espaço privilegiado no campo do audiovisual e experimenta uma de suas melhores fases (MARIE, 2008).

O envolvimento desta pesquisadora com a realização de documentários ativistas sobre temas de Direitos Humanos se deu a partir do ano 2000, quando passou a integrar a equipe multidisciplinar de pesquisadores da organização não-governamental Anis – Instituto de Bioética, Direitos Humanos e Gênero.² O aborto e sua abordagem em uma

¹ O estudo, coordenado pelas pesquisadoras Debora Diniz (UnB) e Marilena Corrêa (UERJ) está disponível na Biblioteca Virtual em Saúde do Ministério da Saúde no formato de livro (http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/livro_aborto.pdf) e no formato de livreto (<http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/livreto.pdf>).

² A Anis – Instituto de Bioética, Direitos Humanos e Gênero é uma organização não-governamental, sem fins lucrativos, voltada para a pesquisa, o assessoramento e a capacitação em Bioética na América Latina. A Anis é composta por um coletivo multidisciplinar de pesquisadoras. <www.anis.org.br>

matriz de Direitos Humanos foi tema de seu projeto de graduação em Estudos Sociais – História, em 2005, na União Pioneira de Integração Social, intitulado “Aborto e Estado Laico: um tema proibido na contemporaneidade” e de projeto de pesquisa com bolsa da Fundação Carlos Chagas no mesmo ano, com o título “O que é o aborto por anomalia fetal? Um desafio feminista para a mídia impressa brasileira”. Em 2004, a Anis passou a atuar de maneira mais incisiva em *advocacy* em direitos sexuais e reprodutivos, com uma estratégia importante voltada para os Direitos Humanos das mulheres e o fim da tortura, mais especificamente sobre o tema do aborto.^{3, 4}

É no casamento entre os temas de Direitos Humanos e o audiovisual que esta dissertação se baseia. É cada vez mais comum o surgimento de documentários sobre temas de Direitos Humanos, em especial sobre violações de direitos, abusos, violências, denúncias de crimes de guerra ou de violações de direitos de grupos vulneráveis ou de minorias. O documentário, como uma expressão popular e com entrada importante em diversos espaços de discussão ou publicização, assumiu, além do viés artístico-cinematográfico, um papel decisivo na democratização da informação, sobretudo como uma ferramenta de ativismo. Essa democratização também pode ser atribuída à contribuição das novas ferramentas digitais e redes sociais, como YouTube, Facebook e Twitter, entre outras, que fazem com que a informação trafegue em tempo real a todos os pontos do planeta. O documentário e sua disseminação fazem parte dessa enorme rede de informações que se transformou a Internet.

O final da década de 1990 é um marco na consolidação do documentário brasileiro para alguns autores, como Silvio Da-Rin, Amir Labaki, Consuelo Lins, Cláudia Mesquita, Fernão Pessoa Ramos e Francisco Elinaldo Teixeira. O documentário sobreviveu à crise do cinema nacional e se fortaleceu pelo fato de ter no baixo orçamento um de seus grandes trunfos. Na concepção de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, o documentário e o videodocumentário mantiveram ligações importantes com

³ Com o apoio técnico da Anis, a Confederação Nacional dos Trabalhadores na Saúde apresentou uma Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF) junto ao Supremo Tribunal Federal, também em 2004, com o argumento de que, pela incompatibilidade da vida extra-uterina do feto, a interrupção da gestação em casos de anencefalia não seria crime, e sim um procedimento médico com suporte em princípios constitucionais como o direito à dignidade, à saúde e à liberdade de estar livre de tortura (BARROSO, 2004). A construção argumentativa ética, técnico-jurídica e bioética desta ADPF54, reconfigurou o discurso feminista sobre o tema do direito ao aborto e o controle das mulheres sobre seu próprio corpo. Esta nova estratégia trouxe a discussão sobre Direitos Humanos, o direito de estar livre de tortura e ao questionamento sobre os princípios que regem a laicidade do Estado brasileiro.

⁴ Sobre a discussão acerca do conceito de tortura e antecipação terapêutica do parto, conferir artigo de Debora Diniz sobre o filme “Uma História Severina”: Diniz, Debora. **Severina torturada**. *SérieAnis*. Brasília: LetrasLivres. 43: 1-6 p. 2006.

os movimentos sociais e de pessoas vulneráveis no contexto da redemocratização do Brasil (LINS e MESQUITA, 2008). Nesse cenário, o documentário se transformou em uma ferramenta importante na promoção de direitos humanos e de causas políticas. Filmes que apresentam denúncias de exploração sexual de mulheres e crianças, como é o caso de *Canto de Cicatriz* (2005), de Laís Chaffe; ou *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, que mostra a tensa negociação entre policiais e seqüestrador; ou *Nas Terras do Bem-Virá* (2007), de Alexandre Rampazzo e Tatiana Polastri, que denuncia a exploração dos trabalhadores em latifúndios na Amazônia, por exemplo, são uma arma poderosa para a promoção da democracia e para a denúncia de violações de direitos humanos. Um exemplo de promoção e divulgação do documentário engajado é o trabalho desenvolvido pelo grupo Witness, instituto de videoativismo internacional, que hospeda em sua página na internet vídeos realizados por pessoas em situação de guerra, violência ou demais violações de direitos humanos ao redor do mundo. Em sua grande maioria, os filmes não são feitos por cineastas ou documentaristas, mas por pessoas que vivem a situação de violação de direitos humanos e utilizam a câmera como instrumento de denúncia social e *advocacy* (GREGORY, 2005).

No Brasil, o documentário vive um momento importante de consolidação no campo do audiovisual, com uma jornada que se iniciou a partir dos anos 1960, tendo culminado com a grande retomada do gênero no final dos anos 1990 (SALLES, 2004; LABAKI, 2006; MARIE, 2008). Para Bordwell (2005), o cinema fora discutido tanto como uma nova forma de se fazer arte como também uma força política e cultural emergente, característica da moderna sociedade de massa. A partir dos estudos contemporâneos sobre o audiovisual, surgiu outra característica importante para o debate sobre o tema: o aspecto pluralista desses estudos a partir da perspectiva dos Estudos Culturais, o que permite a realização de pesquisas diversas, em todos os períodos e temas, sob aspectos também plurais (BORDWELL, 2005). E, nessa “era da pós-teoria”, um estudo com enfoque sobre temas específicos no campo do audiovisual, em particular o cinema documentário, são uma contribuição significativa para a construção do debate acadêmico na área.⁵

⁵ Bordwell lembra que na corrente culturalista se analisava o objeto de estudo como sendo constituído não pelos textos, mas pelos usos feitos dos textos. Para ele, o culturalismo foi um dos responsáveis pelo fortalecimento do campo da Comunicação. Bordwell aponta para o “impulso hermenêutico” como o ponto central para os estudos acadêmicos no campo do cinema a partir dos anos 1960, tendo a interpretação substituído a dimensão empírica desprezada pelos teóricos da posição-subjetiva da época. O mesmo aconteceu com a corrente culturalista, segundo o autor. Entretanto, Bordwell chama a atenção para o fato de a empiria não eliminar a possibilidade do exercício da teoria. Nesse sentido, “a história do

O contexto político sobre a produção de um filme é um dos pontos-chave da própria existência desse filme. No campo do documentário, esse contexto de sua produção é crucial, mesmo quando o filme não tem um engajamento político definido. O documentário representa, na verdade, uma contribuição fundamental para o debate público e, sem esse debate, a própria esfera pública deixa de funcionar de maneira apropriada (CHANAN, 2007). Os estudos sobre cinema e audiovisual também contemplam uma perspectiva feminista sobre representações ou sobre quem pensa ou realiza os produtos dentro dos meios de comunicação. E. Ann Kaplan, teórica feminista estadunidense, sustenta que uma perspectiva feminista sobre estudos fílmicos implica em uma preocupação sobre a diferença de gênero de maneira ampla, mas com uma perspectiva específica da mulher. Ela aponta, ainda, para o fato de que os estudos sobre autoria nos filmes negligenciaram a participação de diretoras mulheres, além de migrarem dos chamados *Film Studies*, nos Estados Unidos, para os *Cultural Studies* (KAPLAN, 2000).

Essa negligência sobre autoria dos filmes e a migração para os Estudos Culturais não é uma exclusividade estadunidense. No caso do documentário, o mesmo pode ser notado na experiência latino-americana sobre sua produção e seu estudo. Na obra de Paulo Antonio Paranaguá (2003) sobre o cinema documentário na América Latina, não há referência sobre o documentário realizado por mulheres na Região. E, para se ter uma ideia do espaço que a mulher documentarista ocupa nas discussões da referida publicação, dos 15 diretores citados na seção sobre cineastas, somente duas mulheres tiveram sua obra comentada: a cubana Sara Gómez e a colombiana Marta Rodríguez – esta última em parceria com Jorge Silva, também cineasta colombiano. Já na seção sobre filmes, o número de diretoras aumenta de forma sutil, mas não existe uma problematização sobre a autoria ou a participação de mulheres documentaristas no universo do fazer documentário na América Latina (PARANAGUÁ, 2003). Além disso, a seção “Questionamentos” do livro traz textos somente de cineastas homens, o que nos leva a duas possíveis conclusões: 1. ou as cineastas mulheres latino-americanas não questionam o cinema ou pensam sobre ele; ou 2. não há lugar para as mulheres nesse exercício de questionamento no campo do documentário latino-americano. Acreditamos que a segunda hipótese seja a mais próxima da realidade.

cinema como inquietação acadêmica é de origem ainda mais recente do que a própria teoria e crítica cinematográficas” (BORDWELL, 2005:65). A “pós-teoria” no campo dos estudos sobre cinema, significa o período posterior ao modelo hermenêutico utilizado nos anos 1960.

O documentário, como uma expressão, como produto da Indústria Cultural e objeto de comunicação, tem como características estruturantes a autoria, o meio e o espectador (LEDO, 2004). O documentário cumpre um papel fundamental no diálogo sobre a disputa de sentido e a própria existência das formas hegemônicas de representar e significar as experiências que circulam através dos meios da Indústria Cultural, o que traduz uma matriz de produção de relatos e histórias que reproduz crenças e valores (CAMPO e DODARO, 2007). No Brasil, o documentário vive um momento de afirmação de sua consolidação como linguagem cinematográfica e de sua democratização. Festivais de documentários recebem um número cada vez maior de inscritos. São produções realizadas por alunos de Comunicação nas universidades, por documentaristas ou cineastas independentes ou mesmo documentários realizados por grandes produtoras. Para o crítico Amir Labaki, “o documentário é a locomotiva estética que vem desbravando caminhos” (LABAKI, 2006:9). E esse movimento desbravador, uma das características do documentário engajado, experimentou um fenômeno importante: a partir da década de 2000, foram lançados sete documentários sobre o tema do aborto no Brasil, a saber: *Uma história Severina* (2005), de Debora Diniz e Eliane Brum; *Habeas corpus* (2005), de Debora Diniz e Ramon Navarro; *Clandestinas: o aborto no Brasil* (2006), de Ana Carolina Moreno; *Quem são elas?* (2006), de Debora Diniz; *À margem do corpo* (2006), de Debora Diniz; *O aborto dos outros* (2008), de Carla Gallo; *Fim do silêncio* (2009), de Thereza Jessouroun. Antes desse fenômeno, a cineasta Ana Luiza Azevedo foi a pioneira sobre o tema do aborto no documentário brasileiro. Seu filme *Ventre Livre* (1994) ganhou prêmios no Festival de Brasília e no Festival de Gramado, entre outros. Somente dez anos após o lançamento de *Ventre Livre* é que o tema do aborto retomou seu espaço no documentário brasileiro.

Esses documentários tem em comum a defesa da legalização do aborto no Brasil. Em suas narrativas, esses filmes trazem as experiências das mulheres, de especialistas, profissionais de saúde, movimentos de mulheres e movimentos feministas. Sobretudo, esses filmes potencializaram as vozes das mulheres e lançaram luz sobre suas experiências. A pesquisa ora apresentada buscou avançar no conhecimento existente sobre a produção de documentários ativistas brasileiros sobre o tema do aborto e buscou descrever como são construídas suas estratégias narrativas, com o objetivo de contribuir para a identificação dos elementos constitutivos destes filmes e, quem sabe, conhecer alguns dos elementos que caracterizam os filmes de videoativismo no Brasil. Foram selecionados, para esta pesquisa, os documentários *Uma história Severina* (2005), *O*

aborto dos outros (2008) e *Fim do silêncio* (2009), não somente por seu impacto em festivais e na mídia, mas também por representarem diferentes perspectivas sobre diferentes situações de aborto, o que configura um *corpus* diverso e representativo do universo de filmes documentários sobre o tema.

Esta dissertação está dividida em sete partes, com a Introdução no início, cinco Capítulos e uma Conclusão, além de Referências Bibliográficas e Referências Filmográficas e material anexo que inclui Filmografia, sinopses e fichas técnicas dos filmes analisados, *fac-símile* do Cordel que acompanha a caixa do DVD do filme *Uma história Severina* e as Xilogravuras do mestre J.Borges, especialmente entalhadas para o filme. No Capítulo I, discutimos o documentário e seu surgimento e traçamos uma breve história a partir do início do século XX, sua trajetória em alguns países e no Brasil. Além disso, apresentamos uma breve discussão sobre o tema do aborto como variável de análise. No Capítulo II, apresentamos a abordagem metodológica escolhida para esta pesquisa, a definição do *corpus* empírico e as escolhas sobre as ferramentas de análise fílmica consideradas pertinentes para nossa proposta no campo do documentário. No Capítulo III, apresentamos o videoativismo e algumas de suas características, dialogamos com alguns de seus teóricos-ativistas e problematizamos a questão da evidência e do chamado para ação, características importantes para o documentário ativista. O Capítulo IV traz uma proposta de leitura dos três filmes elencados para esta pesquisa, à luz da metodologia escolhida. No Capítulo V, realizamos uma comparação entre os três documentários, observando as seguintes categorias: abordagem narrativa sobre o tema de aborto e escolhas; estrutura narrativa; roteiro, cenário, imagens de arquivo e uso de cartelas; música e trilha sonora; e, por fim, o contexto histórico da realização dos filmes.

Capítulo I – Documentário no Brasil e o tema do aborto

Documentário

Para Bill Nichols, o documentário, em razão de abordar o mundo em que vivemos e não um mundo concebido ou imaginado pelo seu realizador, se diferencia dos diversos tipos de ficção de maneira significativa (NICHOLS, 2005b). Ao contrário dos filmes de ficção, o filme documentário dá a oportunidade ao espectador de testemunhar a vida de outras pessoas, seu cotidiano ou suas experiências vividas anteriormente. Os filmes documentários apresentam histórias de pessoas que pertencem a um mesmo mundo ou tempo histórico que seus espectadores ou apresentam histórias de pessoas que vivem em contextos diferentes, culturas distintas ou realidades pouco conhecidas por esses mesmos espectadores. Para Nichols, com o advento dos meios digitais como a câmera portátil, a fidelidade no documentário “está tanto na mente do espectador quanto na relação entre a câmera e o que está diante dela” (NICHOLS, 2005b:19).

Nichols trabalha com o conceito de documentário sedimentado por modos de representação nessa relação com o mundo histórico compartilhado por todos. Sua clareza e transparência são os elementos que minimizam a necessidade de um olhar mais crítico à questão do estilo de seu realizador. O espectador sempre parte de uma crença na autenticidade do que vai assistir quando o filme já carrega consigo o rótulo de documentário. E essa crença, para o autor, é o que move o espectador quando busca um filme documentário para assistir (NICHOLS, 2005b). Nichols argumenta que “todo filme é um documentário” (NICHOLS, 2005b:26) e divide os filmes em dois tipos: documentários de satisfação de desejos (os filmes de ficção) e documentários de representação social (os documentários propriamente ditos). O segundo tipo, o documentário social, é o que apresenta diferentes perspectivas sobre o mundo em que vivemos e permite que estas perspectivas sejam exploradas e compreendidas: “do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também” (NICHOLS, 2005b:27). Essa direção a qual o autor se refere está ligada à capacidade da narrativa do documentário em apresentar ao espectador questões que chamam a atenção e merecem ser compreendidas.

Entretanto, essa dicotomia entre documentário e ficção, bastante discutida e defendida por diversos teóricos, merece uma pequena crítica. Tanto o documentário

quanto a ficção não possuem um modelo específico para sua realização ou apresentação como um produto final. Muito embora os filmes sejam rotulados como sendo documentário ou ficção e realizemos escolhas sobre o filme que iremos alugar ou assistir no cinema baseados nesses rótulos, é impossível apontar as características específicas que definem se um filme é um documentário ou ficção. No caso de Nichols, a questão sobre documentários de satisfação de desejos (ficção) e documentários de representação social (documentários) nos parece pertinente para determinadas discussões, mas não pode ser algo totalizante. Filmes de ficção podem ser realizados com vistas a lograr uma certa representação social do mundo em que vivemos e documentários podem ser realizados como filmes de satisfação de desejos, sem nenhum cunho social. Portanto, esta é uma possibilidade de recorte que o autor sugere, mas não acreditamos que seja a mais plausível dentro do leque quase infinito de possibilidades, tanto para a ficção quanto para o documentário e, conseqüentemente, para a proposta de análise filmica.

O engajamento do documentário, para o autor, acontece de três maneiras: 1.os documentários nos dão um retrato ou uma representação reconhecível do mundo em que vivemos; 2.os documentários significam ou representam os interesses de outras pessoas e os realizadores (os documentaristas) boa parte das vezes assumem o papel de representantes do público; e 3.os documentários funcionam como representantes legais, advogando interesses e pontos de vista sobre determinado tema (NICHOLS, 2005b). Nichols afirma que a definição de documentário não é algo simples, sendo algo relativo ou mesmo comparativo. Para ele, “o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda” (NICHOLS, 2005b:47), e sugere que, para compreender melhor essa definição, existem quatro ângulos sob os quais é possível abordar o tema: o das instituições, o dos profissionais, o dos textos (filmes e vídeos) e o do público. Cada um destes vê o documentário de uma maneira particular, mas todos conseguem identificar uma lógica que estrutura o documentário na defesa de um determinado argumento. Essa lógica estruturante na narrativa do documentário está calcada na montagem do filme. Nichols chama a forma de montagem em um documentário de “montagem de evidência”, ou seja, uma montagem que se difere da dos filmes de ficção por priorizar a sustentação dessa lógica argumentativa, com o objetivo de costurar um único argumento de maneira convincente (NICHOLS, 2005b).

Fernão Pessoa Ramos também reconhece a dificuldade em se definir o documentário e defende que a trajetória até uma definição foi negada por críticos e

teóricos e quase inviabilizou o desenvolvimento de ferramentas de análise do documentário (RAMOS, 2008). Para ele, “o documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo” (RAMOS, 2008:22). O documentarista João Moreira Salles, no prefácio do livro de Silvio Da-Rin (2004), comenta os grandes desafios enfrentados pelos realizadores de documentários. Para ele, a maneira como o documentarista trata seus personagens e o modo como ele os apresenta ao espectador são problemas importantes dentro da realização de um filme. Salles acredita que a dimensão epistemológica é fundamental para a definição do documentário e afirma, como Nichols, que este tipo de filme é uma representação sobre o mundo (SALLES, 2004). E, sobre a questão epistemológica, Salles argumenta que o documentarista deve, sempre, justificar sua fundamentação na hora de realizar suas escolhas. Para ele, o que faz com que um filme seja entendido como documentário é a maneira como o espectador olha para ele: “em princípio, tudo pode ou não ser documentário, dependendo do ponto de vista do espectador” (SALLES, 2004:10).

Dessa maneira, a questão do ponto de vista se confunde com a voz do documentário. O filme documentário, tanto para Nichols quanto para Ramos, adquire a noção de voz ou vozes em sua narrativa. Ramos estabelece dois pilares de sustentação do documentário: o estilo e a intenção, que dialogam com o espectador e lembra da máxima griersoniana que, nos anos 1920, definiu o documentário como sendo “o tratamento criativo das atualidades”. Jacques Aumont e Michel Marie, em seu *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, apresentam o verbete “documentário” na oposição documentário/ficção (AUMONT e MARIE, 2003). Segundo os autores,

[o documentário é] uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias. O filme documentário tem, quase sempre, um caráter didático ou informativo, que visa, principalmente, restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tais como eles são (AUMONT e MARIE, 2003:86).

Entretanto, uma única definição do documentário torna-se ainda mais distante quando consideramos os filmes que não se enquadram em nenhuma definição conhecida, mas que, ainda assim, são documentários. Delimitar o campo do documentário é um grande desafio para diversos autores e teóricos. Para Silvio Da-Rin,

a arbitrariedade dos limites nessa busca por uma definição concreta é o que provoca a redundância dessa mesma tentativa de definição (DA-RIN, 2004). Existem diversos filmes que simplesmente não se encaixam em nenhum tipo de sub-rótulo no campo do documentário. Segundo o autor, “se o documentário coubesse em fronteiras fáceis de estabelecer, certamente não seria tão rico e fascinante em suas múltiplas manifestações” (DA-RIN, 2004:15).

Na esteira dessa argumentação, a definição de documentário permanece algo praticamente impossível do ponto de vista da objetividade. A subjetividade que é tão própria da maneira de se fazer documentários ou de assisti-los parece ser a mesma utilizada para explorar um leque bastante rico de definições. Para Eduardo Russo (2005), o documentário é praticamente inseparável de sua intencionalidade e de sua possível função cultural. Portanto, mais uma vez uma definição se tornaria uma tarefa eterna sem chegar a um único ponto. Os efeitos do documentário – que poderiam determinar uma definição específica – passam por suas diversas formas de intervenção social, aspectos pedagógicos ou revolucionários, passando por usos propagandísticos, reformistas ou de divulgação (RUSSO, 2005).

Montagem, realidade, oposição documentário/ficção e o mundo onde vivemos. Mesmo no verbete em um dicionário especializado em cinema, a definição de documentário, apesar de não ser um consenso, se volta para a representação do mundo em que vivemos por meio de uma montagem lógica que transmite um ponto de vista sobre um determinado assunto. Para esta pesquisa, optamos por trabalhar com o conceito de documentário estabelecido por Bill Nichols que, a nosso ver, melhor resume e define o gênero cinematográfico em discussão: “[o documentário] é uma forma narrativa que, em sua origem, possui exatamente a particularidade de poder estabelecer postulados sobre o mundo” (NICHOLS, 2005b:12). Essa definição é a que melhor se encaixa no documentário ativista e, principalmente, contempla a questão do ponto de vista, característica importante para a discussão.

Ismail Xavier também constrói sua argumentação sobre a posição ideológica da estética escolhida pelo realizador em torno do ponto de vista sobre determinado tema. São as escolhas dentro de qualquer tipo de construção realista ou não-realista que definem o que está por trás de determinada posição ideológica (XAVIER, 2008). Essa posição ideológica, marcada sobre o tipo de escolha do realizador e/ou do editor na construção da narrativa também se aplica ao documentário. Para o autor, que trabalha com a ideia do discurso controlado da narrativa cinematográfica no cinema como um

todo, “o problema essencial não está no dilema ideologia/não-ideologia, mas na forma como cada ideologia (e cada estética) particular estabelece seus vínculos e define os interesses com os quais ela assume compromisso” (XAVIER, 2008:67). Dessa maneira, esta pesquisa não somente levou em consideração o ponto de vista das diretoras sobre o tema do aborto em seus documentários, mas também na forma como cada uma abordou a questão.

Segundo Patrícia Aufderheide, três cineastas que iniciaram suas carreiras nos anos 1920 tinham como ponto em comum a defesa de que o que estavam mostrando era a realidade (AUFDERHEIDE, 2007). Eram eles Robert Flaherty, John Grierson e Dziga Vertov. Para o canadense Robert Flaherty, diretor de *Nanook: o esquimó* (1922), considerado o primeiro documentário realizado, as platéias urbanas nas grandes cidades experimentariam, com seus filmes, a sensação de estarem nos ombros do cineasta, acompanhando cada passo, cada cena. O precursor do documentário tinha uma maneira própria de apresentar seus filmes para a platéia. Sua mulher, Frances Flaherty, chamava de “o estilo Flaherty” (*The Flaherty Way*) a habilidade que seu marido documentarista havia desenvolvido; uma maneira de se render ao material gravado e compartilhar com a platéia seu ponto de vista inocente, desprovido de qualquer julgamento sobre seu objeto ou personagem (AUFDERHEIDE, 2007). Frances Flaherty fez essa declaração em uma época onde o nome de seu marido era sinônimo de documentário e os comentários sobre como teria rodado as cenas de *Nanook, o esquimó* ainda eram incipientes. Entretanto, a contribuição mais original de Flaherty está no fato de ele ter criado um método sistematizado para a realização de seus filmes. Flaherty idealizou, segundo Da-Rin (2004), uma “narratividade documentária” ao criar uma metodologia que incluía pesquisa, filmagem e montagem.

Já o escocês John Grierson tinha como principal atividade a realização de documentários de cunho social, que pudessem lidar com os conflitos em um contexto democrático. Grierson foi um dos pioneiros do documentário que mostrava “a vida como ela é”, o mundo real e as histórias que acontecem com pessoas reais. Aufderheide define a abordagem de Flaherty como sendo uma defesa da realidade como virtude estética e a de Grierson como sendo uma missão social (AUFDERHEIDE, 2007). Idealizador e principal articulador de toda uma geração que se iniciava no campo do documentário, Grierson também exerceu influência na produção de conteúdo educacional em grandes centros produtores.

Mais radical, Dziga Vertov capturava, em seus filmes, “a vida pega de surpresa”, o momento não-ensaiado, com uma perspectiva revolucionária: para ele, os filmes de ficção deveriam ser banidos ou extintos como forma de protesto e posicionamento político. Para Vertov, o poder da câmera estava ligado ao poder da ideologia e o material deveria ser editado sob um viés analítico marxista com vistas a uma ferramenta científica desenhada para a revolução (AUFDERHEIDE, 2007). Aufderheide considera que os três cineastas estabeleceram diferentes maneiras de se relacionar com o público: Flaherty usava o documentário para dar certa nobreza ao entretenimento; Grierson o considerava uma ferramenta socialmente útil para contar histórias; e Vertov o considerava um experimento provocativo. Da-Rin considera que os três atributos mais marcantes defendidos por seus fundadores foram a dramatização, a interpretação e a intervenção social. Estas são três características importantes dos primeiros documentários realizados entre os anos 1920 e 1960 por seus fundadores e demais seguidores desse novo movimento no campo do audiovisual. Para o autor, “ao contrário de um espelho que reflete a natureza e a sociedade, é como uma ferramenta para transformá-la que o documentário é assumido por aqueles que lançam as bases de sua tradição” (DA-RIN, 2004:93).

Essa tradição do documentário também está fundamentada na maneira como seus realizadores conduzem o espectador a novas experiências, novos temas, lugares e realidades. As histórias apresentadas em documentários são uma janela para esses mundos. Para Sheila Curran Bernard (2008), os documentários devem representar mais do que um passatempo para o espectador. O documentário, para a autora, se define pela demanda sobre um engajamento ativo, por desafiar o espectador a refletir sobre a informação que possui, como essa informação está armazenada ou tratada e como ele pode saber mais sobre determinado assunto (BERNARD, 2008). O documentário é, portanto, uma fonte de informações sobre algo real que merece ser conhecido em profundidade. O documentário é ferramenta para a reflexão.

Em termos históricos é possível demarcar o início do filme documentário como ferramenta de ativismo com a Grande Depressão nos anos 1930 e a dúvida sobre o triunfo do capitalismo, quando muitos viram no documentário um aliado para uma possível mudança do *status quo* (AUFDERHEIDE, 2007). Estados Unidos, Japão e Europa assistiam e discutiam os primeiros filmes de *advocacy* realizados na época. Diretores como Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, Robert Flaherty e John Grierson tinham seus filmes discutidos em cineclubes e seus temas debatidos do ponto de vista

político e social. Para esta introdução, entretanto, é importante destacar que alguns autores associam o início da consolidação do documentário como gênero cinematográfico ao avanço da tecnologia a partir dos anos 1950 (RAMOS, 2008) ou 1970 (JUHASZ, 2001), com o surgimento de novos equipamentos que permitiram a gravação sincronizada de som e imagem de maneira mais fácil e acessível, o que garantiu a portabilidade e a mobilidade para quem pretendia registrar os acontecimentos.

O audiovisual ficou mais acessível às minorias, aos guetos, a todos. Grupos vulneráveis passaram a se expressar por meio do audiovisual e entraram em uma seara antes inacessível pelo alto custo e pela idéia do cinema como arte restrita aos grandes cineastas. Mulheres, negros, ativistas de movimentos sociais alcançaram maior visibilidade na mídia e passaram a ter acesso a um mundo antes limitado às grandes empresas cinematográficas e aos detentores das tecnologias e equipamentos profissionais (JUHASZ, 2001). No campo do videoativismo, tanto o cinema quanto as novas mídias, como a internet, deram espaço para as denúncias de violações de direitos, abusos de poder, guerras santas ou étnicas, genocídios, escravidão, violência sexual, tortura, etc. Hoje, o documentário é uma das expressões audiovisuais mais importantes no cenário cultural e político.

A partir de 1960 a produção de documentários experimentou uma revolução no campo, com mudanças profundas na maneira de se realizar um filme que, antes, obedecia a um conjunto de práticas definidas e que envolviam pré-produção e planejamento, roteiro, ensaios com atores e reconstituição de cenas e histórias, iluminação e entrevistas (AUFDERHEIDE, 2007). Surgiam o cinema *verité*, o cinema observacional e o cinema direto. Aufderheide considera o termo cinema *verité* uma expressão que pode ser usada como um guarda-chuva sobre as demais⁶. O documentário, nesse período, começa a tratar de temas relacionados à justiça e igualdade, abertura política, inclusão social e violação de direitos. Ao contrário de seus precursores dos anos 1930, os documentaristas dos anos 1960 filmavam horas de material bruto sobre situações reais e, a partir da edição, a história a ser contada surgia.

⁶ Patrícia Aufderheide trabalha com o termo cinema *verité* de maneira mais ampla, e inclui, dentro dele, o cinema direto, o cinema observacional e o que se chamou, no Canadá, de *candid eye* (AUFDERHEIDE, 2007), uma alusão a uma série de TV que mostrava pessoas em situações reais engraçadas ou constrangedoras. No Brasil, esse estilo ficou conhecido como videocassetada, pegadinha ou câmera indiscreta. Esse tipo de vídeo ainda pode ser visto nos programas dominicais do apresentador Fausto Silva, na Rede Globo, ou em intervalos que precedem alguns programas da grade da TV Bandeirantes, por exemplo.

Não existe um consenso sobre a definição dos diferentes estilos do documentário. Jean Rouch, por exemplo, cunhou o termo cinema *verité* mas considerava seu trabalho cinema direto. Já no Reino Unido, onde surgiu o cinema direto, o termo cinema *verité* era usado para definir qualquer documentário que envolvesse narração, câmera na mão e a captura de algo que acontecia naquele instante (AUFDERHEIDE, 2007). Essa mesma interpretação era usada também nos Estados Unidos para definir o cinema *verité*. Para Aufderheide, o cinema *verité* perdeu seu caráter revolucionário e, hoje, é mais utilizado em documentários sobre turnês musicais, *making-ofs* e até mesmo programas políticos, que se valem desse estilo para ganhar em credibilidade e confiança. A autora sugere que “essa abordagem perdeu sua novidade, mas não sua habilidade de convencer os espectadores de que eles estão presentes, assistindo a algo que não foi construído e incontestavelmente real” (AUFDERHEIDE, 2007:55).

Como se vê, o estudo do documentário e sua história parece ser uma fonte infinita de informações e, conseqüentemente, de possibilidades para sua descrição ou interpretação. Para o especialista em historiografia do cinema e do documentário e professor da Universidade de Yale, Charles Musser, o estudo do documentário – e também de sua história e historiografia –, ainda está em uma fase bastante inicial (MUSSER, 2006). Essa infinidade de possibilidades de pesquisa e conhecimento deve, ainda, ser bastante explorada no futuro por outros pesquisadores e estudiosos do tema.

Documentário no Brasil

Essas possibilidades de pesquisa sobre o documentário também estão presentes nos estudos sobre o tema no Brasil. Para Amir Labaki, “todo grande cineasta brasileiro realizou documentários, ainda que nem todo documentarista tenha passado pela e para a ficção” (LABAKI, 2006:9). Essa afirmação possui como evidência as carreiras dos cineastas João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, Glauber Rocha e Walter Lima Jr, entre outros, que transitaram entre a ficção e o documentário com uma produção importante, mesmo quando procuravam manter o estilo autoral em produções contratadas (GONÇALVES, 2006). O cinema no Brasil tem uma tradição bastante expressiva no campo do documentário. A história do cinema no País, entretanto, remonta ao final do século XIX, quando as primeiras máquinas de projeção chegaram ao Rio de Janeiro e em São Paulo. Foi durante a transição entre os Séculos XIX e XX

que o documentário nasceu no Brasil. Nesse período, foram realizadas pequenas produções cuja temática versava sobre as belezas naturais do País e suas tradições e costumes regionais, com uma produção voltada para cine-jornais e *travelogues*, com o objetivo de angariar fundos para a realização de produções de ficção (GONÇALVES, 2006). Na primeira metade do Século XX, registros como os realizados pela Comissão Rondon e as produções do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), de inspiração griersoniana, são o tipo de documentário educativo mais difundido.⁷

Mas essa inspiração burocrática e educativa começou a perder lugar nos anos 1960, com a realização de filmes de ficção e documentários sobre temas de cunho social e com enfoque nas desigualdades brasileiras. Entretanto, para esta pesquisa, ignoramos a realização de uma compilação da historiografia do documentário no Brasil e de seus realizadores, uma vez que este trabalho foi executado exaustivamente por diversos autores e difundidos tanto no meio acadêmico quanto literário. Foram lançados, na última década, diversos trabalhos sobre a história do documentário e sua produção no Brasil, como é o caso de autores como Fernão Pessoa Ramos, Francisco Elinaldo Teixeira, Jean-Claude Bernardet, Consuelo Lins, Cláudia Mesquita, Silvio Da-Rin, Amir Labaki, e Arlindo Machado, entre outros. Para essa pesquisa, cabe ressaltar, entretanto, o que conhecemos como o “Cinema da Retomada”, a partir da década de 1990, com o lançamento do filme de Carla Camuratti, *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (1995), considerado um marco nessa nova safra do cinema brasileiro de ficção e que ajudou a dar novo fôlego também à produção de documentários no Brasil. Foram as novas leis de incentivo da época que ajudaram na retomada do cinema brasileiro.

A década de 1990 tem um peso importante na produção de filmes por se tratar de um período em que a realização de documentários experimentou um grande crescimento, com a chegada de muitos filmes às telas dos cinemas, o que despertou a atenção do público e repercutiu nas críticas especializadas (LINS e MESQUITA, 2008). Essa renovação do cinema documentário brasileiro pode ter relação com a reorganização política que o País experimentou a partir dos anos 1980 e, claro, com a promulgação da Constituição de 1988, a chamada “Constituição Cidadã”, que foi tecida

⁷ A título de esclarecimento, a Comissão Rondon não é o mesmo que Projeto Rondon. A Comissão Rondon, como ficou conhecida a Comissão de Construção de Linhas Telegráficas e Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas, chefiada por Cândido Mariano da Silva, instalou milhares de quilômetros de linhas telegráficas pelo Brasil, com vistas à integração nacional por meio das comunicações. Ao mesmo tempo em que realizava o trabalho, a Comissão Rondon fez levantamentos cartográficos, topográficos, zoológicos, botânicos, etnográficos e lingüísticos da região percorrida nos trabalhos. (Fonte: FUNAI – Fundação Nacional do Índio. Disponível em <http://www.funai.gov.br/indios/personagens/rondon.htm>)

em meio a um turbilhão de movimentos de esquerda, intelectuais e movimentos populares, o que provocou um caldo de cultura voltado para o social e o político como nunca visto. Dentre esses movimentos, é importante destacar, no campo do audiovisual, a Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), que reúne produtores e demais profissionais do campo em torno de uma produção mais participativa do ponto de vista popular; e o Centro de Trabalho Indigenista (CTI), que se beneficiou das novas tecnologias que democratizaram a produção de documentários no Brasil, e permitiu o acesso de diversas minorias e grupos étnicos aos meios de produção audiovisual.

Outro fator importante para essa valorização do documentário brasileiro foi a criação do DOCTV em 2003, um programa governamental de fomento à produção e difusão do documentário, uma iniciativa da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. Por meio de concursos públicos, o DOCTV lança editais de seleção e promove oficinas de formatação de projetos, de história e produção de documentários, sempre com a participação ativa de nomes de peso do audiovisual. O DOCTV colocou o documentário brasileiro na TV aberta nos canais públicos e movimentou o setor audiovisual com uma produção fora do eixo Rio – São Paulo, ampliando a realização de filmes sobre temas de outras regiões do Brasil. O DOCTV, teve um papel fundamental ao contribuir para a criação de editais em TVs regionais com financiamento público, o que aumentou o acesso a recursos para a realização de filmes em diversas regiões (GONÇALVES, 2006).

Muito embora essa retomada seja um dos pontos altos do cinema nacional, com influência importante no documentário, a crise gerada no governo de Fernando Collor de Mello merece destaque. Durante sua administração, foram extintos o Concine, a Embrafilme, a Fundação do Cinema Brasileiro e o Ministério da Cultura, além das regulamentações do mercado do audiovisual e as leis de incentivo, entre outros (NORITOMI, 2003; SILVA, 2004). No último ano do governo Collor, em 1992, o único filme brasileiro que conseguiu lugar no circuito comercial foi *A Grande Arte*, de Walter Salles. Para se ter uma ideia do impacto desse corte durante o governo Collor, após chegar a ocupar 35% do mercado nos anos 1980, com o desmonte dessas estruturas de apoio ao audiovisual, em 1992 os filmes nacionais passam a responder por irrisórios 0,05% do mercado de exibição no Brasil, sendo que neste ano apenas três filmes nacionais foram lançados.⁸

⁸ FONTE: Secretaria do Audiovisual e Filme B (<http://www.filmeb.com.br>).

A partir de 1994, o cinema brasileiro experimenta uma espécie de repaginação, com um enfoque voltado para realidades brasileiras sob uma ótica contemporânea, o que representa uma produção intensa sobre temas como o sertão nordestino, a miséria, o carnaval e o futebol (SILVA, 2004). O documentário, na esteira dessa abordagem sobre temas de cunho social, passa a ser um dos grandes protagonistas da realidade brasileira no campo do audiovisual. Em 1996 é criado o festival internacional É Tudo Verdade pelo crítico de cinema Amir Labaki. Entusiasta do gênero, Labaki criou um festival que, hoje, é tido como um dos mais importantes da América Latina. Apesar de não significar uma realidade sistematizada da produção de documentários no Brasil, o É Tudo Verdade é, em certa medida, um retrato da produção brasileira no campo. O festival é um bom exemplo da consolidação do gênero documentário na cena contemporânea do audiovisual brasileiro. Sua 15ª edição aconteceu em 2010 e, desde a sua criação, a inscrição de novos trabalhos e o aumento significativo de participantes tem sido registrados a cada ano pela organização do festival, o que pode ser um bom sinalizador do aumento da produção do gênero como um todo.

Aborto como variável de análise

O aumento na produção e difusão do documentário brasileiro contemplou, também, o documentário de cunho social. Esse aumento pode ser atribuído, ainda, ao engajamento inerente à maioria dos filmes documentários. No caso desta pesquisa sobre documentários que tratam do tema do aborto, um fenômeno importante contribuiu para a escolha do tema: a partir da década de 2000, foram lançados sete documentários sobre o tema do aborto no Brasil, o que mostra, também, como o documentário acompanha temas da atualidade e se pauta sobre o que está em discussão no cotidiano das pessoas. Para essa pesquisa sobre estratégias narrativas no campo do documentário e do videoativismo no Brasil, o tema do aborto foi escolhido como variável de análise, não como o tema da pesquisa, mas como um eixo que corta as três narrativas distintas em cada um dos filmes elencados para a composição do *corpus* empírico. Para se ter uma ideia de como o tema do aborto se tornou pauta constante tanto na mídia quanto no meio acadêmico, nos últimos 20 anos foram realizadas pesquisas sobre o tema em diversas áreas de conhecimento, em especial no campo da saúde. Os resultados destas pesquisas e sua realização apontam para o grande problema de saúde pública que o Brasil enfrenta, em razão da ilegalidade do procedimento. Essa ilegalidade é a

responsável pelas diversas complicações de saúde que as mulheres enfrentam, além de perpetuar a desigualdade social, uma vez que o aborto inseguro é praticado, na maioria das vezes, por mulheres de baixa renda ou que não tem condições para a realização do procedimento de maneira segura (BRASIL, 2009).

A pesquisa não contemplou o tema do aborto e não realizou uma discussão política ou sociológica sobre a questão. A idéia de se utilizar o tema do aborto como variável analítica se justifica por ser este um tema de direitos humanos que faz parte de uma agenda mais ampliada dentro do movimento feminista e dos movimentos de direitos humanos e que se encaixa como questão pertinente no escopo do movimento de videoativismo. Além disso, não há como ignorar a emergência do tema do aborto e sua discussão em todos os meios de comunicação nos últimos dez anos, o que também pode explicar o número expressivo de documentários sobre o tema lançados desde o ano 2000. Em resumo, o tema do aborto é um tema relacionado às mulheres, os filmes sobre aborto foram realizados por mulheres e os filmes que compõem o corpus dessa pesquisa apresentam escolhas e estratégicas narrativas únicas dentro do campo do videoativismo.

Capítulo II – Abordagem metodológica

Corpus empírico

Para David Bordwell, a pesquisa verticalizada e com enfoque específico é um dos melhores caminhos para uma contribuição efetiva para o debate acadêmico no campo do cinema. Para o autor, a discussão sobre cinema teve como amálgama duas grandes vertentes: o cinema como forma de arte e o cinema como uma ferramenta cultural e política pontual no escopo de nossa moderna sociedade de massa (BORDWELL, 2005). É nessa segunda linha que esta pesquisa se baseia. A emergência do documentário e sua consolidação no campo do audiovisual prepararam um campo favorável à discussão sobre temas de direitos humanos. A corrente culturalista no campo da Comunicação sustenta que o objeto de estudo na pesquisa se constitui não somente pelos textos, mas também pelos seus usos (BORDWELL, 2005). O cinema e seus gêneros podem ser estudados sob olhares diferentes e com propósitos diversos. A utilidade de um filme documentário como ferramenta de ativismo no Brasil se dá dentro do problema da pesquisa ora proposta, que tem como objetivo principal a possibilidade de se conhecer os elementos narrativos que estruturam filmes documentários sobre o tema do aborto dentro do campo do videoativismo no País.

Dentro dos Estudos Culturais, a possibilidade de variações na metodologia ou abordagem de um objeto de estudo é uma das características que conferem a essa teoria um aspecto pluralista. E, uma das razões desse pluralismo no escopo dos estudos de cinema na contemporaneidade, é essa possibilidade da diversidade tanto na abordagem quanto na escolha do objeto (BORDWELL, 2005). Essa diversidade é, também, uma das características marcantes do filme documentário. Stuart Hall, quando escreve sobre o texto midiático e as relações sociais entre quem lê/vê/ouve esse texto, sustenta que o significado de um produto da Comunicação não pode ser rotulado simplesmente de ‘privado’ ou ‘individual’ (HALL, 1980). Nesse sentido, os filmes documentários realizados com uma ou mais personagens representam momentos ou rememoram situações vividas por cada uma delas. No caso dos filmes documentários objeto deste estudo, cada um deles possui características particulares na construção narrativa: “um filme específico oferece um texto ou discurso; um grupo de filmes, idem” (BORDWELL, 2005:49). Suas histórias privadas contadas nos documentários adquirem novo sentido ou reafirmam posições para quem assiste.

Esta pesquisa realizou uma análise comparativa das abordagens narrativas de três filmes documentários sobre o tema do aborto: *Uma história severina* (2005), *O aborto dos outros* (2008) e *Fim do silêncio* (2009), com o objetivo de estabelecer: 1. as relações entre os enfoques narrativos e as estratégias de linguagem cinematográfica de cada filme; e 2. identificar elementos que os caracterize como peça de videoativismo. Os filmes foram escolhidos levando-se em consideração as diferentes situações as quais as personagens vivenciaram a experiência do aborto. Em *Uma história Severina*, a personagem Severina buscou, por meio de uma proteção legal provisória – uma liminar da justiça – antecipar o parto do feto com anencefalia que carregava; em *O aborto dos outros*, as personagens buscam os serviços de Aborto Legal para a interrupção da gravidez, mas o filme também mostra o outro lado, o do aborto clandestino ou ilegal; e em *Fim do silêncio*, as personagens revisitam suas experiências de aborto clandestino.⁹ Para a análise fílmica, foi levada em consideração a complexidade particular de cada filme, que apresenta uma trama de imagens, sentidos, técnicas, composição narrativa e de cenas, etc. (ROSE, 2002). A pesquisa foi composta por sete etapas, a serem descritas posteriormente.

Para conhecer o número de documentários sobre o tema do aborto produzidos no Brasil a partir de 2000, foram consultadas as bases do International Movie Data Base [IMDB], base internacional de filmes; as listas das mostras competitivas do FeminaFest – Festival Internacional de Cinema Feminino, que teve sua primeira edição em 2004; as listas das mostras competitivas do É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários, criado em 1996; e a base do DocBlog, blog mantido pelo crítico de cinema Carlos Alberto Mattos entre 2006 e 2008. Foram levados em consideração os documentários realizados por mulheres no período entre os anos 2000 e 2009. O FeminaFest foi escolhido por representar a produção cinematográfica feminina no país e por contemplar temas do universo feminino. O festival internacional de documentários É Tudo Verdade, criado em 1996 pelo crítico de cinema Amir Labaki, é o principal evento dedicado à cultura e divulgação do cinema documental no Brasil e na América Latina. A cada edição, o festival exhibe cerca de 100 filmes não-ficcionais nacionais e

⁹ No Brasil, o aborto é tipificado como crime contra a vida, previsto no Código Penal [artigos 124, 125, 126 e 127] e prevê detenção de 1 a 10 anos, de acordo com a situação. O referido Código, de 1940, não foi atualizado ou revisto, e ainda vigora no País. O artigo 128 do Código Penal dispõe que não se pune o crime de aborto nas seguintes hipóteses: 1. quando há risco de morte para a mulher e 2. quando a gravidez é resultado de estupro. A escolha dos filmes procurou contemplar, dessa maneira, o aborto clandestino, o aborto previsto em lei e o aborto em casos de anencefalia. Esta última modalidade aguarda decisão da ADPF 54 pelo Supremo Tribunal Federal e resultou em uma liminar que vigorou por quatro meses em 2004, permitindo que 52 mulheres fossem beneficiadas com o direito à antecipação do parto nesses casos.

internacionais. O festival É Tudo Verdade é, hoje, um espelho do que é produzido no cinema documental no país e, portanto, se configura como fonte confiável para uma análise da produção de filmes não-ficcionais. O DocBlog, considerado um dos blogs mais ativos sobre a produção de filmes documentários no país, foi mantido pelo crítico de cinema Carlos Alberto Mattos para o site Globo. Com entre 2006 e 2008, e reúne em sua base um panorama da produção de documentários brasileiros.

É importante ressaltar que esta pesquisa considerou este caminho metodológico para a escolha das bases de dados em festivais específicos, blogs e listas oficiais nacionais e internacionais por não haver um controle sistematizado da produção de documentários no Brasil. Os documentários encontrados nas bases escolhidas para esta pesquisa não contemplam, evidentemente, a totalidade da vasta e rica produção de documentários no País. Centenas de filmes são inscritos em festivais e não são selecionados. Em sua maioria, não estão no rol de filmes com o peso de grandes produtoras e, conseqüentemente, não dispõem de um mecanismo eficiente de distribuição. Dessa maneira, as escolhas aqui tomadas levaram em consideração a possibilidade de uma sistematização mínima confiável para o resgate dessa produção de documentários realizados por mulheres no Brasil.

Foram resgatadas as listas com toda a produção de filmes com Certificado de Produto Brasileiro [CPB] da Agência Nacional do Cinema [Ancine]. Entre 2000 e 2009, foram registrados 8.196 filmes brasileiros com o CPB. Entretanto, a base de dados disponível ao público para consulta na internet não apresenta os filmes registrados por gênero. Dessa maneira, a possibilidade de se conhecer o número de documentários produzidos no período dentro desse universo é reduzida do ponto de vista de sua operacionalidade. Muito embora o CPB seja um certificado que permita a comercialização de filmes ou mesmo sua participação em festivais ou exibição em canais de televisão, toda a produção de documentários nacionais pode não estar contemplada na base da Ancine. Uma evidência desse dado é o filme *Clandestinas: aborto no Brasil*, produzido como um trabalho de conclusão de curso na ECA/USP e que circulou somente pela internet. Por essa razão optou-se pelo cruzamento dos filmes documentários selecionados para os festivais É Tudo Verdade e Femina, além das bases do IMDB e DocBlog. A análise destas quatro fontes de informação se justifica pelo fato de não haver uma única base de dados sobre o que é produzido no campo do documentário no Brasil. Vale ressaltar que muitas das bases chamadas confiáveis ou oficiais não contemplam as produções independentes ou sem filiação a produtoras

(grandes ou pequenas), de baixo orçamento, que não entraram no circuito comercial e de exibição em salas de cinema ou não foram transformadas para película.

Na base do IMDB foram resgatados 914 filmes documentários brasileiros, destes, 419 foram produzidos entre 2000 e 2009. Durante esse período não foram identificados filmes documentários sobre aborto. Ainda, as sinopses não contemplam, em sua maioria, as palavras-chave sobre os temas os quais versam os filmes. Na base do É Tudo Verdade foram resgatados 179 filmes documentários brasileiros selecionados para as competições brasileiras de curtas, médias e longas metragens nas 14 edições do festival, que acontece desde 1996. Entre 2000 e 2009, foram selecionados dois documentários sobre aborto para as competições e mostras do festival: *Uma História Severina*, selecionado na edição de 2006 e *O aborto dos outros*, selecionado na edição de 2008. Já o festival FeminaFest registra 102 documentários brasileiros nas suas seis edições, desde 2004. Desse universo, dois filmes sobre aborto participaram nas competições, mostras ou exibições de abertura do festival: *Uma história Severina* (2005), de Debora Diniz e Eliane Brum, e *À Margem do Corpo* (2006), de Debora Diniz. O DocBlog registrou ou comentou documentários brasileiros e estrangeiros no período entre 2006 e 2008. O blog comentou três documentários sobre o tema do aborto: *Uma História Severina*, *O aborto dos outros*, e *Fim do silêncio* – esse último também na fase de pré-produção, quando ainda registrava o título provisório, *Aborto: melhor evitá-lo*. O DocBlog foi substituído pelo Blog do Bonequinho, que também foi visitado para a busca de documentários sobre aborto. Nesta base somente o filme *O aborto dos outros* foi comentado. As quatro bases de dados (sendo o DocBlog e o Blog do Bonequinho considerados uma fonte única) registraram um total de três filmes documentários sobre o tema do aborto. Os três filmes selecionados, *Uma História Severina*, *O aborto dos outros*, e *Fim do silêncio* foram escolhidos para compor o *corpus* empírico não só por serem os filmes mais comentados, citados ou registrados nessas bases de dados, mas também por representarem diferentes perspectivas sobre diferentes situações de aborto, o que configura uma amostra diversa e representativa do universo de filmes documentários sobre aborto resgatado neste estudo.

Foram produzidos, de 2004 até o presente, sete documentários sobre o tema do aborto, a saber: *Uma história Severina* (2005), de Debora Diniz e Eliane Brum; *Habeas corpus* (2005), de Debora Diniz e Ramon Navarro; *Clandestinas: o aborto no Brasil* (2006), de Ana Carolina Moreno; *Quem são elas?* (2006), de Debora Diniz; *À margem*

do corpo (2006), de Debora Diniz; *O aborto dos outros* (2008), de Carla Gallo; e *Fim do silêncio* (2009), de Thereza Jessouroun.

Uma história Severina (2005), de Debora Diniz e Eliane Brum, conta a história de Severina, uma mulher que teve a vida alterada pelos ministros do Supremo Tribunal Federal. Severina estava internada em um hospital do Recife, em Pernambuco, com um feto sem cérebro na barriga, em 20 de outubro de 2004. Nesta mesma data, os ministros do STF derrubaram a liminar que permitia a interrupção da gestação nesses casos. Mulher pobre e analfabeta, do interior de Pernambuco, Severina foi obrigada a deixar o hospital e voltar para casa. O filme acompanha a peregrinação de Severina por hospitais e tribunais em busca da autorização para a interrupção da gestação. *Habeas Corpus* (2005), de Debora Diniz e Ramon Navarro, acompanha o sofrimento de Tatielle, uma jovem mulher de Morrinhos, interior de Goiás. Grávida de cinco meses de um feto com malformações incompatíveis com a vida, um *habeas corpus* apresentado por um padre que sequer a conhecia impediu Tatielle de interromper a gestação. Já sentindo as dores do parto, ela foi mandada embora do hospital onde estava internada em Goiânia. De volta para Morrinhos, a moça agonizou por cinco dias as dores de um parto proibido pela Religião e pela Justiça.

Clandestinas: o aborto no Brasil (2006), de Ana Carolina Moreno, conta diferentes histórias de abortos clandestinos realizados no Brasil. O filme é resultado de um trabalho de conclusão de curso da diretora e não entrou em circuito comercial ou em festivais. *Quem são elas?* (2006), de Debora Diniz, conta as histórias de quatro mulheres que foram beneficiadas pela liminar do Supremo Tribunal Federal que autorizava a interrupção da gestação em casos de anencefalia no feto. Durante quatro meses, dezenas de mulheres foram amparadas por essa decisão e optaram pelo aborto. O filme conta a história de quatro dessas mulheres durante dois anos. Érica, Dulcinéia, Camila e Michele são mulheres muito diferentes unidas pelo acaso de uma maternidade interrompida. Protagonistas de suas próprias vidas, elas são as narradoras de suas escolhas em um filme que impressiona pela força e resignação diante do luto precoce.

O aborto dos outros (2008), de Carla Gallo, percorre situações de abortos previstos em lei ou autorizados judicialmente, feitos em hospitais públicos, e situações de abortos clandestinos. O filme mostra os efeitos perversos da criminalização para as mulheres e aponta a necessidade de revisão da lei brasileira. E, por último, *Fim do silêncio* (2009), de Thereza Jessouroun, conta a história de treze mulheres que realizaram aborto de maneira clandestina no Brasil.

Para a definição do *corpus* da pesquisa, levamos em consideração os diferentes tipos de aborto e diferentes tipos de narrativa, para que os filmes a serem analisados representassem uma amostra significativa do que foi produzido sobre o tema. Dessa maneira, *Uma história Severina* foi escolhido por se tratar de um filme que conta a história de uma única mulher que tenta interromper a gestação de feto anencéfalo; *O aborto dos outros* por se tratar de uma abordagem sobre abortos previstos em lei ou autorizados judicialmente, além de trazer também a discussão sobre abortos clandestinos e utilizar entrevistas; e *Fim do silêncio* foi escolhido por se tratar de uma narrativa baseada exclusivamente em entrevistas com mulheres que realizaram abortos ilegais. Portanto, estão contemplados os abortos em caso de anencefalia, os abortos legais ou autorizados judicialmente e os abortos clandestinos. Além disso, do ponto de vista da estética e da narrativa, foram contemplados filmes documentários sobre um único personagem e sobre diversos personagens, bem como diferentes linguagens e abordagens, seja uma narrativa que acompanha uma história inteira, sejam narrativas que acompanham um trecho de uma história ou que conte histórias por meio de entrevistas.

O *corpus* da pesquisa constitui-se pelos três filmes escolhidos, lançados a partir de 2005: *Uma História Severina* (2005), *O aborto dos outros* (2008) e *Fim do silêncio* (2009); e pelo conjunto de matérias sobre os filmes que foram publicadas a partir de 2005, em particular as entrevistas concedidas pelas diretoras.¹⁰ Martin Bauer e Bas Aarts sugerem que a construção do *corpus* para uma pesquisa significa um princípio alternativo para a coleta de dados e que, para uma amostragem significativa dentro de um universo reduzido, a escolha sistemática para a representação do todo é uma saída eficiente (BAUER e AARTS, 2002). Os três filmes elencados para a construção desse *corpus* constituem, portanto, uma amostragem representativa legítima dos filmes documentários sobre aborto realizados no Brasil.

¹⁰ As matérias foram disponibilizadas pelo sistema de *clipping* da organização não-governamental Anis – Instituto de Bioética, Direitos Humanos e Gênero. A ferramenta utilizada pelo sistema de *clipping* foi idealizada e é gerenciada pela Fábrica de Ideias, empresa do ramo da comunicação especializada em *clipping* jornalístico impresso e *online*.

Análise fílmica e documentário

Análise fílmica

A análise fílmica não possui um conjunto determinado de ferramentas. As ferramentas de análise hoje disponíveis são fruto de diferentes abordagens metodológicas que contemplam linguagens cinematográficas determinadas: análise de filmes de ficção, análise de filmes documentários, análise de fotografias, etc (RAMOS, 2005; SOBCHACK, 2005; LABAKI, 2006; AUFDERHEIDE, 2007; MARTIN, 2007; LINS e MESQUITA, 2008; RAMOS, 2008). Para esta pesquisa, foi necessário o cruzamento de metodologias para se desenhar um conjunto de ferramentas que permitissem uma análise fílmica do documentário brasileiro sobre aborto. Uma descrição das ferramentas disponíveis se faz necessária para a compreensão da construção da metodologia utilizada durante a pesquisa.

Para Norman Denzin, o material empírico de uma sociologia visual engloba fotografias, anúncios publicitários, gravações audiovisuais, textos narrativos, televisão, filmes documentários e filmes de ficção. Como metodologia de pesquisa, uma sociologia da representação visual lida tanto com a gramática, semântica e sintaxe da visão quanto com a percepção e a interpretação. Para o autor, a realidade nunca é neutra ou objetiva; ela é sempre construída. Dessa maneira, o ato de realizar um filme se torna uma questão de “emoldurar” a realidade (DENZIN, 2004). Essa “moldura” é o ponto de vista, determina as escolhas de cada diretor na construção da narrativa do filme. Apesar de o filme se realizar em sua totalidade somente na recepção, esta pesquisa não contemplou estudos de recepção com espectadores. As matérias jornalísticas e as críticas aos filmes fizeram esse papel, claro, com limitações.

Os filmes apresentam características próprias, com escolhas narrativas, estruturais, que vão desde o vocabulário ao enquadramento, da iluminação à decisão pelo corte em determinado ponto ou a escolha de uma trilha sonora, efeitos sonoros e mixagem ou pelo silêncio. Para Denzin, existem quatro estruturas narrativas e de significado em qualquer filme ou mesmo em um conjunto de fotografias: o texto visual, o texto sonoro, a narrativa que conecta essas duas camadas textuais em uma história coerente e, por último, as interpretações e significados que tanto o espectador quanto o próprio pesquisador ou cientista social traz aos textos visuais, sonoros e narrativos (DENZIN, 2004). A essas camadas narrativas, a presente pesquisa somou a narrativa de

um conjunto de matérias jornalísticas publicadas na mídia impressa sobre os filmes escolhidos para análise.

Francesco Casetti e Federico Di Chio discutem a análise fílmica partindo da afirmação de que o filme é um texto, por se tratar de um objeto de linguagem, um lugar de representação com uma estrutura narrativa e unidades de comunicação. Para os autores, a eficácia da análise fílmica depende sempre dos valores que são atribuídos ao filme, como o valor didático, teórico ou documental. A análise fílmica procura desmontar e montar um objeto com o fim de compreender sua estrutura e funcionamento (CASSETTI e DI CHIO, 2007). É como se o filme fosse um complexo cuja estrutura pode ser desmontada, com o objetivo de expor seus mecanismos de funcionamento e suas ligações.

Francis Vanoyé e Anne Goliot-Leté também trabalham com uma perspectiva de desconstrução e reconstrução do filme e argumentam que, para a realização de uma análise fílmica, é necessário que o filme seja visto e revisto, exaustivamente, com o objetivo de se evitar erros cometidos por muitos teóricos e críticos no passado, por terem se valido de uma única visão do filme, em razão das limitações tecnológicas, por exemplo. A esta análise exaustiva, eles chamam de “averiguação sistemática”. Entretanto, os autores também chamam a atenção para as armadilhas das infinitas possibilidades de manipulação do filme, uma vez que estas podem levar a análises “microscópicas” e não necessariamente pertinentes. Considerando que este processo de análise fílmica significa uma reconstituição de um outro objeto a partir da desconstrução e reconstrução do filme, vale lembrar que a transcrição é um elemento indispensável para se analisar tecnicamente um filme (VANOYE e GOLIOT-LETÉ, 2008). A transcrição é bastante eficaz, especialmente quando inclui entrevistas, depoimentos e narração.

Uma abordagem metodológica também recente é a proposta por Laurant Jullier e Michel Marie sobre a “leitura” de filmes. Os autores também trabalham o filme como um texto e a metodologia de análise é específica para filmes de ficção. Jullier e Marie lembram que diversas razões podem ser atribuídas ao fato de milhares de pessoas permanecerem sentadas por cerca de duas horas diante da tela do cinema, mas a mais comum é o prazer (JULLIER e MARIE, 2009). No caso do filme documentário, essa também pode ser uma das razões, mas as características do documentário clássico podem também ter a finalidade de entreter, denunciar, chamar a atenção ou a curiosidade, transferir o espectador para uma realidade que não é a sua, entre outras.

Para os autores, todos os filmes e seus gêneros podem ser objeto de análise e de estudo. Sua metodologia para filmes de ficção pode ser adaptada para a análise de qualquer gênero de filme. Jullier e Marie propõem uma análise em três níveis: 1.no nível do plano; 2.no nível da sequência; e 3.no nível do filme propriamente dito, níveis os quais chamam de “ferramentas de análise” (JULLIER e MARIE, 2009).

Segundo os autores, as ferramentas de análise filmica em três níveis tem a finalidade de caracterizar o estilo do filme. Para eles, a terminologia “estilo” deve ser considerada em sentido amplo, “como a arte de contar uma história em imagens e em sons; compreende a escolha dos atores e dos cenários, as regulações técnicas, a disposição dos pontos de vista e dos pontos de escuta, etc.” (JULLIER e MARIE, 2009:20). Muito embora os filmes documentários não utilizem atores, mas atores sociais, a substituição de uma categoria pela outra na estrutura analítica proposta pelos autores é factível, sem prejuízo para a lógica do método. Bill Nichols trabalha com o conceito de “ator social” no documentário. Para ele, o filme documentário opera em sintonia com o ritual do *habeas corpus*, onde é necessário “ter um corpo”. Sem o corpo, o processo legal não tem como seguir e, também sem o corpo, “a tradição do documentário fica sem seu principal referencial, o ator social real cuja história é contada no filme” (NICHOLS, 1987:9). Dessa maneira, é possível uma adaptação desta metodologia para uma análise filmica do documentário.

A literatura especializada sobre análise filmica se dedica, em sua grande parte, à análise de filmes de ficção, incluindo filmes experimentais, desenhos animados e outros gêneros e subgêneros cinematográficos. Já o cinema documentário não possui um conjunto consolidado de ferramentas de análise filmica disponível. Para esta pesquisa, foi necessário um cruzamento de técnicas de análise filmica para se chegar a um conjunto de ferramentas adequadas para analisar o *corpus* da pesquisa. Nesse sentido, as sugestões propostas por diversos autores serviram de orientação para a construção de uma metodologia própria de análise filmica, específica para a desconstrução e reconstrução estrutural de filmes documentários e sua narrativa.

Norman Denzin (2004) propõe dois tipos de leitura de um filme: a leitura realista e a leitura subversiva. Em sua proposta de análise filmica, Denzin trabalha especificamente com filmes documentários. Para o autor, uma leitura realista de um filme possui quatro características básicas. Em primeiro lugar, este tipo de leitura trata o texto visual como realístico do ponto de vista do fenômeno abordado. A leitura realista parte do pressuposto de que os filmes documentários são “uma janela para o mundo

real”. Em segundo lugar, o filme é tratado como sendo uma prova de uma verdade estabelecida sobre o mundo e seus acontecimentos, ou seja, que o filme conta a verdade. Em terceiro lugar, o significado de um texto visual, como é o filme, pode ser dado por meio de uma leitura fina de seu conteúdo, detalhes, construção das personagens e suas características e a construção da narrativa e seus diálogos. Em quarto lugar, a leitura realista valida as asserções que o filme faz sobre a realidade. Uma leitura realista tradicional procura descobrir como os textos visuais conversam ou dialogam com as características universais da condição humana (DENZIN, 2004).

Já a leitura subversiva proposta por Denzin desafia as interpretações realistas de um filme documentário. Esse tipo de leitura sugere que o realismo dos textos visuais são sempre filtrados por meio de pré-concepções e vieses. Os filmes refletem, portanto, “o ponto de vista de quem vê” (DENZIN, 2004:240). A leitura subversiva de um filme não permite um diálogo com as características universais da condição humana. Para o autor, ela somente permite enxergar versões limitadas das experiências humanas. A leitura subversiva revela outras características as quais a leitura realista ignora. Seu foco está nas características secundárias, menores, e não somente nas personagens principais. A leitura subversiva pressupõe que o filme documentário reforça determinados valores culturais fundamentais, como a família, o trabalho, a religião, etc. O objetivo principal deste tipo de leitura é descobrir os múltiplos significados imbricados no texto filmico (DENZIN, 2004).

A leitura realista e a leitura subversiva se complementam para que um filme possa ser analisado em sua totalidade, nas suas diversas camadas. Uma leitura desafia a outra nesse exercício de desconstrução e reconstrução da estrutura narrativa do filme documentário. Denzin propõe, a partir dos dois tipos de leitura e seu cruzamento, uma série de fases e etapas para uma pesquisa visual crítica:

Fase 1: Olhar e sentir – nesta fase, o pesquisador deve observar o filme documentário em sua totalidade, assistir ao filme, ouvir seus diálogos e permitir que haja uma troca entre pesquisador e objeto, com o propósito de identificar os efeitos que o filme exerce sobre o espectador. Vale lembrar que o pesquisador também é espectador. É nesta fase que estas impressões devem ser registradas. As perguntas e padrões de significado que surgirem também devem ser anotados. Fase 2: Que pergunta estou fazendo? – nesta fase, o pesquisador deve definir sua pergunta de pesquisa e quais as perguntas que o texto filmico sugere. A partir dessas definições, o pesquisador deve começar a listar e sistematizar as imagens, cenas-chave e evidências do texto filmico.

Fase 3: Microanálise estruturada – nesta fase, o pesquisador deve fazer uma microanálise cena por cena, além de transcrever o filme e seus diálogos, descrever as cenas e retirar trechos que considera importantes. A partir desta microanálise, o pesquisador deve sistematizar padrões e sequências, elaborar descrições detalhadas e identificar como o texto fílmico apresenta a realidade, lida com os fatos, retrata as experiências e dramatiza a verdade. O autor lembra que é necessário que o pesquisador nunca desvie de sua pergunta de pesquisa. Ainda na fase da microanálise, o pesquisador deve procurar identificar os momentos mais importantes do filme, as ocorrências de conflitos de valores e como o filme/texto/imagem se posiciona em relação a esses valores. Fase 4: Busca de padrões – nessa última fase, Denzin recomenda que o pesquisador volte ao filme e às anotações. O filme deve ser assistido novamente na íntegra e o pesquisador deve ter em mente sua pergunta de pesquisa. A ideia é identificar como as anotações e o filme dialogam e respondem à pergunta de pesquisa. É também nessa última fase que o pesquisador deve cotejar as leituras realista e subversiva realizadas no início da pesquisa. A partir do conjunto das ferramentas descritas, o pesquisador pode dar início à interpretação, baseada no material coletado.

Com a ideia de “romper com o fluxo do filme”, Casetti e Di Chio propõem uma análise fílmica baseada na tecnologia hoje disponível. É o DVD que vai permitir o ir e voltar exaustivo do filme. O advento e a disponibilidade desta tecnologia reduziu a impotência do analista diante do filme e permitiu o distanciamento para a análise (CASSETTI e DI CHIO, 2007). Para as duas fases da análise – descrição para a decomposição do texto fílmico e interpretação a partir da recomposição dos dados – os autores sugerem cinco momentos da entrada do pesquisador no exercício da análise fílmica: a pré-compreensão do texto fílmico e da hipótese exploratória, a delimitação do campo, a escolha do método e a definição dos aspectos a serem estudados.

Casetti e Di Chio assim enumeram as etapas metodológicas de análise fílmica: 1.segmentação: significa a subdivisão do filmes em partes distintas; 2.estratificação: que significa um exame dos componentes internos do filme por meio de uma pergunta transversal; 3.enumerar e ordenar: onde se desenha um primeiro mapa com as diferenças e semelhanças tanto da estrutura quanto das funções dos elementos observados. Esta etapa é puramente descritiva; e 4.recomposição e modelização: etapa final da análise, que consiste na reconstrução de um quadro global sobre o filme. Essa decomposição da linealidade, segundo os autores, tem o objetivo de subdividir o texto fílmico em segmentos cada vez menores e que resultem em unidades de conteúdo

menores ainda. Já na fase de recomposição, acontece o reagrupamento dos elementos identificados para lograr um modelo de conclusão do processo analítico, uma estrutura orgânica dos principais elementos encontrados durante a análise fílmica. Para Casetti e Di Chio, o objetivo principal de todo esse processo é a descoberta da lógica que une esses elementos.

O modelo analítico proposto por Casetti e Di Chio tem como proposta a descoberta da inteligibilidade do fenômeno pesquisado. E, na busca dessa lógica, a análise fílmica deve possuir, ao menos, três características para ser legítima. Em primeiro lugar, é necessária a existência de uma coerência interna para não haver contradições durante o processo da descoberta. Em segundo lugar, a análise deve ter fidelidade empírica, ou seja, o pesquisador deve manter uma relação afetiva com o objeto de pesquisa – o filme. E, finalmente, a análise deve trazer algo de novo para que tenha relevância cognoscitiva. Para esta última característica, o pesquisador deve ir além de suas evidências empíricas e diferenciar os aspectos não familiares do fenômeno investigado (CASSETTI e DI CHIO, 2007). Muito embora essa proposta analítica sugira três características legitimadoras, é possível encontrar outros fatores que agreguem valor à pesquisa, tanto no nível da análise fílmica quanto no nível das descobertas que surjam durante a pesquisa.

Outra abordagem metodológica para análise fílmica foi proposta por Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté e sugere a averiguação sistemática do texto fílmico. Sua metodologia é um pouco mais simples em relação às demais. Ainda assim, as etapas propostas pelos autores representam uma complementação para as metodologias estruturadas sugeridas por outros autores. Como etapas de análise fílmica, Vanoye e Goliot-Leté sugerem: 1.a decomposição (ou desconstrução) dos elementos que compõem o filme; 2. estabelecimento de elos de ligação entre esses elementos. Estas duas etapas iniciais, além da transcrição, funcionam como ferramentas para uma resignificação da totalidade do filme, imbuídas de um distanciamento importante para a análise fílmica (VANOYE e GOLIOT-LETÉ, 2008). Entretanto, os autores apontam para os limites dessa reinvenção do filme, com o objetivo de se evitar a reconstrução (ou construção) de um novo filme. Para eles, “os limites da ‘criatividade analítica’ são os do próprio objeto de análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise” (VANOYE e GOLIOT-LETÉ, 2008:15).

Um aspecto importante contemplado por Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté é o contexto histórico e de produção do filme. Para eles, “mais cedo ou mais tarde, na

análise, é indispensável colocar as questões do contexto de produção, de lugar e de momento de difusão” (VANOYE e GOLIOT-LETÉ, 2008:107), além da identificação do objetivo almejado pelo filme e seus realizadores. Dessa maneira, uma metodologia de análise fílmica deve também levar em consideração o contexto no qual o filme foi realizado, suas possíveis motivações, seu momento político, as condições de sua produção, etc, ou seja, o pesquisador deve contextualizar histórica e politicamente seu objeto de análise.

A metodologia proposta por Jullier e Marie, em três níveis, leva em consideração a “ordem de grandeza” das figuras fílmicas de acordo com sua intervenção nos níveis do plano, da sequência e do filme inteiro.¹¹ No nível do plano, o ponto de vista determinado pela localização da câmera representa o ponto de observação da cena, de onde parte o olhar. Para os autores, “nenhum ponto de vista é neutro” (JULLIER e MARIE, 2009:22). Ainda no nível do plano, os autores explicam que “o plano médio apresenta o sujeito em sua unidade, o close-up rompe essa unidade, isolando uma de suas partes e o plano geral insere o sujeito em seu ambiente, eventualmente dando uma ideia das relações entre eles” (JULLIER e MARIE, 2009:24). É também no nível do plano que é possível observar a distância focal, os movimentos de câmera (panorâmicos e travellings) e a direção da luz, além dos ruídos, música e diálogos.

No nível da sequência, os autores não fazem distinção entre “cena” e “sequência” e simplificam o nível de observação como sendo um conjunto de planos com uma unidade temporal, espacial e narrativa. Para eles, é no nível da sequência que o espectador capta o “discurso oculto” por se posicionar a uma certa distância do filme. No nível do filme, Jullier e Marie compreendem o filme como sendo um quebra-cabeças. Para eles, a narrativa “consiste em apresentar as peças em certa ordem e certo ritmo: é a distribuição do saber” (JULLIER e MARIE, 2009:62). Essa montagem do quebra-cabeças pode ou não culminar em uma imagem completa quando finalizado. É a “distribuição do saber” que importa aqui, ou seja, a narrativa. Os autores também apontam para uma questão importante de ser observada na análise fílmica, para além de uma análise estruturada nos três níveis propostos: a noção de gênero cinematográfico. O gênero, para Jullier e Marie, se mantém como um rótulo útil e popular e, quando um espectador vai ao cinema assistir a um filme, que é classificado como sendo de um

¹¹ Jullier e Marie assim definem os níveis de um filme: “no nível do plano (parte do filme situada entre dois pontos de corte), no nível da sequência (combinação de planos que compõem uma unidade) ou no nível do filme inteiro (combinação de sequências)” (JULLIER e MARIE, 2009:20).

determinado gênero, já se sabe com uma certa margem de segurança o que vai se assistir e isso legitima o analista para uma avaliação estética da maneira como uma história é contada (JULLIER e MARIE, 2009).

Na proposta metodológica de Jullier e Marie – e defendida, em certa medida, também por Vanoye e Goliot-Leté –, cabe ao pesquisador levar em consideração dados como ficha técnica dos filmes, prêmios recebidos, festivais onde foram exibidos, um resumo e uma sinopse estendida, o contexto em torno do filme com a biografia do diretor e seus outros trabalhos, o contexto histórico da realização do filme, o roteiro (se houver), sua repercussão na mídia e em festivais (resenhas ou mesmo *blogs*), além da divisão do filme em partes (situação da sequência), onde o pesquisador deverá escolher uma ou mais partes a serem analisadas, com decupagem ou não das cenas.

Para a construção de um conjunto de ferramentas metodológicas para análise fílmica, é importante voltar ao problema de pesquisa, que consiste em descrever as estratégias narrativas de três filmes documentários sobre aborto em termos de abordagem temática sobre o aborto e linguagem cinematográfica, com o objetivo de identificar os elementos que caracterizem os filmes que compõem o *corpus* empírico como peças de videoativismo. As estruturas e metodologias propostas pelos autores acima descritos são distintas. Entretanto, existem pontos de convergência nas abordagens metodológicas propostas. Dessa maneira, foi possível construir um quadro com as principais ferramentas e abordagens de cada proposta, com o objetivo de alcançar uma visão espacial das metodologias disponíveis. A partir de um quadro descritivo das propostas metodológicas, foi possível a construção de um conjunto de ferramentas específico para a condução da pesquisa. As abordagens metodológicas, além de distintas, também se complementam, ou seja, é possível tanto a escolha de uma metodologia única quanto a construção de uma nova metodologia a partir da combinação das ferramentas que mais se adéqüem para a análise fílmica de documentários. Foi possível identificar quatro diferentes técnicas e abordagens metodológicas:

Quadro 1: Quadro de etapas metodológicas para análise filmica.

autor	número de etapas	descrição das etapas	
DENZIN [2004]	2 + 5	1.leitura realista 2.leitura subversiva	1.assistir ao filme 2.transcrever o filme 3.buscar padrões 4.comparar elementos 5.interpretar
CASETTI e DI CHIO [2007]	4	1.segmentação 2.estratificação 3.enumeração e ordenamento 4.recomposição/modelização	
VANOYE e GOLIOT-LETÉ [2008]	3	1.decomposição 2.estabelecimento de elos de ligação 3.contexto histórico	
JULLIER e MARIE [2009]	3+1	1.nível do plano 2.nível da sequência 3.nível do filme	1.contexto histórico e em torno do filme

Para esta pesquisa, foi utilizada a abordagem metodológica proposta por Norman Denzin (2004), com o acréscimo de uma etapa que contempla o contexto histórico dos filmes, como sugerem Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté (2008) e Laurant Jullier e Michel Marie (2009) dada a importância de serem filmes sobre um tema de direitos humanos e que carregam em suas narrativas um arcabouço social e político que constitui a variável analítica da pesquisa: o tema do aborto.

Dessa maneira, a análise filmica foi realizada em sete etapas: 1.assistir aos filmes; 2.transcrição dos filmes; 3.busca de padrões; 4.comparação de elementos; 5.descrição do contexto histórico; 6.comparação entre os filmes; e 7.interpretação. Os filmes foram analisados à luz das seguintes categorias iniciais (ou categorias-tentativas): 1. abordagem narrativa sobre o tema do aborto; 2. escolhas narrativas sobre o tema do aborto; 3. estrutura narrativa; 4. roteiro; 5. cenário e locações; 6. uso de imagens de arquivo; 7. uso de cartelas com intertítulos; 8. uso de música e trilha sonora; 9. o contexto histórico da realização dos filmes. Os filmes foram transcritos, com o objetivo de que a análise textual cuidadosa permitisse uma codificação e, conseqüentemente, a transferência da imagem da tela para o texto (ROSE, 2002). As transcrições forneceram um conjunto de dados que permitiram uma codificação e uma sistematização de elementos semelhantes ou distintos em cada obra. As etapas metodológicas estão descritas a seguir:

1. Assistir aos filmes: os filmes foram assistidos de três a cinco vezes, em intervalos aleatórios, com o objetivo de registrar as primeiras impressões e impacto da narrativa e a identificação e sistematização das duas principais unidades de análise: a textual e a visual. Os filmes foram analisados também como um texto com vistas ao

estabelecimento da unidade de análise textual. Em um segundo momento, os filmes foram assistidos em sua totalidade e foram excluídos conteúdos extras fornecidos pelos DVDs. Os encartes, quando disponibilizados, foram levados em consideração. A segunda unidade de análise foi, portanto, a visual. Estas duas unidades de análise serviram para a identificação dos elementos constitutivos de cada filme, bem como as características narrativas estruturais de cada um. Entende-se por estrutura narrativa, aqui, o formato de uma história, seu começo, meio e fim, observando-se os papéis de diferentes forças e a articulação de temas importantes no seu desenrolar e que culmina no “fechamento da narrativa” (ROSE, 2002).

2. Transcrição: os filmes foram transcritos em sua totalidade, com o objetivo de obter um texto que contemplasse os diálogos, intertítulos, cartelas, *letterings* ou legendas explicativas. As transcrições permitiram uma sistematização das diferenças e padrões textuais de cada filme, que consiste na etapa a seguir.

3. Busca de padrões: com as anotações reunidas nas etapas de visualização e transcrição dos filmes, nesta etapa os dados foram sistematizados, com o objetivo de se obter um quadro estruturado de diferenças e padrões na narrativa, abordagem temática, estratégias de linguagem cinematográfica e outros elementos que foram surgindo.

4. Comparação de elementos: nesta etapa todos os elementos identificados e suas categorias foram comparados, com vistas à elaboração de um desenho que estabelecesse diálogos, enumerasse diferenças e reconhecesse padrões entre os três filmes analisados.

5. Descrição do contexto histórico: os elementos constitutivos do contexto em que cada filme foi realizado foram descritos e analisados, com o objetivo de se conhecer o momento histórico, político e social em que os filmes foram feitos. Nessa etapa foram consideradas, inclusive, a repercussão sobre o tema do aborto na mídia impressa brasileira momentos antes, durante e depois do lançamento dos filmes (HIRSCH, 2007).

6. Comparação entre os filmes: com todos os dados obtidos e sistematizados nas etapas anteriores, foi possível uma comparação entre os filmes, com vistas à elaboração de um texto crítico e analítico que levasse em consideração os elementos específicos de cada filme, bem como os elementos recorrentes.

7. Interpretação: nesta fase foi elaborado o texto final, com a conclusão, a partir do texto comparativo. Este texto interpretativo contemplou a descrição de cada filme, comparou seus elementos e resultou em uma análise minuciosa dos três filmes, à luz das seguintes categorias: 1. abordagem narrativa sobre o tema do aborto; 2. escolhas narrativas sobre o tema do aborto; 3. estrutura narrativa; 4. roteiro; 5. cenário e

locações; 6. uso de imagens de arquivo; 7. uso de cartelas com intertítulos; 8. uso de música e trilha sonora; 9. o contexto histórico da realização dos filmes.

Concomitante à análise e comparação dos filmes, foi realizada a leitura de uma amostra das matérias jornalísticas sobre os filmes a partir de 2005, ano em que foi lançado *Uma História Severina*. Os textos foram lidos com o objetivo de identificar declarações e falas das diretoras sobre seus filmes e o processo de sua produção, além de impressões ou sinalizações sobre seus objetivos ao realizarem filmes sobre aborto. Esses dados foram utilizados aleatoriamente, quando foi necessária sua inserção ao longo do texto desta dissertação.

Questões de pesquisa

As relações entre os enfoques narrativos e sua utilização pelas diretoras surgiram a partir de questionamentos diversos. O primeiro deles buscou conhecer os pontos de vista das personagens sobre o tema do aborto e como estes foram incorporados e postos em diálogo no conjunto da narrativa fílmica. A análise textual foi a ferramenta de base para a identificação destes elementos. O segundo questionamento buscou identificar as características elencadas pelas diretoras para a argumentação sobre o tema do aborto em seus filmes. Para a comparação e interpretação foram utilizadas as análises textual e visual. Finalmente, o terceiro questionamento buscou dados sobre a construção das estratégias narrativas de cada filme para a elaboração de uma ferramenta de *advocacy* em direitos humanos das mulheres. Os dados coletados nas análises textual e visual foram confrontados, com o objetivo de extrair o núcleo ou os núcleos constitutivos de uma ferramenta audiovisual de *advocacy* em direitos humanos.

A pesquisa se voltou para a identificação de semelhanças e diferenças entre os três filmes analisados: abordagem sobre o tema do aborto; estratégia narrativa; escolha das personagens; estratégias de edição/montagem; uso de procedimentos narrativos secundários, entre outras. A ideia foi elaborar uma comparação dos filmes, a partir das categorias que surgiram a partir dos dados e com a utilização de técnicas de memorandos e diagramas. Memorandos são registros escritos analíticos que variam em tipo e formato, a depender das escolhas da pesquisadora. Diagramas são recursos visuais que apontam visualmente as relações entre conceitos (STRAUSS e CORBIN, 2008). Esta mesma técnica de construção de teoria fundamentada foi aplicada à segunda parte da pesquisa, onde foram analisadas as matérias jornalísticas sobre os filmes.

As perguntas elencadas tiveram como plano de fundo a discussão sobre o documentário como um gênero cinematográfico onde são construídas representações sobre o mundo em que vivemos, do contexto dentro do qual a história e a realidade são entrelaçadas, exibindo histórias e experiências de vida, aspectos da realidade das personagens, emoções. No caso dos três documentários analisados nesta pesquisa, suas personagens são mulheres que em algum momento de suas vidas realizaram aborto. Para Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté: “reflexo ou recusa, o filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo” (VANOYE e GOLIOT-LETÉ, 2008:56). O ponto de vista adotado pelas diretoras dos filmes e suas estratégias narrativas foram analisados a partir de trechos selecionados de cada filme.

Francesco Casetti e Federico Di Chio consideram um filme como um objeto de linguagem, lugar de representação, momento de narração ou unidade comunicativa. Para os autores, o filme é como um texto e tem um valor como documento para análise, podendo ser identificadas variáveis e constantes, além de permitir divisões e reagrupamentos. Um filme se monta e desmonta, com o objetivo de se descobrir sua estrutura interna, como ele age, qual o seu mecanismo (CASSETTI e DI CHIO, 2007). Essa possibilidade do analista, de poder assistir ao filme mais de uma vez, é um de seus maiores trunfos no rol de ferramentas analíticas disponíveis.

Capítulo III - Videoativismo

Bill Nichols e a voz do documentário

Referencial importante para a compreensão do documentário e de seu papel como uma representação do mundo em que vivemos ou como ferramenta de *advocacy*, o conceito de voz no documentário, cunhado por Bill Nichols, se transformou em um dos alicerces sobre os quais o exercício de realizar um filme documentário se sustenta. Crítico de filmes documentários baseados estritamente em entrevistas, o autor sugere que o documentário de entrevistas, apesar de eficiente na transmissão de uma ideia ou de um aspecto da vida, possui problemas de estratégia e de forma dentro do universo mais ampliado da linguagem cinematográfica (NICHOLS, 2005a).¹² Nichols reconhece que, na etapa onde o cinema documentário se encontra atualmente, uma nova fase se consolidou, onde os filmes passaram a transmitir seus pressupostos epistemológicos e estéticos de maneira mais explícita, assumindo, assim, uma abordagem mais complexa (NICHOLS, 2005a).

A essa nova abordagem Nichols chamou de documentário auto-reflexivo, que consiste em um filme que

mistura passagens observacionais com entrevistas, a voz sobreposta do diretor com intertítulos, deixando patente o que esteve implícito o tempo todo: o documentário sempre foi uma forma de re-presentação, e nunca uma janela aberta para a ‘realidade’. O cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados, sempre foi muito mais um produtor de discurso cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas (NICHOLS, 2005:49).

Nesse sentido, o documentário passou a centrar-se na questão da “voz”, segundo o autor, que define essa “voz” como sendo algo um pouco mais limitado que o que se

¹² Bill Nichols, em sua crítica a filmes documentários que se baseiam em entrevistas, sustenta que a escolha estratégica pela entrevista no documentário responde ao reconhecimento de que os acontecimentos ou fatos não falam por si mesmos e que uma única voz não possui autoridade definitiva sobre um determinado fato. Para o autor, as entrevistas transformam a autoridade da verdade em algo difuso e, dessa maneira, existe “um hiato entre a voz do ator social recrutado para o filme e a voz do filme” (NICHOLS, 2005:57).

compreende por estilo: “aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta” (NICHOLS, 2005a:50). E, a partir desse entendimento da voz do documentário, uma análise crítica de um filme documentário deve levar em consideração como um texto fílmico é construído e que este filme documentário carrega em si um arcabouço que determina pontos de vista, impressões, asserções e efeitos em seu discurso. No caso do documentário de entrevistas, o problema considerado por Nichols pode ser amenizado levando-se em consideração a própria subjetividade implícita na construção argumentativa da narrativa. O filme documentário de entrevistas apresenta um sistema textual como os demais filmes documentários e todos tem a sua própria voz.

Bill Nichols parte da ideia de que os filmes documentários de entrevistas apresentaram uma solução aos limites do cinema direto, e que os documentários auto-reflexivos buscam solucionar outras limitações, relacionadas com o pressuposto de uma subjetividade, além de um ponto de vista ou posicionamento social e textual do cineasta. Para Nichols, essa relação dialética sobre a subjetividade não é um problema no documentário (NICHOLS, 2005a). O nível de auto-reflexividade nos filmes documentários objeto desta pesquisa está na escolha do tema do aborto pelas quatro diretoras. O desempenho de suas personagens, as estratégias narrativas e escolhas relacionadas à linguagem, montagem ou edição, uso de trilha sonora ou escolhas relacionadas à narração ou uso de intertítulos fazem parte do conjunto de elementos que constituem o ponto de vista de cada diretora. Se a entrevista em si não fornece informações sobre o presente ou o cotidiano da personagem e mostra somente suas palavras como um relato do passado, é a auto-reflexividade que vai trazer à tona a voz do documentário (NICHOLS, 2005a).

O autor utiliza o conceito de voz no documentário como elemento central para a discussão sobre os diferentes modos de documentário (NICHOLS, 2005b). Os filmes elencados para esta pesquisa, que trabalham com um mesmo tema, o do aborto, trazem consigo modos sobrepostos em suas narrativas.¹³ Isso se dá pelas diferentes estratégias narrativas escolhidas pelas realizadoras dos filmes. Quando o autor elenca os fatores que levam o documentário a possuir voz própria, Nichols lembra que a narrativa, pelo

¹³ Bill Nichols identificou e definiu seis modos de documentário: 1.modo poético [ênfase nas associações visuais]; 2.modo expositivo [ênfase na palavra e na lógica argumentativa]; 3.modo observativo [ênfase no cotidiano das pessoas/câmera discreta]; 4.modo participativo [ênfase na interação cineasta/tema]; 5.modo reflexivo [ênfase nas convenções que regem o documentário]; e 6.modo performático [ênfase na subjetividade do engajamento do cineasta e a receptividade do público] (NICHOLS, 2005b:62-63).

discurso, suscita a questão da voz (NICHOLS, 2005b). Muito embora cada documentário apresente uma voz particular, essa voz passa a compor um conjunto de vozes ou mesmo um discurso sobre o tema tratado. Sobre o tema do aborto, por exemplo, os três documentários elencados para a análise fílmica nesta pesquisa defendem a legalização do aborto e este ponto de vista é somado aos demais, como a voz do movimento feminista, a voz de um jornalista ou escritor favorável ao aborto ou a voz de uma mulher em depoimento a uma reportagem de jornal. Em suma, “a voz diz respeito a como a lógica, o argumento ou o ponto de vista nos são transmitidos” (NICHOLS, 2005b:74). E essa voz, traduzida pela ética no estilo do documentarista, transmite seu posicionamento na hora de pensar o filme e em como fazê-lo, pois, para o autor

como o orador de antigamente, o documentarista fala das questões cotidianas, propondo novas direções, julgando as anteriores, avaliando características de vidas e culturas. Essas ações caracterizam o discurso retórico não como "retórico" no sentido da argumentação pela argumentação, mas no sentido do comprometimento com questões prementes de valor e crença, para as quais nem fatos nem lógica oferecem orientação conclusiva, que leve a uma conduta adequada, a decisões sábias ou a perspectivas inspiradas. A voz do documentário atesta seu engajamento numa ordem social e sua avaliação dos valores subjacentes a essa ordem. É a orientação específica para o mundo histórico que dá ao documentário sua voz própria (NICHOLS, 2005b:92).

O conceito de voz no documentário parece ser o mais pertinente para a realização de uma análise de documentários sobre o tema do aborto. São as vozes de cada filme que permitirão identificar alguns dos elementos constitutivos de uma ferramenta audiovisual de ativismo.

Documentário e videoativismo

O documentário, portanto, se caracteriza como narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo, ou de si. (Fernão Pessoa Ramos, Mas afinal... O que é mesmo documentário?, 2008, p.24).

O filme documentário se beneficiou das facilidades que a tecnologia trouxe a partir dos anos 1960, com a câmera portátil e, mais adiante, nos anos 1990, com as câmeras digitais e equipamentos mais leves (GREGORY, 2005; AUFDERHEIDE, 2007). Para Gillian Caldwell, um filme emociona e estabelece uma ligação entre seus personagens e quem os assiste. No caso do documentário engajado, o filme pode também estabelecer ligações com grupos e movimentos sociais que trabalham com determinado tema (CALDWELL, 2005). Muito embora os movimentos sociais ou ativistas de causas de direitos humanos possam utilizar um vídeo ou um filme como ferramenta de ativismo, esses filmes podem ter sido realizados especificamente como filmes de *advocacy* ou podem ter sido realizados por outras razões e apropriados para uso em causas de direitos humanos. Caldwell define um vídeo como sendo um vídeo de *advocacy* quando este tem como eixo a ideia de alcançar visibilidade ou impacto em razão de determinada questão. A autora define o *advocacy* como sendo “o processo de se trabalhar por uma posição, resultado ou solução particular” (CALDWELL, 2005:4). Nesse sentido, o *videoadvocacy* ou, videoativismo, procura chamar a atenção de público, governos, entidades de direitos humanos, ambientais ou outras, para determinado assunto que merece atenção ou debate.

O filme documentário implica, direta ou indiretamente, um pensamento humanista carregado de responsabilidades ante a realidade, a verdade e sua poética. Este documentário humanista deve observar a subjetividade e a objetividade, com a ideia de uma perspectiva que vise à intervenção sobre algum tema de direitos humanos. É no sentido dessa bandeira humanista que o videoativismo trabalha, com uma predisposição à intervenção contra a alienação, contra a desumanização (DOMÍNGUEZ, 2007). Um bom documentário faz o espectador querer saber mais sobre o assunto que acabou de assistir. Quem assiste a um filme documentário sobre uma causa específica é apresentado a um chamado sobre determinado tema. Um filme documentário de *advocacy* desperta um senso de indignação ou de solidariedade. É a história dentro do documentário que dá estrutura e sentido ao filme (CIZEK, 2005a). No caso de um

documentário de *advocacy*, a narrativa é a ferramenta que transforma a mensagem a ser transmitida e dialoga com o espectador, causando-lhe algum impacto. Cizek sustenta que o documentário de *advocacy* “coloca o ‘humano’ dentro dos ‘direitos humanos’” (CIZEK, 2005a:79) e que as pessoas reais são o que realmente importa para o público de um filme – mesmo que elas discordem do ponto de vista do realizador. É sobre o ponto de vista que a autora organiza sua argumentação sobre o videoativismo. O ponto de vista, em um filme de ativismo, está imbricado em cada parte do filme e é reconhecido no todo, desde o enquadramento até a escolha na edição. Para a autora, o ponto de vista é a voz do documentário de ativismo.

Já Gabriela Bustos enxerga o documentário de direitos humanos como um olho que vê e desvenda a potencialidade deste tipo de produção em se transformar em uma arma de contra-informação e denúncia, além de se estabelecer como um mecanismo de registro histórico e de construção da memória coletiva de uma sociedade sobre um tema específico que merece ser denunciado ou debatido (BUSTOS, 2007). Inspirada em Bill Nichols, a autora também trabalha com a perspectiva de um cinema documentário preocupado em representar a realidade e interpretar o mundo sob um ponto de vista. Bustos chama o documentário de direitos humanos de documentário político ou documentário de intervenção política. Para ela, esse tipo de documentário não possui somente o papel único da denúncia, mas também da intervenção em si. Javier Campo e Christian Dodaro compartilham com os demais autores aqui citados sobre as dimensões e a definição do documentário engajado, documentário de direitos humanos, documentário político, documentário de *advocacy* ou videoativismo. Para eles, o cinema documentário possui a capacidade de colocar em discussão as problemáticas relacionadas aos direitos sociais e direitos humanos (CAMPO e DODARO, 2007). É no documentário como ferramenta que o realizador logra uma narrativa que denuncia e cobra de autoridades governamentais, por exemplo, ações de combate ou de cumprimento de acordos ou leis que protegem os direitos humanos.¹⁴

Para Campo e Dodaro, o videoativismo tem um papel fundamental dentro dos meios disponíveis no contexto da Indústria Cultural para a representação de eventos ou experiências e para a transformação de crenças e valores (CAMPO e DODARO, 2007). Nesse sentido, os filmes analisados nesse projeto podem ter sido realizados com o

¹⁴ Para esta pesquisa, trabalhamos com o videoativismo em direitos humanos, mas é interessante ressaltar que existem outras causas abordadas por esse tipo de documentário, como é o caso de documentários sobre os direitos dos animais ou os documentários sobre temas ambientais.

objetivo de se fazer *advocacy* para a legalização do aborto ou somente para chamar a atenção do público para o tema. Um filme documentário pode se propor, desde o início de sua realização, ainda na pré-produção, a esse papel da denúncia ou de transformação. Mas também pode ser realizado sem a pretensão de ser uma bandeira ativista, como mais uma ferramenta para o debate. Essa politização do filme documentário pode ser feita antes ou depois de seu lançamento. Como já dito, o documentário pode ser apropriado para uma causa, assumindo um novo objetivo, fora do controle de quem o realizou.

Patricia Aufderheide considera que não há nada melhor para persuadir do que a realidade. Em sua definição de vídeo *advocacy*, a autora tem como foco a questão da persuasão. Para ela, que trabalha com o termo “terceiro cinema”, a América Latina tem um papel crucial na consolidação do gênero como ferramenta de denúncias sobre direitos humanos, com exemplos em Cuba, Brasil, Argentina e Chile.¹⁵ Ela aponta esses exemplos dentro do cinema de ficção com o objetivo de chamar a atenção para a importância do contexto histórico da produção dos filmes documentários de ativismo (AUFDERHEIDE, 2007). Ou seja, o videoativismo também considera os contextos político e histórico de sua realização, fazendo um diálogo importante com os demais meios que compõem a Indústria Cultural.

Não existe uma definição para cada tipo de documentário, nem mesmo uma divisão estabelecida sobre esses tipos. No caso do documentário como peça de ativismo, essa demarcação sobre como um filme se define ou é definido se torna ainda mais difícil e desafiador. Para Michael Chanan (2007), o documentário se dividiu em dois tipos: 1. o documentário exibido em canais públicos de televisão; e 2. os documentários de cunho político (CHANAN, 2007). Entretanto, consideramos que essa divisão apresenta limitações, por ser elaborada no contexto do documentário britânico. Um exemplo da fragilidade dessa divisão é que filmes documentários de cunho político também são exibidos na tevê. O documentário, mesmo quando não tem explícito seu engajamento ou não foi motivado por questões sociais ou políticas específicas, sempre é realizado com vistas a atingir uma audiência preocupada ou interessada sobre determinado tema. E essa audiência assiste a um documentário porque o relaciona diretamente com o mundo real, um mundo físico que existe a nossa volta, independentemente da presença

¹⁵ Uma definição de “terceiro cinema” está relacionada ao cinema na América Latina (terceiro cinema -> terceiro mundo), onde uma parcela importante de cineastas, inspirados pela revolução cubana e sua resistência à hegemonia americana, realizou filmes ativistas, tanto na ficção como no documentário. É o caso do Cinema Novo, no Brasil (AUFDERHEIDE, 2007).

ou não da câmera (NICHOLS, 2005b; CHANAN, 2007; CHAPMAN, 2009). Na verdade, o documentário mostra às suas audiências mundos e experiências inexplorados, o que o transforma em um filme que vai além do passatempo proporcionado pela ficção. O documentário demanda um comprometimento e um engajamento ativo do espectador, forçando-o a refletir sobre as informações que possui sobre determinado tema e de que maneira as processa, contribuindo para o despertar da curiosidade, fazendo-o querer saber sempre mais (BERNARD, 2008). Muito embora tenhamos optado por uma defesa do documentário engajado, é importante lembrar que filmes de ficção podem também ir além da experiência de um passatempo e que nem todos os documentários tem a missão de provocar o espectador e chamá-lo à reflexão sobre determinado tema.

Um bom exemplo sobre essa dificuldade em definir um filme documentário ou seus tipos é o que Michael Chanan emprestou do filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Para Chanan, assim como Wittgenstein discorreu sobre as diferenças entre os seres humanos, os documentários são como jogos, que são organizados por famílias de jogos e estes são relacionados de acordo com suas semelhanças entre si (CHANAN, 2007). Ou seja, são muitos os tipos de documentário, que podem pertencer a grupos de estilos de documentário, por exemplo, mas que entre esses grupos alguns membros podem apresentar semelhanças com membros de outros grupos. Assim funcionam as famílias de jogos para Wittgenstein e os documentários para Chanan. A popularidade e a diversidade do documentário contemporâneo são compreendidas, hoje, como uma expressão de sua complexidade, com influências e interpretações oriundas de diferentes contextos e abordagens (CHAPMAN, 2009). O consenso sobre a falta de definição sobre o documentário está em duas afirmações: 1. a de que o documentário é uma forma de cinema engajado; e 2. a de que o documentário é tão difuso e fluido que o gênero é difícil de ser definido (CHAPMAN, 2009).

Para o documentário de cunho político, social, ou com pretensões ativistas, a discussão sobre esse consenso a respeito de sua indefinição parece não ter muito sentido, uma vez que a própria essência do documentário está na possibilidade da circulação e divulgação de ideias.¹⁶ Muito embora a definição do documentário esteja

¹⁶ Vale ressaltar, neste ponto desta dissertação, que o foco está no documentário ativista. O termo videoativismo é usado, nesta pesquisa, dentro do campo do documentário. Existem, a título de esclarecimento, diversas expressões ativistas dentro do campo do vídeo e da videoarte, surgidos no começo dos anos 1970 nos Estados Unidos, e que tinha como objetivo principal o uso do vídeo como ferramenta para visibilidade de grupos vulneráveis e movimentos sociais. Somam-se a essas expressões, ainda, os videoativistas, *videomakers* e os demais videoregistros que publicam seus trabalhos na internet

longe de um consenso, o documentário ativista tem em seu dispositivo – a câmera – uma ferramenta capaz de capturar e mediar a realidade social. O documentário ativista tem na sua audiência cidadãos, integrantes de um coletivo social com papéis distintos no funcionamento da esfera pública (CHANAN, 2007). Assim como existe a dificuldade de encontramos os limites do documentário, igualmente difícil é a definição do documentário ativista. Nesta pesquisa, consideramos os termos *videoativismo*, *vídeo advocacy* e *documentário ativista* (ou *doc-ativista*) a mesma coisa.

A evidência e o chamado para ação

Os documentários recorrem às provas para fazer de uma reivindicação algo como a afirmação "isto é assim", acoplada ao um tácito "não é mesmo?"
(Bill Nichols, Introdução ao documentário, 2005, p.69)

Nenhum "nós" deveria ser aceito como algo fora de dúvida quando se trata de olhar a dor dos outros
(Susan Sontag, Diante da dor dos outros, 2003, p.12)

Susan Sontag (2003), quando escreveu sobre as fotografias de guerra, mostrou como as pessoas que veem a carnificina impressa em um papel podem ter diferentes reações. Ela cita Virgínia Woolf no romance *Três Guinéus*, onde ela toca na ferida da indiferença diante da dor alheia. Tanto para Sontag quanto para Woolf, quem não reage diante dessa dor do outro é “um monstro moral”. Entretanto, e ainda sobre o livro de Sontag, a chamada “classe instruída”, que vai ao cinema e às livrarias, sofre de uma espécie de fracasso ou falha de imaginação ou de empatia diante da dor alheia. Para a autora, a sociedade instruída não tem a capacidade de retenção da realidade absorvida em uma fotografia que mostra a dor do outro (SONTAG, 2003). A evidência mostrada com crueza em uma fotografia ou em um filme documentário só tem sentido se causar algum impacto, se chamar a atenção do espectador, se lhe transformar seu interior ou modificar algum ponto de vista.

A evidência no campo do videoativismo é ponto crucial para a legitimidade do filme perante sua audiência ou público-alvo. A evidência visual de algum abuso ou violação de direitos tem um poder impressionante sobre quem vê a cena, tanto no

ou os expõem em galerias de arte, feiras e encontros culturais diversos. Essas expressões são bastante trabalhadas por teóricos da videoarte, como é o caso de Arlindo Machado.

cinema como na fotografia. Ao longo dos anos 1990, ativistas de todo o mundo passaram a utilizar o vídeo como fonte importante de evidência sobre violações ou crimes, em especial para exibição como prova em tribunais (PILLAY, 2005). O documentário, como um campo onde o ativismo ocupa espaço privilegiado, tem na evidência uma grande fortaleza. O documentário de cunho social, como é o caso do documentário ativista, estabelece uma relação direta com o mundo à sua volta e tem como motivação a justiça social, a igualdade e a democracia (AUFDERHEIDE, 2003). E o documentário, quando apresenta evidências sobre violações de direitos, estabelece um elo entre quem o produz e quem o assiste, criando novas possibilidades de garantia da democracia, ou pelo menos, lançando luz sobre determinado tema para um debate mais amplo, utilizando exemplos concretos sobre a realidade. De fato, a percepção visual permanece como sendo a verdade em qualquer documentário, o que nos leva a refletir sobre as escolhas éticas de como mostrar essa realidade (BUTCHART, 2006). Essas escolhas são realizadas por diretores e diretoras de documentários, algumas vezes em parceria com seus editores ou produtores. E são essas escolhas que determinam a narrativa sobre o filme, utilizando as evidências que o material bruto oferece. A essas escolhas narrativas sobre o documentário podemos atribuir o conceito de voz do documentário, como cunhado por Bill Nichols (2005a) e discutido no Capítulo I desta dissertação.

Muito embora a evidência tenha diversos desdobramentos, em particular no campo do videoativismo para a produção de provas de violações de direitos, não são somente os filmes e vídeos exibidos em tribunais que apresentam elementos constitutivos de um filme com evidências. O documentário, em suas diversas formas, apresenta também evidências sobre o que ocorreu, mesmo tendo como recorte um ponto de vista. No caso dos documentários analisados nesta pesquisa, é possível analisá-los, do ponto de vista da evidência, por meio de duas características importantes: 1. do ponto de vista da força da evidência; e 2. do ponto de vista da contribuição da evidência para a descoberta ou potenciais descobertas sobre fatos relacionados ao tema (PILLAY, 2005).

No videoativismo, doc-ativismo ou vídeo *advocacy*, o chamado para ação é um dos elementos mais importantes para a própria existência do filme: é com ele que o diretor ou diretora e seus produtores definem seu ponto de vista sobre determinado tema e provocam suas audiências. O chamado para ação coloca o espectador em uma posição de responsabilidade sobre o que está assistindo. Não há, entretanto, responsabilidade

sobre o que está acontecendo, mas um compromisso com algo que está errado e deve ser mudado. Ao sair da sala de cinema após assistir a um documentário ativista, o espectador volta para casa com informações relevantes sobre algum tema. Essas informações o fazem pensar, querer fazer algo ou simplesmente discutir sobre a questão com pessoas próximas. O documentário tem o poder de subsidiar posicionamentos sobre os temas mais controversos.

Ser político em um filme documentário, entretanto, não significa tomar posição ideológica sobre algo, ou mesmo fazer campanha ou militância sobre alguma causa ou questão. O chamado para ação no documentário ativista está no fato de que o filme lança luz sobre determinado tema, sem os artifícios da ficção ou do drama, com pessoas reais em seus ambientes e vivências de seu próprio cotidiano (CHANAN, 2007). Em alguma medida, o chamado para ação pode ser algo implícito e, ainda assim, causar impacto ou provocar o espectador de alguma maneira. Entretanto, em um filme claramente ativista ou planejado como uma peça de ativismo, o chamado para ação é algo pensado e desenhado para causar impacto. Dessa maneira, um filme pode ter o chamado para ação implícito pela força do tema, ou pode, além disso, convocar sua audiência a fazer algo, como assinar petições, enviar emails para governantes ou gestores, enviar cartas aos jornais ou telefonar para rádios, por exemplo.

Capítulo IV – Uma leitura de três documentários sobre aborto

Uma história Severina – estudo de caso – análise filmica



Figura 01

Uma história Severina, ganhador de mais de 20 prêmios nacionais e internacionais, tem 23 minutos de duração. O filme conta a história de Severina, mulher analfabeta, plantadora de brócolis em Chã Grande, interior de Pernambuco, casada com Rosivaldo e mãe de Walmir. Severina, grávida de um feto anencéfalo, estava internada no dia em que a liminar do Supremo Tribunal Federal que permitia a antecipação terapêutica do parto nesses casos foi cassada. Ela teve que voltar para casa e iniciar uma peregrinação por tribunais e hospitais para conseguir realizar o aborto e por um fim ao sofrimento e à tortura de manter a gestação do filho que já nasceria morto. Elementos do filme incluem imagens da TV Justiça na ocasião da cassação da liminar, cenas ao vivo da peregrinação de Severina e entrevistas, além de um cordel que acompanha o DVD.

As documentaristas Debora Diniz e Eliane Brum filmaram no interior de Pernambuco, na cidade de Chã Grande e na capital, Recife, no segundo semestre de 2004 e início de 2005, quando retornaram para mostrar a Severina e Rosivaldo o resultado do documentário e obter a aprovação deles. O projeto inicial do filme estava baseado em uma pergunta feita por um dos ministros durante a cassação da liminar, onde ele afirmava não conhecer as mulheres que passavam por esse sofrimento. Em resposta à pergunta do ministro e frente à inquietação de conhecer quem foram as mulheres beneficiadas pela liminar, as diretoras partiram em busca de suas histórias. Durante as filmagens, as diretoras conheceram Severina e sua impressionante saga, que se iniciava no dia em que foi mandada embora do hospital quando já estava internada para interromper a gestação. Debora e Eliane continuaram as filmagens para o projeto, mas se dedicaram a documentar a história de Severina. Dentro do universo das

possibilidades do documentário, é bastante comum cineastas se desviarem de seus projetos iniciais e se voltarem para personagens e situações que acontecem durante seu percurso e que transformam o filme em algo completamente diferente e, muitas vezes, mais intenso do que o imaginado para o projeto inicial (BERNARD, 2008). Em 2006, após o lançamento de *Uma história Severina*, Debora lança o documentário *Quem são elas?*, retomando as histórias de mais quatro mulheres beneficiadas pela liminar do STF. *Quem são elas?* foi o primeiro filme a ser utilizado em uma audiência pública na história da Suprema Corte brasileira.¹⁷

Uma história Severina possui a divisão clássica em três atos, subdivididos em 14 passagens com xilogravuras do mestre pernambucano J.Borges. Os três atos podem ser descritos em 1: introdução da personagem Severina e sua família e introdução do problema que Severina enfrenta por conta da cassação da liminar no STF; 2: a peregrinação e o sofrimento de Severina para conseguir a autorização judicial e um hospital para realizar o aborto; e 3: a tortura do trabalho de parto, o parto e o enterro do filho. Deve-se ressaltar, entretanto, que esta divisão em três atos surgiu do olhar desta pesquisadora sobre o filme. A documentarista Eliane Brum, uma das diretoras do filme, fez a divisão em cinco atos em um texto que acompanha o cordel. A divisão em estilo dramático é bem pontuada. É possível delimitar claramente a introdução dos personagens, o problema ou conflito (Ato um); o desenrolar da trama (Ato dois) e a intensificação da história, ao final (Ato três), estrutura muito utilizada em filmes de ficção, mas que também compõe o rol de possibilidades para a narrativa do documentário (BERNARD, 2008).

Além da estrutura clássica em três atos, as diretoras fizeram subdivisões utilizando a linguagem do cordel e da xilogravura, característicos da região onde mora Severina. Toda a sua história também é contada ao longo de 14 xilogravuras intercaladas em sequência na história: 1. o amor; 2. o caminho de Severina; 3. recebendo o exame; 4. os ministros; 5. expulsão do hospital; 6. direito, só ao caixão; 7. na cadeira do fórum; 8. os documentos; 9. Severina e sua malinha; 10. o berço vazio e o caixão; 11. a temosa (*sic*) na porta; 12. hora do parto; 13. o enterro; 14. bebê morto.

¹⁷ *Quem são elas?* é um caso emblemático de videoativismo. Seu projeto foi pensado e executado com vistas à sensibilização dos ministros do Supremo Tribunal Federal, em uma resposta clara de quem eram as mulheres as quais suas decisões teriam impacto. Além de ter sido o primeiro vídeo a ser mostrado em uma audiência pública no STF, uma de suas personagens, Michelle, foi pessoalmente à uma das audiências públicas, acompanhada do marido e das filhas, e se dirigiu aos ministros, que lhe fizeram perguntas. Essa foi considerada uma grande vitória do movimento feminista e um grande avanço sobre o tema do aborto em casos de anencefalia.

Essa sequência não está totalmente contemplada no filme, mas em um cordel que acompanha a caixa do DVD. Durante a narrativa fílmica, as diretoras intercalaram algumas xilogravuras que fazem parte da estrutura proposta para a sustentação da história.¹⁸ Tanto o cordel quanto as xilogravuras de J.Borges e o repente escrito e interpretado por Mocinha de Passira foram feitos exclusivamente para o filme.

A realidade apresentada pelo texto fílmico estruturado pelas diretoras é o mundo de Severina, Rosivaldo e o filho Walmir. Partindo de um diálogo que não existiu face a face, mas que se realizou de maneira velada entre os ministros do Supremo Tribunal Federal e Severina, as diretoras construíram uma relação que deveria ter acontecido entre quem sofre injustiça e tortura e quem decide sobre a continuidade ou o término desse sofrimento. Esse diálogo entre Severina e os ministros do STF foi provocado pelas diretoras em uma sequência de edições orquestradas para dar ao espectador a evidência de uma relação entre a abstração do STF e a realidade de Severina. Entretanto, mesmo valendo-se do recurso da edição para a costura desse diálogo, as diretoras lograram o objetivo esperado utilizando duas realidades – a da abstração da Justiça e a do sofrimento de Severina – e construindo uma terceira realidade – a de um possível diálogo entre eles. Esse é o único momento em que o filme apresenta uma edição rápida, com cortes bruscos que, em conjunto, imprimem força à narrativa. É também esse o único momento em que o espectador ainda não mergulha na vida de Severina junto com ela, mas a indignação está posta.

É a partir desse diálogo entre o STF e Severina que o espectador começa a acompanhar seu sofrimento. O filme passa, então, a obedecer a uma ordem cronológica dos fatos, com o registro de sua peregrinação por hospitais e tribunais, sua barriga crescendo e seu sofrimento aumentando – como ela mesma diz, sua “angusta”. Ao acompanhar a peregrinação de Severina, a câmera registra, com crueza, a dor de uma mulher em busca do término de seu sofrimento. Essa câmera lida com os fatos ora de um ponto de vista de observador, ora de um ponto de vista invasor. Mas mesmo essa invasão – como é o caso da sequência de mais de 30 horas da dor da indução do parto e a cena do parto, onde Severina está ainda tremendo e a equipe de saúde está realizando a curetagem – não parece incomodá-la. Essa é uma parte da sua história que ela mesma

¹⁸ As xilogravuras do mestre J.Borges para o filme *Uma história Severina* utilizadas nesta dissertação foram gentilmente cedidas em meio eletrônico pela ImagensLivres, produtora de documentários da organização não-governamental Anis – Instituto de Bioética, Direitos Humanos e gênero.

concordou em contar. As diretoras conseguiram estar presentes durante toda a narrativa sempre com um olhar de quem testemunha para contar.

A câmera tem sempre muito movimento. A escolha pela câmera na mão foi acertada, pois apresenta uma narrativa muito pessoal sobre a história de Severina. Ao longo da história, a câmera percorre o rosto de Severina, de Rosivaldo, as expressões das mãos, a angústia no olhar, os detalhes das roupas, das expressões, do lugar em que estão. Severina fala muito em angústia e as diretoras conseguem, ao longo da narrativa, aproximar o espectador desse sentimento. A sensação é a de que o espectador acompanha cada passo da peregrinação de Severina e Rosivaldo. A câmera passa a ser o olho do espectador, na medida em que participa de cada etapa da vida de Severina, desde a cassação da liminar até o enterro do filho. As diretoras optaram por uma postura de observação, intercalando com trechos de entrevistas. Com essa abordagem, as diretoras proporcionam ao espectador a dupla experiência de viver a dor de Severina e de perguntar a ela como se sentiu. O jornalista e articulista da revista *Veja*, André Petry, parece ter vivido essa dor ao assistir à saga de Severina:

A pergunta que fica à qual os ministros do Supremo são os únicos que podem responder é a seguinte: era preciso forçar Severina a dar à luz uma criança que não sobreviveria ao parto? Era preciso submetê-la a tamanha tortura física e psicológica? Depois do parto, o documentário mostra o enterro da criança, vestida com a única roupa branca que lhe compraram e com o corpo inerte dentro de um ataúde das dimensões de uma caixa de boneca. Era preciso tanto sofrimento? (André Petry, Revista *Veja*, 23.04.2006).

As diretoras Debora Diniz e Eliane Brum trabalharam de maneira bastante afinada para alcançar o resultado que queriam. E declararam suas motivações e escolhas narrativas em diversas entrevistas e artigos após o lançamento do filme:

Minha maior intenção é a de ser capaz de contar histórias de injustiça. Investir em novas linguagens não está entre minhas ambições: gosto do estilo seco, até simplório, e sem recursos tecnológicos. Tenho mais compromisso com uma narração analítica de fatos intensos em sofrimento do que com a capacidade de inovar. Também prezo muito os limites para a exposição das personagens dos dramas. Elas tiveram total poder de vetar cenas (...). (Debora Diniz, em entrevista ao jornal *Correio Braziliense*, 30.04.2006)

Uma história Severina é o registro de um momento histórico para a Justiça brasileira e uma possibilidade de reflexão para a sociedade no momento em que o STF se prepara para votar a ação da anencefalia. (Eliane Brum, em carta à revista *Veja*, 14.05.2006)

Trata-se de um documentário, não é ficção. Mas tivemos o cuidado de mostrar a cena [do parto] com toda a delicadeza que o filme pedia, num ângulo muito sutil. Mas é uma informação importante, tem muita gente que não entende o que é anencefalia e ali você tem como saber. Um filme é um mecanismo democrático e universal, que permite às pessoas participar de um debate árido. A imagem tem um argumento que permite a compreensão. (...) Mandamos para todos os juízes. A expectativa é que eles tenham uma evidência sobre o assunto. (Debora Diniz, em entrevista ao jornal *Hoje em Dia*, 29.10.2006)

Testemunhei a dor de Severina. Seu calvário foi contado no documentário *Uma história Severina* (...). Em 20 de outubro de 2004, quando a liminar que permitia a interrupção da gestação de anencéfalos foi derrubada por 7 votos a 4, um dos ministros do Supremo disse: "Mas onde estão essas mulheres? Nós nem sabemos se elas existem". (...) O documentário surgiu da indignação diante desse comentário que desconhecia não só a dor, mas a existência das mulheres severinas. Meu objetivo, ao tirar férias de ÉPOCA para realizá-lo, era mostrar não só que elas existiam, mas que as decisões da Justiça afetavam profundamente seus destinos. Eu queria contar o longo dia seguinte a que os ministros do Supremo não assistiriam. (Eliane Brum, revista *Época*, 31.08.2008)

Esse “longo dia seguinte” foi o mote para uma abordagem diferente sobre o tema do aborto, voltado para o sofrimento e a tortura de mulheres. A sensação é a de que o tempo todo as diretoras levam o espectador para dentro da experiência única de tortura a qual Severina está sendo submetida. O aborto, para ela, é a solução para o término de seu sofrimento. O filme mais parece ser uma narrativa sobre tortura de mulheres que decidem abortar do que a discussão sobre a legalização do aborto como conhecemos. A tortura de Severina pelo Estado e pela Justiça se sobrepõe a questão subliminar sobre a legalização da interrupção da gravidez em casos de anencefalia no feto. Nesse sentido, o aborto em casos de anencefalia é uma medida terapêutica para minimizar o profundo sofrimento da mãe. Essa foi a realidade a qual as diretoras se pautaram para a realização do filme, que chega a ser educativo do ponto de vista dos esclarecimentos sobre a

letalidade da anencefalia e tocante do ponto de vista do sofrimento de uma mãe frente ao terrível diagnóstico.

Ato um – Sequência de título



Figura 02

O filme começa com Severina na tela e uma música ao fundo – acordes de uma viola de repente nordestino. Quem conta a história é Severina:

Sou Severina, sou filha de Dedé, filha de Maria. Moro no Sítio dos Macacos, sou aqui de Chã Grande mesmo. Casei, conheci Vado. Pessoa maravilhosa, gosto dele. Casei, sou bastante feliz. Tive Walmir, que está com quatro anos agora. É maravilhoso o meu filho, é tudo o que eu tenho.

Entra a imagem de Rosivaldo, que fala: “Sou Rosivaldo. Sou filho de Severino, casado com Severina”. Severina e Rosivaldo tem carisma e causam empatia a quem os vê contar sua história. É na abertura que as diretoras contextualizam o espectador e a história que será contada. Em seguida entra o repente de Mocinha de Passira:

Nossa vida parece com um jardim / Entre cravo, entre lírio, rosa e flor / Muitas vezes a semente do amor / Nem começa a nascer, já está no fim / Se há problema genético no jasmim / Ou há perda de seiva na bonina / A semente plantada não germina / Sem ter vida, ninguém colhe o rebento / Sete meses de dor e sofrimento / Rosivaldo passou com a Severina.

O repente de Mocinha de Passira, repentista também de Pernambuco, é intitulado “A semente da dor e sofrimento”. A música está na abertura do filme e ao final. Ao longo da narrativa, os acordes da introdução são utilizados acompanhando os efeitos de corte de passagem. Os acordes lembram o tempo inteiro a peregrinação de Severina durante toda a narrativa. O repente funciona como uma cartela de abertura.

Seus versos falam sobre a história que será contada, adiantam que a semente plantada em Severina não germinou e que seu filho, dentro do útero, não tem vida. Os primeiros versos também anunciam o tempo que Severina sofreu ao lado de seu marido, Rosivaldo. Essa primeira estrofe do repente acompanha as imagens de abertura, com Severina, Rosivaldo e Walmir em casa, a família feliz e amorosa sob o sol. Severina (com a barriga da gravidez aparecendo) e Rosivaldo beijam o filho Walmir para a câmera. Essa imagem pode ser compreendida como sendo um recurso utilizado pelas diretoras para aproximar a felicidade da família do espectador. Anuncia, também, que essa felicidade está ameaçada por um sofrimento profundo, que causa indignação a quem assiste.



Figura 03



Figura 04

A imagem de Severina e Rosivaldo é congelada, transformada em preto e branco e em desenho, como que em uma xilogravura e entra o título (*Uma história Severina*) e, abaixo, o letrero “um filme de Debora Diniz e Eliane Brum”. Ainda na abertura, foram utilizados recortes de jornais com diversas manchetes sobre a autorização do STF para a antecipação terapêutica de parto em casos de anencefalia no feto e a cassação da liminar. O recurso foi utilizado para contextualizar o espectador sobre como a história de Severina começou e sua relação com a decisão do STF. Com uma sequência de recortes de jornais logo no início do filme, as diretoras resolveram duas questões que deveriam estar obrigatoriamente na cabeça do espectador: 1. a contextualização da história e 2. a introdução do tema, chamando a atenção para sua repercussão na mídia.

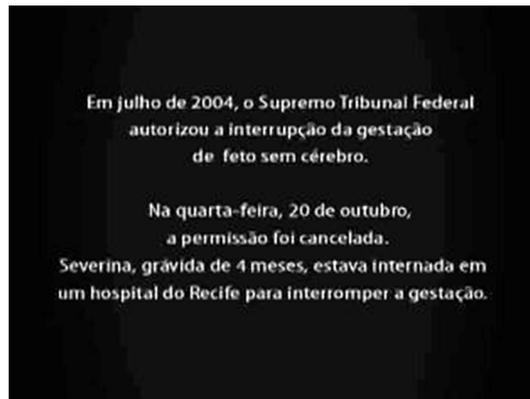


Figura 05

Nesse ponto, as diretoras chamam a atenção para a relevância do tema e que este vale a pena ser conhecido e explorado, uma característica ativista importante (AUFDERHEIDE, 2007). O uso da cartela é um complemento para a contextualização sobre a história a ser contada e significa uma grande economia, tanto em tempo de filme, quanto em termos de linguagem. Utilizando esse recurso, as diretoras apresentam ao espectador de onde partiu sua inquietação dentro de uma história real que vale a pena ser contada e conhecida. Com a primeira cartela, Debora Diniz e Eliane Brum introduzem o “incidente que provoca a ação” (Severina estava grávida de feto anencéfalo, estava internada para realizar a antecipação terapêutica do parto e os ministros cassaram a liminar que permitia o procedimento), a “protagonista” (Severina) e o “antagonista” (nesse caso, podemos identificar mais de um: o Supremo Tribunal Federal e os médicos que se recusam a realizar o procedimento posteriormente no hospital).¹⁹

Após o congelamento da imagem do casal, do título e dos créditos das diretoras, entram em cena os ministros do Supremo Tribunal Federal, com imagens cedidas pela TV Justiça gravadas no dia em que a liminar da Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental 54 (ADPF54) foi cassada e Severina teve de voltar para casa. As imagens do STF são apresentadas em preto e branco de maneira deliberada, em um jogo entre o mundo real de Severina e a abstração dos ministros no dia do julgamento. A nosso ver, esse jogo tem, também, o objetivo de chamar a atenção sobre o impacto que as decisões tomadas pelo STF exercem sobre as vidas das pessoas comuns. A edição rápida e concatenada dentro de uma construção argumentativa bem-sucedida mostra um

¹⁹ Esse modelo de identificação dos principais elementos na sequência de título, na abertura do filme documentário, é desenhado por Sheila Curran Bernard no livro intitulado “Documentário: técnicas para uma produção de alto impacto”: BERNARD, Sheila. **Documentário: técnicas para uma produção de alto impacto**. Rio de Janeiro: Elsevier. 2008.

possível diálogo entre a abstração dos ministros e o sofrimento de Severina. Com esse jogo, o espectador se depara com a magnitude do abismo existente entre a vida de Severina e o cotidiano dos ministros do STF, que decidem sobre as vidas de mulheres como ela.

Severina conta que chegou ao hospital na quarta-feira para realizar o procedimento e que, na manhã de quinta-feira, o jornal estampava a notícia da cassação da liminar. Entra a imagem do ministro Marco Aurélio Melo, que dizia: “(...) nesta tarde de quarta-feira, nós vamos simplesmente cassar nossa medida acauteladora?”. Aqui, ele se refere à liminar concedida por ele, monocraticamente, que autorizava a interrupção da gestação em casos de anencefalia. Naquela tarde de quarta-feira, dia 20 de outubro de 2004, os ministros do STF interromperam o procedimento que Severina aguardava com ansiedade. Em uma das cenas mais chocantes utilizadas pelas diretoras e gravadas pela TV Justiça no dia da queda da liminar, é a do então Procurador-Geral da República, Cláudio Fonteles. Na sua intervenção, sua fala tem um tom dramático: “o feto anencéfalo se forma, o nariz se forma, a boca se forma, os olhos se formam, as unhas vem, as mãos vem, o sangue flui e o coração bate!” e antecipa um diálogo intenso entre sua abstração e o exame de ultrassom nas mãos de Rosivaldo:

na (*sic*) ultrassom dava pra se ver tranquilamente que ele não tem essa parte da cabeça para cima, assim. Não sei se dá para a câmera pegar... Ele disse que... essa imagem foi que ele tirou da barriga normal... Esse aqui é a criança, essa bolinha é a cabeça, aqui é a boca que a doutora disse, ela explicou, o nariz, a boca, o olho... Então, a cabeça dele para ser completa vinha por aqui e é onde ele não tem. Ele não tem a parte do crânio, o doutor disse que é o mesmo de você torar a cabeça. Não tem nada... .

Rosivaldo mostra para a câmera o exame. É nítida a falta da parte superior do crânio do feto, logo acima dos olhos. O casal não sabe ler, mas compreende bem o que significa a imagem do exame. No corte rápido utilizado pelas diretoras, entra a fala do ministro Carlos Ayres Britto: “O que se tem no ventre materno é algo, mas algo que jamais será alguém”. E Severina, com toda a sua “angusta”, tem a certeza do diagnóstico e de que precisa acabar com seu sofrimento: “Cada dia que se passa, vou saber que vai chegar aquela hora, vai passar nove meses assim, sofrer, daqui até lá não ter como a criança sobreviver”. Nesse ponto, as diretoras lembram ao espectador do caráter laico do Estado e de como as instituições estão impregnadas por valores morais

que não respeitam as liberdades. O ministro Marco Aurélio fala por elas: “Presidente, ainda temos em plenário um Cristo. Mas de há muito houve a separação Estado-Igreja”. Esse trecho, que não toma mais do que três segundos da narrativa, tem o peso de ter sido transmitido em canal aberto pela TV Justiça e, ao mesmo tempo, nos mostra como essa separação, na prática, é ignorada. Todos os tribunais ostentam o símbolo da cruz e essa é uma convivência velada com a influência permanente da Igreja nas instituições estatais, que deveriam proteger os cidadãos e garantir liberdades individuais. Não foi o que aconteceu com Severina, e o ministro Marco Aurélio nos lembra disso quando fala do símbolo da cruz na mais alta corte do País.

No jogo do diálogo entre o STF e o casal, entra a imagem de Rosivaldo, também para lembrar ao STF, que nem mesmo o poder divino poderá impedi-los de levar adiante suas convicções acerca do que é bom para suas vidas:

Eu disse a ela, olhe, se você se confessar, e o padre disser que é pecado, e o padre disser que não quer, e a juíza assinando, nós vamos fazer de um jeito ou de outro. Nós vamos fazer com a vontade do padre ou contra a vontade do padre.

Esse diálogo entre Severina e Rosivaldo e os ministros do STF chega a causar desconforto em quem assiste, porque provoca indignação. As diretoras conseguem, com a montagem das imagens do dia da cassação da liminar em preto e branco e das entrevistas de Rosivaldo e Severina em cores, mostrar que a abstração dos ministros não tem cor e provoca mal-estar. E que a vida de Rosivaldo e Severina, apesar de experimentarem um episódio triste e carregado de sofrimento e tortura, é colorida como a vida real. A abstração sem cor dos ministros parece um sonho, algo inventado, algo que não pode existir, de tão surreal.

E, quando o espectador acredita que o diálogo está no fim, o ministro Carlos Ayres Britto desdenha do sofrimento de Severina: “Não me convence a circunstância de que o feto anencéfalo é um condenado à morte. Todos o somos. O sofrimento em si não é alguma coisa que degrade a dignidade humana!”. Nessa última frase, o ministro praticamente grita. E Severina grita de volta, com lágrimas nos olhos: “É triste, é difícil... Tem hora que eu penso, tem noite que eu perco o sono, pensando. Ter um filho é tudo que uma pessoa quer. É felicidade da vida da pessoa, mas...”. E Cláudio Fonteles retoma o discurso de um Estado que esqueceu o que é laicidade: “Não posso, não posso

como um ser humano, como um ser humano, tirar a ilação de que no ventre materno tem um bebê anencéfalo, ali. Não há um ser vivo? Meu Deus!”. Fonteles gesticula muito, se sacode na cadeira. Sua postura é de indignação, como se tivesse sido ofendido profundamente. Entretanto, era dele, à época, o papel de Procurador-Geral da República. As diretoras parecem mesmo querer mostrar essa relação perversa da Igreja com o Estado e como isso viola os direitos humanos. Severina, com uma simplicidade cortante, responde: “Ele não se mexe. Não mexe, não sinto ele mexer. Às vezes quando eu fico nelvosa (*sic*), eu sinto o coraçãozinho dele, mas ele se mexer, ele não se mexe”.

O ministro Carlos Ayres Britto questiona a legitimidade do direito do feto sobre o direito da mãe de não sofrer tortura: “Existe esse direito de nascer para morrer?”. Após a pergunta do ministro, as diretoras optaram por esclarecer ao espectador que o filho de Severina realmente nasceu para morrer. Entra uma cena de Rosivaldo, emocionado, que conta que seu filho teve somente o atestado de óbito e nunca teve certidão de nascimento. E, para fechar a sequência do diálogo entre o STF e Severina, as diretoras apresentam uma fala contundente do advogado Luís Roberto Barroso, representante da Confederação Nacional dos Trabalhadores na Saúde, entidade autora da ação no STF: “A pior coisa que poderia acontecer seria eu sair daqui hoje e dizer para essas mulheres, para estas mães, que o Supremo Tribunal Federal do Brasil mandou avisar a elas que não tem nada a ver com isso”. E não tem, pois Barroso e todas as mulheres que passam por esse sofrimento saíram daquele tribunal sem uma resposta definitiva e com uma liminar cassada. Severina, a quilômetros de distância, foi mandada embora do hospital. As diretoras estabeleceram o fio condutor da narrativa neste primeiro terço em torno do impacto que uma decisão do STF teve na vida de Severina. Nesta primeira parte, com pouco mais de seis minutos, conhecemos a história, o que aconteceu, como o sofrimento de Severina começou e como o curso de sua vida mudou de rumo de maneira abrupta.

Ato dois



Figura 06

Com uma xilogravura intitulada “O caminho de Severina”, as diretoras começam a mostrar toda a peregrinação de Severina na justiça e em hospitais depois que foi mandada embora no dia da cassação da liminar. A partir desse ponto, começa uma jornada onde a câmera passa a fazer parte da vida de Severina e a acompanha o tempo inteiro. Se no primeiro ato se contava o que aconteceu, se fazia um resgate dos acontecimentos e da história de Severina, a partir do segundo ato todos fazem parte da vida e da peregrinação daquela mulher. É nesse segundo terço que Severina busca a autorização da justiça para antecipar o parto e por fim ao seu sofrimento. As diretoras acompanharam as idas de Severina e Rosivaldo ao fórum de Chã Grande e tribunais. Com a xilogravura, J.Borges antecipa, no desenho, a longa peregrinação de sua personagem, mas não a deixa sozinha: Severina está acompanhada de outras mulheres grávidas. Na xilogravura, o mestre pernambucano mostra que, além de Severina, muitas mulheres passam pelo mesmo sofrimento e, como ela, foram abandonadas pela justiça.

As diretoras retrocedem na história para reforçar no espectador como tudo aconteceu, como Severina foi mandada embora do hospital no dia seguinte àquela tarde de quarta-feira, quando o STF cassou a liminar que autorizava o procedimento. Na legenda, lê-se “3 meses depois, janeiro de 2005”. Severina conta para as diretoras como foi o episódio no hospital, quando o médico, na quinta-feira pela manhã, entra em seu quarto e pergunta se ela está mesmo pronta para realizar o aborto. Ela diz: “Quero”, e conta mais:

Aí ele saiu e disse ‘daqui a pouco eu chego pra trazer o seu remédio’. Na mesma hora que ele saiu, ele disse ‘mas, Severina, deu tudo errado, deu água abaixo agora’. Eu disse ‘Por quê?’. Ele disse ‘o juiz não libera mais de maneira alguma’. Eu disse ‘mas, doutor...’. Ele disse ‘é’. Aí ele disse ‘vá procurar uma delegacia de mulheres, para depois ir para a juíza, para ela autorizar para poder fazer, porque nem o hospital é autorizado fazer esse aborto’. Mas eu sou de Chã Grande para arrumar advogado, nós não temos condição’.

No corte seguinte entra Rosivaldo, que dá continuidade ao relato de Severina: “Eu não sabia nem por onde começar de tanta pergunta que o advogado fez, de tanto papel que teve que legalizar, tudo certinho. Nunca pensei em falhar com esse negócio de justiça, ainda mais num negócio desses, que é uma burocracia arretada”. Todo esse trecho mostra ao espectador a fragilidade de Severina frente a um sistema que a oprime, quando deveria protegê-la. Severina e Rosivaldo são pessoas vulneráveis e que se submetem a um trâmite longo e doloroso porque não dispõem de recursos financeiros. Cabe a eles acreditar na justiça para ter um direito garantido.



Figura 07

A xilogravura seguinte, intitulada “Na cadeira do fórum”, abre a cena onde Rosivaldo, em casa, diz que não tem traquejo com burocracia e chega a ficar impressionado com a quantidade de papéis que reuniu durante a peregrinação com Severina:

Esse negócio de mexer com papel, eu sou praticamente zero, como diz a história. De tanto papel que nós já assinamos, de tanto papel que a gente já fez, já assinou, se for juntar do começo ao fim, tem que ser uma pasta muito grande para poder caber os papéis. Mas quando disse que era para assinar os papéis, eu disse ‘será que vai começar tudo de novo? Já batalhamos tanto... será que vai começar tudo de novo?’.

A pilha de papéis não é mostrada na câmera, mas a fala de Rosivaldo desenha bem uma imagem na cabeça do espectador: uma pilha de papéis maior do que Rosivaldo e Severina juntos. A pasta, cheia de papéis os quais eles não sabem ler, faz menos sentido ainda na vida do casal. Como uma pasta, com tantos papéis, não resolve nada? Por que tantos papéis? Um já não serviria? O que eles precisam é de uma autorização da justiça e mais nada. Mas a pasta que Rosivaldo descreve é a que materializa a peregrinação por fóruns, tribunais e hospitais. Nela estão os documentos que comprovam suas idas e vindas.

O filme dá um salto de algumas semanas, mas a intensidade da narrativa sobre a peregrinação de Severina não se perde. As diretoras inserem a imagem de Rosivaldo saindo do fórum. Em seguida, Rosivaldo fala ao telefone com alguém e pergunta se o oficial de justiça já havia chegado com a autorização. É quando ele informa a Severina que a autorização havia sido concedida pela justiça: “Tá tudo pronto mesmo. Você pode ir com a sua bolsa. Não tem mais dúvida nenhuma. Agora já tá pronto. Tem que entregar o alvará e pronto”. Severina olha para Rosivaldo como se um herói estivesse na sua frente. A cena reforça a ligação que existe entre o casal e a importância da manutenção de suas convicções. O olhar de Severina para Rosivaldo enche a tela, e o cenário, sua casa humilde, praticamente deixa de existir diante da beleza da cena. É dia 10 de janeiro de 2005 e Severina está com a autorização da justiça nas mãos. Com esse obstáculo vencido, Severina pode ir ao hospital por fim a seu sofrimento. As diretoras inserem, nesse contexto, uma fala de Severina sobre a espera da autorização: “aí eu acho assim para ir, porque já fui tantas vezes, vou e volto, para levar as bolsas, eu quero saber um negócio assim de certeza. (...)”. Severina já contava com Rosivaldo como sendo o porta-voz do anúncio da liberação do procedimento.



Figura 08

Com a xilogravura intitulada “Os documentos”, as diretoras mostram um momento sensível, quando Rosivaldo chora ao falar sobre a angústia que passaram até conseguirem a autorização da justiça: “é porque o homem é forte ou se faz de forte, mas é difícil...”. Severina chora ao lado dele, já com a roupa trocada, pronta para seguir para o hospital. Com a autorização na mão, Severina venceu um obstáculo: o da Justiça. Severina está emocionada. Com um papel na mão o qual não sabe ler, Severina agora tem nele a certeza de que seu sofrimento está acabando. Aqui, as diretoras também criticam a omissão do Estado em não dar à Severina as condições para ler um documento. Ela é analfabeta e Rosivaldo também. Os dois não tiveram acesso à educação e às condições necessárias para que desenvolvessem ferramentas de diálogo com o mundo que os governa. São reféns de um sistema que ignora seu sofrimento e permite a manutenção do *status quo*. A autorização da justiça encerra o ato dois, que termina com a cena em que Severina se despede de Waldir e Rosivaldo, em casa, e entra em um carro. Marido e filho ficam em casa. Severina segue sozinha. A casa, muito modesta, fica em uma área visivelmente rural. As diretoras optaram por mostrar Severina indo embora do ponto de vista de quem observa a família que ficou e a mulher que seguiu em busca de cumprir uma missão. Todos contam com ela para alcançar seu objetivo. Severina chora quando abraça Waldir e Rosivaldo, mas não parece ter medo. Ela segue em busca de um hospital para realizar o procedimento.

Ato três



Figura 09

A terceira parte do filme começa com uma xilogravura intitulada “O berço vazio e o caixão”. Essa é a mesma xilogravura utilizada na capa do DVD e mostra Severina segurando um berço com uma mão e um caixão com a outra. Essa ambigüidade em torno da maternidade de Severina está impregnada em toda a narrativa fílmica: Severina é mãe e quer ser mãe novamente, mas sabe do destino trágico de seu próximo filho, experimenta um sofrimento profundo em torno da maternidade e quer acabar logo com tudo para continuar com sua vida. Ao invés de levar o filho de volta para casa e colocá-lo em um berço, Severina sabe que terá que enterrá-lo. A caminho da maternidade, Severina compra a única roupinha de seu filho, a que ele irá usar no enterro. Ao escolher um conjunto em uma loja popular, Severina descarta uma parte dele, pois não será preciso levar tudo. “Não, é só a roupinha. É porque ele não vai sobreviver...”, diz ela à vendedora, cujo semblante se transforma ao ouvir a notícia. A mulher mostra uma compaixão profunda por sua cliente, com um olhar espantado. Seu queixo chega a cair. Severina tem um olhar resignado face à reação das pessoas sobre seu sofrimento. Ela tem paciência e não se explica muito. Nessa cena, a escolha da edição em colocar legendas para melhorar a compreensão da frase foi fundamental, uma vez que o áudio prejudicado não permitiu que o som da voz de Severina fosse ouvido com clareza. Esta cena é peça-chave na construção da narrativa sobre a peregrinação de Severina e prepara o espectador para seu retorno ao hospital desde a cassação da liminar, agora com uma autorização judicial em mãos e a única roupinha do filho na bolsa.



Figura 10

As diretoras inserem uma xilogravura intitulada “A temosa (*sic*) na porta”, que ilustra a determinação de Severina na porta do hospital. Já é noite (19hs) quando Severina chega ao hospital CISAM, em Recife. Ela está acompanhada de uma mulher que senta-se junto a ela no banco da recepção. O ambiente parece ser limpo, mas nota-se que é um hospital público. Severina se encontra com o mesmo médico que a mandou embora após a cassação da liminar. Seu nome é Robson Santos. Na sala estão Severina, o médico, a mulher (que depois ficamos sabendo que se chama Paula Viana, enfermeira e ativista de direitos humanos no grupo Curumim, em Recife), e outra mulher de jaleco branco que também parece ser enfermeira ou auxiliar do médico. Tanto a auxiliar quanto o médico parecem nervosos. O médico sorri o tempo inteiro, mas é um sorriso nervoso e apreensivo. Talvez por estar intimidado pela presença da câmera, talvez por ter que se explicar tanto para a câmera quanto para Paula e, principalmente, Severina. O médico conta como foi no dia em que mandou Severina de volta para casa:

Severina me apareceu aqui com um ultrassom demonstrando uma gestação de anencefalo. E o procedimento padrão aqui é admitir esta paciente para interrupção de gestação. Nós temos um protocolo aqui. Como ela foi internada no final da tarde, eu optei por iniciar a interrupção no outro dia... e aí na madrugada que Severina foi internada, foi suspensa a liminar que autorizava a interrupção de gestação nestes casos. Aí pronto, a bichinha foi embora pra casa. De novo. E está nesta peregrinação até hoje... .

A intimidação que provoca o riso nervoso do médico também deve ser provocada pela autorização judicial que Severina tem nas mãos. Ele balança muito as pernas e está visivelmente incomodado. O médico tenta vaga em outros hospitais por telefone, mas não consegue: “Que complicação!”, diz com o riso nervoso. Severina permanece calada o tempo inteiro, já bem cansada. O médico a envia a outro hospital. Ela não tem a senha, mas seguirá para esse outro hospital em companhia de Paula Viana, que a está auxiliando. Talvez se não tivesse a sorte de contar com a ativista, Severina teria permanecido no banco da recepção do hospital até o dia seguinte, esperando pelo atendimento. Às 20h30 do mesmo dia 10 de janeiro de 2005, Severina está em outro hospital, agora com um novo médico: Edjalme Ribeiro Junior. Ele explica à Severina e Paula que seus colegas não querem realizar o procedimento em Severina:

Os dois anestesistas que estão aqui de plantão hoje, eles são contra a realização do procedimento anestésico, eles não fazem porque não são a favor. Como eu estava dizendo, ninguém pode obrigar outra pessoa realmente ter o mesmo ponto de vista. Que a gente sabe que é um feto que não tem condições. Então diante disso a gente é realmente a favor, mas os colegas de plantão nem sempre tem a mesma opinião que eu tenho.

O médico parece estar preocupado em mostrar que ele é a favor do procedimento o tempo inteiro e que não se responsabiliza pela atitude de seus colegas. Paula intervém e diz: “A gente respeita a posição do profissional, mas a instituição, ela é obrigada a atender”. Esse foi uma espécie de recado dado pelas diretoras dentro de uma lógica ativista. A fala de Paula mostra como o Estado, por meio de suas instituições, viola direitos fundamentais das pessoas, como o acesso a saúde, por exemplo. Até aqui, o filme mostrou como a Justiça violou esses direitos a Severina e como a Saúde também lhe voltou as costas. Mas, já admitida no hospital, Severina começa a receber os esclarecimentos e instruções sobre como será o procedimento: “(...) o processo é lento, você vai ter que ter um pouco de paciência. Isso aí pode durar hoje à noite, amanhã o dia todo, está certo? Tenha paciência porque é assim mesmo”. Severina continua sem falar e seu semblante está cada vez mais cansado. Exausta, ela ainda faz um exame de rotina e o médico ouve os batimentos cardíacos do feto. A cena onde os batimentos cardíacos são auscultados pelo médico tem muita intensidade emotiva, que pode provocar o espectador. Entretanto, a fala do médico enquanto ausculta o coração batendo fortemente se sobrepõe ao choque da ideia de vida intra-uterina e o espectador

se volta novamente para Severina. A vida cujo coração bate em seu ventre só existe porque está ligada a ela. O feto não sobreviverá fora do útero. As diretoras poderiam ter optado pelo corte dessa cena. Entretanto, ela mostra a segurança e a certeza de Severina. Ela sabe que o coração de seu filho bate, mas também sabe que ele não possui a massa encefálica e que não sobreviverá. Nesse ponto, o espectador está completamente envolvido na história e no sofrimento de Severina. Além da participação na peregrinação até a obtenção da autorização judicial, o espectador agora tem aumentada a expectativa de também presenciar o término de seu sofrimento.



Figura 11

Com uma xilogravura intitulada “A hora do parto”, a terceira e última parte vai alcançando seu clímax. Agora a câmera está no quarto do hospital, com Severina. Ela já está com 12 horas de indução do parto e aguarda o aumento das dores das contrações. É interessante a percepção sobre como o sofrimento de uma pessoa pode ser aumentado por decisões sobre qual o tipo de procedimento a ser adotado no caso de Severina. Com a indução, ficamos sabendo que Severina não passará por uma cirurgia cesariana, ou seja, ela terá que sofrer as dores de um parto normal. Chega a ser paradoxal essa decisão pelo parto normal – obviamente não tomada por ela – em um caso de gravidez de feto anencefálico. Severina nos conta como está se sentindo nestas primeiras 12 horas de contrações: “Estou me sentindo uma pessoa assim, pensando como eu vou agir quando eu ver a criança. Aí eu falei para ele mandar minha sogra, porque tendo uma pessoa já dá mais força pra mim”. Nota-se uma exaustão na voz de Severina. Com 17 horas de indução, Severina acaricia a única roupinha de seu filho. O conjunto branco será usado

para o nascimento e o enterro. Severina não comprou enxoval, não decorou a casa ou o quarto de seu futuro filho. Os planos de uma segunda maternidade foram interrompidos com a certeza do diagnóstico de anencefalia no feto. Nessa cena Severina chora ao acariciar a roupinha. Seu choro é contido, dolorido e parece um choro de despedida.

Com 32 horas de indução, Severina se contorce de dor sozinha no quarto. Ela está de pé e seu rosto mostra a dor das contrações. A câmera observa o sofrimento e a dor, mas não interfere. Essas 32 horas representam mais um elemento de tortura na trajetória sofrida de Severina. As diretoras dividiram em três partes a narrativa sobre a indução do parto para fazer com que o espectador experimente, junto com Severina, o peso da dor durante as horas que se seguem. A dor é tanta que Severina aparece em nova cena, onde parece ser o corredor onde estão os quartos da maternidade. Uma mulher passa ao lado de Severina carregando um bebê recém-nascido. Ela caminha lentamente, de maneira despretensiosa com os chinelos se arrastando a cada passo, carregando seu filho nos braços, enquanto Severina sofre com a dor das contrações. A dor de Severina não tem sentido, pois não terá um fruto. O choque provocado pela cena é intenso: de um lado, uma mãe que já esqueceu da dor do parto e carrega, serena e realizada, seu filho nos braços; de outro, Severina se apóia na parede e sente a dor física das contrações que não resultarão em um filho. A cena é triste e comovente.

Às 9h30 do dia 12 de janeiro de 2005, Severina está na sala de parto. Sua sogra, Maria de Barros, chega para segurar sua mão e lhe dar apoio. A sala é pequena e a impressão que se tem é a de que a câmera está a menos de um metro de Severina, já deitada na maca. O espectador está realmente ao lado dela. Na sala encontram-se algumas profissionais de saúde e uma médica. As pernas de Severina, em posição ginecológica e cobertas por um pano verde, tremem. A psicóloga pede à sogra, Maria, que deixe Severina colocar o sentimento para fora porque ela está prestes a ver o filho morto. Talvez pela maneira simples de lidar com os sentimentos durante a vida, ou mesmo por um traço da rudeza que a pobreza impõe, Maria diz à Severina: “Não me faça desespero. Não tem desespero não”. Mesmo segurando sua mão e a apoiando, a sogra de Severina assume uma postura de comando, dizendo para ela se conter mesmo diante desse momento difícil. A psicóloga, nesse sentido, ameniza a rudeza no trato com conselhos sobre como lidar com os sentimentos, que o choro é bom e importante para Severina superar a dor: “Mas o que ela sentir, deixe ela colocar para fora, viu? É melhor ela botar para fora do que ela ficar assim para dentro. Ela tem que botar pra fora”. Maria faz com a cabeça que sim.

São 10h30 e as enfermeiras perguntam à Severina se podem mostrar o filho dela morto, como estava. Ela diz que sim. A câmera faz um close no rosto de Severina. As lágrimas escorrem de seus olhos e seu olhar é determinado. Ela quer ver o filho morto. As enfermeiras perguntam se ela tem certeza de que quer ver o filho e dizem que ela pode chorar à vontade, que ela tem o direito de chorar. A cena que se segue é impressionante. Uma das enfermeiras segura o filho morto de Severina enrolado em um pano. A câmera mostra o rosto e a cabeça deformados, a falta de parte da cabeça. O feto tem aparência monstruosa e causa repulsa a quem vê. Severina grita: “Meu filho! Meu filho! Ai, ai, meu pai. Meu Deus...”. Ela chora muito e as enfermeiras a afagam. A sogra também chora, mas de maneira contida. As diretoras conseguiram, nessa cena, mostrar o que o espectador não acreditava que fosse verdade ou que fosse possível de ser mostrado. A cena em que o feto morto aparece tem, ao todo, vinte segundos. Mas sua imagem de frente não aparece mais do que seis ou sete segundos. O espectador consegue materializar a ideia do que seria um feto anencéfalo, mas o tempo de exposição foi meticulosamente calculado para não transformar o sofrimento de Severina ou a monstruosidade de seu filho morto em um *freak show*. As enfermeiras perguntam se podem levar o filho de Severina embora. Ela diz que sim e chora muito. Seu choro é desesperador. Em seguida, ainda na sala de parto, Severina telefona de um celular para Rosivaldo, ainda chorando: “Oi, está em casa? Está morto. Ele está morto. Está. Cadê Walmir?”. Severina diz a Rosivaldo que o filho está morto, muito emocionada. Mas na sua fala nota-se que existe um tom de ponto final, como se ela dissesse que ele está morto e acabou o sofrimento.

No corredor do hospital, Maria fala ao telefone com o filho e informa que Severina está bem e que o filho já nasceu morto. O feto pesava 1,3 kg. Na cena seguinte, Severina está sozinha em uma sala de recuperação. A câmera acompanha Rosivaldo caminhando pelo corredor até encontrá-la. Ele a afaga, ela ainda deitada. Ele se curva sobre ela e lhe dá um beijo. A câmera fica na porta, sem entrar. Ela mostra um momento importante na narrativa de maneira respeitosa, com um posicionamento observador sobre a cena. Este é o fim da terceira parte do filme.



Figura 12

Com uma xilogravura intitulada “O enterro”, as diretoras cortam para o necrotério, onde Rosivaldo chega com sua mãe, Maria, e o pai de Severina, José Leôncio. A cena em que Rosivaldo vê o filho pela primeira e única vez também é intensa. Rosivaldo está encostado na parede de azulejos brancos enquanto algumas pessoas da família estão em torno de uma mesa onde está o cadáver. Rosivaldo tem os olhos muito verdes e bastante expressivos. A impressão que se tem é a de que ele tem medo de ver o filho morto. De repente, ele dá alguns passos decididos em direção à mesa e vê o filho. A câmera está de frente para Rosivaldo e faz um close de seu rosto. Ele está sério e não diz uma palavra. É dia 12 de janeiro de 2005, fim de tarde. A pequena Chã-Grande acompanha o funeral do filho de Rosivaldo e Severina. A luz do fim do dia é bela e realça as cores da cena. O pequeno caixão branco é levado em cortejo pelo que parece ser a rua principal da cidade. Em seguida, o corte nos leva ao cemitério onde o enterro acontece. Além de algumas pessoas, estão Maria e Rosivaldo, que acompanham o coveiro jogar as pás de terra sobre a cova. Rosivaldo permanece o tempo inteiro com o olhar fixo no caixão.

Com a imagem em câmera lenta da cruz de uma lápide do cemitério e a luz do fim de tarde, as diretoras fazem um salto no tempo e inserem, em *voice over*, uma fala de Severina já em agosto de 2005: “Eu nem sei onde é a covinha dele...”. Em seguida a imagem de Severina aparece e ela continua falando:

No dia que eu saí do hospital, ele disse ‘cadê meu irmãozinho, mainha?’. Eu disse ‘ficou com Deus, Deus está com ele’. Ele disse ‘tá onde?’. Eu disse ‘no céu’. Ele botou a mão na barriga, porque estava mais pequenininha. Ele disse ‘não me levou não, pra ver não, meu irmãozinho não, não foi?’. Eu disse ‘não’. Aí ele disse ‘eu quero ver’.

Severina mostra uma fotografia do filho morto vestido com a roupinha branca, dentro do caixão, e explica: “Minha sogra pegou e tirou. Eu sempre boto num lugar fácil porque quando eu vou abrir o guarda-roupa, eu pego logo”. Severina mostra a foto do filho morto. Ela tem um semblante sereno. Está feliz e tranqüila. Rosivaldo diz que um pedaço dele está naquele cemitério. E Severina conta que fica se perguntando:

Será que esse filho foi meu mesmo? Será que estava dentro de mim mesmo? Fiquei pensando... Às vezes eu fico pensando assim, meu Deus, é feito uma história. Está sendo uma história.

O filme termina com uma cartela onde se lê: “Rosivaldo e Severina continuam em Chã Grande, interior de Pernambuco, onde plantam brócolis. Até outubro de 2005, o Supremo Tribunal Federal não havia decidido sobre a vida das mulheres severinas”. Severina também virou adjetivo. As diretoras agregaram a seu nome a sina do sofrimento. Sobem os créditos, com a música-tema de Mocinha de Passira. Ao final, surge a cena do casal assistindo ao documentário, em setembro de 2005. Severina chora ao ver sua história contada em filme, na tela da tevê à sua frente. Emocionada, assiste o material finalizado ao lado de Rosivaldo, em casa. Rosivaldo resume, em poucas palavras, como a história deles pode impactar a vida das pessoas:

Eu acho que quando uma pessoa é humana, quando é humana e que vê uma fita dessas mesmo. Ele pode ser juiz, pode ser o que for, ele tem que sentir alguma coisa. Porque se qualquer uma pessoa for humana e ver uma fita dessas ele vai sentir alguma coisa.

E as diretoras inserem uma última cartela, com o texto: “Rosivaldo e Severina foram os primeiros a ver este documentário. 17 de setembro de 2005. Sítio dos Macacos, Chã Grande”. Elas mostraram para o casal o resultado dos meses em que acompanharam seu sofrimento. Este foi um gesto de cuidado e de respeito pelas personagens. Um cuidado ético sem vínculos com opiniões, códigos jornalísticos ou

consensos morais sobre o que é bom ou mau. Essa decisão das diretoras sobre como mostrar o sofrimento de Severina tem a ver com o que Garnet C. Butchart argumenta sobre uma ética sem moral. Para o autor, esta consiste em um ato baseado integralmente na decisão de mostrar o papel da percepção visual sobre algo na construção da narrativa em um documentário (BUTCHART, 2006). Mas essa “ética sem moral” de Butchart não é uma ética sem a moral que deve permear o tratamento do documentarista com sua personagem. O autor fala sobre um tipo de ética que mostra a verdade sob uma perspectiva específica. No caso de *Uma história Severina*, a perspectiva das diretoras foi a de uma narrativa carregada de tortura e sofrimento, com vistas à sensibilização da opinião dos ministros do STF e a opinião pública em geral. E esse ponto de vista, essa perspectiva ética adotada não tem a influência moral que costuma contaminar pontos de vista. Suas escolhas, portanto, seguem esse modelo de uma “ética sem moral” com o consentimento de sua personagem principal. Vale ressaltar que o resultado final do filme, já montado, foi mostrado a Rosivaldo e Severina, que poderiam ter vetado o que quisessem. O filme foi inteiramente aprovado por eles.

Haveria algo que Debora e Eliane poderiam ter feito para amenizar o sofrimento de Severina? Se houvesse a intervenção direta das diretoras do filme ou da equipe de produção, provavelmente não haveria uma história a ser contada. Não há, em nenhuma entrevista ou artigo que escreveram sobre o filme, nenhuma menção a questões éticas enfrentadas pelas duas durante as filmagens. A preocupação da equipe parece ter se voltado exclusivamente para o registro do sofrimento como uma ferramenta para a sensibilização. Não existe um código de ética específico para o campo do documentário, em particular, do documentário ativista. Entretanto, os documentaristas experimentam desafios e questões éticas em seus trabalhos. Patrícia Aufderheide (2009) entrevistou 45 documentaristas sobre os desafios éticos enfrentados por eles durante o processo de realização de seus filmes. Ela identificou três grupos conflitantes de responsabilidades elencadas por seus entrevistados: 1. as responsabilidades com seus sujeitos (personagens); 2. as responsabilidades com sua audiência; e 3. as responsabilidades perante suas próprias visões artísticas e exigências de produção. Sobre esses desafios éticos, Aufderheide chegou à conclusão de que, apesar de não haver um conjunto específico ou um protocolo ético para a realização de documentários, os documentaristas enfrentavam esses conflitos caso a caso, o que implicava em decisões éticas pontuais, de acordo com a demanda (AUFDERHEIDE, JASZI *et al.*, 2009). Ela identificou que existem princípios comuns a todos os documentaristas quando realizam

seus filmes, como o princípio de “não fazer mal ou machucar” e “proteger os vulneráveis”. E, o mais interessante, o de “honrar a confiança do espectador”.

Esta pesquisa não contemplou a discussão sobre as questões éticas enfrentadas pelas diretoras dos três documentários elencados para análise. Esta seria uma análise bastante aprofundada e, certamente, um tema que resultaria em uma outra dissertação ou tese. Entretanto, no caso de *Uma história Severina*, faz-se necessária uma pequena abordagem. A nosso ver, Debora Diniz e Eliane Brum também comungaram dos princípios identificados por Aufderheide em seu estudo. As documentaristas não fizeram mal à Severina, Rosivaldo ou Walmir e deixaram o curso da história de Severina seguir seu caminho, com vistas à proteção de outro princípio, o de proteger a vulnerabilidade tanto de Severina quanto de todas as mulheres que experimentaram ou experimentam a tortura e o sofrimento de uma gravidez de feto anencéfalo. E, para honrar a confiança de seu espectador, as documentaristas deixaram a narrativa seguir seu caminho para que esta servisse de evidência sobre uma violação de direitos humanos.

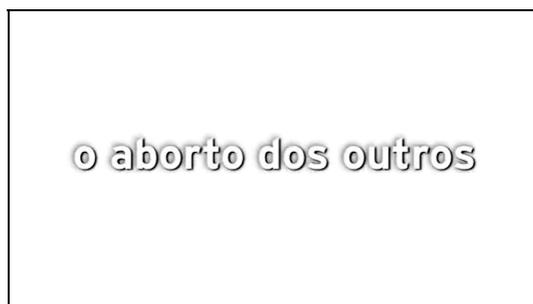


Figura 13

O aborto dos outros, que recebeu menção honrosa no festival internacional *É Tudo Verdade*, tem 72 minutos de duração. O filme conta as histórias de diversas mulheres que, em sua maioria, recorrem ao serviço de aborto legal para interromper a gestação, seja por risco de morte, seja por violência sofrida. O filme também mostra situações de mulheres que recorrem ao serviço de aborto legal por diagnóstico de má-formação do feto e, em outros casos, mulheres que realizaram o procedimento ilegalmente. O título, que permite diversas interpretações, foi tirado de uma coluna do jornalista Contardo Calligaris, articulista do jornal *Folha de S.Paulo*, como explica a documentarista:

Ele teve acesso a uma pesquisa com médicos sobre o tema que mostrava que quando a situação de aborto está próxima, a pessoa acaba sistematizando justificativas e acreditando que naquele momento, ela tem o direito à interrupção. Isso não é só com médicos, mas para o tema, o resultado é bastante significativo. Eu li essa coluna e pedi para usar o título. Ele me respondeu que havia lido em algum lugar. (...) O significado do outro que eu tiro dessa experiência e desse filme é a atitude de se respeitar profundamente outra pessoa, porque tendemos a respeitar as pessoas em algumas instancias. Por exemplo, porque a cor da pele é diferente, porque o nível social é diferente, mas existem muitas outras diferenças que ainda não aprendemos a respeitar que é a religiosa, a moral. Então, você se reconhecer moralmente de uma forma e aceitar o outro tomando uma atitude completamente oposta àquela que você tomaria e respeitar essa atitude, deve ser a evolução absoluta do ser humano. O nosso norte é o respeito moral. (Carla Gallo, em entrevista à revista eletrônica *Cineclick*, 25.05.2009)

As filmagens ocorreram em quatro hospitais públicos que mantêm em funcionamento o atendimento dentro dos serviços de aborto legal, onde se realizam o procedimento previsto em lei. No caso do filme, as filmagens aconteceram no Hospital Pérola Byington, Hospital do Unifesp, Hospital da Unicamp e Hospital do Jabaquara. Alguns especialistas foram entrevistados em São Paulo e outros no Rio de Janeiro. De acordo com a sinopse do filme, *O aborto dos outros* trata da “maternidade, afetividade, intolerância e solidão” (GALLO, 2008). Elementos do filme incluem observação de entrevistas com mulheres e psicólogas em serviços de aborto legal, observação da espera pelo procedimento em hospitais e quartos de hospitais, observação do procedimento de abortamento, além de entrevistas com mulheres que realizaram o procedimento e entrevistas com especialistas. A documentarista Carla Gallo terminou e lançou o filme em 2008, com uma produção que levou três anos. O filme se propõe, de acordo com informações de seu site, a dar evidências para um debate mais sério sobre o tema do aborto, em particular sob uma perspectiva “feminina” (GALLO, 2008).

O aborto dos outros não possui uma divisão clássica em atos. As divisões coincidem com o tempo de cada personagem no filme. Entretanto, o caso da menina Maria, de 13 anos, e que engravidou em decorrência de estupro, é o fio condutor de toda a narrativa. São, ao todo, seis personagens distribuídas em diferentes situações de aborto, dentro dos serviços de aborto legal e fora dos serviços, em caso de aborto clandestino. O estilo da diretora é dramático, com foco no sofrimento das mulheres, em sua maioria vítimas de violência. A realidade apresentada pelo texto fílmico estruturado pela diretora se concentra nas experiências de aborto enfrentadas pelas mulheres que se submetem ao procedimento nos serviços legais, em sua maioria. O filme se propõe a mostrar experiências compartilhadas por mulheres diferentes frente ao tema do aborto, sempre com um posicionamento não-sacralizante, sem julgamentos morais.

O filme começa com um caso emblemático e, ao mesmo tempo, impactante. A primeira personagem é uma menina de 13 anos, vítima de estupro, que procura o serviço de aborto legal. A câmera mostra a psicóloga durante o atendimento, e a menina aparece de costas. Sua identidade é preservada tanto pela câmera quanto pela psicóloga, que a chama de Maria. A psicóloga, Daniela, pede à menina Maria que conte o que aconteceu com ela. E, a partir de seu relato, o espectador entra em contato com a situação de violência a qual Maria foi submetida. A câmera está sempre em posição de observação, mas sua presença se faz notar em alguns momentos. Nas cenas de indução do parto, nas enfermarias e nas entrevistas durante a triagem, a câmera de Carla Gallo tem uma

presença marcante, mas respeitosa. Ao longo das narrativas, há enquadramentos nas mãos, colo, braços das mulheres. Quando são mulheres e meninas vítimas de violência e que procuram o serviço de aborto legal, seus rostos não aparecem. Já em casos onde as entrevistadas são diretas, as mulheres mostram o rosto, chegando a olhar diretamente para a câmera em alguns momentos.

A abordagem sobre o tema do aborto obedece ao discurso da própria sinopse do filme.²⁰ Carla Gallo quer a discussão sobre o tema e sua legalização como um direito da mulher. Sua câmera quer mostrar diferentes situações de aborto e como as mulheres personagens reais de seu filme buscam seus direitos.

Maria



Figura 14



Figura 15

O filme começa com a entrevista que Maria dá à psicóloga Daniela, que realiza uma espécie de triagem, onde todas as informações sobre a violência sofrida pela menina são coletadas. Maria tem 13 anos e foi estuprada a caminho da escola, em um matagal, por um homem armado. Maria está na sétima série e tem um namorado. Nunca teve relação sexual antes ou depois da violência que sofreu. A câmera percorre os cabelos presos de Maria, seu pescoço, suas costas; e mostra também o olhar da psicóloga para a paciente. A menina responde às perguntas com a voz rouca. Nota-se que sua garganta está seca e que ela tem dificuldade para falar sobre o que aconteceu, mas as respostas vão surgindo a partir das perguntas da psicóloga.

Eu estava indo pra escola de manhã, aí ele chegou por trás assim, ele tava armado, falou pra eu ir pro mato com ele, que se eu fosse boazinha, se eu não gritasse, tentasse agredir ele, ele não ia fazer nada de ruim comigo. Aí eu fui.

²⁰ As sinopses, bem como as fichas técnicas dos filmes analisados encontram-se na seção Anexos desta dissertação.

Ele começou a tirar a minha roupa, ele só tirou a parte de baixo. Ele tirou a parte de baixo da roupa dele.

Maria conta sua história para a psicóloga Daniela com um tom de incômodo por ter de falar sobre o assunto. Daniela faz perguntas objetivas, precisas, mas com cuidado para obter a maior quantidade de detalhes possível da menina. Maria está grávida de nove semanas e a psicóloga do serviço de aborto legal lhe apresenta as opções: 1. levar a gravidez adiante; 2. levar adiante e dar a criança para adoção; e 3. realizar aborto previsto em lei. A menina diz ter pensado muito durante todo o fim de semana, que conversou com a mãe e que resolveu abortar. Agora, a câmera faz o mesmo percurso sobre os cabelos da mãe. É ela quem está no lugar da filha, dando seu depoimento para a psicóloga. A mãe relata que sua filha não havia contado sobre o estupro e que a única mudança no comportamento foi a repentina escolha por ir acompanhada de colegas para a escola. E revela que Maria havia lhe pedido uma boneca Barbie no Dia das Crianças.



Figura 16



Figura 17

Mãe e filha seguem para um guichê, onde papéis são assinados. Uma enfermeira as acompanha. A câmera as segue por trás e sempre protegendo seus rostos. O recurso utilizado pela diretora é o de mostrar mãe e filha sempre do pescoço para baixo, com closes nas bocas, pescoços, mãos e braços. As duas estão em um quarto muito pequeno, com uma cama, uma cadeira, um criado-mudo e um banheiro. O quarto é minúsculo e a câmera também permanece no recinto. Em alguns momentos, ora mãe, ora filha interagem com a câmera. Maria diz que nunca ficou internada na vida, somente quando nasceu. As cenas que se seguem são carregadas de angústia e ansiedade. A mãe diz que o remédio fará efeito em seis horas. Será um longo período de espera pelos primeiros sintomas de expulsão do feto. A câmera percorre as mãos nervosas da menina, deitada na cama com uma camisola do hospital. Suas mãos tremem, ela brinca com os anéis, as pulseiras. E o tempo passa. Maria começa a sentir enjoos e dor. Sua mãe começa a se

desesperar. Pede a alguém ao telefone que ore pelas duas. Pede para Deus acompanhá-las e diz que ele conhece suas razões e que vai perdoá-las. A mãe conversa com quem está atrás da câmera:

É um desespero. Vontade que isso tudo acabe logo. Já não suporto ver ela sofrendo nem com uma dor de garganta, imagina passar por uma situação dessa? Eu sempre fui contra o aborto, sabe. Eu sempre fui contra aborto. Assim, nos casos normais quando a mulher engravida, sabendo que está correndo o risco de engravidar, sabe? Nunca imaginei na minha vida que ia passar por uma situação dessa. Nunca. Ainda bem que eu to tendo apoio de todo mundo entendeu, porque se não eu acho que já tinha enlouquecido. Mas eu acho que nesse caso, só quem sabe é quem tá passando. Os outros de fora falam mas não sabem o que a pessoa tá passando, não sabe como que tá a cabeça, não sabe nada... .

O depoimento da mãe de Maria mostra ao espectador como os conflitos morais se sobrepõem à necessidade imediata da resolução de um problema que as afetará para o resto de suas vidas. A fala da mãe de Maria é decisiva para a compreensão de que mesmo os conflitos morais ou religiosos são colocados de lado na hora da tomada de decisão sobre o que é melhor para o futuro de sua filha. O sofrimento de Maria aumenta, sua dor é cada vez maior, assim como seu desespero e o de sua mãe. Ao longo das horas, a câmera permanece no quarto minúsculo e acompanha a solidão de mãe e filha. A menina sente dor, passa muito mal. Sua mãe conversa com a câmera, como se precisasse o tempo inteiro se justificar sobre as razões de sua decisão pelo aborto. E chama a atenção sobre o papel do Estado e da polícia para a correta instrução sobre os direitos de uma cidadã em um caso de violência como a que aconteceu com sua filha.

Porque a delegacia deveria ser o primeiro lugar que eles pudessem instruir corretamente, né? O escrivão olhou pra gente e falou: Vocês não pensem que o aborto vai ser tão fácil assim. Porque primeiro é um crime e, segundo, o juiz tem que autorizar, não sei quem tem que autorizar. Até resolver isso ela já está com mais de seis meses de gravidez, aí não dá mais pra fazer nada... .

A diretora dedica os primeiros 17 minutos de seu filme a Maria. Sua personagem de abertura tem um papel importante para a introdução do tema do aborto e para a condução de toda a narrativa. É uma menina de 13 anos, vítima de estupro, tímida e

bastante ansiosa e traumatizada com o que sofreu. Sua história causa desconforto sobre como essa realidade existe e está em centros urbanos nos quais todos vivemos. O aborto, para a diretora, acontece mais perto do que as pessoas imaginam, mas o pior é que a violência contra a mulher, o estupro, também acontece em um matagal perto de nossas casas, e tem consequências para o resto da vida de suas vítimas. O aborto, nesse caso, é somente um dos mecanismos para amenizar o sofrimento da menina. E a mãe finaliza, chorando muito ao telefone com alguém, talvez um parente:

Eu tô amparada de todos os lados, é o que a moça tava me falando: ‘esse cara, esse escrivão que conversou com vocês não sabe de nada. Ela está amparada pela lei. Tudo que a gente fizer, puder fazer que for melhor pra ela, a gente vai fazer’. Ainda ia te ligar pra pedir pra você orar pela gente... Pra pedir pra Deus que dê tudo certo. Eu sei que Deus é contra isso, mas ele sabe o motivo de cada um, entendeu?.



Figura 18

Segue um corte para o corredor de um hospital. Tudo é muito branco e pessoas passam pelo corredor. A fotografia é limpa, branca, asséptica, como o ambiente de um hospital. O *fade* utilizado por Gallo é sempre branco, com um som ao fundo. O som é ambiente, impessoal, como se a vida passasse mas tudo permanecesse o mesmo. A impressão é a de um microfone aberto em um canto, onde não se ouvem vozes, mas somente um som de um ambiente, em algum lugar. Nesse intervalo após a história de Maria, do corredor do hospital se segue uma tomada de mulheres grávidas na sala de espera de um consultório em um hospital. Gallo foca sua lente nas barrigas das mães, que passam suas mãos carinhosamente sobre elas. Seguem cenas de exames e consultas de mulheres diferentes. Uma tem aferidos seu peso e altura, outra tem sua pressão medida, outra se submete a um ultrassom. E, ao invés de retomar a história de Maria, a diretora opta por introduzir outras histórias sobre o tema do aborto.

Tânia



Figura 19



Figura 20

No exame de ultrassom que precederá o procedimento de aborto conhecemos Tânia, grávida de um feto que possui diversas malformações incompatíveis com a vida. Ao contrário de Maria, que, além de ser menor de idade e ter sofrido violência, Tânia está ali para confirmar a letalidade da doença de seu filho e realizar o procedimento de aborto para amenizar seu sofrimento. O médico informa que é um menino e confirma as malformações no feto. Tânia é curiosa, pergunta algumas coisas, mas nota-se um tom triste em sua voz. A câmera foca o monitor onde se vê o feto. Já com a luz acesa, a câmera percorre um dos braços de Tânia e chega a seu rosto. A entrevistadora pergunta a ela o que a deixa mais nervosa. Ela responde que tem medo de agulha, mas que também o fato de que o bebê se mexe e não vai mais se mexer a deixa bastante nervosa.

A câmera mostra a equipe que assistirá o médico durante o procedimento. Todos são atenciosos com Tânia e descrevem para ela cada passo a ser dado. Com Tânia acompanhamos o procedimento na sala, junto com ela, o que nos aproxima de seu sofrimento. Quando a luz se acende novamente, vemos que Tânia derramou uma lágrima. A câmera foca seu rosto sofrido e o caminho que a lágrima fez em sua pele. Em seguida, o médico explica o procedimento realizado. Ele está na porta do quarto e conversa com a entrevistadora.

Bom, o que foi feito lá, foi uma punção, através do abdômen da paciente, orientada pelo ultrassom, administrando uma medicação que paralisa os batimentos cardíacos do bebê. E agora, então, essa paciente vai ser encaminhada para dar início ao processo de indução do parto. A gente não pode precisar... horas, minutos, mas dificilmente passaria de um dia a sobrevivência dessa criança. Nós, como médicos, não induzimos a paciente à interrupção. É sempre uma escolha dela. É ela que vai ao Poder Judiciário, com um laudo nosso só explicando que a gravidez não tem prognóstico. Então ela se

dirige ao juiz, e pede para que essa gestação possa ser interrompida. Então a gente acata um desejo da mulher. É um desejo do casal, mas basicamente é da mulher. Então, do ponto de vista ético, eu tenho tranquilidade, tenho segurança para saber que eu estou fazendo o melhor para ela. Eu tenho certeza disso.

A segurança e a tranquilidade do médico são o ponto importante desse trecho do filme e da história de Tânia. Com esse depoimento, ficamos sabendo que ela teve que buscar a Justiça para conseguir uma autorização para a interrupção da gravidez. Do ponto de vista da equipe médica, Tânia teve todo o apoio e foi tratada com dignidade. Não há como saber, ainda, se sua gestação já estava avançada (um pouco mais à frente ficamos sabendo que ela estava com seis meses), mas pode-se inferir que houve uma tramitação judicial entre a certeza do diagnóstico, a decisão pelo aborto e a autorização do juiz para a realização do procedimento em um serviço de Aborto Legal. Após o depoimento do médico entra um corte para a placa do centro obstétrico e, novamente, um corredor de hospital, com som ambiente de hospital. Está um dia claro e Tânia encontra-se em um quarto, com uma camisola de hospital, sentada em uma cama. É quando ela conversa com a entrevistadora e conta sua história.

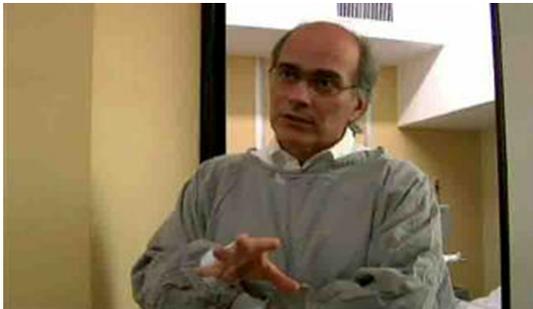


Figura 21



Figura 22

Ai, eu não sei se é impressão minha, mas parece que minha barriga diminuiu. Pequeninha pra seis meses, né? Desde o começo a gente queria ter um nenézinho. É só nós dois, né? Porque a gente sempre moramos só nós dois mesmo, né, sozinho. Aí ficava chato só nós dois, aí desde o começo a gente queria um neném. Aí agora veio com problema. Agora sei que é um menino. Eu não sabia o sexo... Ele achava que era uma menina. Eu sei... Mãe sempre sabe, né? Das coisa... Eu falava que era um menino... Eu ainda falava que eu ia colocar o nome dele... .

A entrevistadora pergunta como o casal descobriu que o filho tinha problemas graves e Tânia informa que foi no primeiro ultrassom, com 16 semanas de gestação.

Eu fiz o meu primeiro ultrassom. E lá nesse ultrassom o médico já falou que estava com mal-formações. Aí ele mandou eu procurar um centro, né, com equipamento e tudo, pra mim saber o que que tava acontecendo, o que não tava se formando. Aí eu vim procurar a Unicamp, aí descobri o que não tava se formando, o que não se formou, né. Que é a cabeça, o rim, displasmo, né.

Tânia está um pouco nervosa, acaricia bastante sua barriga enquanto conversa com a entrevistadora. E conta como se deu a decisão pela interrupção da gestação.

Aí, mesmo assim eu queria deixar nascer, sabe? Pela religião e tudo mais... Eu ia deixar nascer, normal. Só que aí meu marido, sabe? Ele me convenceu de uma certa forma que seria melhor. Até eu acho agora que é melhor mesmo, porque nossa! O que eu to passando agora, se fosse pra mim passar, eu acho que, ah, ia ser bem mais triste. Eu passar no dia da... que você vem, né, no final da gravidez mesmo, que você vem pra ganhar o neném. Aí você tem que deixar ele para trás. Acho que seria bem pior. Você ver ele nascer vivo, né? E depois de alguns minutos 'cê vê a criança morrendo. Também é pior né? 'Cês não concordam comigo? Aí nós optamos pela interrupção. Por isso. Mas eu mesma, eu não queria, até hoje eu não queria. Eu vou juntando minhas roupinhas lá em casa, vou, que a gente ganha, que a gente sente vontade de comprar, que nem eu, eu até comprei umas roupinhas. E ficou tudo lá. E você vai vendo aquilo, sabe, você vai... Vai entrando na sua cabeça aquilo. É melhor você não esperar mais. Sabe? É você, aí é onde você passa por cima de tudo... Atropela a situação, né, consegue atropelar.

É quando a enfermeira entra no quarto e as duas seguem para a sala de cirurgia. A câmera acompanha Tânia na cadeira de rodas, sendo empurrada pela enfermeira no corredor do hospital. Novamente o *fade* branco e a história de Tânia termina.

Olhos verdes



Figura 23

Depois de Tânia, entra em cena uma mulher de olhos verdes. A câmera foca somente um de seus olhos, às vezes os dois, uma parte da testa e um pouco dos cabelos e mais nada. Ela conta, em 4 minutos, sua história de aborto. Fala de seu casamento aos 18 anos, do filho que teve e que a relação durou sete anos e se deteriorou. Ela pediu a separação, mas o marido não aceitou. A mulher de olhos verdes conta que o marido disse que se ela fizesse sexo com ele por um mês toda vez que ele quisesse, ele lhe daria a separação. E ela, na esperança de esta ser sua última chance, aceita se submeter à violência. Em uma dessas relações, ela engravida e conta que não poderia ter um filho de um casamento deteriorado e, principalmente, fruto de um ato violento. Com a ajuda e o apoio da mãe, ela toma citotec e consegue abortar, apesar de passar muito mal e não procurar ajuda médica. Ela conta ao marido, que ameaça contar à polícia. Ao que parece, ela consegue se livrar do casamento. E finaliza seu depoimento:

culpa, culpa de ter feito o aborto eu nunca tive. Porque eu penso assim comigo, se for pecado, né, Deus há de me perdoar porque a situação em que eu me encontrava naquele momento, não era pra ter o filho. Um filho que ia ser de uma relação não de amor, praticamente de uma violência, né.

Maria

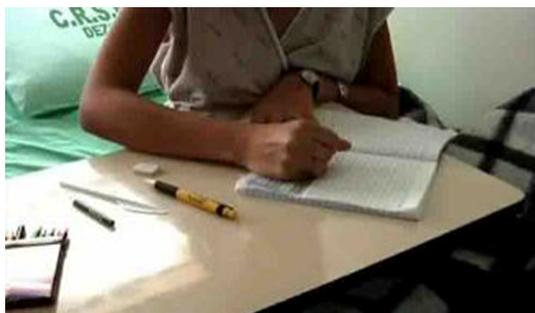


Figura 24



Figura 25

A diretora retoma a história da menina Maria, ainda no hospital. A televisão está ligada e o som parece ser de um desenho animado. Ela desenha uma árvore em um caderno. Na mesa, lápis, borracha, uma caixa de lápis de cor. Ela conta que está há duas semanas longe da escola e que sente falta. A mãe conta que Maria é boa aluna, que tira notas A e, às vezes, B, e pede para que a menina mostre à diretora, Carla Gallo, os desenhos que havia feito em seu caderno. Todos são sobre a natureza e tem árvores ou frutas. Carla pergunta à Maria sobre seu pai. Ela diz que não sabe nada dele, que tinha, antes, uma vontade muito grande de vê-lo, mas que agora isso já passou. Em nova cena, Maria está deitada na cama e sente muita dor. Sua mãe lhe faz massagens nas costas. Em seguida, a câmera se posiciona na cabeceira da cama, com a porta como foco principal. O médico entra e pergunta como ela está, como estão as dores. Ele informa que as dores aumentarão e explica como o citotec funciona.

Esse remedinho pra que que ele serve? A gente coloca ele lá no fundo da vagina (...) Porque quando a gente vai fazer o, o, o... Estimular, para que aconteça o aborto, a gente precisa que tenha contração. É como se você tivesse entrando na verdade no trabalho de parto, né. Geralmente o trabalho de parto ele entra espontaneamente, como você não vai entrar espontaneamente, a gente precisa induzir, né, e pra induzir a gente precisa colocar esse comprimidinho lá no fundo da vagina, próximo do colo, pra estimular a contração, estimulando a contração o colo começa a esvaecer, começa a dilatar. E aí o feto que tá lá dentro sai. Assim que começar a dilatar vai começar a ter mais dor, cada vez mais vai aumentar essa dor até que o feto seja expelido.

Maria demonstra que sabe como funciona o procedimento, que alguém já havia lhe explicado e que tem noção de que as contrações ficarão cada vez mais dolorosas e

frequentes, com intervalos de tempo cada vez menores. O médico coloca as luvas para realizar o exame de toque, a câmera corta e volta já com as explicações:

Tá começando, tá bom. O bebezinho a gente sente pelo toque ele já tá empurrando ali já, tá. Se começar a sentir dor muito freqüente, a cada dois três minutos, toda hora vir uma dor forte, chama alguém.



Figura 26

Entram novamente cenas de corredor de hospital, com enfermeiras e funcionários transitando. Em seguida, de uma janela aberta podemos ver o trânsito do lado de fora.



Figura 27

O filme entra em uma pausa sobre a história de Maria e as demais mulheres e mostra uma reunião da equipe de atendimento do serviço de Aborto Legal em um hospital, que parece ser o Albert Einstein. Nesse momento, o filme perde um pouco do fôlego. São diversas profissionais de saúde e somente um homem, também profissional de saúde, que parece ser médico. A reunião é composta por dez mulheres e um homem. Todas parecem ser psicólogas e assistentes sociais e somente o homem parece ser médico. Elas contam as histórias de algumas pacientes para que eles tomem a decisão sobre a elegibilidade para a interrupção da gravidez pelo serviço. Ao final dos relatos, o médico pergunta se alguma dessas profissionais duvidou da palavra de alguma mulher,

desconfiou de alguma história, se detectaram alguma contradição ou algo que levasse à dúvida sobre seus relatos. Ninguém aponta nenhuma objeção e o médico então aprova a interrupção da gestação e indica, inclusive, o método a ser utilizado. A fala final do médico entra sobre a imagem de uma mulher de costas, em uma sala de espera. Uma enfermeira arruma uma cama de hospital, com roupa de cama limpa. Seguem-se imagens de mulheres sentadas em sala de espera, uma mulher passa as mãos sobre os joelhos, indicando nervosismo e seu rosto não é mostrado.

O cobertor



Figura 28

O corte mostra uma mulher em uma cama de hospital, com soro na veia e coberta por lençol e cobertor. Seu rosto não aparece. Ela é um dos casos discutidos na reunião da equipe na sequência anterior. Ela está nervosa e mexe muito no cobertor. A câmera foca em suas mãos. Ela puxa os fios do cobertor de maneira sistemática. Enquanto ela fala, suas pernas se mexem bastante. Ela conta que teve três filhos e que essa gestação é diferente das outras. Ela diz que ficou transtornada. Ela havia sido estuprada e sua única preocupação era se teria contraído alguma doença sexualmente transmissível. Uma pessoa a quem ela contou sobre o ocorrido, na igreja que frequenta, lhe alertou sobre a possibilidade da gravidez. Seu conforto está na informação dada pela enfermeira, que lhe disse que o procedimento seria tranquilo porque a gravidez estaria no começo. Em seguida, a câmera segue a paciente em sua maca, empurrada por uma enfermeira no corredor do hospital.

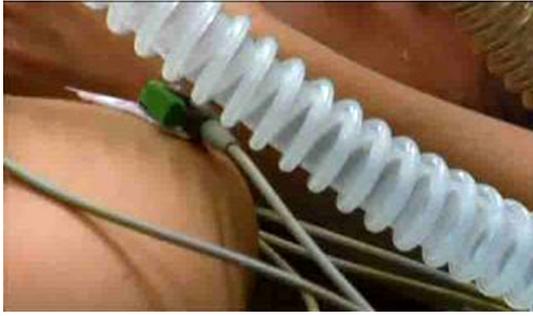


Figura 29



Figura 30

A maca entra para a sala de cirurgia, onde uma equipe a aguarda. O som ambiente é carregado dos elementos que compõem um centro cirúrgico. A maca range e ouve-se o barulho do equipamento que mede os batimentos cardíacos. A mulher do cobertor está nervosa, deitada na maca e a câmera mostra seu sangue misturado ao soro em sua veia. Suas mãos se mexem bastante e ela aperta seus dedos com força. As enfermeiras conversam entre si. Uma enfermeira se aproxima da mulher e a afaga: “Calma, calma”. A câmera mostra a lateral de seu rosto, bastante suado por conta do nervosismo. As enfermeiras a acalmam e lhe colocam um respirador no rosto e pedem para que ela relaxe. Uma lágrima escorre pelo canto do olho da mulher. E a enfermeira lhe diz que ela não irá sentir nada. A mulher está em posição ginecológica na maca. A posição da câmera permite ver o tamanho do centro cirúrgico e a movimentação da equipe, além de captar o som ambiente. É como se alguém estivesse no canto da sala, observando o que acontece. Quem faz o procedimento é uma médica. Ao final, ela fala com a mulher do cobertor: “Descansa, tá? Pode descansar tranqüila, viu? Deu tudo certo. Dorme. Pode dormir”. Outra lágrima escorre pelo rosto da paciente. As enfermeiras também a confortam e dizem que está tudo bem. Ela acena com a cabeça, bastante emocionada, e continua chorando em silêncio. A câmera percorre seu pescoço e captura a respiração ofegante da moça, que chora bastante. Seu corpo chega a tremer com o choro. A enfermeira informa, com um sorriso terno, que ela não está sentindo nada, nenhuma dor, mas que está assim pelo procedimento do aborto, pela situação que acabou de viver: “É uma perda. Tudo é uma perda, né? Mesmo que não seja uma coisa que... e tal, é uma agressão. Não tem jeito, né? Não dá pra ser diferente, infelizmente...”.

Torneira



Figura 31



Figura 32

A câmera foca uma torneira no corredor de um hospital, com pessoas ao fundo, que parecem ser profissionais que trabalham no hospital. A torneira está fechada, mas pinga lentamente algumas gotas. A lentidão com que as gotas caem é bastante incômoda e transmite a sensação de uma longa espera. Em seguida, o foco se volta inteiramente para as gotas que caem.²¹ Entra então a voz de uma mulher, que conta suas experiências de aborto:

Eu trabalho vendendo Danone na rua, de porta em porta. E trabalho no CRT como contratada, dando palestra pras garota (*sic*) de programa. Meu primeiro aborto eu tinha meus 22 ano (*sic*), e fazia aquela tal da tabelinha, né, sem camisinha na época. E eu fiquei grávida, aí eu procurei uma mãe de anjo. A gente fica lá de, lá aberta, aí ela coloca uma colher lá e coloca um líquido lá dentro do útero da gente. Aí no outro dia sai o feto. Só que eu sou tão difícil de tirar neném que, eu fui lá, ela colocou e não deu certo. Eu tava com dois mês (*sic*). Aí eu fui lá e reclamei, ela pegou e colocou a sonda, que é uma borracha que coloca dentro. Falou pra mim (*sic*) tirar depois de 24 hora (*sic*). Aí eu fui pra casa, depois de 24 eu tirei e na hora já saiu tudo lá na bacia, né. Aí passando um tempo eu fui pro Ceará, aí lá, outra vez. Mas esse foi o cara que falou que ele não podia fazer mais filho, aí transou sem camisinha sem nada e pegou outro filho. Aí eu conversei com uma tia minha, aí a minha tia falou: tem uma mãe de anjo em tal lugar. Só que lá é diferente. A gente fica com as perna assim aberta (*sic*), e lá a mulher fica com um, ficou ‘cavacando’ (*sic*) meu útero. Passei uns 40 minutos lá. Acho que ela abriu o útero, tirou na

²¹ Um recurso visual da narrativa é a imprevisibilidade do documentário. Carla Gallo contou, em uma entrevista, que a torneira que pingava a incomodava bastante nos momentos de espera no hospital. Até que um dia ela e sua equipe resolveram gravar a torneira, para se livrarem do incômodo: “Não sabia onde usar ou se usar. Quando fizemos o depoimento de uma mulher que já fez cinco abortos clandestinos e só deixou usar a voz, parecia perfeito por várias questões, mas, principalmente, por ser uma imagem não-realista.” (Carla Gallo em entrevista à revista eletrônica Cineclick, 25.05.2009)

marra, na raça mesmo. Isso eu tava com, acho que eu tava com três mês (*sic*). E no terceiro, tava namorando, namorando ainda esse rapaz hoje, eu já sabia da camisinha. Eu usei a camisinha, só que a camisinha saiu, né, saiu, aí eu fiquei grávida. Eu falei pra ele, aí ele pegou e mandou eu procurar essa mãe de anjo. Ela colocou o líquido lá, tirei, né, com três mês (*sic*). Aí fiz curetagem, fui pro pronto socorro, né. No quarto, é esse meu namorado ainda, né. Outra vez a tal da camisinha estourou. Porque remédio eu não tomo não porque me faz mal. Fico muito gorda e muito nervosa. Aí no quinto aborto meu, eu peguei, eu tava namorando, o mesmo namorado como sempre, só que nós (*sic*) tava embriagado aí transemo (*sic*) sem camisinha, aí eu fiquei grávida. Esse foi assim, ele me aplicou uma anestesia geral, eu morri, quando eu acordei, ele já tinha feito a coletagem (*sic*) toda. Lá é diferente, lá a gente paga caro mas sai de lá já toda limpa. E agora eu to usando o diafragma e a camisinha. Hoje em dia eu acho que não é legal essas coisa né?.

E ela começa a chorar:

Se eu pudesse eu não tinha feito. Né? Voltar ao passado, se eu tivesse não tinha feito. Porque hoje sou uma pessoa só eu e minha filha nessa casa, não tem assim, sabe? Não tem alegria nenhuma fica muito chato aqui, se eu tivesse meus cinco filho, tinha sido bem muito melhor, né? A minha vida sempre foi sozinha, trabalhando, então não tinha como né? Eu pensava assim, eu vou ter meus filho, aí como é que eu vou sustentar eles, sozinha, né? Não tem como. Não, não quero mais ficar grávida, e nem ter ou... E se por acaso eu ficar, acho que não tiro mais não. Eu acho né?.

A entrevistadora pergunta sobre a filha dela. A mulher da torneira diz que essa foi planejada e que a teve quando se casou.

Ela foi o meu casamento. Eu me casei, aí eu queria uma, uma pessoa né, um nenézinho meu, né? Meu marido trabalhava, me deixava sozinha em casa logo no começo do casamento, aí eu parei de tomar os comprimido (*sic*), ela veio, foi tudo planejado. A minha filha eu quis. E eu vou ter meu castigo. Com certeza né? Tudo o que se faz aqui se paga aqui, com certeza esse castigo vai vir de Deus.

Maria



Figura 33



Figura 34

Voltamos a acompanhar Maria, que continua internada e esperando a expulsão do feto. O médico que chefiava a reunião com a equipe entra em seu quarto e conversa um pouco com a moça e sua mãe. Ele examina a barriga de Maria e diz que vão colocar mais um remédio. A moça assiste à televisão e a câmera se volta para sua boca, pescoço e brincos. Entra uma médica, que novamente a examina. A médica diz que Maria não precisa ficar o tempo inteiro deitada e que precisa caminhar um pouco no corredor. A médica também brinca um pouco com Maria, dizendo que ela não precisa ficar o tempo inteiro desenhando. Quando Maria se levanta para ir ao banheiro, a bolsa se rompe e o líquido escorre para o chão. A cena foi uma surpresa para a médica, que diz que esse é um bom sinal. A poça de líquido é o foco da câmera por alguns segundos. Em seguida, Maria está de volta na cama e começa a chorar. A médica a afaga e massageia suas pernas: “Deu vontade de chorar? Por quê? O que você tá pensando?”. Maria chora e diz que está muito nervosa. A médica diz que essa situação é algo novo para Maria. Ela a encoraja e diz que uma das fases já foi atravessada: “Então, já que estamos aqui, vamos fazer as coisas no sentido de minimizar o sofrimento pelo menos dessa pessoinha aqui” (olhando para Maria).

A médica sai do quarto e Maria continua na cama, chorando. Suas lágrimas escorrem pelo pescoço e ela sente muita dor. Sua mãe também chora muito, calça meias em Maria e a cobre com o cobertor. Maria sente muitas dores e a mãe passa a contar o intervalo entre as contrações. Entra no quarto uma médica ou enfermeira e Maria diz que está com muita dor. Em seguida, outra profissional de saúde está de pé no quarto, conversando com a mãe de Maria, que tira dúvidas sobre como proceder se o feto for expulso na cama ou no vaso sanitário. Elas são instruídas a não olhar e não tocar em nada e a chamarem uma enfermeira. Entra o *fade* branco.

Algemas



Figura 35

Em uma sequência fora de um hospital, a diretora agora nos mostra uma mulher em sua casa, bastante humilde. Ela está sentada na cozinha e conta sua história. Ela mostra seu rosto, mas não sabemos seu nome e nenhum nome lhe foi atribuído. O que se passou com ela é impressionante pela violência e descaso. Ela já tinha filhos, estava desempregada e passava fome. Ficou desesperada quando soube que estava grávida. Ela consegue um remédio com uma senhora. Segundo a moça, o remédio poderia lhe “ajudar”. Inferimos que o remédio seja citotec. Ela tomou o remédio às sete da noite e, às seis da manhã, o sangue começou a descer:

Aí sangrou, sangrou, aí saindo aqueles pedaços. Aí fui pro banheiro. No banheiro, fiquei sentada no banheiro muitas horas no banheiro... aí no banheiro eu fiquei gelada, gelada, parecia que eu tinha morrido, eu acho que eu morri e voltei de novo. Eu acho que Deus falou que não era minha hora.

E ela vai para o hospital. Lá, ela é algemada:

Fiquei lá algemada no hospital uma semana, uma semana algemada lá, tipo, tipo uma criminoso, né. Num (*sic*) ia pro banheiro, ficava na cama, não tinha posição, o meu braço já tava numa altura já, tava inchado porque a algema era muito apertada. Cada dia ‘reservava’ um policial. E era muito difícil de eu ir no banheiro por causa que às vezes eles tavam lá e às vezes eles não tavam lá.

A mulher de algemas, depois de uma semana no hospital, foi encaminhada para uma delegacia onde fez exame de corpo de delito e permaneceu lá por uma semana. Segundo ela, essa semana lhe pareceu um ano. É quando sabemos que ela foi parar ali e foi algemada porque alguém, próxima a ela, a denunciou.

Se não acontece isso dessa denúncia, não ia acontecer nada disso, entendeu? Uma pessoa que gostava tanto de mim, que gostava tanto dos meus filhos, poder fazer isso comigo, né. E olha que ela já fez o aborto, eu acho que ela não podia ser contra... mim... Entendeu? Não podia ser contra mim... ela tinha que me ajudar. Porque não só eu, o delegado falou, não só eu como várias mulé (*sic*) faz isso. (...) Agora você fala pra mim agora, se eu pegasse um filho agora, se eu pegasse um filho agora, você pergunta pra mim, você ia tirar? Ia tirar. Ia tirar, ia tirar porque? Porque eu não quero passar, a situação, talvez não mas talvez sim, eu não quero passar aquela situação que eu passei antes, agora eu nem podia passar por aquela situação que eu passei antes, por causa que agora eu to trabalhando, eu faço uma unha, eu faço um cabelo, eu tenho uma pessoa que me ajuda até demais. Você tá me entendendo? Mas eu tiraria... Entendeu? Eu, eu tiraria, entendeu, eu não ficaria não.

No caso da mulher de algemas, a câmera de Carla Gallo mostra seu rosto e o ambiente em que vive. Não são mais os detalhes de seu rosto, mãos ou braços que importam como expressão da dor, mas sua história.



Figura 36



Figura 37



Figura 38



Figura 39



Figura 40

O filme entra em nova pausa. Agora são especialistas diversos que falam sobre o tema do aborto, sua legalização e seu impacto na saúde da mulher. Dr. Jefferson Drezett é o primeiro a dar seu depoimento. Ele é o mesmo médico que chefia a reunião com profissionais de saúde e o que atende Maria. O foco de sua fala está no impacto do aborto ilegal para as mulheres nos países em desenvolvimento, que mantêm leis restritivas e proibitivas. Dr. José Henrique Torres é juiz. Seu depoimento traz a ideia da descriminalização do aborto para que sua discussão saia das mãos do Poder Judiciário e volte para a Saúde Pública. Dr. Jorge Andalaft Neto, especialista em saúde reprodutiva, considera que o foco é a legalização e a educação. Para ele, o sistema de saúde nos países que legalizaram o aborto, como Holanda, Itália, França, Estados Unidos e Inglaterra, é perfeito. Já a Dra. Maria José Araújo, especialista em saúde da mulher, defende que a legalização diminui o risco e a culpabilização da mulher. E acrescenta que, no caso da França, por exemplo, a legalização não aumentou o número de abortos. Por último, entra a fala do Dr. Aníbal Faúndes, professor de obstetria da Unicamp. Para ele, o aborto é sempre um fracasso para a mulher e para a sociedade, além de ser uma injustiça com a mulher.

Maria



Figura 41



Figura 42

Após o *fade* branco, vemos novamente um corredor de hospital. No quarto, Maria está comendo um sanduíche e tomando leite com sua mãe, que diz que está com dor de cabeça. A mãe de Maria fala sobre a tensão do dia anterior. Maria diz que já está “livre” e que “a parte mais difícil já passou”. As duas andam pelo corredor, Maria com uma toalha na cabeça, como se tivesse saído do banho. As duas se afoagam em uma janela e se beijam carinhosamente no rosto, de costas para a câmera. Em seguida, a mãe aparece novamente no quarto do hospital, na cadeira, fazendo crochê:

O sofrimento passou, mas o corpo não aceita. Ah, fica a angústia, sabe, a angústia continua, não mudou nada o sentimento aqui dentro, sabe? Pelo menos por enquanto, não mudou nada, continuo angustiada, eu continuo me sentindo como se faltou alguma coisa pra mim (*sic*) fazer, sabe? Ai, é um sentimento que não dá nem pra explicar direito, sabe? É angústia, é medo do que vem depois, é tudo. Como que vai ser o futuro dela daqui pra frente... .

Em seguida, corta para as duas saindo do hospital e entrando em uma Kombi que parece ser do serviço público, ou de prefeitura. Entra o *fade* branco e uma cartela onde se lê: “Às mulheres que generosamente contaram suas histórias”.



Figura 43

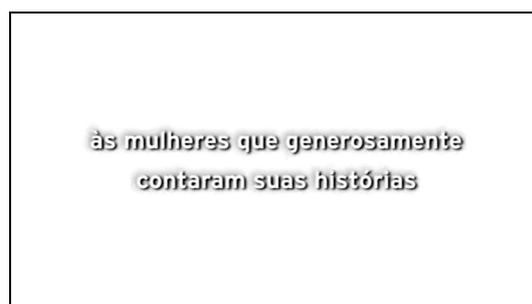


Figura 44



Figura 45

Fim do silêncio, único documentário de média-metragem selecionado no primeiro edital público para a realização de vídeos da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), ligada ao Ministério da Saúde, tem 52 minutos de duração. O filme conta as histórias de diversas mulheres que realizaram aborto em condições ilegais, além de uma mulher que buscou a Justiça para terminar uma gravidez de feto anencéfalo. Seu enfoque está nas razões das escolhas das mulheres e na saúde pública. Como todas as mulheres já haviam realizado o aborto há mais de oito anos – prazo previsto em lei para a prescrição do crime –, todas mostram seu rosto e dizem como e porque fizeram o procedimento. As filmagens ocorreram no Rio de Janeiro, São Paulo e Pernambuco, com depoimentos de 22 mulheres. O DVD também contém entrevistas com especialistas e imagens de entrevistas e audiências públicas sobre o tema, no conteúdo extra. *Fim do silêncio* trata do aborto inseguro como “um dos graves problemas para a saúde pública no país”, que traz graves consequências para as vidas das mulheres (JESSOUROUN, 2009). Elementos do filme incluem entrevistas com mulheres, tomadas das cidades ou ruas onde as mulheres moram e entrevistas com especialistas nos extras do DVD. A documentarista Thereza Jessouroun lançou o filme em 2009, após seis meses de filmagens. Sua inquietação partiu de uma declaração do então Ministro da Saúde, José Gomes Temporão, a favor da descriminalização do aborto. Em entrevista ao jornal Zero Hora, de Porto Alegre, a documentarista declarou que era favorável ao tema:

Thereza admite que o filme é claramente a favor do aborto. A cineasta diz que chegou a entrevistar especialistas contrários e favoráveis à prática, como previa o projeto original, mas optou por manter apenas a participação das mulheres. (Jornal *Zero Hora*, 05.01.2009)

O filme não possui uma divisão clássica em atos, mas é distribuído em entrevistas, sempre com uma tomada anterior de localização geográfica de cada mulher. Das 22 mulheres entrevistadas, a diretora selecionou 11 personagens para seu filme, que conta suas experiências de aborto ilegal. O estilo da diretora não é dramático, mas mostra com crueza o rosto e as histórias de cada uma de suas personagens. Thereza Jessouroun não aparece, mas suas perguntas às vezes fazem parte da narrativa. A realidade apresentada pelo texto fílmico está baseada nas experiências passadas pelas mulheres e suas memórias sobre como tudo aconteceu.

Fim do silêncio começa com intertítulos (cartelas), com informações sobre aborto no Brasil e no mundo e faz comparações sobre como os países desenvolvidos e os em desenvolvimento tratam o tema:

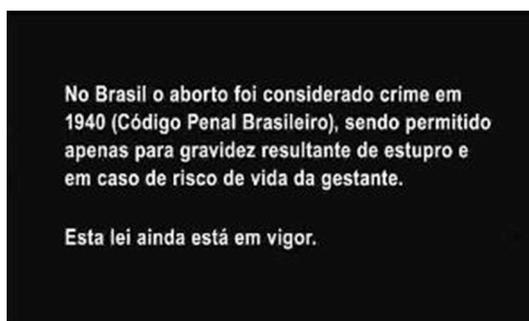


A cada ano, 20 milhões de abortos induzidos são realizados em todo o mundo, em condições inseguras, levando à morte 68 mil mulheres.

97% deles acontecem em países em desenvolvimento.

Apenas 26% dos países do mundo ainda não descriminalizaram o aborto. Todos eles na América Latina, África e Ásia.

Figura 46



No Brasil o aborto foi considerado crime em 1940 (Código Penal Brasileiro), sendo permitido apenas para gravidez resultante de estupro e em caso de risco de vida da gestante.

Esta lei ainda está em vigor.

Figura 47

Irani



Figura 48

A câmera de Thereza Jessouroun está em um carro, e percorre algumas ruas da cidade de Recife, em Pernambuco. Lá ela chega à casa de Irani, que é Promotora Legal Popular.²² Ela está em um sofá no que parece ser o quintal da casa, com duas crianças, um menino e uma menina, que brincam com ela e sorriem bastante. A câmera se aproxima deles e corta para o depoimento de Irani. A câmera tem o foco no rosto de Irani, em *close*. Ela conta sobre seu casamento de 26 anos, que era feliz por conta do amor, mas que havia muito sofrimento por conta das traições e dos espancamentos. Um dia o marido lhe disse que, ou ela fazia um aborto do filho que carregava ou ele a largaria. Seria seu quarto filho. Ela diz que não era apaixonada pelo marido, mas “alucinada” por ele. Irani conta que foi levada por ele a uma casa e que já sabia o que seria feito lá. Ela diz que não era inocente e que tinha ciência do que estaria por vir. Ela foi com o marido a uma casa onde uma mulher lhe colocou uma sonda e pediu que ela tomasse uma injeção na farmácia da esquina e aguardasse com a sonda até que a bolsa estourasse no dia seguinte.

Irani foi levada à Maternidade de Afogados pelo marido, já sem a sonda, para que a equipe de atendimento não percebesse o que havia feito. O médico lhe perguntou se o aborto havia sido provocado e Irani e o marido disseram que não:

Mas eles percebem. Aí ele mandou me colocar no isolamento. Disse que eu estava infectada. E passei de 7 horas da manhã até as 11 horas, ele tinha passado soro e antibiótico. Não me deram nenhum. E eu fiquei aguardando, o

²² O projeto Promotoras Legais Populares é conduzido em diversos países e, no Brasil, tem sido executado por diversas organizações não-governamentais de direitos das mulheres e de direitos humanos. As Promotoras Legais Populares são, em sua maioria, lideranças comunitárias que recebem orientação e participam de cursos oferecidos pelo projeto para que este conhecimento seja replicado nos lugares onde moram. Para saber mais sobre as PLPs: www.promotoraslegaispopulares.org.br.

tempo todo, até que eu comecei a sentir dores fortes e expeli a criança ali sem nenhum cuidado. Foi que eu comecei a gritar, a enfermeira veio e eu vi a criança né, na cama, que ela já tinha saído. Ai foi que foram me medicar, ainda passei cinco dias internada, por conta da infecção, foi infecção forte, né, que eu tive, por conta desse aborto.

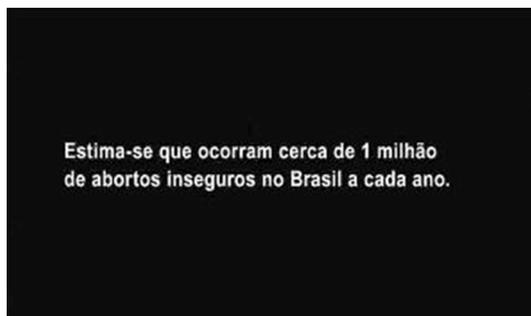


Figura 49

Irani conta que não queria abortar, mas que fez uma escolha por imposição do marido, mesmo sendo cristã. Para ela, as escolhas são necessárias na vida:

Eu não sou a favor do aborto, eu sou a favor da legalidade do aborto por conta disso. Por ter passado por todo esse sofrimento, eu coloquei em risco a minha vida, né? Hoje eu já não vivo mais com esse homem, graças a Deus.

Vera Lúcia



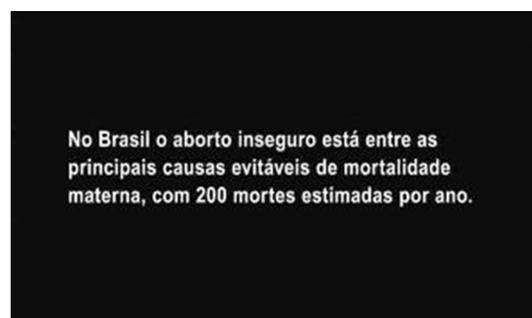
Figura 50

A diretora chega novamente em um carro. Ela está agora em Belford Roxo, no Rio de Janeiro. Ela apresenta o lugar com um *travelling* da rua, com carros e pessoas circulando, para situar o espectador. Sua câmera entra em um quintal com roupas no varal. A casa é humilde. Uma mulher bate algo no liquidificador na cozinha. Ela é a próxima personagem, Vera Lúcia, diarista, que enche a tela quando está na cozinha, que

parece ser bastante pequena. Vera Lúcia conta que tem cinco filhos, sendo três biológicos e dois de criação, de relações anteriores do marido. A voz da diretora também está presente quando faz perguntas à Vera Lúcia sobre aborto. Ela diz que fez um aborto e que foi uma “fatalidade”, porque ela e o marido haviam brigado e ela engravidou de uma relação durante o período em que estavam separados. Para que ele voltasse a morar com ela, uma escolha também teria que ser feita. Vera Lúcia decidiu abortar para ter o marido e os filhos de volta, como uma família, do que ter o filho da relação que já havia terminado e manter os outros filhos “espalhados”.

A pergunta de Thereza é direta: “E esse aborto foi feito como?”. O rosto de Vera Lúcia permanece em *close* e ela conta sua história. Ela foi a uma pequena clínica, ou parecia ser uma clínica, e a mulher que a atendeu não era médica. A mulher lhe injetou um medicamento com iodo, ou iodo puro. Vera Lúcia foi para casa e diz que “quase morreu”. Ela fez o procedimento por volta de uma hora da tarde e começou a sentir as dores às dez da noite. Vera Lúcia relata ter sentido dor pior que a do parto. “A criança só expeliu por volta das seis da manhã”. Ela ainda continuou sentindo dores por um dia inteiro, até que a placenta também foi expelida por meio de banhos de assento, água quente e massagem na barriga. Foi quando sua dor passou. A diretora ainda lhe pergunta se Vera Lúcia fez tudo por conta própria:

Fiz tudo sozinha, justamente porque eu tinha medo de ir, e aí acontecer como acontece agora, dá caso de polícia, dá prisão, dá não sei o que, essas coisas todas me passou (*sic*) pela cabeça. E eu fiquei mais amedrontada ainda. E preferi resolver tudo em casa.



No Brasil o aborto inseguro está entre as principais causas evitáveis de mortalidade materna, com 200 mortes estimadas por ano.

Figura 51

Vera Lúcia conta também sobre um episódio ocorrido com uma amiga de trabalho. Diz que a amiga tomava muitos chás diferentes e que não havia contado sobre sua gravidez a ninguém. Ela começou a ficar doente, a passar mal e ter hemorragia. Vera Lúcia a levou ao hospital. Sua amiga teve anemia profunda e não revelou sua gravidez para a equipe médica. Vera Lúcia encontrou um pacote no banheiro que dividia com a amiga no trabalho. O pacote estava quente e ela ficou intrigada e o abriu. Foi quando encontrou dois fetos embrulhados em plástico. Vera Lúcia se emociona e chora muito ao contar a história. Ela diz que embrulhou tudo novamente, em vários sacos plásticos, e jogou o pacote na lixeira do prédio.

Luciana



Figura 52

A câmera chega em Diadema, em São Paulo e, enquanto percorre algumas ruas, entram as vozes da diretora, Thereza Jessouroun, e da próxima personagem, Luciana, que é editora gráfica. É uma mulher bonita, com cabelos compridos, bem cuidada. Parece estar em casa ou em algum escritório e o ambiente é muito limpo e silencioso. Ela está próxima a uma janela, por onde a luz entra e ilumina seu rosto e cabelos, além de uma planta, também bem cuidada, em um vaso. Luciana conta que é casada há dez meses e que nem ela nem seu marido tem vontade de ter filhos. Diz, ainda, que este é um acordo entre os dois para que o relacionamento dê certo. Segundo ela, não existe cobrança de nenhuma das partes sobre filhos. Luciana reclama, inclusive, de relacionamentos anteriores, onde a cobrança por filhos sempre esteve presente. A cobrança que lhe era imposta a incomodava bastante. Luciana acredita que a mulher nasce como um ser completo e que um filho não seria necessário para que sua vida se completasse.

Após essa introdução, Luciana conta sobre como foi sua experiência de aborto. Ela tinha 19 anos e fez exames para colocar um DIU. Com todos os testes realizados, ela teria que aguardar por um mês, até que sua menstruação descesse para fazer o procedimento. Seu médico lhe alertou sobre os cuidados redobrados com a contracepção, pois estaria desprotegida até a colocação do dispositivo. Luciana e o namorado sempre usaram camisinha. “E numa fatídica noite a camisinha estourou. Então eu fui fazer o aborto sabendo que era uma coisa que eu poderia ter evitado, muito embora eu tivesse evitando e deu errado”. Luciana conta que ouviu de uma amiga que o método de raspagem para aborto era extremamente doloroso, o que a assustou bastante. Ela preferiu, então, tomar remédio – que acreditamos ser o citotec – e realizar o procedimento em casa. Thereza pergunta quantos comprimidos Luciana tomou. Ela informa que colocou dois comprimidos em sua vagina e ingeriu dois comprimidos. “E foi assim uma sensação de alívio, de um peso que saiu das minhas costas. Eu chorava de alívio mesmo”. Luciana fala do impacto que um filho teria em sua vida no momento, ou mesmo no futuro:

Tenho muito pra fazer ainda, eu tenho muito o que estudar, muito o que trabalhar, eu tenho muito o que aprender, eu tenho muita coisa pra fazer ainda, então tem muita coisa que eu quero fazer e um filho não cabe, um filho não cabe mesmo na minha vida. A minha vida é minha e meu marido faz parte dela, mas um filho não.

Mayra



Figura 53

A câmera percorre algumas ruas do Rio de Janeiro e os Arcos da Lapa. Ainda com as imagens das pessoas nas ruas e alguns carros passando, entra a voz de Mayra, recepcionista, que responde às perguntas da diretora. Enquanto a câmera mostra o

portão de sua casa e seu quintal, Mayra conta que tem dois filhos, um menino de 12 anos que vive com ela e uma menina de 8 anos que vive com o pai. O foco está sempre em seu rosto. Thereza pergunta-lhe diretamente: “Você fez algum aborto?”. Mayra responde que fez um aborto antes de seu primeiro filho, aos 16 anos. Ela procura o remédio (citotec) com uma amiga, toma sozinha e, por complicações, é internada em um hospital. O feto estava morto em seu útero, mas não foi expelido. A adolescente ficou internada por dois dias e fez uma curetagem.

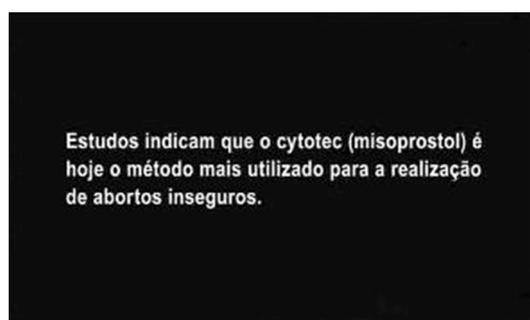


Figura 54

Thereza lhe pergunta sobre como foi a tomada de decisão:

Olha, não foi difícil, entendeu? Não vou ser hipócrita e falar, ‘ah foi uma decisão muito difícil de ser tomada’, porque eu, eu acho que, eu era adolescente, não tinha nem noção, entendeu, não tinha nem muita noção disso. Sabe, depois que acontece, que é claro, a gente é mulher, sabe, você ferra mesmo o seu psicológico, entendeu, e, depois que acontece cai a ficha. Sabe? Ainda mais depois que eu tive filho e tudo mais, mas, na hora não teve dificuldade nenhuma. Eu queria resolver imediatamente a situação. É uma coisa muito ruim. É uma coisa muito ruim você ter aquela sensação de tá tirando, sabe, um filho seu, e não é uma coisa boa. Não é uma coisa legal, entendeu, que ‘poxa é tão prático, vamos fazer’! E hoje em dia milhões de pessoas, mulheres morrem por causa disso. Eu perdi uma amiga agora, que não era tão minha amiga, era uma conhecida, fazendo aborto em curiosa.

Do discurso de Mayra saem os argumentos centrais do filme. Ela personifica a experiência de milhares de mulheres que, como ela, se submeteram e se submetem ao aborto em condições ilegais e inseguras. Mayra tem opinião formada sobre o tema e mostra como a mulher na periferia tem acesso precário mesmo ao aborto inseguro, ao contrário de mulheres que podem pagar por clínicas também ilegais. Thereza conversa

com sua entrevistada e lembra que o tema da descriminalização do aborto ainda é discutido no Congresso Nacional. Mayra interage com a cineasta e responde às suas provocações sobre o tema:

Ele (o Estado) não te apóia, ele não te dá estrutura nenhuma de vida, de cidadão, você não tem no Brasil. Então como é que ele pode interferir e dizer: ‘não, você não pode, você não pode tirar esse filho. Você tem que ter!’. Que respaldo você vai me dar? Entendeu? Como é que você pode decidir sobre mim se você nem um respaldo me dá? Peraí, não! O Estado tá aí do seu lado, sabe? Você vai ter moradia, você vai ter... Por isso que a gente é contra o aborto. Você pode ter milhões de filhos, a gente é contra você tirar, entendeu? E também, essa, quando o pessoal faz campanha, porque a gente pô... é muito fácil a gente falar né, não porque nós temos inúmeros métodos anticoncepcionais. O fácil, o difícil é ter num posto, o difícil é você chegar num hospital e ter acesso à um anticoncepcional, você ter acesso pra botar um DIU, você ter acesso à camisinha, porque muitas vezes você pode chegar num posto e não ter camisinha. Entendeu? Então né? Pra eles é tão fácil isso tudo. Agora e quem tá aqui? Né? E a mulher que tem que fazer tudo, porque hoje em dia, a mulher é chefe de família, né? Eu não tô nem questionando isso porque, é até melhor assim. Agora, você ter que fazer tudo por milhões de crianças e o governo, o Estado ainda olhar pra você e falar “não você não pode tirar essa criança, você tem que ter”, né, “eu não vou fazer nada por você”, “corre atrás ué, você não engravidou? Então corre atrás, ué”! Ué, se eu corro atrás, se eu engravidei, eu quero tirar. É uma opção minha. Entendeu? O útero é meu. É minha vida, é meu corpo. Sabe, eu acho um absurdo, eu acho uma falta de respeito.

Mayra mostra uma indignação profunda sobre como o Estado criminaliza a mulher que faz aborto. Mas o mais importante em sua fala é a ênfase no abandono o qual essas mulheres são submetidas. Ela fala com emoção e raiva, mostrando a quem a assiste o que ela sofreu. Em seu olhar, nota-se que sua experiência de aborto passa em sua cabeça durante todo o tempo em que fala. É como se olhasse para o passado com dor e muita tristeza e indignação.

Atualmente, o principal projeto que propõe a descriminalização do aborto no Brasil é o Projeto de Lei 1135, de 1991.

Este projeto tramita há 17 anos na Câmara dos Deputados.

Figura 55

Carolina



Figura 56

Também no Rio de Janeiro, a diretora nos apresenta Carolina, jornalista, moradora da Zona Sul. Carolina é de classe média, mora em um apartamento que parece ser no bairro de Botafogo ou no Flamengo. A câmera percorre, em *travelling*, o Aterro do Flamengo antes de chegar à sua casa. Thereza mostra um pouco de seu ambiente de trabalho – que parece ser em casa –, com dois notebooks sobre a mesa, além de um cinzeiro com pontas de cigarro e material de escritório espalhado. Ela conta que fez um aborto em 1998, quando tinha 20 anos e engravidou do primeiro namorado. Carolina diz que a experiência foi muito difícil para ela por ser muito jovem e por estar no início da vida sexual. Ela não contou à mãe por medo de sua reação e acrescenta que sua família é católica, “mas não muito quadrada”. Carolina foi ao médico e descobriu a gravidez por meio de exames. A mãe de seu namorado lhe deu apoio e, segundo ela, era bastante diferente de sua mãe. Carolina diz que as posturas da mãe de seu namorado e de sua médica eram antagônicas e isso lhe causou um pouco de desconforto:

(...) porque enquanto a minha médica lá né, a ginecologista falou assim: ‘Nossa, você vai tirar esse bebê?’ Ela falou assim: ‘Ih, tira essa mosquinha logo!’. Ela já tinha feito, sei lá, quinze! Então ela tratava duma outra maneira.

Mas também não foi muito legal, porque eram duas coisas muito extremistas, né? Uma me tratando daquele negócio, ‘Meu Deus vai tirar um bebê! Meu Deus e agora?’. E a outra ‘Ai, vai tirar essa mosca!’ Eu não gostei nem de uma nem de outra, né? Porque, bem ou mal, eu penso que quando você engravida, né, você tem ali um pedacinho de você, né, então mexe mais é com a emoção mesmo, né.

Carolina diz que não teria condições de ter ou criar um filho aos 20 anos de idade. Ela estava no início de sua vida e tinha começado a faculdade. Ela sustenta que teve absoluta certeza de sua decisão e o que deveria fazer. O preço pago pelo procedimento também foi bastante alto – algo em torno de R\$1.500, e revela que mesmo hoje, dentro de seu círculo de amizades, todas as mulheres que realizaram o procedimento o fizeram em clínicas e pagaram “uma fortuna”: “Minha irmã pagou, minhas primas pagaram, todo mundo, todo mundo realmente teve que desembolsar uma grana pesada. E aí fez com, com segurança né?”.

Benedita



Figura 57

Ainda no Rio de Janeiro, a câmera de Thereza passeia por algumas ruas que parecem ser de comunidades carentes. Entramos em uma casa bastante humilde. O portão se abre e vemos a entrada, com pedras coloridas e plantas em vasos. Em seguida, estamos na sala da casa de Benedita, empregada doméstica, com cerca de 50 ou 60 anos de idade. Ela conta que se casou e separou e que tem dois filhos. Ela está sentada em um sofá e ao fundo pode-se notar a presença de um homem jovem na cozinha, que parece ser seu filho, preparando algo. Benedita fez dois abortos: um em 1974 e outro em 1984. Ela conta que, da primeira vez, era solteira e trabalhava em empresa de transporte público. Ela namorava seu futuro marido e pai de seus dois filhos. Seu segundo aborto,

dez anos depois, ela já estava casada e com seus dois filhos. Após uma conversa com o marido, ela decidiu “tirar”. Thereza pergunta se Benedita sofreu alguma consequência. Ela diz que foi ao médico, fez exames e não sentiu nada. Já o aborto que realizou em casa foi bastante sofrido. Aqui, não há como saber, pela sequência da narrativa, se foi no primeiro o no segundo aborto que Benedita recorreu a um médico para realizar o procedimento.

A cineasta pergunta se Benedita fez o aborto com citotec. Ela diz que fez um remédio caseiro, que não ensina “prá ninguém”. Em seguida, ela dá a receita:

Benedita: (...) porque foi bater, na mesma hora que, que eu, eu tomei o remédio, resolveu na hora. Foi, me ensinaram pra mim (*sic*) pegar suco de laranja, aquele pózinho branco, é pin... é permanganato ou bicarbonato, um pó, pózinho branco?

Thereza: Tem bica...

Benedita: Ácido.

Thereza: Bicarbonato?

Benedita: Isso! Bota no suco e toma. Aí eu fiz com limão. Eu digo, eu num (*sic*) quero o neném né? Num quero fi... engravidar, ficar grávida aí fiz com, com limão. Na hora que eu tomei o, o remédio, resolveu na hora. Quando foi com oito dias depois deu febre em mim. Quase que eu fui.

Benedita procurou um médico, que a aconselhou a cair na porta de qualquer hospital, senão morreria. Ela conta que, ao invés do hospital, preferiu ir a um farmacêutico, que lhe receitou um antibiótico. Segundo ela, foi o farmacêutico quem lhe resolveu o problema.

Em 2007 e 2008, o Projeto de Lei 1135, que propõe a descriminalização do aborto, foi rejeitado por duas comissões da Câmara dos Deputados que avaliaram seu mérito e sua constitucionalidade.

Figura 58

Benedita volta à tela e fala sobre sua relação com a religião. Pode-se inferir que ela seja católica, pois se refere ao Papa. Para ela, não é possível uma intervenção da religião sobre o tema do aborto:

Eu acho que o assunto do aborto é muito uma coisa muito familiar que tem que conversar somos nós, eu, você, vocês... A religião não tem nada a ver com isso. Entendeu? Eu sou contra desse negócio que o Papa fala, não sei o quê, eu sou contra. Não sou a favor.

Benedita deita sua cabeça no encosto do sofá, como se precisasse descansar depois de falar sobre o tema.

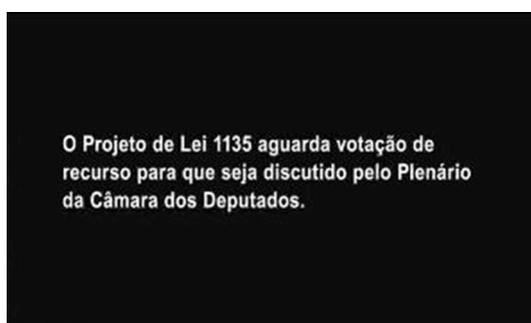


Figura 59

Fabiane



Figura 60

O Rio de Janeiro continua o cenário principal do filme de Thereza Jessouroun. Encontramos agora Fabiane, jovem universitária que realizou aborto aos 16 anos. Fabiane conta que sua maior preocupação foi a de esconder o episódio de sua família, que havia se convertido a uma religião evangélica, o que agravaria mais ainda seu sofrimento. Ela não queira se casar e procurou uma clínica de aborto acompanhada do namorado. A quantia paga na época, US\$200, foi levantada com um pequeno

empréstimo que o garoto tomou de uma tia e com a venda de alguns pertences de Fabiane, incluindo jóias de presente de 15 anos. Ela não contou para ninguém que fez aborto por cerca de sete meses após o procedimento:

eu primeiro fiquei com medo de fazerem um exorcismo, isso não existe, mas na época eu fiquei com aquilo na cabeça, aqui no imaginário, vão me exorcizar, vão me expulsar de casa, vão me obrigar a casar, tudo. E eu fiquei com... durante muito tempo fiquei com medo disso, desse tipo de reação, do que eles falariam. Porque eles consideram isso um crime né, um crime contra a vida, que somente Deus tem o poder de, de, de dar e de tirar. Então se eu engravidei era porque tinha que ser, porque era a vontade de Deus. Então eu não poderia contra a vontade de Deus, que eu sou uma simples mortal, esse tipo de coisa. E aí começa a dizer, aí vêm aquelas histórias de ‘você tá dando brecha pro Demônio na sua vida! Tudo na sua vida vai dar errado!’ É como se fosse uma grande maldição.

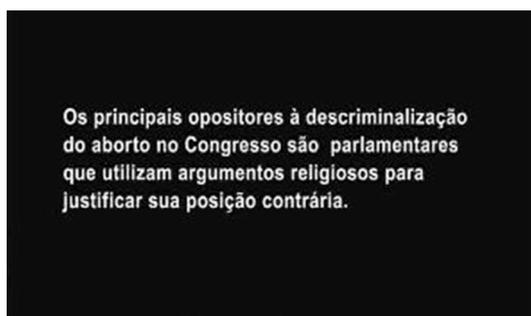


Figura 61

Fabiane conta que terminou o namoro com o rapaz logo após a realização do aborto porque “não conseguia mais olhar pra cara dele”. Ela chega a se perguntar se gostava mesmo do garoto. Por algum tempo, o rapaz ameaçou contar sobre o episódio a sua família se ela não continuasse o relacionamento. Ele chegou a bater em Fabiane algumas vezes, o que a levou a contar tudo à mãe. Ela diz que não se arrepende do que fez e que não experimenta remorso ou culpa. Segundo ela, as oportunidades de estudo que tem hoje não seriam realidade caso tivesse um filho. Thereza a provoca e pergunta sobre sua religião hoje:

Olha, eu falo que eu sou atéia, né, mas eu tenho uma queda pelo Candomblé, eu acho os rituais bonitos, eu leio bastante, leio muito Pierre Verger, eu tenho uma quedinha pelo Candomblé, mas não sigo nada não. Mas tenho uma quedinha.

Kika



Figura 62

Estamos novamente em São Paulo, na cidade de Diadema. Aqui Thereza faz uma pausa em sua narrativa. Ao contrário das histórias anteriores, onde as mulheres contaram como fizeram aborto, Thereza quebra sua lógica de construção argumentativa e usa uma das personagens como um vetor para o discurso sobre as mortes de mulheres que realizam aborto inseguro. Esse discurso está na fala de Kika, cabeleireira, moradora da COHAB Cidade de Tiradentes. Ela parece ser uma espécie de líder comunitária, ou alguém que tem uma relação muito próxima com a comunidade onde mora. Kika diz, no meio de sua fala, que fez um aborto. Mas Thereza não explora esse dado ou fez a escolha de não colocá-lo em seu filme. De Kika, ela tira outra história:

A COHAB Cidade Tiradentes, só ela, é ma..., tem um índice maior de gravidez na adolescência a partir dos 11 anos, do que o estado de São Paulo inteiro. E quem mora aqui? É uma comunidade na sua maioria pobre, negra, e com uma, um contingente de meninas jovens que engravida, que vamos..., vamos colocar são jovens negras. Essas meninas pobres não têm dinheiro pra fazer um, um, vamos dizer 'uma cirurgia', uma coisa mais, né?.

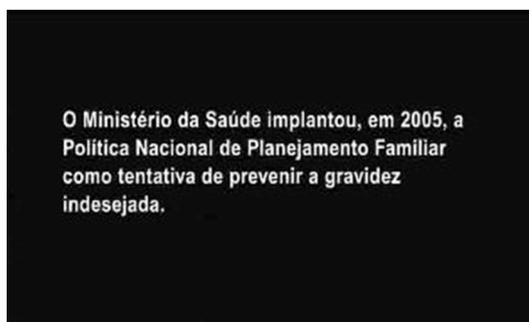


Figura 63

Do depoimento de Kika conhecemos a realidade de mulheres e jovens de comunidades carentes sobre o acesso a métodos contraceptivos ou mesmo informação sobre contracepção e gravidez indesejada. Sua fala é bastante solta em relação às demais. Kika, apesar de ter feito aborto, não representa, no filme, uma história de mulher que realizou o procedimento em condições inseguras. Ela está ali como uma líder religiosa de alguma religião de matriz africana e chama à responsabilidade também as religiões sobre o tema do aborto:

Hoje se morre muito, as mulheres estão morrendo muito por optarem por um aborto inseguro. E nós mulheres religiosas das várias religiões, temos que começar a sentar na nossa comunidade e discutir a questão do aborto. Como é, como é que se dá isso, qual a implicação que se dá isso, principalmente pras mulheres em classes sociais e jovens que não tem nenhum poder aquisitivo. Assim como passou comigo, que minhas irmãs de santo souberam que eu ia fazer um aborto, que eu estava procurando alguém pra fazer um aborto, que eu não queria aquela gravidez... É, todas as comunidades religiosas, por algum, eu tô dizendo as comunidades, não tô dizendo aqui o pai de santo, a mãe de santo, o padre, a “fleira” (*sic*), é, o, o, o rabino, as comunidades vi... convivem com a questão do aborto. Né? Porque o aborto existe na nossa comunidade, ele tá todo o dia, talvez no momento em que eu esteja (*sic*) falando aqui agora, mais, dez, vamos supor, uma mulher, uma jovem esteja morrendo num corredor de hospital por ta (*sic*) sendo discriminada por ter provocado aborto inseguro.

Alexandra



Figura 64

Com o *fade* para a próxima sequência, chegamos a Recife, em Pernambuco. A câmera sobe as escadas de um lugar muito pobre, que parece ser em uma comunidade bem carente ou favela. Em seguida, entramos na casa de Alexandra, que hoje está

desempregada. Ela conta que foi casada por sete anos, está separada há três anos e tem três filhos. O ex-marido lhe ajuda pagando pensão aos filhos. Alexandra diz que teria sete filhos, caso não tivesse perdido os outros quatro. Thereza lhe pergunta como aconteceram os abortos. Ela diz que perdeu o primeiro em razão de uma queda. Em seguida, perdeu dois filhos de uma gravidez gemelar, aos quatro meses de gestação: “eu tava lavando roupa, aí quando eu suspendi o balde, aí eu senti já a pancada na barriga. Eu táva com uns três meses prá quatro”. Seu último aborto também foi espontâneo, já com seis meses de gestação:

o médico disse que eu tinha abortado, perguntou se eu tinha provocado o aborto. Aí eu disse que não, aí ele disse: ‘Mas como é que uma pessoa perde um bebê de seis meses?’. Aí eu disse: ‘Eu não sei, eu dormi normal, amanheci no outro dia com cólica, com cólica, e de repente eu comecei sangrando’. Aí passei doze horas esperando, dentro duma maternidade na sala de triagem, quando completou doze horas certinho de relógio, eles me transferiram pra outro hospital. Aí eu passei mais ou menos uns três dias, passei uns três dias lá no hospital, e eles o tempo todinho dizendo que eu tinha provocado. ‘Mas mãezinha, como é que a gente provoca um aborto de seis meses?’. Eu disse: ‘Eu não provoquei o aborto. Foi naturalmente, eu não provoquei o aborto’. Porque eu queria era uma filha, era minha primeira filha. Aí eu disse: ‘Eu não queria abortar’. Aí ele: ‘Mas mãezinha, seis meses, ninguém perde neném assim não, mãezinha’. Aí depois que eu perdi realmente, que ele faleceu na minha barriga, aí descobriram que o neném ia ser ‘unicéfalo’ (*sic*), que ele não ia durar muito tempo, ele não tinha cérebro.

Thereza lhe faz perguntas sobre planejamento familiar e se o acesso a métodos contraceptivos é algo fácil. Alexandra conta que, por problemas de saúde, não pode tomar contraceptivo e que fazia tabelinha, mas que engravidava mesmo com o controle. Sua filha sobe em seu colo. Ela conta sobre o longo processo para se ter acesso à camisinha ou à contracepção pelo serviço de planejamento familiar, pois é bastante demorado. Alexandra também tentou fazer uma laqueadura, mas foi considerada inelegível em razão de sua idade. Na época da entrevista para a realização do documentário, ela estava com 25 anos. Thereza lhe pergunta se o marido (ex-marido) lhe ajudava com os filhos. Ela se emociona e diz que recebe pensão, mas que a educação é por sua conta: “Eu sou pai e mãe deles. E não tenho vergonha de dizer isso, que eu sou o chefe da família”. Alexandra conta que largou os estudos com sua primeira

gravidez, aos 16 anos, fruto de sua primeira relação sexual. Diz que não sabia o que era camisinha e que sua mãe sempre foi muito conservadora e envergonhada. Ela não teve acesso a métodos contraceptivos em sua primeira relação sexual por falta de informação. Com o depoimento de Alexandra, Thereza novamente foge de uma ideia de narrativa sobre experiências de aborto ilegal. Alexandra não chega a dizer se provocou algum de seus abortos. Em sua fala está a falta de informação, o descaso em maternidades quando há a suspeita de aborto provocado e um certo abandono sobre a criação dos filhos e a maternidade. Alexandra está só.

Vanessa



Figura 65

Estamos agora em Santo André, em São Paulo. Vanessa, assistente administrativa, grávida de oito meses de um feto anencéfalo, nos conta sobre sua gravidez anterior, também de anencéfalo, interrompida por liminar concedida pela Justiça. Ela conta que é casada há cinco anos e que a empresa na qual trabalha a ajudou a entrar com a ação para a interrupção da gravidez quando soube que o feto era anencéfalo. Vanessa conta que seguiu a sugestão de pessoas à sua volta sobre a decisão pela interrupção da gestação:

Por ser nova e não entender de nada, então eu tive ajuda de muito (*sic*) da minha chefe lá da empresa. Então ela que tomou a frente de tudo. Fiz uma procuração eu e meu marido e ela que tomou a frente de tudo, mas levou mais de dois meses pra conseguir a liminar. Até mesmo porque precisa se ter muito conhecimento lá dentro, precisa ter verba, porque às vezes tem casos que você precisa pagar uma propina pra ser liberado, o caso por exemplo do IML, eles enrolam lá com a documentação e não libera. Então assim, se eu não tivesse ajuda da empresa em si, eu não teria nem ter como ter feito isso. Até mesmo

por valores, porque o custo é muito alto. Só o advogado pede mais ou menos três mil reais, pra entrar com a ação nisso.

Thereza pergunta à Vanessa como foi sua experiência de aborto. Ela responde que o parto foi normal, que a indução durou três dias e que ficou internada por uma semana no hospital. Vanessa conta que teve o filho sozinha na sala de parto, pois os médicos haviam saído e a bolsa estourou quando estava só. O feto tinha 320 gramas e era um menino. Seu alento veio na constatação de que o filho tinha mesmo anencefalia.

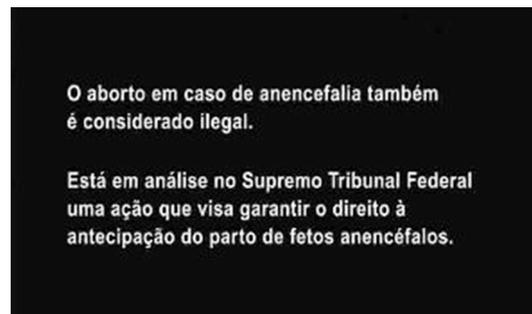


Figura 66

Vanessa fala do filho que carrega, também com anencefalia. Ela diz que está mais madura e que não optou pela interrupção da gestação desta vez. Vanessa acredita em algo sobrenatural que irá lhe surpreender. Entretanto, ela tem consciência do diagnóstico e da ideia de perder o filho a qualquer momento:

Hoje, eu e meu marido decidimos ficar com essa gestação, mas poderia ser o contrário, a gente não querer ficar, é muito doloroso. Você ter que carregar uma gestação sabendo que quando você vai ter o seu parto, você, o seu filho não vai tá ali com você. Então a qualquer momento ele vai nascer, vai ficar com você no máximo uma semana, no máximo, às vezes não chega a ficar nem horas, já nascem e já morrem. Então é doloroso isso, não adianta falar, gente, não não é fazer aborto. Mas é complicado, só os pais pra saber se realmente compensa você levar, você vai querer, aguentar levar isso até o fim ou não? Então cê tá ali, cê ta (*sic*) sentindo o neném e tudo e você saber que depois o neném vai nascer e não vai tá ali com você. Então é doloroso. Por isso que eu sou a favor sim, na parte da anencefalia, o aborto ser aprovado.

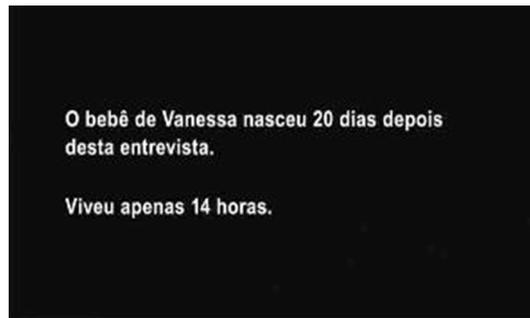


Figura 67

Liliana



Figura 68

Voltamos ao Rio de Janeiro para conhecer a última personagem do filme de Thereza Jessouroun, Liliana, que é secretária e, ao que parece, realizou mais de um aborto. Ela tem um companheiro há sete anos e tem duas filhas. Liliana conta sobre uma experiência de aborto que a traumatizou bastante. O *close* no rosto de Liliana chega a ser sufocante em alguns momentos. A impressão é a de que, para esta personagem, a diretora optou por fechar o filme com um tom um pouco mais dramático, tanto pela história de Liliana quanto pelo seu enquadramento na tela. Ela conta que, por não ter dinheiro na ocasião, optou por uma clínica bem barata, o que lhe trouxe consequências graves e a levou ao hospital para internação um mês após o procedimento. Liliana sangrou muito e ficou internada por quatro dias e ficou bastante tempo sem atendimento médico ou prescrição de medicamentos para amenizar sua dor. À sua volta, ela ouvia comentários de pessoas e funcionários sobre sua condição: “Ah, essa daí fez um aborto, deixa ela aí, ela tem mais é que sofrer mesmo, pra ela saber o quê que ela fez!”. Somente no quarto dia ela foi encaminhada para realizar uma curetagem:

E eu pude sentir na pele uma coisa que eu escutava e que eu achava que não, não era possível de acontecer no, no Rio de Janeiro, comigo, entendeu? Que

era você sentir que você era olhada diferente (*sic*) porque as pessoas sabiam que você tava ali porque você tinha feito um aborto. Só que isso é muito surreal, porque, é, se uma pessoa tá passando por uma situação como aquela onde a vida tá em risco, não deveria interessar porque que ela chegou até aquela situação, né?.

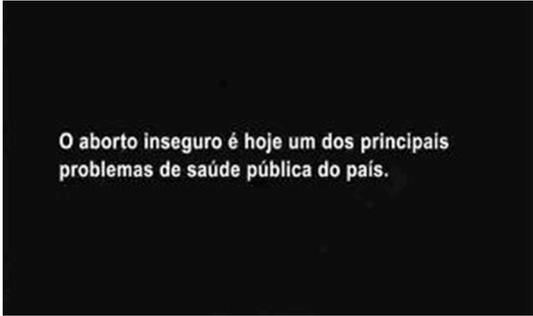
A Norma Técnica de Atenção Humanizada ao Abortamento do Ministério da Saúde definiu diretrizes de acolhimento às mulheres, e deve ser implementada pelos gestores municipais e estaduais nos serviços de saúde.

Figura 69

Liliana entra novamente na tela e fala sobre os desafios que o ser humano enfrenta. Para ela, temos que nos humanizar cada vez mais e controlar nosso lado animal. “Então, se a gente pode ter filhos desejados, ter filhos planejados e crianças mais amadas, né, a gente pode ter uma humanidade até melhor”. Seu discurso é sobre crianças indesejadas e mal-amadas, abandonadas e sem futuro. Liliana quer que as mulheres sejam respeitadas e que sua capacidade de decisão sobre seus corpos e suas vidas lhes seja garantida. Na boca de Liliana está a deixa para que Thereza termine seu filme. As duas últimas cartelas fecham a fala de Liliana e de todo o discurso sobre o tema do aborto, a liberdade de escolha e do problema de saúde pública que o tema representa.

O governo brasileiro se comprometeu desde 1994, no Cairo, e 1995, em Beijing, em conferências da ONU, a revisar as leis punitivas contra mulheres que praticam o aborto.

Figura 70



O aborto inseguro é hoje um dos principais problemas de saúde pública do país.

Figura 71

Sobem os créditos e entram depoimentos de mulheres não-identificadas em voz *over*:

Entrevistada A: Abortei e não me arrependo, e também não me arrependo, viu, de ter feito aborto.

Thereza: Você tem religião?

Entrevistada A: Sou católica.

Entrevistada B: Eu fui iniciada na religião de matriz africana que é Jeje Mahi.

Entrevistada C: Sou católica praticante. Sempre fui, né? Mas sem problema nenhum, fiz, e, conheço, tenho amigas de diversas religiões, católicas, espíritas, evangélicas, que fizeram e fazem aborto.

Entrevistada D: Já fiz dois aborto (*sic*). Porque na época eu tava com... mais, mais, nova, não tinha cabeça e eu não queria deixar com a minha mãe... A necessidade né, e sem marido, resolvi fazer aborto...

Entrevistada E: O pai não queria assumir. E eu não tinha como criar. Aí eu decidi, decidi fazer o aborto.

Entrevistada F: Tem que legalizar! Sabe? O aborto tem que ser legalizado! Porque aí você vai dar condições médicas pra essa mulher, condições psicológicas, talvez até ela... Diminua a questão do aborto.

Capítulo V – Uma comparação de três documentários sobre aborto

Após assistir, transcrever e analisar os três documentários que compõem o *corpus* empírico deste estudo, nosso objetivo, neste capítulo, é fazer com que estes documentários dialoguem. A ideia foi a de verificar se existem padrões recorrentes e especificidades nas narrativas sobre aborto, a partir dos olhares, pontos de vista e abordagens das diretoras. Para essa tarefa, os filmes foram assistidos novamente, com vistas à elaboração de uma comparação entre eles.

Abordagem narrativa sobre aborto e escolhas sobre o tema

Os três filmes tratam do tema do aborto, em sua totalidade ou quase-totalidade. *Uma história Severina* trata do aborto em casos de anencefalia, ou mais especificamente sobre a antecipação terapêutica do parto, termo dissociado da discussão sobre aborto em razão de a anencefalia no feto ser incompatível com a vida extra-uterina e ter sua letalidade comprovada cientificamente.²³ Mas, para além do tema do aborto em casos de anencefalia, *Uma história Severina* trata do tema da tortura, da abstração da mais alta corte frente ao sofrimento de uma agricultora analfabeta e de como os organismos estatais vitimizam populações vulneráveis. O filme de Debora Diniz e Eliane Brum não trata do tema do aborto como o conhecemos. Seu debate é outro, com enfoque em Severina e no impacto que uma decisão do Supremo Tribunal Federal tem sobre sua vida e de sua família.

Já *O aborto dos outros* trata do aborto previsto em lei e como este é realizado nos serviços de aborto legal do Sistema Único de Saúde. O foco do filme está nos serviços de aborto legal, onde se realizam abortos em razão de estupro ou em razão de risco de morte da mulher. Entretanto, o filme mostra também o relato de um caso de aborto por anencefalia e alguns relatos de abortos realizados em condições ilegais. O filme de Carla Gallo trata, em sua maior parte, do aborto como uma escolha mas, principalmente, como medida paliativa para aplacar um sofrimento muito maior: o da violência contra a mulher. Suas personagens são, em sua maioria, jovens, vítimas de

²³ Sobre essa discussão, Debora Diniz e Diaulas Costa Ribeiro cunharam o termo “antecipação terapêutica do parto” em livro homônimo. Sua argumentação gira em torno da afirmação de que a antecipação terapêutica do parto não significa a prática do aborto, uma vez que o aborto pressupõe a interrupção voluntária de uma possibilidade de vida, o que não acontece no caso da anencefalia (DINIZ e RIBEIRO, 2004).

estupro e que procuram o serviço para por fim a seu sofrimento. Este filme constrói, de certa forma, uma visão geral sobre diferentes experiências de vida marcadas pela realização de abortos, sejam legais ou ilegais. Entretanto, apesar de apresentar diversas histórias diferentes, toda a narrativa é conduzida em torno de uma única história, a da menina Maria, vítima de estupro. Nesse sentido, o filme tem um enfoque direto sobre violência contra a mulher e o direito ao aborto legal e seguro, em particular em casos de gravidez resultante de estupro. Ainda assim, a narrativa apresenta uma grande riqueza de situações-satélite, que giram em torno do caso de Maria e, portanto, que apresentam outras experiências de aborto. Essa pode ter sido uma alternativa para um posicionamento da diretora sobre o assunto. Ela nos mostrou um caso-limite: o da interrupção da gestação em uma adolescente vítima de estupro, mas também nos apresentou o aborto realizado por outras razões, como é o caso de um diagnóstico como a anencefalia ou como simplesmente uma escolha da mulher, por diversas razões.

Fim do silêncio trata do tema do aborto abertamente e mostra o rosto de todas as suas personagens. O foco do filme está no debate franco sobre a questão, com personagens que realizaram o procedimento em condições ilegais e, conseqüentemente, inseguras. O filme de Thereza Jessouroun trata do tema do ponto de vista da saúde pública. Seu filme mostra, com crueza, como as mulheres recorrem ao aborto e como o Estado lhes vira as costas. Sua abordagem é bastante ousada, uma vez que todas as suas personagens concordaram em mostrar o rosto, sem nenhum recurso técnico que impedisse sua identificação. O filme de Jessouroun aborda o tema de uma maneira bastante direta. A voz da diretora chega a entrar às vezes durante as entrevistas, o que confere um tom bastante intimista sobre o tema do aborto. Todas as personagens realizaram aborto em condições ilegais e inseguras, o que torna suas experiências únicas e impressionantes do ponto de vista das lembranças e memórias de cada uma delas. Esta estratégia só foi possível, nos parece, porque a diretora selecionou suas personagens entre mulheres que realizaram os procedimentos há mais de oito anos, estando, portanto, legalmente isentas de alguma punição pelos seus crimes.

Os três filmes, além de abordarem diferentes formas de aborto, também apresentam, em suas escolhas narrativas, pontos de vista distintos, mas com um elemento em comum: o discurso sobre a legalização ou descriminalização do aborto como um direito da mulher e como um direito humano. Em *Uma história Severina*, as cineastas Debora Diniz e Eliane Brum abordaram o tema do aborto em casos de anencefalia, com foco no sofrimento de Severina e em como uma decisão do Supremo

Tribunal Federal tem efeito sobre pessoas comuns, desconhecidas da abstração de seus ministros. O filme não trata do tema do aborto como o conhecemos, tampouco resvala na discussão sobre sua descriminalização ou legalização. A narrativa em torno de Severina e sua peregrinação, além do sofrimento infligido pela decisão dos ministros sobre ela e Rosivaldo são o fio condutor dessa história, que chama a atenção para a determinação do casal em interromper a gestação do filho anencéfalo.

A narrativa sobre aborto, no caso de *Uma história Severina*, é conduzida pelos ministros do Supremo Tribunal Federal em seus votos durante a cassação da liminar, ou pelos médicos que se recusam a atendê-la, mesmo sabendo que seu filho não viveria fora do útero. O discurso sobre aborto não está na fala de Severina. Para ela, terminar sua gravidez tem um outro sentido: o de acabar com seu sofrimento. Dessa maneira, a narrativa sobre o direito de escolha sobre a interrupção da gravidez em casos de anencefalia se aproxima do discurso sobre o direito de escolha da mulher, mesmo quando se trata do tema do aborto e não de um caso específico como o de Severina. Além disso, a narrativa em torno de uma história única e emblemática se diferencia das demais por se tratar de um documentário em estilo *verité*, com a câmera acompanhando a saga de Severina como se fizesse parte de sua vida.

Em *O aborto dos outros*, Carla Gallo adota outro discurso: o do cotidiano dos serviços de aborto legal que funcionam em hospitais públicos. A narrativa adotada pela cineasta tem como fio condutor uma história emblemática: a de Maria, nome fictício para uma menina de 13 anos que ficou grávida em decorrência de estupro. O filme tem como característica principal o cuidado que essas mulheres merecem ao se decidirem sobre a interrupção de uma gestação. Entretanto, os abortos os quais Gallo se debruça para contar são, em sua maioria, abortos previstos em lei. Dessa maneira, a narrativa sobre o tema em seu filme se perde um pouco quando são mostradas histórias de mulheres que realizaram aborto clandestino. Apesar de serem histórias impressionantes – como é o caso de sua última personagem, que ficou algemada por uma semana –, elas destoam da clara proposta da diretora, que parece ser a de mostrar os serviços de aborto legal.

Já em *Fim do silêncio*, Thereza Jessouroun apresentou uma narrativa mais ousada do ponto de vista da realização de um filme: seu foco na saúde pública foi versado pelos discursos e falas de mulheres que realizaram aborto clandestino e mostraram seus rostos para a câmera, sem medo. Todas ali haviam cometido o crime de aborto, previsto em lei, mas estavam protegidas por sua prescrição. Portanto, a narrativa

de Jessouroun, entrecortada com dados sobre aborto e saúde pública, tem um impacto importante sobre quem assiste. Além de mostrar seus rostos, aquelas mulheres contaram histórias íntimas, difíceis de conceber, mas com uma carga de realidade e expressão impressionantes.

Estrutura narrativa

Não foi identificado um padrão específico preponderante nos três filmes analisados. Entretanto, cada um possui uma particularidade narrativa, que dialoga diretamente com a estrutura construída por cada diretora. Todo texto, seja fílmico ou literário, possui elementos ricos incontestáveis, como é o exemplo das relações imbricadas entre o tempo, o narrador, a história e o discurso (ALBANO, 2006). Nesse sentido, as escolhas narrativas das diretoras em seus filmes é o que determina a relação de seu ponto de vista com o universo representado em seu trabalho. Charaudeau (2009), argumenta que para que a narrativa exista, é preciso que o narrador ou “contador” tenha clara sua intencionalidade, o que dará um certo sentido à estrutura narrativa proposta. Esse papel do contador da história pode ser representado ou apropriado por uma testemunha, um narrador ou um escritor com vistas a transmitir uma mensagem à outra pessoa (CHARAUDEAU, 2009). O documentário, como um meio de comunicação e de transmissão de ideias ou pontos de vista, tem como uma de suas características principais a palavra dita (NICHOLS, 2005b). A narrativa e o discurso é que fornecem o grau de realidade esperada por quem assiste ao filme. Para Nichols, “um acontecimento recontado torna-se história resgatada” (NICHOLS, 2005b:59). Muito embora a “palavra dita” tenha um peso importante para a narrativa, em particular em documentários de entrevista, o contexto da narrativa documental apresenta outros recursos narrativos que podem ser utilizados no cinema documentário, como é o caso da música, o desempenho vocal e corporal das personagens, os cenários, a iluminação, o enquadramento, etc. Mesmo sem um padrão, observou-se que os três filmes seguem distintas estratégias narrativas.

Uma história Severina tem narrativa dramática, obedecendo ordem cronológica dos acontecimentos a partir da segunda parte do filme, logo após o jogo onde dialogam Severina e os ministros do Supremo Tribunal Federal. A história é contada por Severina e seu marido, Rosivaldo, que são narradores dos acontecimentos passados por ocasião do julgamento dos ministros e, em seguida, dos acontecimentos mostrados pela câmera de Debora Diniz e Eliane Brum, em tempo real. A história tem três narradores ou

grupos de narradores: Severina e Rosivaldo, as xilogravuras de J.Borges e as cartelas com os intertítulos informativos e a música em repente de Mocinha de Passira que, mesmo só tendo a letra em destaque no início e no final do filme tem, em seus acordes durante toda a história, um papel importante como elemento da narrativa.

Uma história Severina tem uma complexidade de elementos narrativos. Do ponto de vista documental, há o uso das imagens de arquivo do dia da cassação da liminar de anencefalia da TV Justiça incluindo as falas dos ministros do STF, *fac-símile* das manchetes de jornal com o impacto da cassação da liminar, xilogravuras do mestre pernambucano J.Borges com a história vivida por Severina e música-tema da repentista também pernambucana Mocinha de Passira. Com relação às estratégias narrativas, destacam-se o jogo de palavras e imagens entre os ministros do STF e o depoimento de Severina sobre como teve que voltar para casa após a cassação da liminar, ocasião em que se encontrava internada para realizar o procedimento e a peregrinação de Severina para conseguir autorização, além de um clímax importante com a longa e chocante cena do parto de um filho morto. As diretoras optaram por realizar uma introdução arrebatadora com o jogo entre Severina e os ministros do STF para, em seguida, preparar o espectador para sua história mirabolante e seu profundo sofrimento. A ordem cronológica dos fatos e a câmera que acompanha todo o desenrolar da história não deixam dúvidas sobre o impacto que uma decisão tomada na mais alta corte brasileira, em sua total abstração, tem sobre a vida de uma agricultora analfabeta.

A narrativa sobre Severina e Rosivaldo tem uma inspiração na poética de Aristóteles. Muito embora essa dissertação não tenha contemplado uma discussão filosófica ou poética do ponto de vista da abordagem artística dos filmes, é importante ressaltar que se notou uma relação entre a tragédia aristotélica e a tragédia de Severina no sertão pernambucano. Dentro da lógica interna que estrutura uma tragédia, suas duas partes predominantes, nó e desenlace, são elementos fundamentais na história de Severina. E, no sentido aristotélico da tragédia, *Uma história Severina* apresenta Severina, sua personagem, como o ponto central, a alma da tragédia no sertão pernambucano.²⁴ Todos os fatores que levaram ao nó e ao desenlace da história de Severina poderiam ter sido o fio condutor de sua tragédia. Entretanto, e em discordância

²⁴ Sobre a discussão em torno da alma da tragédia, vide texto sobre a poética de Aristóteles traduzido por Dácia Ibiapina da Silva. Se a alma é a trama ou a personagem, o conceito de “hamartia” discorre sobre como a natureza da tragédia depende do personagem que a protagoniza. Esse conceito difere da interpretação aristotélica, que aponta que “a tragédia depende do tipo de ação que o personagem realiza ou enfrenta” ao longo da trama (SILVA, 1987).

sobre a interpretação aristotélica sobre a tragédia, Severina é a personagem central de toda a trama, a nosso ver.

O aborto dos outros tem narrativa também dramática, mas um pouco mais leve do que em *Uma história Severina*, e conta a história de diversas mulheres que procuram os serviços de aborto legal para a interrupção da gravidez em casos de estupro ou risco de morte para a mulher. O drama no filme de Carla Gallo está presente no fio condutor que representa a história da menina Maria, adolescente que ficou grávida em decorrência de estupro. É com a história de Maria que o espectador vai se identificar ao longo de todo o filme, que apresenta a assepsia do ambiente hospitalar, as cenas das decisões pelo aborto, as consultas com médicos e psicólogos e, principalmente, os silêncios e lágrimas que escorrem nos rostos das mulheres. A narrativa é sobre uma história, pontuada por mais cinco histórias que são contadas pelas próprias personagens, seja durante o acontecimento dos fatos, seja pela lembrança em seus relatos do que se passou. Mesmo com a leveza da cor branca, predominante em todo o filme e que dialoga com os corredores dos hospitais, o filme possui uma carga importante de emoção e dramaticidade. O filme não possui trilha sonora ou música-tema e tem no silêncio dos intervalos uma grande força.

A construção narrativa não faz uso de imagens de arquivo, tampouco utiliza cartelas com intertítulos informativos. O foco está nos sentimentos e angústias das mulheres que se submetem ao procedimento do aborto, com ênfase na linguagem corporal e nas expressões de rostos, bocas, olhares e mãos. Com relação às estratégias narrativas, destacam-se os diálogos entre as pacientes e os profissionais de saúde e os momentos de espera e angústia antes do procedimento. Em uma das cenas mais fortes, uma lágrima escorre pelo rosto de uma personagem durante o procedimento filmado em uma sala de cirurgia. Não há uma ordem cronológica para todo o filme e não há também uma ordem de personagens. Carla Gallo se dedicou a algumas personagens mais do que outras, que aparecem nos intervalos. A história que ela acompanha mais de perto é a da menina Maria, adolescente a qual não conhecemos o rosto, vítima de estupro, cuja história a câmera da cineasta acompanha desde a entrevista no hospital até a realização do procedimento. As demais personagens contam suas histórias em momentos diferentes, em um jogo de ida e volta para que o espectador conheça outras histórias também impressionantes sobre experiências de aborto.

Carla Gallo apresenta uma narrativa feminina sobre aborto, que também é um tema feminino. São personagens mulheres, meninas, mães, psicólogas, médicas,

enfermeiras que conduzem a narrativa. Somente dois homens aparecem no filme: são médicos que tem uma participação pequena em toda a narrativa. Entretanto, é o médico Jefferson Drezett quem decide sobre os casos elegíveis para a interrupção da gestação. O homem é, na verdade, uma grande ausência nesse filme. Além dos médicos, eles só aparecem nas histórias contadas pelas mulheres, ou como companheiros nas decisões, ou como agressores e estupradores, ou como companheiros que impõem a prática do aborto clandestino para a manutenção da relação amorosa com suas companheiras. O sofrimento da decisão pelo aborto, legal ou ilegal, e o sofrimento da realização do aborto recai somente sobre as mulheres.

Fim do silêncio possui uma narrativa mais distanciada sobre o sofrimento de uma mulher que faz aborto. O filme não trabalha o sofrimento enquanto ele acontece, mas a lembrança desse sofrimento e suas marcas. Thereza Jessouroun tem outro objetivo: o de mostrar o impacto que o aborto tem na saúde pública e como as mulheres o realizam, ao tipo de constrangimento, dor e ilegalidade aos quais elas se submetem e, principalmente, mostrar que o aborto é realizado por mulheres de diferentes classes sociais, por razões e motivações diferentes, mas que todas, por esse contexto de ilegalidade, se encaixam em um mesmo padrão: o da solidão. Para alcançar esse objetivo, Jessouroun fez uso abundante de cartelas com intertítulos informativos, que vão pontuando os depoimentos de suas personagens e, ao mesmo tempo, devolvem para o Estado a responsabilidade sobre o que elas passaram. A cineasta entrevistou 11 mulheres que contam suas histórias de frente para a câmera, com seus rostos à mostra. A narrativa é sobre diferentes histórias de aborto, em diferentes estratos sociais e educacionais, com enfoque no impacto na saúde pública e nas experiências daquelas mulheres. O hospital e as equipes de saúde aparecem, no filme, como algozes das mulheres. No local onde deveriam ter encontrado acolhimento, foram maltratadas e torturadas pelo crime que cometeram.

A construção narrativa não explora a linguagem corporal, tampouco o acontecimento em tempo real. Essa construção é tecida como uma colcha de retalhos, a partir das diferentes histórias vividas pelas personagens. Com relação às estratégias narrativas, destacam-se a linearidade dos depoimentos, todos sempre bastante objetivos e emocionantes à sua maneira, e a quantidade de exemplos sobre como cada mulher realizou o aborto. São depoimentos fortes, carregados de emoção, que levam o espectador a experimentar ou imaginar a realidade pela qual aquelas mulheres passaram. Não há ordem cronológica para todo o filme e também não há uma ordem das

personagens. Thereza Jessouroun dedicou, inclusive, quase o mesmo tempo para cada uma delas, respeitando sempre a lógica e o tempo argumentativo delas. Entretanto, foi possível identificar uma ordem na argumentação sobre o tema do aborto: a partir dos depoimentos de cada personagem, os argumentos e dados sobre o tema vão surgindo cada vez com mais força e contundência. *Fim do silêncio* é um painel das histórias de aborto de diferentes mulheres. A diretora revela para o espectador como a entrevista foi feita, mostra a chegada da equipe às locações das gravações e as casas das entrevistadas, na maioria das vezes. Esse procedimento é recorrente ao longo de todo o filme. Pode-se dizer que o filme faz uma pequena geografia do aborto nos centros urbanos do Brasil. Rio de Janeiro, São Paulo e Recife, que compreendem as locações das filmagens, traduzem com clareza a realidade brasileira sobre o tema do aborto.

Roteiro, Cenário e locações, Imagens de arquivo e Uso de cartelas

Os três filmes possuem construções diferentes de roteiro, em particular em razão de se caracterizarem por propostas e abordagens bastante distintas sobre o tema do aborto. Sheila Curran Bernard (2008) aponta para algumas concepções equivocadas sobre como um documentário é realizado e sua provável espontaneidade. Essa espontaneidade que revela histórias interessantes, muitas vezes acontece ao longo das filmagens ou mesmo na ilha de edição. Cada história, com suas escolhas sobre sua narrativa, possui uma particularidade sobre o surgimento de seu argumento ou roteiro. Cada um dos três filmes, com suas abordagens diferentes sobre o tema, apresentam roteiros bastante diferentes em sua construção.

O roteiro pode ser apresentado ou construído de diversas maneiras: pode ser tratado como um argumento, um esboço, parágrafos visuais ou um roteiro propriamente dito. Nesse último caso, o roteiro em um documentário é possível quando o filme parte de uma abordagem griersoniana. O cinema *verité* dos anos 1960 quebrou completamente com a ideia do documentário planejado que até então era realizado: o modelo utilizado por John Grierson e seus contemporâneos previa um planejamento, a escrita de um roteiro, encenação, iluminação e entrevistas (AUFDERHEIDE, 2007). No documentário contemporâneo, é comum a escrita de um argumento ou roteiro preliminar, a depender de quem vai financiar o filme ou somente como uma maneira de manter a narrativa em uma linha reta, com o objetivo de o documentarista não se perder no meio do caminho (BERNARD, 2008). O roteiro em um documentário sempre muda de acordo com o desenrolar da história e curso dos acontecimentos e da produção do

filme. Dessa maneira é quase impossível imaginar que existam documentários cujos resultados finais reflitam exatamente o que foi planejado no começo da produção.

No caso de *Uma história Severina*, primeiro filme de Debora Diniz e Eliane Brum, as filmagens obedeceram a uma ordem cronológica, a partir de um gatilho importante dentro de um outro projeto filmico. As cineastas estavam na fase de captação de imagens de diversas mulheres que foram beneficiadas por uma liminar do STF que permitia a antecipação do parto em casos de anencefalia. Posteriormente, o projeto foi retomado e se transformou no filme *Quem são elas?*, de Debora Diniz, documentário que não foi analisado nesta dissertação. Durante as filmagens, Debora e Eliane se depararam com Severina e sua história impressionante. Ela estava internada no dia em que a liminar foi cassada. As cineastas perceberam, no meio do caminho, que a história de Severina tinha uma grande força e um apelo importante sobre o tema da anencefalia. Para Bernard (2008), muitos documentários, por mais que suas histórias “surjam” a partir de um material gravado sem uma história como plano de fundo, tem como princípio uma ideia ou um argumento sobre alguma questão (BERNARD, 2008). No caso de *Uma história Severina*, o roteiro foi construído a partir do próprio desenrolar da história, mesmo tendo suas filmagens ocorrido dentro de outro projeto parecido.

Em *O aborto dos outros*, de Carla Gallo, é possível identificar uma estrutura narrativa e um roteiro pré-definidos para a produção do filme. A ideia era acompanhar o cotidiano de serviços de aborto legal e contar algumas histórias sobre experiências de aborto. Apesar de a cineasta não ter em mãos as histórias que iria filmar, ela sabia, certamente, como seu filme seria costurado a partir de diferentes narrativas sobre aborto e, principalmente, pelo ambiente hospitalar e a angústia pela espera durante o procedimento de aborto naqueles estabelecimentos. A cineasta sabia o que ia encontrar pelo caminho, a partir de uma ideia construída, pensada e planejada anteriormente. Entretanto, o fio condutor da história, a menina Maria, parece ter sido uma surpresa para Gallo, que passou a acompanhar todo o seu sofrimento e, a partir dele, costurou as demais histórias.

Já *Fim do silêncio*, de Thereza Jessouroun, venceu edital da Fiocruz sobre o tema da saúde pública, o foco de seu roteiro. A cineasta construiu sua argumentação em torno do impacto causado pelo aborto clandestino na saúde pública e nos serviços de saúde. Assim como Carla Gallo, Jessouroun tinha em mente o que queria e como queria. Entretanto, a característica marcante de seu roteiro está na linearidade de sua construção. Todas são histórias de aborto clandestino e suas personagens mostram o

rosto. Antes de cada depoimento, Thereza nos mostra um pouco dos arredores das residências de suas personagens e, na maioria das vezes, as fachadas ou entradas de suas casas. Quando isso não é possível, ela mostra os ambientes nos quais elas vivem. E, entre alguns depoimentos, a cineasta pontua sua argumentação com o uso exaustivo de cartelas com intertítulos informativos.

É possível identificar, portanto, diferenças importantes na construção dos roteiros das três narrativas, incluindo as escolhas sobre enquadramento e estética, fotografia e cenário. Do ponto de vista das escolhas sobre enquadramento, posição da câmera e fotografia, é importante lembrar que a análise fílmica possui diversas abordagens e técnicas. Para esta pesquisa, a análise se deu a partir das escolhas narrativas sobre o tema do aborto, não contemplando o extenso leque de ferramentas, categorias e abordagens possíveis para esta finalidade. Na análise fílmica devem ser observadas duas condições primordiais: o estado intermediário entre a análise e a obra em si e a modificação – radical ou não – das condições e meios de visão do filme (AUMONT, BERGALA *et al.*, 2008). Os filmes foram assistidos em suporte DVD, fora da sala de cinema. Esse meio de visão e manipulação permite que sejam utilizados recursos como a pausa, o *fast forward* ou o retrocesso da imagem. E essa manipulação e controle sobre o filme é bastante diferente da relação que se estabelece entre o espectador e a obra em uma sala de cinema. Para esta pesquisa, foi possível assistir aos filmes diversas vezes, e trabalhar com alguns aspectos os quais são objeto da inquietação inicial desta pesquisadora.

Dessa maneira, não foram contempladas análises aprofundadas quadro a quadro, ou sobre técnicas e escolhas de edição e montagem, abordagens estas possíveis quando se tem o controle sobre o suporte do filme. Entretanto, e ainda sob o ponto de vista do enquadramento, posição da câmera, fotografia e cenário, foi possível observar e registrar, mesmo que de maneira superficial, alguns aspectos importantes nos filmes analisados. Os elementos que compõem as opções de enquadramento são, na verdade, a primeira característica do processo de criação do registro que a câmera realiza, o que transforma a realidade exterior em material artístico (MARTIN, 2007). No caso do filme documentário, esta capacidade criadora da câmera possui uma ênfase maior, uma vez que esta faz uma mediação entre a realidade e o ponto de vista do diretor sobre determinado tema. A mesma história pode ser contada de maneiras diferentes a partir de pontos de vista distintos. Segundo Bill Nichols, “poucos estão preparados para admitir,

através do tecido e da textura de sua obra, que todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista” (NICHOLS, 2005a:50).

Uma história Severina apresenta bela fotografia e uso da luz natural, em particular nas imagens iniciais na casa de Severina e Rosivaldo e no cemitério, já no enterro do feto. Observa-se uma diferença importante nas cores, luzes e posicionamento da câmera na apresentação do casal, nos momentos onde os dois explicam a doença grave do filho e mostram o exame de ultrassom para a câmera, quando abraçam o filho Walmir na frente de sua casa e, ao final, durante o cortejo e o enterro, quando o sol está se pondo e a cena está impregnada de melancolia e beleza. O restante da narrativa, que mostra a saga de Severina e Rosivaldo por fóruns e hospitais, apresenta uma fotografia mais voltada para o cinema *vérité*, com sua câmera posicionada em estilo observacional, quase como que em um *making-of*.²⁵ A maior parte do filme apresenta, em sua fotografia, a crueza da história do casal. Além disso, as imagens de arquivo da TV Justiça foram colocadas em preto-e-branco propositadamente, tanto para enfatizar a abstração dos ministros do STF quanto para pontuar ao espectador sobre o caráter de arquivo das mesmas. Entretanto, outra abordagem para essas imagens da TV Justiça estarem em preto-e-branco é a ideia de que, no STF, o branco e preto simbolizam a crueldade da justiça e as cores do mundo de Severina simbolizam a vida real.

No quesito cenário, *Uma história Severina* tem locações externas e internas, com cenas na casa de Severina, nos hospitais e fóruns, além do ambiente interno do hospital onde acontecem o trabalho de parto e o parto em si. As cineastas mostram a casa de Severina, sua sala, seus móveis simples. Também situam o espectador no ambiente das plantações de brócolis onde a casa está localizada. Desse universo da agricultura no interior de Pernambuco, o cenário é modificado para a cidade grande e o ambiente hospitalar. Severina e seu sofrimento não se encaixam muito nessa nova realidade e ela tem uma postura de deferência e humildade frente aos novos atores e cenários que lhes são apresentados ao longo do desenrolar de sua própria história.

O aborto dos outros apresenta uma fotografia limpa, com o uso abundante da cor branca, que remete ao ambiente asséptico dos hospitais e dos consultórios médicos.

²⁵ O estilo *vérité* no cinema documentário recebeu essa denominação pelo antropólogo e documentarista francês Jean Rouch, de acordo com Patricia Aufderheide (2007). Segundo a autora, o cinema *vérité* também é chamado de cinema observacional ou cinema direto e não é mais uma linguagem revolucionária no campo do documentário. Na verdade, o cinema *vérité*, hoje, é mais utilizado em documentários musicais e demais documentários de “bastidores”. Entretanto, suas técnicas são bastante utilizadas em filmes com apelo político ou social, em razão de sua credibilidade (AUFDERHEIDE, 2007). O estilo *vérité* é também visto como um termo guarda-chuva para diversas outras linguagens.

O filme começa com uma entrevista em um consultório. A menina Maria, vítima de estupro, conversa com uma psicóloga. O enquadramento da câmera de Carla Gallo mostra o ambiente como um rolo compressor sobre as personagens e de suas histórias. Os detalhes das mãos nervosas e inquietas, dos cabelos, colos, pescoços e bocas são uma constante na narrativa. Os profissionais de saúde sempre tem seus rostos revelados. Em alguns casos, as personagens não mostram o rosto; em outros, somente um olho ou boca se revelam. Algumas personagens aparecem de frente para a câmera, ora no ambiente hospitalar, ora em outro local, como suas casas. O foco está nas personagens e em suas histórias. Gallo utiliza bastante o *fade* branco, o que imprime um tom de sonho ou de algo surreal. Nas cenas de Maria com sua mãe no quarto do hospital para a realização do procedimento de aborto, a câmera se posiciona em um canto, na ponta da cama, o que revela um quarto minúsculo e chega a sufocar pelo tamanho do sofrimento da adolescente e pela angústia de sua mãe. Camisolas de hospital, equipamentos médicos e corredores são elementos constantes no filme.

O cenário tem quase sempre ao fundo uma parede branca, mesmo quando as cenas são fora do hospital, com exceção do relato da mulher que chegou a ser presa por abortar. Ela encontra-se em sua casa, muito humilde, na cozinha com paredes ainda no reboco sem pintura. Sua história, apesar de impressionante pela violência, destoa do restante da narrativa sobre os serviços de aborto legal. Entretanto, Gallo volta ao recurso dos closes nas mãos e partes do rosto da personagem, sendo esta uma característica marcante do ponto de vista estético em seu filme. As locações são todas realizadas em ambientes internos, com poucas exceções.

Em *Fim do silêncio*, a fotografia apresenta linearidade e constância burocráticas. Todas as personagens aparecem logo depois de uma introdução sobre o contexto onde vivem. A cada personagem, a câmera passeia pelas ruas das vizinhanças e um *lettering* informa ao espectador a cidade e o estado onde ela reside. A câmera entra por suas portas ou mostra a entrada de suas casas e, quando isso não é possível, Jessouroun mostra elementos, cômodos ou a personagem fazendo algo em alguma parte de sua casa antes de começar a entrevista. Todas as personagens mostram o rosto e relatam suas histórias de aborto clandestino. O enquadramento é quase sempre em primeiro plano e o primeiríssimo plano, com o foco no rosto da personagem. Jessouroun às vezes interfere, e sua voz aparece em algumas perguntas.

O cenário em que a maioria das personagens está inserida é o ambiente doméstico. Aparecem sofás, quadros, vasos de plantas, cadeiras, estantes, áreas de

serviço e salas. Toda a estética do filme contemplou escolhas que associassem as personagens e suas histórias ao cotidiano e à proximidade de suas vidas com as das pessoas comuns, ou seja, ao situar as mulheres em suas casas, a diretora mostra que são mulheres comuns, como as que todos conhecem. Essa opção estética intimista acrescenta à narrativa um sentido de solidariedade, como se todas aquelas mulheres pudessem ser conhecidas do espectador.

Quanto aos intertítulos, estes foram utilizados de maneiras também distintas quando os três filmes são comparados. *Uma história Severina* utiliza cartelas como introdução, para contextualizar o espectador e no final do filme, para informar que a saga de Severina e de outras mulheres continua. Em *O aborto dos outros*, Carla Gallo utiliza a cartela somente ao final, quando dedica seu filme às mulheres que contaram suas histórias. Já em *Fim do silêncio*, o uso de cartelas foi abundante, em particular em razão de o foco estar centrado na questão da saúde pública e no impacto que o aborto clandestino tem sobre as mulheres e as políticas públicas de saúde para a mulher. As cartelas, no filme de Thereza Jessouroun, são parte fundamental da narrativa. Elas estabelecem uma conexão entre uma personagem e outra e, na maioria das vezes, inserem e contextualizam as histórias das personagens no mundo real.

Música e trilha sonora

Em um filme, a música dá o tom e o ritmo da emoção em diversas situações. No caso do documentário, se a música ou a trilha sonora for utilizada de maneira exagerada ou fora de contexto, o projeto inteiro de um filme pode não lograr seu objetivo de chamar a atenção sobre algum tema relevante. O drama ou a emoção em um documentário deve surgir da própria história, e não da música escolhida para acompanhar a narrativa. No contrato feito entre quem realiza um filme documentário e quem o assiste, a manipulação da emoção ou do drama por meio da música pode comprometer a credibilidade de uma causa (CIZEK, 2005b). Entretanto, em alguns casos a música pode ajudar a compor a narrativa e lançar um novo olhar sobre determinado tema. A música, assim como os ruídos e o som ambiente, fazem parte dos elementos que formam a materialidade do filme (VANOYE e GOLIOT-LETÉ, 2008). Os três documentários analisados durante esta pesquisa ilustram de maneira relevante como a música – ou a ausência dela – ajuda a construir uma história em um documentário.

Uma história Severina não possui música incidental ou trilha sonora variada, mas tem como uma peça importante de sua narrativa o repente escrito e interpretado por Mocinha de Passira para o filme. Os acordes pontuam toda a narrativa e os intervalos de passagem entre uma sequência e outra, e ajudam a dramatizar a peregrinação da personagem ao longo dos quase 25 minutos de filme. No cordel que acompanha o DVD, é possível conhecer a letra da música na íntegra, que conta a história de Severina e Rosivaldo em um gênero musical – o repente – típico da região do Nordeste brasileiro. Ao longo do filme, o espectador conhece apenas poucas estrofes que aparecem no início e no fim, contando, respectivamente, o início da história e seu fim, em um casamento interessante entre uma história real e uma música-tema.²⁶ Não há outra música ou tipo de música ao longo de toda a narrativa. Quanto ao som captado durante as filmagens, este é razoável em termos de inteligibilidade e, em alguns momentos, percebem-se diferentes modulações, o que comprometeu, por exemplo, a cena onde Severina compra a única roupa do filho. Foi necessário utilizar legendas para que a conversa entre ela e a vendedora fosse compreendida.

Em *O aborto dos outros*, a trilha sonora é composta por silêncios e sons dos corredores de hospital. O filme não possui música, nem mesmo incidental, além de não apresentar música-tema para a abertura ou nos créditos, ao final. Entretanto, a captação de áudio tem alta qualidade técnica e foi um dos quesitos mais bem cuidados do filme. O silêncio e o som ambiente dos hospitais fazem parte da narrativa e são responsáveis por grande parte dos momentos de emoção do filme. Tanto no início quanto no final, nos créditos, o silêncio apresenta um peso dramático importante e complementa as histórias vividas pelas personagens do filme. O som ambiente e a captação do som como um todo tem excelente qualidade técnica. *Fim do silêncio* também tem na ausência de música e trilha uma de suas grandes fortalezas. Jessouroun abusa dos sons das ruas e, quando suas personagens falam para a câmera, é o som ambiente o elemento que as acompanha ao fundo. É na fala de suas personagens que o som adquire maior personalidade. Entretanto, entre os silêncios de *O aborto dos outros* e *Fim do silêncio*, o do primeiro parece ter um peso muito maior, além de ter sido melhor trabalhado como elemento integrante da narrativa.

²⁶ A íntegra da letra da música de Mocinha de Passira, intitulada “A semente da dor e sofrimento” está na seção Anexos deste trabalho.

O contexto histórico

Os três filmes analisados foram lançados em um período importante para o debate sobre aborto no Brasil. Os demais documentários sobre aborto citados na introdução deste trabalho também surgiram a partir do início da década de 2000, com exceção do filme de Ana Luiza Azevedo, *Ventre Livre*, de 1994. *Uma história Severina* foi lançado em 2005, logo após o debate sobre aborto em casos de anencefalia no feto ter chegado ao Supremo Tribunal Federal em 2004, por meio de uma Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental apresentada pela Confederação Nacional dos Trabalhadores na Saúde, em parceria com a organização não-governamental Anis – Instituto de Bioética, Direitos Humanos e Gênero. O debate sobre aborto chegou ao STF após uma longa jornada de discussões e engavetamentos de projetos de lei que, até hoje, tramitam no Congresso Nacional sobre a ampliação de permissivos legais para a realização do aborto, sua legalização ou descriminalização. Os ministros do STF se viram forçados a enfrentar um problema que o conservadorismo do Congresso Nacional não foi capaz desde os anos 1980. O cenário para a entrada da ADPF54 no STF foi construído ao longo de mais de vinte anos de discussões que não avançaram no Legislativo. Ao STF coube, portanto, a tarefa de se voltar para os interesses pautados pela laicidade fundamentada na razão pública – um desafio que o Congresso Nacional não consegue enfrentar (DINIZ e VÉLEZ, 2008). O STF, desde 2004, quando cassou a liminar que garantia esse direito de antecipar o parto em casos de anencefalia, se declarou como o espaço mais legítimo para a discussão do tema do aborto nesses casos. Entretanto, o que se espera do STF é o deslocamento da gravidez como um dever para seu lugar na esfera dos direitos (DINIZ, 2006).

O tema do aborto passou a ser pauta recorrente na mídia impressa, online e televisiva desde a entrada da ADPF54 de anencefalia no Supremo Tribunal em 2004. O filme de Debora Diniz e Eliane Brum, lançado em 2005 e que acompanhou um caso concreto, também ajudou a esquentar o debate. Entretanto, essa discussão teve outros atores e eventos importantes, como é o caso da I Conferência Nacional de Políticas Públicas para as Mulheres, que aconteceu em 2004 e teve como participantes os movimentos sociais, que fizeram recomendações ao Executivo para a revisão da legislação punitiva sobre aborto no Brasil. O governo acatou a recomendação da I Conferência e instituiu uma Comissão Tripartite, composta por representantes dos movimentos de mulheres e movimentos da sociedade civil, além de representantes do Executivo e Legislativo. A Comissão Tripartite elaborou um documento em forma de

Anteprojeto de Lei, entregue pela Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, à Comissão de Seguridade Social e Família da Câmara dos Deputados (GALLI e SYDOW, 2009). Esse mesmo Anteprojeto de Lei teve sua recomendação para reapresentação pela II Conferência Nacional de Políticas para as Mulheres, realizada em 2007.

Como se vê, não somente o documentário de Debora Diniz e Eliane Brum foi lançado em meio a uma discussão acalorada sobre o tema do aborto. Ao longo dos últimos anos, foram lançadas pesquisas sobre o tema, revelando a magnitude da problemática do aborto no Brasil, bem como houve discussões e audiências públicas sobre Projetos de Lei no Congresso Nacional. *O aborto dos outros*, de Carla Gallo, foi lançado em 2008, logo após a divulgação de pesquisas importantes sobre o tema, como a que revelou que ocorrem cerca de um milhão de abortos por ano no Brasil, além de mostrar que a curetagem pós-aborto é o segundo procedimento obstétrico mais realizado no SUS (GALLI e SYDOW, 2009). Ainda em 2007, o então Ministro da Saúde, José Gomes Temporão, declarou que o aborto era uma questão de saúde pública. A ele se juntaram a então Ministra-Chefe da Casa Civil do governo Lula, Dilma Rousseff, além do próprio presidente Lula, quando reforçou a importância da garantia da laicidade do Estado na resolução de questões que envolvem conflitos morais. *O aborto dos outros* abordou o tema sob outra perspectiva: a do aborto legal nos serviços públicos de saúde. Lançado em 2008 com pesquisas e filmagens durante três anos, o documentário de Gallo acompanhou casos também concretos de aborto legal, além de dar espaço para memórias de experiências de aborto clandestino.

Na esteira dessa discussão, *Fim do silêncio*, de Thereza Jessouroun, é lançado em 2009 e ajudou a manter o debate sobre aborto na pauta. Ganhador de um edital da Fiocruz sobre saúde, o filme trouxe uma abordagem ousada sobre aborto e mostrou o rosto de mulheres que contaram suas histórias de ilegalidade, sem medo. Com o selo da Fiocruz, Jessouroun realizou um filme corajoso e educativo. Pontuado por cartelas informativas sobre a realidade do aborto no Brasil, o filme responde às diversas questões suscitadas em audiências públicas e debates sobre o tema ocorridos nos últimos anos. O contexto histórico sobre o tema do aborto no período de lançamento dos três filmes analisados foi um dos mais ricos e polêmicos desde os anos 1980. E, ao que tudo indica, o debate deve continuar em diversas esferas públicas.

Conclusão

A controvérsia sobre o tema do aborto permite um leque de interpretações e variações sobre sua abordagem. Para esta dissertação, escolhemos compreender as estratégias narrativas possíveis sobre aborto no campo do documentário. É notória a existência de outros filmes documentários realizados no Brasil sobre aborto. A escolha pela análise de *Uma história Severina* (2005), de Debora Diniz e Eliane Brum; *O aborto dos outros* (2008), de Carla Gallo; e *Fim do silêncio* (2009), de Thereza Jessouroun, se deu pelas diferentes histórias de diferentes situações de aborto, com linguagens e abordagens narrativas bastante distintas entre si, o que nos forneceu um conjunto de elementos substancial para a realização do estudo proposto. Vale ressaltar, como já dito na Introdução deste trabalho, nosso comprometimento com questões feministas e, em particular, com a realização de documentários ativistas no Brasil, algo não muito recente, mas que tem na sua sistematização e planejamento ferramentas pouco conhecidas até a última década. Não é à toa que realizamos a direção de produção de um dos documentários aqui analisados, *Uma história Severina*.

O videoativismo pressupõe a sistematização de diversos elementos para que uma causa alcance visibilidade e possa, talvez, sofrer alguma alteração. Para um tema relacionado a violações de direitos poder chegar ao debate pela opinião pública ou sofrer alguma modificação na legislação, é preciso que as evidências e o material para o subsídio da discussão alcancem o maior número de pessoas possível, em particular as que poderão fazer algo para que determinada situação mude. O real, ou sua representação, é uma evidência bastante contundente no meio do audiovisual. E o documentário parece ser uma das ferramentas mais eficazes para produzir evidências no campo do videoativismo. Para o crítico e teórico do cinema documentário Bill Nichols, o filme documentário funciona em uma espécie de alinhamento com o processo de um *habeas corpus*: é preciso que haja o corpo, a evidência. Caso contrário, o processo legal não tem continuidade. O mesmo acontece com o documentário: também sem o corpo o documentário e sua tradição passam a não funcionar, pois precisam de seu principal referencial, que é o ator social e sua realidade (NICHOLS, 1987).

Cláudia Mesquita resume o contexto do documentário contemporâneo:

Na produção documental de vídeo dos anos 80 e 90 esta tendência é levada adiante: há muitos trabalhos em que o procedimento essencial é o da entrevista; por outro lado, há certa timidez em interpretar e totalizar, por meio da narração (voz *over*), a experiência dos sujeitos retratados. Menos do que efetuar grandes diagnósticos ou análises de situações sociais, a produção de vídeo documental contemporânea, ainda que bem diversificada, parece interessada em ouvir "as razões do outro", evitando julgamentos. (MESQUITA, 2007:182).

Essa “voz do outro”, citada por Mesquita (2007) é, na verdade, um termo bastante conhecido dos documentaristas e teóricos do cinema. Em seu livro “Cineastas e imagens do povo”, Jean-Claude Bernardet analisa diversos documentários brasileiros realizados entre os anos 1960 e 1970, com vistas a encontrar o lugar do povo na produção cinematográfica (BERNARDET, 1985). Ao comentar o filme *Tarumã* (1975), de Aloysio Raulino, Guilherme Lisboa, Mario Kuperman e Romeu Aquino, Bernardet fala da fascinação do cineasta pela voz do outro e dessa relação estabelecida pelo cineasta e seu personagem, que assume uma voz: “o cineasta se apaga em favor do outro de classe, que se torna sujeito do filme. Mas o olhar continua sendo o do cineasta” (BERNARDET, 1985:110). Esse olhar do cineasta é seu ponto de vista sobre determinado tema. Os filmes aqui analisados tem um ponto de vista em comum: são todos favoráveis à legalização do aborto, e não à sua prática.

São filmes que apresentam elementos do videoativismo de maneiras bastante distintas, mas que tem como característica comum o uso da emoção e do drama para mostrar as diferentes violações às quais todas as personagens foram submetidas. Entretanto, foi possível avaliar quais os filmes que mais apresentaram características de um projeto de videoativismo:

Uma história Severina é, sem dúvida, um projeto claramente formulado dentro de um plano ativista. O projeto do filme começou com uma provocação de um dos ministros do Supremo Tribunal Federal, o que instigou as diretoras Debora Diniz e Eliane Brum. O filme foi realizado por uma organização não-governamental de direitos humanos, a Anis – Instituto de Bioética, Direitos Humanos e Gênero, que mantém uma produtora de documentários ativistas, a ImagensLivres. A mesma organização que realizou o filme foi a responsável técnica, em parceria com a Confederação Nacional dos Trabalhadores na Saúde (CNTS), pela apresentação da Arguição de

Descumprimento de Preceito Fundamental 54 (ADPF54), que pedia ao STF que todas as mulheres grávidas de fetos anencéfalos que quisessem interromper a gestação assim o pudessem fazer sem a necessidade de se buscar a Justiça. A Anis também distribuiu o filme para todos os ministros do STF, além de deputados e senadores.

O filme também foi colocado na internet para que fosse distribuído de maneira viral. *Uma história Severina* foi utilizado como ferramenta de *advocacy* para a sensibilização dos ministros do STF e da opinião pública para o tema da anencefalia no Brasil. A partir do lançamento do filme, a discussão sobre o tema da anencefalia tornou-se mais conhecida e mais intensa nos festivais de cinema e nos veículos de comunicação. Na internet, o filme foi assistido quase cinco mil vezes e seu trailer mais de trinta mil vezes.²⁷ O filme foi traduzido para sete idiomas: Inglês, Espanhol, Francês, Italiano, Alemão, Dinamarquês e Japonês. Esse foi um mecanismo importante para a divulgação internacional do filme e do tema da anencefalia no Brasil. Na grande imprensa, o filme repercutiu em 129 matérias, atingindo um público de leitores estimado de quase 14 milhões de pessoas. As matérias foram publicadas em 68 veículos diferentes e o filme recebeu 17 prêmios em festivais nacionais e internacionais e participou de 33 festivais nacionais e internacionais. A ação continua a tramitar no STF e a expectativa é de que seja julgada em 2011.²⁸ Por essas razões, *Uma história Severina* pode ser considerado um caso de sucesso em videoativismo.

O aborto dos outros é um filme que mostra o cotidiano de mulheres que procuram os serviços de Aborto Legal no Brasil. O filme não parece ter sido idealizado como uma peça de ativismo, mas como um documentário sobre o tema do aborto de uma perspectiva específica e com vistas a ser exibido em salas de cinema e em festivais. Entretanto, o filme possui elementos que contribuem para que este seja uma peça ativista. O filme possui um *hotsite* (www.oabortodosoutros.com.br) com extenso material sobre o tema do aborto, com textos, links interessantes e um mapa do aborto com dados sobre mortalidade materna em decorrência do procedimento em condições ilegais. Os textos compreendem desde o Código Penal até dados nacionais e internacionais sobre aborto, além de documentos oficiais. Assim como o filme, o foco do *website* está na legalização do aborto e na discussão do tema como uma questão de saúde pública. O *website* é, na verdade, uma extensão para quem quer saber mais sobre

²⁷ Fonte: YouTube, IMDB, Witness Hub e GoogleVideo.

²⁸ Dados fornecidos pela Anis – Instituto de Bioética, Direitos Humanos e Gênero.

o filme e sobre o tema, e funciona como uma fonte de informações relevantes para a discussão.

Sua repercussão na mídia também foi expressiva. Foram publicadas mais de 50 matérias desde seu lançamento e o filme participou em mais de 20 festivais nacionais e internacionais, o que também permitiu um alcance importante sobre o tema do aborto em diversas esferas de discussão e para diversos públicos.²⁹ O *website* também fornece uma lista de locais onde aconteceram exibições alternativas do filme, contabilizando mais de 50 exibições desse tipo, em lugares como universidades, centros de pesquisa, eventos científicos, debates em escolas, órgãos governamentais e não-governamentais. Nesse sentido, *O aborto dos outros*, apesar de não advogar em uma campanha específica sobre o tema do aborto, tem um posicionamento claro em favor de sua legalização, mostra o drama de mulheres que fazem essa escolha por diversas razões e se transformou em uma peça de ativismo importante, que fornece, também, subsídio para o debate.

Fim do silêncio venceu um edital de vídeos sobre saúde da Fundação Oswaldo Cruz. De acordo com a documentarista Thereza Jessouroun, sua inquietação partiu de uma declaração do então Ministro da Saúde no Governo Lula, José Gomes Temporão, que se colocava favorável ao aborto e o tratava como uma questão de saúde pública. Não nos parece que a diretora tenha planejado alguma campanha ou plano de divulgação específico para que o filme servisse como subsídio para o debate sobre o tema. Entretanto, por ter sido financiado pela Fiocruz e também em razão da aridez do tema, o filme teve uma repercussão importante, mesmo antes de seu lançamento, e também passou a ser uma peça de ativismo. Toda a narrativa é pontuada com intertítulos que informam e esclarecem o espectador com dados sobre mortalidade materna, números de abortos e mortes em decorrência da clandestinidade e ilegalidade, entre outras questões. O filme não possui um *hotsite*, mas tem uma página na Editora Fiocruz, onde é possível assistir a um trecho do filme e ler um release sobre o tema e o lançamento do documentário. *Fim do silêncio* foi distribuído em escolas e em diversos eventos de saúde com o apoio da Fiocruz, o que permitiu uma boa divulgação do

²⁹ Dados coletados no *hotsite* do filme: www.oabortodosoutros.com.br e na ferramenta de *clipping* da organização não governamental Anis – Instituto de Bioética, Direitos Humanos e Gênero, fornecida pela Fábrica de Ideias.

filme.³⁰ Além disso, foram publicadas mais de 30 matérias sobre o filme na grande imprensa, o que também contribuiu para a sua distribuição.³¹

Todo filme documentário tem um tema voltado para algo que nos provoca como seres humanos. São histórias sobre o desmatamento na Amazônia, o genocídio em Ruanda, a matança indiscriminada de golfinhos e baleias no Japão, o cotidiano de filhos e filhas de prostitutas na Índia, a vida de pessoas comuns em um edifício ou a vida de uma violonista que já foi prostituta. O tema do aborto provoca todas as fronteiras sobre a moralidade e as escolhas as quais as pessoas tem o direito de fazer ao longo de suas vidas. Os três filmes aqui analisados, realizados por quatro documentaristas mulheres e sobre um tema exclusivamente feminino, tem em comum a evidência da tortura, do sofrimento e do abandono para mostrar o tema do aborto sob ângulos diferentes. Entretanto, um ângulo permaneceu o mesmo nas três obras: o da indignação sobre algo que é proibido por lei e acontece todos os dias, matando ou mutilando muitas mulheres, além de deixar marcas em suas lembranças para o resto de suas vidas.

O que as estratégias e escolhas de cada uma das diretoras em seus filmes nos mostram é que existem maneiras diferentes e pontos de vista distintos sobre um tema tão árido, como é o do aborto. O ativismo está no tema e nas escolhas sobre como contar cada história. Em níveis, intensidades e abordagens diferentes, o sofrimento parece ser o mote para a discussão sobre o tema do aborto nos três filmes. Ainda é preciso um aprofundamento teórico sistematizado para se compreender ou, pelo menos, enumerar os pontos fundamentais que compõem um filme ativista. Desse estudo, podemos afirmar que o videoativismo como ferramenta para a sensibilização de determinada audiência depende de um planejamento específico para alcançar o objetivo esperado. Entretanto, um filme pode ser um projeto de vida de uma diretora de um filme, ou um filme, sobre algum tema, pode se transformar em uma grande peça ativista para mudar o mundo. O objetivo de cada diretora das obras aqui analisadas era, em certa medida, a sensibilização sobre a urgência da discussão sobre o tema do aborto. As estratégias de videoativismo de cada uma diferem na forma e na abordagem, mas seus filmes partilham da característica de subsidiar o debate com vistas a alguma transformação.

³⁰ Dados coletados no release do filme publicado pela Editora Fiocruz, da Fundação Oswaldo Cruz: <http://www.fiocruz.br/icict/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=1395&sid=80>

³¹ Dados coletados na ferramenta de *clipping* da organização não governamental Anis – Instituto de Bioética, Direitos Humanos e Gênero, fornecida pela Fábrica de Ideias.

Referências bibliográficas

ALBANO, S. G. Coordenadas mínimas da teoria narrativa no cinema e na literatura. In: MONTORO, T. S. e CALDAS, R. (Ed.). **De olho na imagem**. 1a. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira / Editorial Abaré, 2006. p.65-86. ISBN 85-89216-07.

AUFDERHEIDE, P. **In the battle for reality: social documentaries in the U.S.** American University School of Communication - Center for Social Media, p.93. 2003

_____. **Documentary film: a very short introduction**. 1st. New York: Oxford University Press, 2007. 158 ISBN 978-0-19-518270-5.

AUFDERHEIDE, P.; JASZI, P.; CHANDRA, M. **Honest truths: documentary filmmakers on ethical challenges in their work**. American University School of Communication - Center for Social Media, p.26. 2009

AUMONT, J. et al. **Estética del filme: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje**. Buenos Aires: Paidós, 2008. ISBN 978-950-12-7517-9.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus 2003.

BARROSO, L. R. ADPF Anencefalia. In: CREMEB (Ed.). **Anencefalia e Supremo Tribunal Federal**. Brasília: LetrasLivres, 2004. p.69-119.

BAUER, M.; AARTS, B. A construção do *corpus*: um princípio para a coleta de dados qualitativos. In: BAUER, M. e GASKELL, G. (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 3ª. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p.39-63. ISBN 85-326-2727-7.

BERNARD, S. C. **Documentário: técnicas para uma produção de alto impacto**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008. ISBN 978-85-352-2718-5.

BERNARDET, J.-C. **Cineastas e imagens do povo**. 1ª. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BORDWELL, D. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, F. P. (Ed.). **Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, v.I, 2005. p.25-70. ISBN 85-7359-422-5.

BRASIL. **Aborto e saúde pública no Brasil: 20 anos**. MINISTÉRIO DA SAÚDE. SECRETARIA DE CIÊNCIA, T. E. I. E. D. D. C. E. T. Brasília. Série B. Textos Básicos de Saúde. 2009.

BUSTOS, G. Nuevos documentales de intervención política: derechos humanos, memoria colectiva y representación. In: CAMPO, J. e DODARO, C. (Ed.). **Cine documental, memoria y derechos humanos**. 1ª. Buenos Aires: Nueva América, 2007. p.33-45. ISBN 978-987-1158-61-4.

- BUTCHART, G. C. On ethics and documentary: a real and actual truth. **Communication Theory (10503293)**, v. 16, n. 4, p. 427-452, 2006. ISSN 1050-3293. Disponível em: <
<http://content.ebscohost.com/ContentServer.asp?T=P&P=AN&K=22952949&EbscoContent=dGJyMNxb4kSeqK84v%2BbwOLCmr0iep7NSsKi4S7OWxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGutk%2BxrLNIuePfgeyx44Dt6fIA&D=ufh>>.
- CALDWELL, G. Using video for advocacy. In: GREGORY, S.; CALDWELL, G., *et al* (Ed.). **Video for change: a guide for advocacy and activism**. 1st. London: Pluto Press, 2005. p.1-19. ISBN 0 7453 2412 6.
- CAMPO, J.; DODARO, C. Introdução. In: CAMPO, J. e DODARO, C. (Ed.). **Cine documental, memória y derechos humanos**. Buenos Aires: Nuestra América, 2007. p.11-15. ISBN 978-987-1158-61-4.
- CASSETTI, F.; DI CHIO, F. **Cómo analizar un film**. 1ª. Barcelona: Paidós, 2007. 244 ISBN 978-84-493-2020-0.
- CHANAN, M. **The politics of documentary**. 1ª. London: British Film Institute, 2007. ISBN 978-1-84457-226-7.
- CHAPMAN, J. **Issues in contemporary documentary**. Cambridge, UK: Polity Press, 2009. ISBN 978-0-7456-4010-5.
- CHARAUDEAU, P. **Linguagem e discurso: modos de organização**. 1ª ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2009. ISBN 978-85-7244-369-2.
- CIZEK, K. Storytelling for advocacy: conceptualization and preproduction. In: GREGORY, S.; CALDWELL, G., *et al* (Ed.). **Video for change: a guide for advocacy and activism**. 1st. London: Pluto Press, 2005a. p.74-121. ISBN 0 7453 2412 6.
- _____. Editing for advocacy. In: GREGORY, S.; CALDWELL, G., *et al* (Ed.). **Video for change: a guide for advocacy and activism**. 1st. London: Pluto Press, 2005b. p.168-208. ISBN 0 7453 2412 6.
- DA-RIN, S. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. 1ª. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004. 448 ISBN 85-88338-39-4.
- DENZIN, N. Reading film: using films and videos as empirical social science material. In: FLICK, U.; VON KARDOFF, E., *et al* (Ed.). **A companion to qualitative research**. London: Sage Publications, 2004. p.237-242. ISBN 0-7619-7374-5.
- DINIZ, D. **Severina torturada**. *SérieAnis*. Brasília: LetrasLivres. 43: 1-6 p. 2006.
- DINIZ, D.; DAMASCENO, A. P. **Mulheres, mídia e aborto**. *SérieAnis*. Brasília: LetrasLivres. 20: 1-8 p. 2001.
- DINIZ, D.; RIBEIRO, D. C. **Aborto por Anomalia Fetal**. 1ª reimpressão. Brasília: LetrasLivres, 2004. ISBN 85-901938-4-5.

DINIZ, D.; VÉLEZ, A. C. G. Aborto na Suprema Corte: o caso da anencefalia no Brasil. **Revista Estudos Feministas**, v. 16, p. 647-652, 2008. ISSN 0104-026X. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2008000200019&nrm=iso >.

DOMÍNGUEZ, F. B. A. Filosofía humanista e imágenes documentales. In: CAMPO, J. e DODARO, C. (Ed.). **Cine documental, memoria y derechos humanos**. 1ª. Buenos Aires: Nuestra América, 2007. p.259-275. ISBN 978-987-1158-61-4.

GALLI, B.; SYDOW, E. **O debate sobre o aborto no Brasil: avanços, retrocessos e perspectivas**. Rio de Janeiro: Ipas Brasil 2009.

GALLO, C. O aborto dos outros. São Paulo, 2008. Disponível em: < <http://www.oabortodosoutros.com.br> >. Acesso em: 14 NOV 2010.

GONÇALVES, G. S. **Panorama do documentário no Brasil**. Doc On-line - Revista Digital de Cinema Documentário: Universidade da Beira Interior (Portugal) e Universidade Estadual de Campinas (Brasil): 79-91 p. 2006.

GREGORY, S. Introduction. In: GREGORY, S.; CALDWELL, G., *et al* (Ed.). **Video for Change: a guide for advocacy and activism**. 1st. London, Ann Arbor (MI): Pluto Press, 2005. p.xii-xvii. ISBN 0 7453 2412 6.

HALL, S. Encoding/Decoding. In: HALL, S.; HOBSON, D., *et al* (Ed.). **Culture, media, language: working papers in cultural studies - 1972-79**. London: Hutchinson, 1980. p.128-138. ISBN 0-415-07906-3.

HIRSCH, K. **Documentaries on a mission: how nonprofits are making movies for public engagement**. American University School of Communication - Center for Social Media, p.32. 2007

JESSOUROUN, T. **Fim do Silêncio**. Brasil: Fiocruz Vídeo: 52 min p. 2009.

JUHASZ, A. Introduction. In: JUHASZ, A. (Ed.). **Women of Vision: histories in feminist film and video**. Minneapolis: University of Minnesota Press, v.9, 2001. p.1-44. (Visible Evidence).

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. 1ª. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. ISBN 978-85-7359-866-7.

KAPLAN, E. A. Introduction. In: KAPLAN, E. A. (Ed.). **Feminism & Film**. New York: Oxford University Press, 2000. p.1-16. ISBN 978-0-19878234-6.

LABAKI, A. **Introdução ao documentário brasileiro**. 1ª. São Paulo: Francis, 2006. 124. ISBN 85-89362-64-7.

LEDO, M. **Del Cine-Ojo a Dogma95**. Barcelona: Paidós, 2004. ISBN 84-493-1349-X.

- LINS, C.; MESQUITA, C. **Filmar o real: sobre documentário brasileiro contemporâneo**. 1ª. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. 96 ISBN 978-85-378-0082-9.
- MARIE, M. Prefácio. In: RAMOS, F. P. (Ed.). **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** 1ª. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008. p.11-12. ISBN 978-85-7359-6847.
- MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. 1ª Reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2007. 280 ISBN 85-11-22027-5.
- MELO, J. Aborto na Imprensa Brasileira. São Paulo, 27.out.2009 2001. Disponível em: < <http://www.patriciagalvao.org.br/novo2/t13.htm> >.
- MUSSER, C. Introduction: Documentary before verité. **Film History: An International Journal**, v. 18, n. 4, p. 355-360, 2006. ISSN 1553-3905. Disponível em: < http://muse.jhu.edu/content/z3950/journals/film_history/v018/18.4musser01.html http://muse.uq.edu.au/content/z3950/journals/film_history/v018/18.4musser01.html >.
- NICHOLS, B. History, myth, and narrative in documentary. **Film Quarterly**, v. 41, n. 1, p. 9-20, 1987. ISSN 00151386. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/1212324> >.
- _____. A voz do documentário. In: RAMOS, F. P. (Ed.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. 1ª. São Paulo: Editora Senac São Paulo, v.II, 2005a. p.47-67. ISBN 85-7359-423-3.
- _____. **Introdução ao documentário**. 2ª. Campinas, SP: Papyrus, 2005b. 270 ISBN 85-308-0785-5.
- NORITOMI, R. T. **Cinema e política: resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90**. 2003. 1-314 (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- OLIVEIRA, G. C. d.; MELO, J.; LIBARDONI, M. **Mulher e mídia: uma pauta desigual?** São Paulo: CFEMEA/RedeSaúde, 1997.
- PARANAGUÁ, P. A. **Cine Documental en América Latina**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003. ISBN 84-376-2060-0.
- PAZELLO, M.; CORRÊA, S. Aborto: mais polêmicas à vista! In: REPRODUÇÃO, C. D. C. E. (Ed.). **Olhar sobre a mídia**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2002. p.147-183. ISBN 85-7160-222-0.
- PILLAY, S. Video as evidence. In: GREGORY, S.; CALDWELL, G., *et al* (Ed.). **Video for Change: a guide for advocacy and activism**. 1st. London, Ann Arbor (MI): Pluto Press, 2005. p.209-232. ISBN 0 7453 2412 6.
- PINHO, A. A. **Os debates sobre o aborto na mídia brasileira: enquadramentos midiáticos e consequências políticas**. XVIII Encontro da Compós, da Associação

Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, PUC-MG. Belo Horizonte 2009.

RAMOS, F. P. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, F. P. (Ed.). **Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional**. 1ª. São Paulo: Editora Senac São Paulo, v.II, 2005. p.159-226. ISBN 85-7359-423-3.

_____. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** 1ª. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008. 448 ISBN 978-85-7359-684-7.

ROSE, D. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, M. e GASKELL, G. (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p.343-364. ISBN 85-326-2727-7.

RUSSO, E. A. **Dicionário de cine: estética, crítica, técnica, historia**. 3ª reimpressão. Buenos Aires: Paidós, 2005. ISBN 950-12-7324-5.

SALLES, J. M. Prefácio. In: (Ed.). **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. 1ª. Rio de Janeiro: Azougue, 2004. p.7-12. ISBN 85-8838-39-4.

SILVA, D. I. d. **Sobre a poética de Aristóteles**. Havana: EICTV - Cuba: 1-15 p. 1987.

SILVA, M. R. C. d. **Pequeno panorama do cinema brasileiro contemporâneo**. XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Porto Alegre: 1-11 p. 2004.

SOBCHACK, V. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In: RAMOS, F. P. (Ed.). **Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional**. 1ª. São Paulo: Editora Senac São Paulo, v.II, 2005. p.127-157. ISBN 85-7359-423-3.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. ISBN 85-359-0398-4.

STRAUSS, A.; CORBIN, J. **Pesquisa Qualitativa: técnicas e procedimentos para o desenvolvimento de teoria fundamentada**. 2ª. Porto Alegre: Artmed, 2008. 288 ISBN 978-85-363-1043-5.

VANOYE, F.; GOLIOT-LETÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 5ª. Campinas, SP: Papyrus, 2008. 152 ISBN 85-308-0311-6.

VIEGAS, C. V.; COIMBRA, C. G. Mídia sobre aborto no Brasil: análise da comunicação online no discurso de ONGs feministas e da grande imprensa na perspectiva do Direito IV Encontro da Rede Alfredo de Carvalho, 2006. São Luís, MA. Rede ALCAR. p.1-20.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4ª. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 212 ISBN 978-85-7753-077-9.

Websites consultados

Anis – Instituto de Bioética, Direitos Humanos e Gênero. www.anis.org.br.

CCR – Comissão de Cidadania e Reprodução. www.ccr.org.br.

Código Penal Brasileiro. <http://www.planalto.gov.br/ccivil/decreto-lei/del2848.htm>.

Filme B. www.filmeb.com.br.

Fiocruz – Fundação Oswaldo Cruz. www.fiocruz.br.

FUNAI – Fundação Nacional do Índio. www.funai.gov.br.

Google Video. www.video.google.com.

IMDB – International Movie Data Base. www.imdb.com.

Instituto Patrícia Galvão. www.patriciagalvao.org.br.

Ipas Brasil. www.ipas.org.br.

O aborto dos outros – *Hotsite*. www.oabortodosoutros.com.br.

Promotoras Legais Populares. www.promotoraslegaispopulares.org.br.

Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. www.cultura.gov.br.

STF – Supremo Tribunal Federal. www.stf.jus.br.

Witness Institute. www.witness.org.

YouTube. www.youtube.com.

Referências filmográficas

A grande arte. Brasil/EUA, 1991, Cor, Ficção, 104min. Direção: Walter Salles.

À margem do corpo. Brasil, 2006, Cor, Documentário, 43min. Direção: Debora Diniz.

Canto de Cicatriz. Brasil, 2005, Cor, Documentário, 38min. Direção Laís Chaffe.

Carlota Joaquina – Princesa do Brasil. Brasil, 1995, Cor, Ficção, 100min. Direção: Carla Camuratti.

Clandestinas: aborto no Brasil. Brasil, 2006, Cor, Documentário, 20min. Direção: Ana Carolina Moreno.

Fim do silêncio. Brasil, 2009, Cor, Documentário, 52min. Direção: Thereza Jessouroun.

Habeas Corpus. Brasil, 2005, Cor, Documentário, 20min. Direção: Debora Diniz e Ramon Navarro.

Nas terras do bem-virá. Brasil, 2007, Cor, Documentário, 110min. Direção: Alexandre Rampazzo e Tatiana Polastri.

Nanook, o esquimó. EUA/França, 1922, P&B, Documentário, 79min. Direção: Robert Flaherty.

O aborto dos outros. Brasil, 2008, Cor, Documentário, 72min. Direção: Carla Gallo.

Ônibus 174. Brasil, 2002, Cor, Documentário, 150min. Direção: José Padilha.

Quem são elas?. Brasil, 2006, Cor, Documentário, 20min. Direção: Debora Diniz.

Tarumã. Brasil, 1975, Cor, Documentário, 13min. Direção: Aloysio Raulino, Guilherme Lisboa, Mario Kuperman e Romeu Aquino.

Uma história Severina. Brasil, 2005, Cor/P&B, Documentário, 23min. Direção: Debora Diniz e Eliane Brum.

Ventre livre. Brasil, 1994, Cor, Documentário, 48min. Direção: Ana Luiza Azevedo.

Anexos

Filmografias, sinopses e fichas técnicas



Brasília, 2005, DVD, Cor, Documentário, 23min.

Direção e Roteiro: Debora Diniz e Eliane Brum. Direção de Produção: Fabiana Paranhos. Edição e Direção de Arte: Ramon Navarro. Finalização: Ramon Abreu. Xilogravuras e Cordel: J.Borges. Música-tema "A Semente da Dor e Sofrimento", de Mocinha de Passira.

Empresa Produtora: ImagensLives / Anis – Instituto de Bioética, Direitos Humanos e Gênero

Sinopse:

Severina é uma mulher que teve a vida alterada pelos ministros do Supremo Tribunal Federal. Ela estava internada em um hospital do Recife com um feto sem cérebro dentro da barriga, em 20 de outubro de 2004. No dia seguinte, começaria o processo de interrupção da gestação. Nesta mesma data, os ministros derrubaram a liminar que permitia que mulheres como Severina antecipassem o parto quando o bebê fosse incompatível com a vida. Severina, mulher pobre do interior de Pernambuco, deixou o hospital com sua barriga e sua tragédia. E começou uma peregrinação por um Brasil que era feito terra estrangeira - o da Justiça para os analfabetos. Neste mundo de papéis indecifráveis, Severina e seu marido Rosivaldo, lavradores de brócolis em terra emprestada, passaram três meses de idas, vindas e desentendidos até conseguirem autorização judicial. Não era o fim. Severina precisou enfrentar então um outro mundo, não menos inóspito: o da Medicina para os pobres. Quando finalmente Severina venceu, por teimosia, vieram as dores de um parto sem sentido, vividas entre choros de bebês com futuro. E o reconhecimento de um filho que era dela, mas que já vinha morto. A história desta mãe severina termina não com o berço, mas em um minúsculo caixão branco.



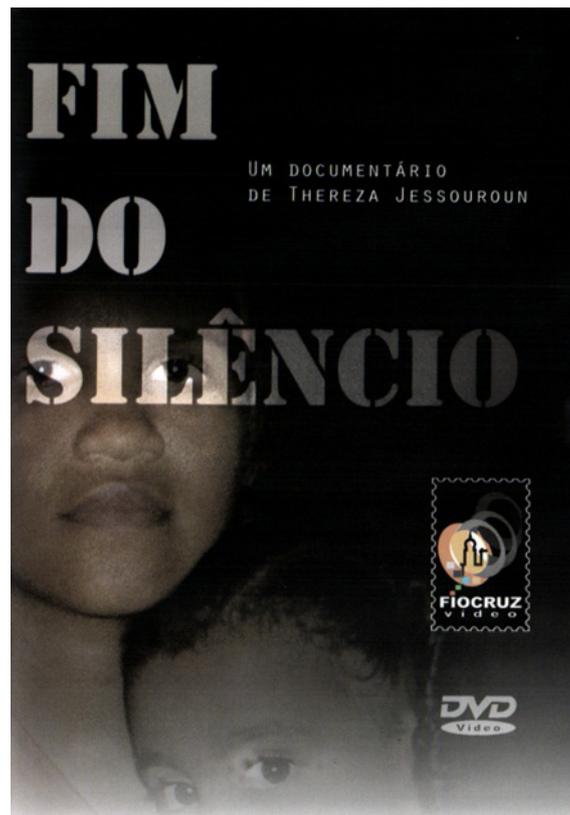
São Paulo, 2008, DVD, Cor, Documentário, 72min.

Direção e Roteiro: Carla Gallo. Direção de Fotografia: Aloysio Raulino e Julia Zakia. Montagem: Idê Lacreta. Técnico de Som: Guile Martins. Edição de Som: Ricardo Reis. Direção de Produção: Liniane Haag Brum. Produção: Paulo Sacramento e Moema Müller.

Empresa Produtora: Olhos de Cão Produções Cinematográficas

Sinopse:

A narrativa percorre situações de aborto dentro de hospitais públicos que atendem mulheres vítimas de estupro, interrupções de gestações em casos de má-formação fetal sem possibilidade de sobrevivência após o nascimento e abortos clandestinos. Ao mostrar os efeitos perversos da criminalização para as mulheres, o longa aponta a necessidade de revisão da lei brasileira.

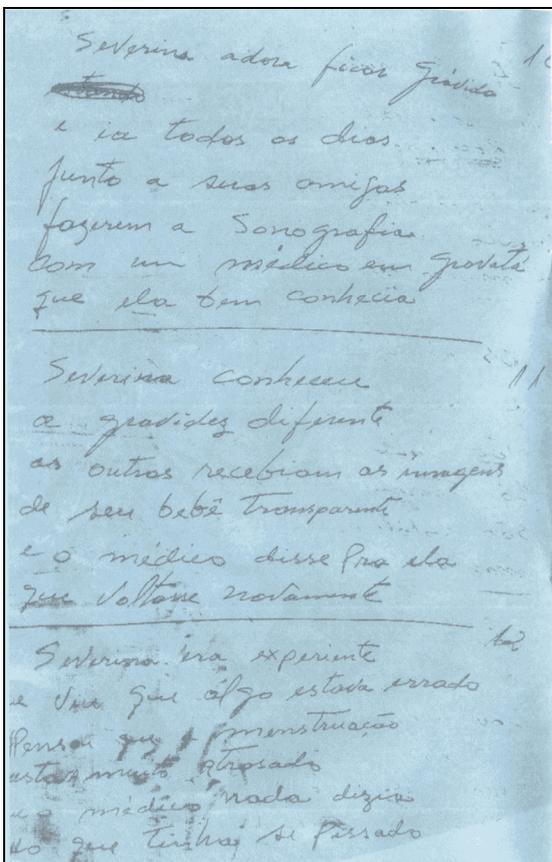
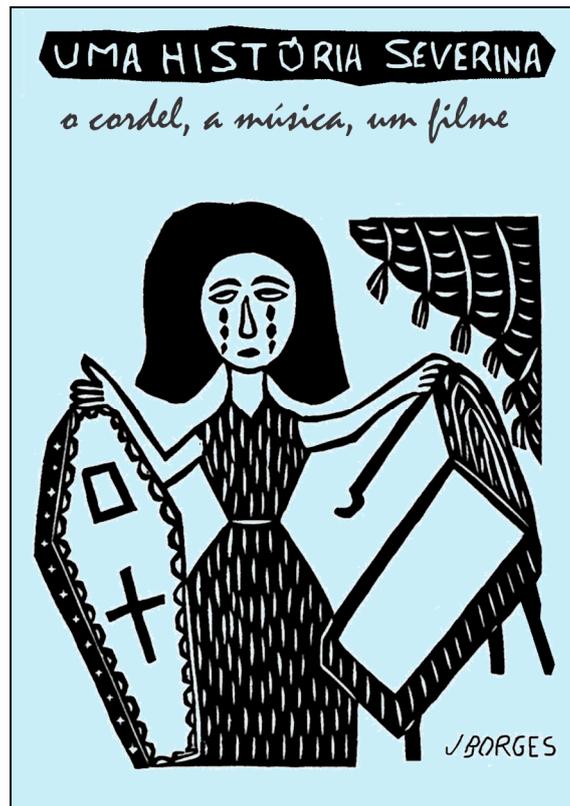


Rio de Janeiro, 2009, DVD, Cor, Documentário, 52min.
Direção, Produção e Roteiro: Thereza Jessouroun.
Empresa Produtora: Fiocruz

Sinopse:

O aborto inseguro é, nos tempos atuais, um dos graves problemas para a saúde pública no nosso país, levando milhares de mulheres a vivenciarem situações de risco, ao sofrimento de seqüelas físicas e psicológicas e à morte. O documentário Fim do Silêncio traz, pela primeira vez, o depoimento dramático de algumas dessas mulheres, que falam abertamente, sem esconder rosto nem identidade, como e porque fizeram aborto.

Cordel – Uma história Severina



Uma História Severina

Em julho de 2004 Severina e Rosivaldo fizeram amor, e Severina com carinho e sem cuidado ficou grávida de um filho e este foi planejado

Eles já tinham um filho com 4 anos de idade era chamado Walmir mas o casal teve vontade de terem um outro filho sem pensar em fatalidade

Severina aonde mora ela é muito conhecida o seu nome é Severina mas lhe conhecem por Ida e Rosivaldo por Vado e assim mantene-se a vida

Ela tem 27 e ele 25 anos os 2 são agricultores e trabalham fazendo planos e vivem plantando brócoles e nisto são veteranos



Moram no sítio macacos
município de chã grande
e para os dois trabalharem
não precisa que se mande
e o plantio de Vado e Ida
a cada dia se espande

Eles moram no sítio
dos parentes de Severina
arrenda a terra onde plantam
sem se queixarem da sina
e assim na vida do campo
este casal se combina

A Severina é filha
de seu Dedé e Maria
e Rosivaldo é filho
de Severino e Maria
casado com Severina
a mulher de todo dia

Os 2 são analfabetos
e só sabem trabalhar
não sabe de justiça ou fórum
só entraram pra casar
são católicos não vão à igreja
tem santos e vivem à rezar

Eu sou filha de Dedé
o meu pai de criação
sou eu e 2 irmã
e tenho também 4 irmãos
vivo feliz junto a Vado
e Walmir no coração



Severina adora ficar grávida
e ia todos os dias
junto a suas amigas
fazerem a Sonografia
com um médico em Gravatá
que ela bem conhecia

Severina conheceu
a gravidez diferente
as outras recebiam as imagens
de seu bebê transparente
e o médico disse pra ela
que voltasse novamente

Severina era experiente
viu que algo estava errado
pensou que a menstruação
estava muito atrasado
e o médico nada dizia
do que tinha se passado

As amigas consolavam
Severina que chorava
dizendo a ela que o médico
não viu direito como estava
mas tivesse paciência
que tudo se normalizava

Severina sofreu na véspera
de voltar ao hospital
não dormiu naquela noite
como que sófria um mal
e até que desvaneceu
de montar o enxoval



Ela diz eu sou feliz
e gosto do meu marido
ele faz tudo por mim
é um homem decidido
sou mais feliz quando estou grávida
do meu esposo querido

Severina sempre dizia
me sinto bem à vontade
e quando eu estou grávida
fico feliz de verdade
com barriga grande eu fico
cheia de felicidade

Dizia as amigas a ela
tu és toda a abobalhada
quando nós estamos grávidas
se fica desmantelada
Severina dizia eu grávida
sou feliz e dou risada

No começo quando eu
pude de tudo saber
quando sube que meu filho
não ia sobreviver
eu fiquei muito abalada
quase em ponto de morrer

Eu fiquei muito nervosa
e pela noite não dormia
pensando no que aconteceu
todo meu sono perdia
entreguei na mão de Deus
pra ver como ele fazia



Com 8 dias em Gravatá
ela veio a receber
o primeiro de vários exames
e este veio esclarecer
que o bebê não tinha cérebro
que pudesse sobreviver

E com esta notícia
a pobre de Severina
fez vários outros exames
duvidando da medicina
mas depois de está sem jeito
queixou-se da sua sina

Severina com muito medo
sua sogra e Rosivaldo
foram receber o exame
dando uma força ao seu lado
e até que o médico lhe disse
que havia algo errado

Severina desconfiada
do médico apertou a mão
e disse: tem um probleminha
o médico respondeu não
pelo que vi e conheço
é um grande problemão

Você vai ao Recife
que lá tem um hospital
que é especializado
para cuidar deste mal
Agamenon Magalhães
na estrada do Arraial



O médico logo entregou
a imagem pra Rosivaldo
ele mesmo analfabeto
entendeu o resultado
Severina não quis ver
a face do filho amado

Ela respondeu prefiro
ficar forte para ver
no momento do meu parto
quando meu filho nascer
mas já ciente que seu filho
não ia sobreviver

Se separou das amigas
no momento Severina
foi mandada pra Recife
seguindo outra rotina
sendo uma grande mudança
na vida de Severina

E pra fazer um aborto
era muito necessário
mas é preciso recorrer
ao poder judiciário
que para quem é pobre
é um momento precário

Disse o juiz mesmo sabendo
que não vai sobreviver
a lei não manda extrair
por isso tem que manter
a gestação até o fim
mesmo assim sem querer



E disseram se insistir
irá direto a prisão
que tirar um bebê vivo
é contra a religião
e a justiça Brasileira
não dá o direito não

E quando Severina foi
internada no hospital
teve a noite uma notícia
no Jornal Nacional
que só tirava o bebê
com ordem judicial

Severina foi expulsa
do hospital no outro dia
Rosivaldo implorou
mas o médico que atendia
disse que contra a justiça
nada mais ali fazia

Mas este médico ainda disse
que poderia ajudar
dizendo ser necessário
Severina procurar
um juiz das mulheres
para o caso sanar

Disse ela: eu sou de Chã Grande
pois você vai procurar
a delegacia da mulher
que de lá vão lhe mandar
ao juiz apropriado
para ele liberar



Severina sem entender
porque ia e porque vinha
e saiu do hospital
levando a sua malinha
tudo porque era pobre
driblavam a pobrezinha

Severina voltou pra casa
sentou-se em sua mobília
não soube explicar seu caso
para toda sua família
porque estava nas mãos
da justiça de Brasília

Lá na cadeira do fórum
Severina em sofrimento
só tinha pra se valer
o bucho e os documentos
como era pobre não tinha
um dos bons atendimentos

Como era preciso
construir advogado
de Recife pra Chã Grande
o tempo foi esgotado
chegaram as festas de ano
e nada foi acertado

Neste jogo de empurra
de juíza e promotora
de Chã Grande pra Recife
gente comprometedora
que fizeram de Severina
maior das sofredora



No fórum de Chã Grande
e no fórum da Capital
neste jogo vai-e-vem
ia aumentando o seu mal
e até que chegou o dia
dela ir ao hospital

O seu marido não foi
porque tinha que trabalhar
tinha que ganhar dinheiro
para as contas pagar
por isso não pôde ir
com sua esposa ficar

Ela lembrou no caminho
que dentro de sua malinha
para o bebê vestir
só havia uma roupinha
resolveu a comprar outra
porque uns minutos ainda quem sabe tinha

Quando chegou no Recife
que no hospital entrou
o médico que atendia
pra Severina falou
não tem vaga no momento
Severina piorou

Severina já sem fala
mas disse estou decidida
a não voltar mais pra casa
antes de ser atendida
entre os bancos e a calçada
eu durmo aqui estendida



Levaram ela assim
e no outro hospital lhe deixaram
tem vaga mais não tem médico
foi o que lhe informaram
com autorização da justiça
mais todos se recusaram

Um diz uma coisa outra
e dela aumenta a canceira
quem enfrentou os algozes
foi Paula a enfermeira
pois é assim que atende
a medicina brasileira

Era quase meia noite
e Severina sentada
num banco duro sem conforto
e todos dando gargalhada
esperando que Paula vencesse os médicos
pra poder ser internada

Depois que foi internada
olhava os pares de roupinha
que servia pra vestir
o seu filhinho que vinha
já aliviada soube
que o hospital cama já
tinha

Logo disseram pra ela
pode ficar aqui
só esperar pra manhã
ver como se pode agir
e ela disse fico em Recife
até quando conseguir



Naquela mesma noite
recebe os medicamentos
começa sentir as dores
que vem antes dos nascimentos
e Severina não sabia
como eram os sofrimentos

Severina sofre dores
mas não cansa de sofrer
e por ela ser muito forte
com gosto de conhecer
seu filhinho com defeito
na hora que ele nascer

E para sala de parto
ela é logo levada
seu filho já nasce morto
mas ela aliviada
sua sogra ao seu lado
já não lhe faltava nada

No parto Severina sentiu
grande desconforto
oh que hora de aflição,
meu Deus me dê conforto!
meu filho, meu filho,
meu filhinho está morto!

Difícil pra Severina
foi quando ela pode ver
a cabeça do seu filho,
outras mulheres a receber
os seus bebês saudáveis,
todas cheias de prazer



Só Rosivaldo e família
foram ao necrotério
viu o bebê morto enrolado
num lençol verde funério
no seu caixãozinho branco,
com flores de cemitério

Ela não foi ao enterro,
quem enterrou foi Rosivaldo
seu sogro ficou a frente
e ele um pouco assustado
porque não viu Severina
lamentando ao seu lado

O enterro foi feito
em um final de tarde
numa cova branca sem nome
e muita gente da cidade
e em volta do bebê morto
estava as flores da saudade

E Severina olhando
sempre a fotografia
com o bebê no caixão
ela diz que parecia
com o anjo divino
que se lembra todo dia.

J. Borges



A semente da dor e sofrimento

Nossa vida parece com um jardim
Entre cravo, entre lírio, rosa e flor
Muitas vezes, a semente do amor
Nem começa a nascer, já está no fim
Se há problema genético no jasmim
Ou há perda de seiva na bonina
A semente plantada não germina
Sem ter vida, ninguém colhe o rebento
Sete meses de dor e sofrimento
Rosivaldo passou com a Severina

Vou falando do cônjuge e a consorte
Que choraram seus prantos várias vezes
Num período geral de sete meses
Entre a sombra da vida e a da morte
Severina, severa, muito forte
Sem apoio total da medicina
Recebeu uma Proteção Divina
Que Jesus partilhou do seu momento
Sete meses de dor e sofrimento
Rosivaldo passou com a Severina

Severina sabia do perigo
Que passava na sua gestação
Procurava um sim, ouvia um não
E só tinha o marido como amigo
Era do hospital ao seu abrigo
Só não quis se cansar da própria sina
Apesar do cansaço da rotina
Viu a morte aderida ao nascimento
Sete meses de dor e sofrimento
Rosivaldo passou com a Severina



Rosivaldo chorou amargamente
Severina sofreu tal desengano
Só por causa da rigidez de um plano
Que surgiu de uma forma diferente
No exame da tela transparente
Houve falha na peça genuína
Mas os homens de toga e de batina
Não quiseram parar o movimento
Sete meses de dor e sofrimento
Rosivaldo passou com a Severina

O desejo atraente da paixão
Ao invés de ser claro como a luz
Transformou-se no símbolo de uma cruz
Ao lado do bojo do caixão
Branco, igual ao capucho do algodão
Derramado por toda a tábua fina
O sepulcro fechando essa cortina
E a história guardando o documento
Sete meses de dor e sofrimento
Rosivaldo passou com a Severina



Autoria:
Mocinha de Passira

Uma História Severina a trajetória de um documentário em cinco atos

Esta é a história de como a vida de Severina foi alterada por uma decisão do Supremo Tribunal Federal. Aconteceu em 20 de outubro de 2004. Era final da tarde quando Severina foi internada em um hospital do Recife. Na barriga de quatro meses carregava um feto sem cérebro. A gestação seria interrompida no dia seguinte. No momento em que Severina entrava pela porta da maternidade, em Brasília os 11 ministros debatiam se a permissão para que mulheres como ela abreviassem o sofrimento seria ou não mantida. Por sete votos a quatro, cancelaram o direito de antecipar o parto sem licença judicial. Quando a manhã chegou, Severina foi colocada na rua. À sua espera, apenas o marido, Rosivaldo.

Esse é o primeiro ato. Se passa no interlúdio que vai de uma tarde até a manhã seguinte. Poderia ser a história de uma coincidência. Severina, abalroada por uma fatalidade, a de uma gestação condenada à morte, tem o gesto de interrompê-la barrado no meio pelo braço longo e poderoso da Justiça. Em um momento está do lado de dentro do hospital, no seguinte se encontra do lado de fora. Tudo isso no espaço de uma sentença. Mas a coincidência é apenas a da câmera que captura e eterniza um episódio cotidiano. Essa não é a exceção, mas a regra da vida severina.

Se algum sonho Severina tem, é o de um filho com saúde para fazer par ao primogênito, Valmir, de quatro anos. Mas se o destino é chorar sobre a sepultura, Severina só quer acabar logo com isso. O seu não é um útero, mas uma mortalha.

O curioso não é a angústia severina, mas que os ministros a desconheçam. Ainda que acompanhasse a sessão pela TV Justiça, Severina pouco compreenderia. Mesmo que seja sobre a sua vida que decidem, os vocábulos e as expressões com as quais esgrimam os magistrados, em orações que iniciam sempre por um Vossa Excelência, tornam analfabetos também os ouvidos de Severina.

Depois de terçar sua retórica, os ministros decidem que as muitas severinas vão ter de suportar nove meses para, ao final, sepultar um filho anencéfalo. A palavra anencefalia, por si mesma disforme, segundo o mais popular dicionário brasileiro, significa: "Monstruosidade em que não há abóbada craniana e os hemisférios cerebrais ou não existem, ou se apresentam como pequenas formações aderidas à base do crânio". Diz a Medicina que, nesses casos, metade dos fetos morre ainda no útero, os demais minutos ou horas depois do parto. Sobrevive nenhum.

Desde o final dos anos 80, mulheres como Severina têm buscado permissão na Justiça para interromper a gestação. Às vezes conseguem, outras não. Contam, para isso, não com a lei, mas com as crenças morais e religiosas de quem julga sua súplica. Para estancar o curso das negativas e sofrimento dessas gestantes, a Confederação Nacional dos Trabalhadores na Saúde entrou em 17 de junho de 2004 com uma ação na Suprema Corte. Nela, defende-se que interromper uma gestação sem futuro não pode ser considerado crime de aborto, já que o feto é algo que não se transformará em alguém.

A ação gerou apaixonado debate na sociedade brasileira, estampado nas manchetes da imprensa. Em 1º de julho de 2004, o ministro Marco Aurélio Mello concedeu uma licença provisória que permitia a interrupção da gestação de fetos sem cérebro enquanto a ação não fosse julgada em definitivo. A liminar da anencefalia vigorou no Brasil por quase quatro meses - até 20 de outubro de 2004.

Ao final da votação que interrompeu a sorte severina, os ministros foram para casa jantar. Parecia que, para alguns, o cordão umbilical que liga suas decisões à imediata transformação da vida dos brasileiros é tão invisível que dele se esqueceram. Um excelentíssimo chegou a dizer: "Mas onde estão essas mulheres? Nós nem sabemos se elas existem". Severina, ainda que com descolorida existência para os padrões ministeriais, foi colocada no lado de fora do hospital.

Aqui se inicia **o segundo ato.** Que só vai se encerrar quase três meses mais tarde. Nesse entreato, movida pelo drama que lhe cresce nas entranhas, Severina se rebela pela primeira vez e pede licença para não sofrer. Habituada a toda sorte de privações e malfeitos, é preciso que se entenda bem. O que não tolera não é a dor propriamente dita, mas a falta de sentido de padecê-la.

Lavradores de brócolis em terra alheia, moradores de uma casinha eternamente incompleta num canto batizado de Sítio dos Macacos, município de Chã Grande, a 83 quilômetros do Recife, Severina e Rosivaldo dão o passo que ultrapassa a fronteira para o lado de lá do mundo cheios de susto. Foram tantas idas e tantas vindas que se vão o Natal e o Ano-Novo. Severina, assombrada de agonia, sente que o filho não se mexe como o primeiro. Dentro dela, este outro só estremece. Severina assusta-se e não dorme.

Das letras, só reconhece o nome severino. É sem a inteireza do alfabeto que peregrinam, ela e o marido, por trilhas desconhecidas, estrangeiros na própria terra. Já é grande e indecifrável a pilha de papéis que se acumula quando conseguem permissão judicial. Severina deixa a casa com sua melhor roupa, uma barriga de sete meses e a bolsa onde não traz nenhuma peça de roupa de bebê. Sem coragem de comprar tão delicado traje apenas para a sepultura, guardara comércio tão difícil para o desfecho. Severina inicia então sua romaria pelos hospitais públicos e sempre lotados. Promete em voz alta que dormirá do lado de fora se preciso for até que aceitem colocá-la para dentro. Foi quase isso.

O terceiro ato inicia-se com as dores do parto induzido por medicação. É seu corpo que revela em espasmos o que se passa dentro dela, sofrendo entre parturientes que só agüentam a tortura da carne porque ao final terão um filho para embalar. Para Severina não haverá berço, só caixão.

Na imagem seguinte escorrega de dentro dela o menino sem cérebro e já morto. Nesta hora, a do reconhecimento do filho, Severina urra. É 12 de janeiro de 2005.

O quarto ato é o pai de Severina que carrega o caixãozinho branco e lidera o cortejo rumo ao cemitério de Chã Grande no quarto ato. A Rosivaldo nessa hora também falta coragem. De novo não é a dor que lhe amolece as pernas, mas a impossibilidade de compreender o enterro de um filho que não tem certidão de nascimento, só de óbito. Estanca a dois passos da cova da criança que metade da cidade corre para ver.

O quinto e derradeiro ato é o recomeço da vida, sempre severina. À mãe custa crer que aquele filho saiu de dentro dela. Parece uma história, diz Severina. Só não duvida que aconteceu com ela porque tem uma fotografia do menino. O retrato do anjo morto pode ser visto cada vez que se abre a porta do guarda-roupa. Agora, é esse o seu lugar.

A música do documentário foi composta e cantada pela repentista Mocinha de Passira. O texto das páginas seguintes e as xilogravuras que ilustram o cordel foram criados pelo mestre J. Borges. Mocinha de Passira e J. Borges comungam com Severina e Rosivaldo da cultura do brejo pernambucano. São todos eles feitos da mesma cepa de mundo.

Uma História Severina foi traduzido para sete idiomas: inglês, francês, espanhol, italiano, alemão, japonês e dinamarquês.

Severina e Rosivaldo foram os primeiros a assistir ao documentário que conta o interlúdio de sua vida em 25 minutos. Ao final, registraram seu entendimento e se despediram: "Sofri duas vezes. Ao ver e ao viver. Quero que os ministros do Supremo vejam também duas vezes. Para ver e para não esquecer". Foi a única cena somada ao filme.

Eliane Brum



Direção e Roteiro
Debora Diniz e Eliane Brum

Produção Executiva
Fabiana Paranhos

Direção de Fotografia
Debora Diniz e Eliane Brum

Edição
Ramon Navarro

Finalização
Ramon Abreu

Direção de Arte
Ramon Navarro

Música-tema
"A semente da dor e sofrimento"
Mocinha de Passira

Xilogravuras e Cordel
J. Borges

Designer Gráfico
Ramon Navarro

Imagens
André Luiz Arruda / Fábio Melo
Ivson Roberto Maranhão Costa / Sérgio Roizenblit

Equipe de Produção
Angélica Costa
Ana América Gonçalves Silva
Cristiano Guedes
Flávia Squinca
Jadegilson José de Souza
Herenilton Silva Filho
Kátia Soares Braga
Layanna Mello
Lucas Franzoni
Paula Foltran
Sandra Costa

Tradução

André Monteiro [Alemão]
Ana Cristina González Veléz [Espanhol]
Debora Diniz [Espanhol e Inglês]
Els Maeckelberghe [Francês]
Høgne Midjord [Dinamarquês]
Ilka Joko [Japonês]
Isabella Carneiro [Inglês]
Joanna D'Arc [Inglês]
Martine de Rezende Martins [Francês]

Realização

ImagensLivres
[ANIS Instituto de Bioética,
Direitos Humanos e Gênero]

Apoio

Comitê Latino-Americano e do Caribe para a
Defesa dos Direitos da Mulher CLADEM
International Women's Health Coalition
The Ford Foundation

Agradecimentos

Ana Cristina González Veléz
Denise Paraná
Díaulas Ribeiro
Dôra [Memorial J. Borges]
Eugênio Pitta Tavares
Fátima Pacheco Jordão
Grupo Curumim
Inácio França
João Luiz Guimarães
Hospital Agamenon Magalhães
Hospital CISAM
Karen Plafker
Maíra Brum Rieck
Maria Cleidejane Esperidião
Miriam Chnaiderman
Núbia Melo
Paula Viana
Reinaldo Pinheiro
Rivaldo Mendes de Albuquerque
Sérgio Veloso (Siba)
Veranice Alves Pereira

Xilogravuras – Uma história Severina, de J.Borges

(as xilogravuras originais, copiadas para o formato digital, foram gentilmente cedidas pela
ImagensLivres, produtora da organização não-governamental
Anis – Instituto de Bioética, Direitos Humanos e Gênero)

01 – O amor



02 – O caminho de Severina



03 – Recebendo exame



04 – Os ministros



05 – Expulsão do hospital



06 – Direito, só ao caixão



07 – Na cadeira do Fórum



08 – Os documentos



09 – Maternidade



10 – O berço vazio e caixão



11 – A temosa (sic) na porta



12 – Hora do parto



13 – O enterro



14 – Bebê morto

