



Alegorias oníricas para a dororidade: uma análise filmica do curta-metragem “A Mulher que Eu Era”

Oneiric allegories for dorority: a filmic analysis of the short film “The Woman I Used to Be”

DOI: 10.20873-rpv10n1-37

Nayara Luiza de Souza

Orcid: 0009-0003-1347-5208

Email: souza.nayaralu@gmail.com

Resumo

Este artigo realiza uma análise filmica do curta-metragem "A Mulher que Eu Era" (2019), dirigido por Karen Suzane e com roteiro de Clara Ferrer, com base na proposição de Aumont (2008) de que os filmes podem ser entendidos como "um ato de teoria". Para esta análise, adotamos o Feminismo Negro, o conceito de Dororidade (Piedade, 2019), a Teoria Interseccional (Collins & Bilge, 2019) e a proposta de compreensão do casamento como modo de opressão capitalista do Feminismo Marxista (Federici, 2019) para refletir sobre a fala "Hoje é o dia mais importante de uma mulher e você sabe muito bem disso", proferida pela protagonista na quinta cena do curta. Com base em uma abordagem metodológica multidimensional para análise cinematográfica, conforme Jacques Aumont e Michel Marie (2009), investigamos as estratégias narrativas, sonoras e visuais empregadas para discutir as transformações na vida de uma mulher após o casamento, com foco nas interseções de raça e gênero.

Palavras-chave

Cinema. Interseccionalidade. Análise filmica. A mulher que eu era. Dororidade. Feminismo.

Abstract

This article analyses the short film 'The Woman I Used to Be' (2019), directed by Karen Suzane and scripted by Clara Ferrer, based on Aumont's (2008) proposition that films can be understood as 'an act of theory'. For this analysis, we adopted Black Feminism, the concept of Dorority (Piedade, 2019), Intersectional Theory (Collins & Bilge, 2019) and Marxist Feminism's proposal of understanding marriage as a mode of capitalist oppression (Federici, 2019) to reflect on the line 'Today is a woman's most important day and you know it very well', uttered by the protagonist in the fifth scene of the short film. Based on a multidimensional methodological approach to film analysis, according to Jacques Aumont and Michel Marie (2009), we investigated

the narrative, sound and visual strategies employed to discuss the transformations in a woman's life after marriage, focusing on the intersections of race and gender.

Keywords

Cinema. Intersectionality. Film analysis. The woman I used to be. Dorority. Feminism.

Introdução

“Um filme não é uma teoria” (Aumont, 2008, p. 30) é o que defende o teórico francês Jacques Aumont no artigo “Pode um filme ser um ato de teoria?”. Para ele, embora os filmes possam gerar reflexões, é importante distinguir entre pensar e teorizar. Aumont argumenta que as produções cinematográficas, por serem essencialmente imagéticas, não podem ser analisadas da mesma forma que as produções linguísticas, que envolvem a representação de ideias, objetos, pessoas e descrições de ações. No entanto, ele explora uma questão central: ainda que um filme não possa ser considerado uma teoria, ele poderia ser visto como um "ato de teoria"? A resposta, segundo o autor, continua a ser não. Ele explica que “só com dificuldade e de maneira insuficiente pode um filme tratar de uma grande questão teórica (o capitalismo e o socialismo, a propagação das ideias ou o lugar do espectador) ” (Aumont, 2008, p. 30).

Uma segunda resposta dada pelo teórico Jacques Aumont é que “um filme pode particularizar sua reflexão ao restringir, não mais o objeto da pesquisa, mas as suas condições: ao se tornar claramente uma experiência” (Aumont, 2008, p. 31, grifo do autor), referindo-se às produções que se propõem como espaços de experimentação. A terceira resposta, que é a mais relevante para este artigo, afirma que "um filme é um ato, todo filme é um ato – mas um ato poético. É na qualidade de ato de invenção, ato de pensamento e de criação que, em última análise, um filme pode evocar, imitar ou se aproximar da teoria" (Aumont, 2008, p. 32). Baseados nessa ideia de evocação, propomos a análise do curta-metragem *A Mulher que Eu Era* (2019), dirigido por Karen Suzane, com roteiro de Clara Ferrer, à luz de duas teorias: o pensamento feminista e o feminismo negro. Consideramos que a obra, como defende Aumont (2008), possui uma capacidade inovadora que a aproxima de um enunciado, ao menos aparentemente, teórico.

A produção utiliza recursos visuais que mesclam o que chamamos de "alegorias oníricas" com cenas do cotidiano doméstico. Essa combinação de poético e onírico no cinema pode ser observada nas características apontadas por Xavier (2005) em relação ao cinema de vanguarda. Xavier retoma o Manifesto das Sete Artes de Riciotto Canudo (1911), no qual o autor destaca o potencial do cinema por carregar essencialmente o valor poético da imagem. Além disso, ele referencia as proposições do cineasta mexicano Luis Buñuel, que discute "o mundo libertador da poesia" (Buñuel apud Xavier, 2005, p. 11), manifestado quando o cinema transgride as fronteiras entre sonho e liberdade através de montagens oníricas.

Em "A Mulher que Eu Era", Karen Suzane recorre aos recursos oníricos para tratar de acontecimentos presentes na realidade de muitas mulheres, e embora o poético também se faz presente ele parece ser utilizado como recurso de aproximação dos espectadores de uma temática que em um primeiro momento poderia causar distanciamento. Ao narrar a história de Cacau (Andréa Rodrigues), uma mulher negra casada com um homem branco, que reflete sobre como abandonou seus sonhos pessoais após o casamento o filme alterna cenas entre o mundo dos sonhos, memórias e imagens das tarefas diárias — como arrumar a casa e alimentar o marido — e o mundo "real", que neste caso também é fictício.

A narrativa constrói, desse modo, uma reflexão sobre como, dentro do patriarcado capitalista, o amor, através do casamento, é transformado em trabalho não remunerado. Essa construção teórica ecoa as proposições de Silvia Federici, cuja frase "Eles dizem que é amor. Nós dizemos que é trabalho não remunerado" (Federici, 2019) permanece central nas discussões sobre a exploração do trabalho doméstico e dos cuidados compulsórios impostos às mulheres. Em uma das cenas em que o mundo dos sonhos e a realidade se misturam, o marido entrega a Cacau uma pá para que ela enterre seus sonhos na noite de núpcias. Essa metáfora é retratada de forma poética e alegórica, criando uma poderosa justaposição de imagens.

Em A Mulher que Eu Era, a impossibilidade do amor romântico para as mulheres é retratada a partir de uma perspectiva interseccional, ao mostrar como essa dinâmica adquire contornos específicos em uma relação interracial. Em uma das cenas do casamento, os homens brancos estão de um lado da mesa, enquanto as mulheres negras estão do outro. O curta destaca

essa divisão, entre outros aspectos, pelo tipo de alimento que nutre cada lado. Ao longo do filme, de forma introspectiva e silenciosa, Cacau se vê confrontada com versões passadas de si mesma — uma mulher que tinha sonhos — contrastando com a realidade transitória que vive agora.

O despertar desse mundo imagético e onírico marca o encontro de Cacau com outras quatro mulheres negras, que verbalizam seus desejos. Na dualidade entre o sonho e o pesadelo vivido por Cacau, essas mesmas mulheres surgem em um amanhecer que pode ser interpretado também como um despertar simbólico. Propomos analisar esse momento da narrativa à luz da proposta teórica da "dororidade" (Piedade, 2019), desenvolvida por Vilma Piedade. Segundo esse conceito, as dores sentidas por mulheres negras são específicas e encontram acolhimento e convergência quando compartilhadas com outras mulheres negras. Nesse encontro, as quatro entidades entoam em coro como são vistas em função de suas identidades: "as invisíveis, as perigosas, as pecadoras, as pred (t) adoras".

A fim de observar como o curta metragem discute as questões de intersecção de raça e gênero propomos adotar como procedimento metodológico a abordagem multidimensional para a análise fílmica segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2009) considerando "A mulher que eu era" como um texto visual a ser lido. Para tanto realizamos a decupagem das cenas para a análise da mise-en-scène (fotografia, montagem, aspectos sonoros), interpretando a mensagem geral do curta como possibilidades de modos de pensar sobre as proposições do Feminismo Negro; com destaque ao conceito de Dororidade (Piedade, 2019), a Teoria Interseccional (Collins & Bilge, 2019); e o Feminismo Marxista (Federici, 2019).

Procedimentos metodológicos

Para contextualizar nossa análise, explicitamos que ao relacionar o curta *A Mulher que Eu Era*, em termos de montagem e linguagem, a outras obras cinematográficas, acreditamos ser possível conectá-lo ao que Ismail Xavier (2005) classifica como cinema de vanguarda, surgido na década de 1920. Essa associação se deve ao uso de elementos poéticos e oníricos na narrativa do curta. Segundo Xavier (2005), um dos maiores expoentes e defensor do "modelo onírico" foi o cineasta Luis Buñuel, que empregou a estrutura dos sonhos em diversos de seus filmes.

Xavier (2005) destaca Buñuel como um dos principais nomes do surrealismo no cinema, movimento que buscava explorar o inconsciente, abrir espaço para o fantástico, a poética, os desejos reprimidos socialmente, e utilizar a estrutura dos sonhos como forma de expressão.

Na "Conferência: Cinema: instrumento de poesia", de 1953, Buñuel registrou alguns pontos da proposta sobre esse modelo onírico:

Aos filmes falta, em geral, o mistério, elemento essencial a toda obra de arte. Autores, diretores e produtores evitam cuidadosamente perturbar nossa tranquilidade abrindo a janela maravilhosa da tela ao mundo libertador da poesia; preferem fazê-la refletir temas que poderiam ser o prolongamento de nossas vidas comuns, repetir mil vezes o mesmo drama, fazer-nos esquecer as horas penosas do trabalho cotidiano. E tudo isso, como é natural, sancionado pela moral vigente, pela censura governamental e internacional, pela religião, regido pelo bom gosto e temperado de humor branco e de outros prosaicos imperativos da realidade. Se queremos ver bom cinema, raramente o encontraremos nas grandes produções ou nas que são sucesso de crítica e de público. A estória particular e o drama individual não podem, a meu ver, interessar a ninguém que seja digno de viver sua época: se o espectador compartilha das alegrias, das tristezas, das angústias de determinado personagem da tela, será por ver nele refletidas as alegrias, tristezas e angústias de toda a sociedades, e por consequinte as suas próprias. A falta de trabalho, de segurança, o medo da guerra, a injustiça social, etc., são problemas que, em nossos dias, afetam toda a humanidade e consequentemente também o espectador; mas que o Sr. Fulano de Tal se sinta deprimido e vá buscar distração nos braços de alguma amiga, abandonando-a finalmente para voltar à abnegada esposa é algo moral e edificante, sem dúvida, mas, nos deixa completamente indiferentes¹.

Embora *A Mulher que Eu Era* aborde, de maneira central, a história prosaica de um casamento, as inquietações e reflexões sobre as opressões vividas por Cacau (e por inúmeras mulheres negras) retratam, a nosso ver, o que significa viver na era pós-escravidão dentro da diáspora negra. O compartilhamento das dúvidas, memórias, solidões e dores da protagonista cria uma conexão com o espectador, já que essas questões continuam presentes na sociedade. Por isso, inicialmente aproximamos o curta da proposta do modelo onírico. Em um segundo plano, a obra também se assemelha formalmente a esse modelo pela sua narrativa não linear, pela presença de elementos surrealistas e paradoxais inseridos em contextos cotidianos, criando um desconforto ou estranheza no espectador, pela crítica à sociedade patriarcal burguesa

¹ Conferência transcrita de fita gravada e publicada na revista *Universidad de México*, vol. XIII, nº4, de dezembro de 1958. Aranda (1970)

(manifesta no machismo e na misoginia), e pela incorporação de elementos de sonho em cenas que são retratadas como realidade.

Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2009) existe um conjunto de possibilidades para realizar uma análise fílmica a partir da intencionalidade de quem procede essa análise. Elementos intrínsecos ou extrínsecos a obra podem ser considerados a partir do que se pretende observar da produção, por exemplo no caso de filmes que prescindam de análises histórico-sociais é necessário inicialmente desenvolver um estudo interno da produção que depois será associada ao contexto em que é desenvolvido ou a que se remete.

Os autores propõem que o filme seja visto como uma “obra artística autônoma” que pode “engendrar um texto (análise textual) que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icônica), produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica) ” (Aumont, Marie, 2009, p. 11-12). Nesse âmbito, propomos realizar a observação dos elementos intrínsecos ao curta-metragem “A Mulher que Eu Era” a partir da comparação com o contexto de produção do mesmo e de apontamentos teóricos sobre as mulheres negras, uma das temáticas representadas na produção a partir da personagem principal.

Contudo, para efeitos didáticos, apresentaremos a seguir alguns dos elementos contextuais aos quais o filme se refere e se insere, antes de avançar para a análise intrínseca. Ao consultar esses dados, utilizamos o que Aumont e Marie (2009, p. 32) denominam de "instrumentos documentais", que auxiliam na análise do filme não a partir da descrição ou citação da obra, mas pela junção de informações provenientes de fontes externas que enriquecem a compreensão da narrativa.

Algumas contextualizações extra filme

O curta-metragem *A Mulher que Eu Era* foi produzido com cerca de R\$ 30 mil, valor do prêmio BDMG Cultural/FCS de Estímulo ao Curta-Metragem de Baixo Orçamento do ano de 2018, considerado um dos principais editais do estado de Minas Gerais destinados a novos realizadores. Entre as obras premiadas, apenas uma foi dirigida por uma mulher negra, Karen

Suzane. Os outros três filmes selecionados pelo prêmio naquele ano foram de um homem branco e dois homens negros.

Essa descrição racializada da produção destaca uma semelhança nas condições de produções audiovisuais tanto em Minas Gerais quanto no Brasil. De acordo com dados da Codemge (Companhia de Desenvolvimento de Minas Gerais), até 2018, entre os 49 projetos contemplados por seis editais municipais e estaduais de financiamento ao audiovisual, apenas oito foram dirigidos por mulheres negras. Em termos financeiros, dos mais de R\$ 19 milhões destinados a esses editais públicos, as oito mulheres negras receberam juntas um valor quatro vezes menor (R\$ 545.804,96) do que o projeto mais caro aprovado (no valor de R\$ 2,65 milhões). Entre os quatro projetos que receberam mais verba de produção, três foram dirigidos por homens brancos e apenas um por homens negros.

No mesmo ano, a Ancine divulgou o levantamento “Diversidade de Gênero e Raça nos Lançamentos Brasileiros de 2016”, que revelou que, dentre os 142 longas-metragens brasileiros lançados naquele ano, não havia nenhuma mulher negra como roteirista, diretora ou produtora executiva. Essa ausência também se reflete nas telas, pois o estudo da Ancine indicou que, em 42% das obras lançadas em 2016, não foram encontrados atores ou atrizes negras no elenco principal. Além disso, 33% dos longas-metragens contavam com no máximo 20% do elenco negro, com alguns casos registrando apenas 1%.

É neste contexto que *A Mulher que Eu Era* foi escrito. Karen Suzane revelou que enviou projetos para o edital mineiro duas vezes antes da aprovação do curta abordado neste artigo. Em entrevista ao site Alma Preta, a cineasta mineira compartilhou que escreveu o roteiro com muita raiva, refletindo sobre toda a trajetória que havia vivido até aquele momento. Em relação ao projeto anterior, *Vestido de Luto*, ela percebeu, segundo conta quais obras conseguiam ser aprovadas e quais roteiros eram desejados. Durante a entrevista realizada como parte do processo de seleção do edital, Karen enfatizou: “Vocês precisam comprar essa ideia de ter mais mulheres negras dirigindo. É de extrema necessidade que vocês me deem esse dinheiro para fazer esse filme, para eu começar a minha carreira de diretora” (Alma Preta, 2019).

Além da demarcação racial que ressalta a importância de uma diretora e atrizes negras ocupando a cena, o curta foi reconhecido pelo BDMG e recebeu financiamento, acumulando prêmios como Melhor Curta da Mostra Mineira - 12º MOSCA, Prêmio Akuaba - II Mostra Itinerante de Cinemas Negros – Mahomed Bamba, Melhor Direção de Arte - Primeiro Plano e Melhor Filme Mineiro - Mostra Interseções. Assim, propomos observar, como elemento analítico, esse contexto de produção, considerando como a trajetória da diretora e a obra, como sua criação pessoal, impactam na decisão temática.

Ao falar sobre o argumento do filme, a cineasta descreve que ele foi concebido para ser visto como uma experiência surrealista, na qual o pensamento feminista e feminista negro é acompanhado e transscrito, culminando no empoderamento da protagonista. Ou seja, trata-se de um filme que percorre “da nossa entrega à nossa renúncia ao mercado de trabalho, do nosso retorno à nossa emancipação” (Alma Preta, 2009, s.p.). A seguir, apresentaremos as proposições que, conforme sugerimos, o curta *A Mulher que Eu Era* evoca como “ato de teoria” (Aumont, 2008, p. 30). Simultaneamente, procederemos às análises sonoras, textuais e visuais do filme.

Da nossa entrega a nossa renúncia: a temática da exploração do trabalho doméstico

“Hoje é o dia mais importante de uma mulher, e você sabe muito bem disso” é uma das falas ditas à protagonista na quinta cena do curta *A Mulher que Eu Era* (2019). A frase, pronunciada durante o casamento de Cacau, inicia a construção da temática do matrimônio e da expectativa de realização feminina associada a esse evento. As cenas que retratam a festa de casamento e a noite de núpcias são organizadas temporalmente após as cenas iniciais da rotina doméstica, sugerindo que estão no plano das memórias da protagonista, que relembrava aquele momento e o que a vida dela se tornou depois disso.

As cenas iniciais do filme mostram Cacau realizando tarefas domésticas, como tirar o pó de luminárias, arrumar a cama, perfumar a casa com flores e recolher os objetos que o marido deixou espalhados. Em uma dessas cenas, a protagonista senta-se no sofá, segurando a bolsa de trabalho do marido, enquanto o espera sair. Ele então pega a bolsa, entrega uma xícara de café à esposa, beija sua mão e sai. A câmera se afasta, mostrando Cacau encarando a xícara com uma

expressão triste e pensativa. Essas primeiras cenas são mostradas em sequência, sem diálogos, acompanhadas apenas pelo tic-tac de um relógio e o canto de pássaros.

Após a saída do marido, o curta mostra Cacau se olhando no espelho do banheiro. Ela então retira o turbante, se despe, entra em uma banheira de flores e água rosa, e grita debaixo d'água, um grito agudo. É nesse momento que o lettering com o nome do curta aparece, em uma fonte que se assemelha a um bordado. Em seguida, a narrativa volta ao dia do casamento, quando Cacau, com uma expressão triste, se levanta da mesa do banquete para buscar um pedaço de bolo para o marido, mas é interpelada por duas convidadas. Esse trecho pode ser considerado um marco na discussão teórica proposta pelas autoras do curta sobre a noção do casamento.

Mulher 1: Você parece cansada.

Mulher 2: São os nervos, todas nós já passamos por isso em algum momento. Hoje é o dia mais importante da vida de uma mulher e você sabe muito bem disso.

Mulher 1: Para algumas pode ser muito difícil, eu me lembro quando...

Mulher 2: (interrompendo a fala anterior) Ih, não que exagero, as coisas são como são. As vezes para a gente começar uma nova etapa da nossa vida é importante que a gente deixe algumas coisas para trás.

Mulher 1: Seu marido vai te ajudar confia nele. (Trecho, A Mulher que Eu Era, 2019).

O diálogo acima é dito pelas mulheres para Cacau que não responde nada. Ao retornar para a mesa com o pedaço de bolo o marido o recebe, sorri e beija a mão da esposa como na cena inicial. Silvia Federici (2019) explica que após a Segunda Guerra Mundial, as mulheres da segunda onda do feminismo que passaram a questionar o retorno das mulheres ao espaço do lar sob o discurso de vocação natural dessas mulheres aos papéis de mães e esposa. Isso porque, essas mesmas mulheres haviam sido obrigadas a produzir recursos industriais e armas durante o período dos conflitos bélicos e agora, como observa a autora, eram coagidas a ter filhos para repor a massa trabalhadora assassinada nos anos anteriores.

Federici conta que em 1972 passou a integrar a *International Wages for Housework Campaign-IWHC* (Campanha Internacional de salários para o trabalho doméstico), organização de

base principalmente marxista que iniciou as discussões dentro do campo feminista de considerar o “trabalho doméstico como fator crucial na definição da exploração das mulheres no capitalismo” (Federici, 2019, p. 13). Ela explica, ainda, que a proposta feminista do salário para o trabalho doméstico não se limita a proposição de garantir acesso a mais dinheiro para as mulheres que exercem atividades domésticas, de modo exclusivo ou concomitante com um trabalho remunerado, mas da mudança visual de reconhecer essas atividades como um trabalho que auxilia a máquina capitalista a girar.

Segundo Federici (2019) se o trabalho é realizado fora de casa pelos homens é porque alguém, uma esposa, uma mãe ou outra mulher, realiza essa função dentro de casa. Embora existam casos de exceção, a autora observa os modos sociais dominantes da sociedade patriarcal. Para a autora “é importante reconhecer que, quando falamos em trabalho doméstico, não estamos tratando de um trabalho como os outros, mas, sim, da manipulação mais disseminada e da violência mais sutil que o capitalismo já perpetuou” (Federici, 2019, p. 23) porque envolve a construção de desejos e imaginários que associam o trabalho doméstico ao amor e que são incutidos em meninas desde a infância ou como exemplificado no curta: “as coisas são como são”.

A diferença em relação ao trabalho doméstico reside no fato de que ele não só tem sido imposto as mulheres como também foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina (Federici, 2019, p. 23).

Essa diferenciação entre os atributos considerados naturais entre o feminino e o masculino é representada no curta na cena do casamento, em que os homens, caracterizados todos com costeletas e bigodes, sentam-se de um lado da mesa e comem pratos fartos de carne, enquanto as mulheres, todas vestidas de rosa, estão do lado oposto, comendo flores. O aspecto poético e onírico do curta se manifesta em detalhes da produção, como a escolha das flores, em vez de vegetais, no prato das mulheres, em oposição à dieta carnívora dos homens, e nas marcas de raízes desenhadas em seus rostos. Além de separar homens e mulheres de lados opostos da mesa, a construção imagética sugere uma visão de homens como seres primitivos e racionais, e

de mulheres como figuras emocionais e etéreas. Essa oposição reflete simbolicamente a divisão tradicional de gênero, em que os homens são associados ao mundo concreto e material, enquanto as mulheres são conectadas ao mundo sensível e subjetivo.

Essa construção de alegorias poéticas que, ao longo do curta, vão se aproximando cada vez mais do onírico também pode ser encontrada na cena seguinte ao casamento. O tom escuro da cena e a imagem de uma lua indicam que anoiteceu. E, embora Cacau esteja de robe e camisola de núpcias o curta mostra os recém-casados em uma floresta demarcando a quebra de expectativa e a presença de elementos surrealistas paradoxais na obra. O marido então pergunta uma frase que pode ser considerada tradicional para o imaginário popular sobre a primeira noite de uma mulher: “Chegou a hora, está pronta?”, ao que Cacau responde “Agora não faz mais diferença, faz?”. Esse ponto pode ser considerado com o registro do momento em que as opiniões e vontades da esposa perdem a validade. O homem então retira o robe da mulher deixando-a de camisola e entrega-lhe uma pá.

A morte dos sonhos de Cacau é encenada nessa floresta escura seguida por um monólogo que se inicia assim: “Quando eu era criança eu queria ser motorista de ônibus quando eu crescesse. Engraçado né, e hoje nem dirigir eu sei. Acho que era a única forma que eu via de viajar, conhecer o mundo as pessoas (...)” (*A Mulher que Eu Era*, 2019). Ao discutir sobre o dia do casamento e a encenação enganosa que essa cerimônia pode representar para muitas mulheres, Federici (2019) recorda a expressão “dia da noiva” que para além das cerimônias de passagem de posse da mulher dos pais para o marido também evoca a explicação de que depois desse dia específico, todos os demais serão do noivo/marido.

O trabalho doméstico como elemento de exploração das mulheres no capitalismo, problematizado por Federici e pelas mulheres do IWHC também aparece como temática em “*A Mulher que Eu Era*” em duas outras cenas do cotidiano de casamento. Em uma delas Cacau serve ao marido o jantar e no prato do homem está um coração sangrando. No frame seguinte quando a cena mostra a esposa, é revelado que ela o havia servido o próprio coração. Em outro momento quando a mulher vai deitar-se para dormir ela é ignorada pelo marido que de costas para a esposa conta cédulas de dinheiro. Nos olhos do marido é possível ver duas moedas de ouro.

Além da binariedade homem/mulher, o curta traz ainda na mesa do casamento outra complexificação da relação retratada em que do lado do marido homem branco estavam também apenas homens brancos, enquanto do lado da esposa, mulher negra, estavam também outras mulheres negras. A discussão racial aparece sugerida em um dos diálogos da festa de casamento, quando as mesmas duas mulheres que interpelam Cacau quando ela vai buscar por bolo sussurram ao fundo o seguinte diálogo:

Mulher 1: E eles já se conheciam?

Mulher 2: Sorte a dela considerando que... (não dito que aponta a questão de Cacau ser uma mulher negra quando a mulher acena para a cabeça em direção a ela).

Mulher 1: É! Os pais dele você sabe como é né? (A Mulher que eu Era, 2019)

Embora o curta não coloque as discussões raciais como evidentemente centrais se utilizarmos de lentes interseccionais de análise essa discussão pode ser ampliada como trataremos a seguir.

Interseccionalidade e o conceito de Dororidade como sentido

Oficialmente cunhado como conceito por Kimberlé Crenshaw em 1989, a interseccionalidade tem se consolidado nas últimas três décadas como uma teoria social crítica. Para Patrícia Hill Collins e Sirma Bilge (2021), o conceito se popularizou, sendo utilizado em diversos espaços para abordar opressões que se interseccionam e operam de forma combinada. Com origem no pensamento feminista negro, a interseccionalidade inicialmente chamava a atenção para o fato de que as mulheres negras enfrentam opressões de raça e gênero de maneira simultânea, sofrendo os efeitos do sexism e do racismo de modo específico, distinto da experiência das mulheres brancas e dos homens negros.

Em uma conceituação mais ampla, mas útil para entender como o conceito é frequentemente utilizado, Collins e Bilge definem a interseccionalidade como a abordagem que destaca a maneira interligada pela qual diferentes formas de opressão — como racismo, sexism, classismo e outras — se combinam e se reforçam mutuamente.

A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária_entre outras_ são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas. (Collins e Bilge, 2021, p.15-16)

Neste artigo, propomos abordar a interseccionalidade como uma ferramenta analítica capaz de problematizar as dinâmicas da relação interracial retratada no curta. Para Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021), a teoria interseccional é frequentemente utilizada como uma ferramenta heurística e de solução de problemas. Historicamente, mulheres negras se utilizaram da interseccionalidade para denunciar a invisibilização de suas demandas tanto no movimento feminista, que muitas vezes não centralizava a questão racial, quanto no movimento negro, que priorizava a raça, deixando de lado as violências de gênero.

Aplicando essa lente interseccional, podemos, por exemplo, refletir sobre o trabalho doméstico, problematizado por Silvia Federici (2019), e observar como as opressões patriarcais afetam as mulheres negras de maneira distinta devido à intersecção com a questão racial. Muitas vezes, para que mulheres brancas possam trabalhar fora de casa, o trabalho doméstico é delegado a outras mulheres, como avós ou trabalhadoras domésticas. Segundo dados do Dieese (2022), a partir da Pnad Contínua de 2021, 92% das pessoas atuando como trabalhadoras domésticas no Brasil eram mulheres, e dessas, 65% eram mulheres negras. Além disso, essas trabalhadoras, em sua maioria com mais de 40 anos, recebiam salários inferiores a um salário mínimo, fator esse que indica os subsalários pagos a essas trabalhadoras.

Essa contextualização nos auxilia a pensar sobre a complexidade do mundo sugerida pela analítica interseccional e a escolha específica de representar-se a personagem do curta como uma mulher negra. Considerar a autoria de *"A Mulher que Eu Era"*, dirigida por uma mulher negra, e a presença de pessoas negras nas telas é fundamental para entender o filme em sua totalidade. No entanto, interpretar a obra sem levar em conta a questão racial pode levar a apreensões limitadas de seu significado. A questão racial é central não apenas na escolha dos personagens, mas também na forma como a narrativa aborda as intersecções entre raça e gênero, especialmente em uma sociedade pós-escravidão, como é o caso da diáspora negra.

A exclusão dessa perspectiva compromete a compreensão das nuances e camadas de opressão que a obra explora, especialmente em se tratando de experiências vividas por mulheres negras em contextos domésticos e sociais. Ao mesmo tempo, não se pode automaticamente interpretar os dados das mulheres negras como maioria em trabalhos domésticos como uma questão de escolha ou "vocação natural", algo que além de ignorar continuidades escravistas dos espaços da prestação de serviço e do cuidado também escondem aspectos da indústria do matrimônio dentro do capitalismo.

Federici (2019) observa que o movimento de mulheres negras também integra a discussão sobre a opressão do trabalho doméstico, que recai desproporcionalmente sobre as mulheres. Quando essas mulheres eram forçadas a trabalhar em casas de famílias brancas, seus próprios filhos e filhas ficavam sem os cuidados maternos ou esse era redistribuído a outras mulheres negras. Essa realidade se somava a políticas governamentais de controle de natalidade direcionadas exclusivamente a mulheres negras, o que contradizia o discurso de "vocação natural" para a maternidade. Além disso, expunha as desigualdades estruturais que esse modelo de exploração do trabalho doméstico perpetuava.

Ao contrário de um equívoco bastante disseminado, a crise não estava limitada as mulheres brancas de classe média. Pelo contrário, o primeiro movimento de libertação das mulheres nos Estados Unidos foi formado, basicamente, por mulheres negras: o Welfare Mothers Movement [Movimento das mães pela assistência social], inspirado pelo Civil Rights Movement [Movimento pelos direitos civis], liderou a primeira campanha por um salário para o trabalho doméstico financiado pelo Estado (sob o pretexto do Aid to Dependent Children), que asseverou o valor econômico do trabalho reprodutivo das mulheres e declarou a "assistência social" como um direito das mulheres (Federici, 2019, p. 105)

A fim de ampliarmos nossa análise sobre os contornos raciais dessa perspectiva pensando também sobre as questões socioemocionais evocadas pelo filme e propomos evocar o conceito de "Dororidade" (Piedade, 2019). Isso porque, para além da exploração do trabalho feminino, a construção dessa dinâmica associada aos mitos do matrimônio evoca também as nuances psíquicas da personagem, e possivelmente da audiência que se identifica com ela. De modo geral, Vilma Piedade (2019) nomeia de "Dororidade" a dor específica sentida por mulheres negras que as une tanto nas opressões quanto no acolhimento:

A sororidade parece não dar conta da nossa preititude. Foi a partir dessa percepção que pensei em outra direção, num novo conceito que, apesar de muito novo, já carrega um fardo antigo, velho, conhecido das mulheres: a Dor – mas, nesse caso, especificamente, a Dor que só pode ser sentida a depender da cor da pele. Quanto mais preta, mais racismo, mais dor” (Piedade, 2019, p. 18)

Piedade (2019) recupera que enquanto a palavra sororidade, utilizada pelo feminismo da segunda onda para falar da união entre mulheres é oriunda etimologicamente da palavra grega *sóror* que significa irmãs, *Dororidade* vem de dor, a palavra do português-brasileiro para sofrimento. A autora explicita que “Dororidade trata no seu texto, subtexto, das violências que nos atingem, a cada minuto” (Piedade, 2019, p. 16). Ao mesmo tempo, o conceito proposto por Piedade também carrega consigo o reconhecimento de como as mulheres negras se organizam em comunidade para reconhecerem e validarem essa dor específica e acolherem-se umas as outras.

É esse segundo aspecto do conceito de “Dororidade” que evocamos para analisar as construções narrativas e visuais da última parte do curta “*A Mulher que Eu Era*”. Nessa fase final, depois das noites de entrega do coração em uma bandeja, Cacau desperta sozinha na cama em uma casa iluminada e caminha pelos corredores até retornar a floresta onde seus sonhos foram enterrados na noite do casamento. Essa representação de uma outra casa assemelha-se a um mundo dos sonhos, como em toda a construção do filme. Contudo, a dualidade entre claro/dia (no despertar final) e escuro/noite (quando os sonhos são enterrados) parece diferenciar as experiências oníricas positivas dos pesadelos. E esse despertar de Cacau é motivado justamente pelos sons das vozes de mulheres que entoam um poema e a conduzem até a porta de fora da casa.

Na floresta, Cacau encontra quatro outras mulheres negras e uma delas a pega pela mão enquanto todas entoam: “somas portas de entrada, somos portas de saída, somos deusas e es- cravas a mil gerações”. Podemos realizar um paralelo entre essa acolhida com o momento anterior quando essas mesmas quatro mulheres aparecem, ainda na noite de núpcias, no momento em que Cacau enterrava os sonhos. Elas entoam desejos depois da protagonista falar sobre o sonho de criança de ser motorista de ônibus. Ao som de um tambor e do xique-xique, as mulheres aparecem carregando velas e dizem em coro: “Eu queria ser, eu queria, eu queria

ser..." e, sem seguida, também expressam desejos: "Eu queria ser médica. / Eu queria ser engenheira. / Eu queria ser cientista. / Eu queria ser juíza. / Eu queria o amor."

A música com tambores que acompanha o entoar do mantra inicialmente cobre todo o fundo sonoro da expressão dos desejos das mulheres em cena, mas é interrompida no momento em que o desejo pelo amor é pronunciado. Essa sonorização remete às origens afrodisíspóricas dessas mulheres. Em seguida, uma voz surge entre risadas: "Disseram que eu não poderia, mas eu queria muito", e as outras mulheres responderam, também rindo. Esse primeiro diálogo coletivo, construído de maneira psíquica e representado no filme pelo coro de mulheres negras, parece aludir a uma das discussões do feminismo negro: a "solidão da mulher negra", que se refere à excluída da mulher negra no contexto do casamento.

Ao revisar esse conceito, Mizael, Barrozo e Hunziker (2021) argumentam que essa solidão está profundamente relacionada às opressões que interseccionam racismo e machismo. Para as autoras, "essa solidão tem sido descrita como resultado da ausência de afeto e companhia proveniente de relações afetivas, principalmente em relações afetivo-sexuais" (Mizael, Barrozo e Hunziker, 2021, p. 235). A risada das mulheres negras ao refletir a impossibilidade do amor para elas pode ser interpretada como uma forma de consciência coletiva da violência que juntas, refletindo o conceito de "Dororidade" proposto por Piedade (2019): uma dor que mulheres negras entendem e dividem.

No final do curta, essas mulheres se reúnem para ajudar Cacau a se libertar do casamento e a resgatar os sonhos que ela estava presa ao abandonar. Nesse momento, surge a segunda manifestação do conceito de Piedade (2019) na tela. Enquanto acariciam e lavam as mãos de Cacau, as mulheres recitam o poema "Pulsos Abertos" de Maria Rezende. Ao final, Cacau é mostrado refletido em um espelho, dizendo as palavras "Mulher Multidão". Em seguida, ela parte dirigindo um carro amarelo, que evoca o mesmo modelo de carro de brinquedo que foi enterrado junto com seus sonhos de infância. Na cena final, vemos Cacau sozinho, seguindo pela estrada, com o banco de trás do carro repleto de flores.

Conclusão

O curta-metragem “A Mulher que Eu Era” utiliza uma estrutura narrativa que mistura sonho e realidade para explorar a complexa vivência de Cacau. As alegorias oníricas não apenas destacam, mas também suavizaram as reflexões sobre o peso psicológico do patriarcado e suas imposições sobre as múltiplas formas de ser mulher na sociedade. A ambiguidade entre o sonho e o cotidiano simboliza o aprisionamento emocional e psicológico da protagonista, uma experiência que muitas mulheres, negras ou não, podem considerar. A representação exagerada dos homens na obra atua como uma crítica visual ao sistema que transforma o amor em uma obrigação, reforçando as normas sociais sobre o país

Ao evocar o conceito de “Dororidade” de Vilma Piedade (2019) como elo entre as dores vividas por mulheres no campo psicológico, buscamos destacar os momentos poéticos da narrativa fílmica. Além disso, utilizamos a lente da interseccionalidade (Collins & Bilge, 2021) para evidenciar como mulheres negras são simultaneamente impactadas pelo patriarcado e pelo racismo. Essa análise se articula com a contextualização do cenário nacional da produção cinematográfica por realizadores negros, especialmente mulheres, embasada em dados nacionais e entrevistas da diretora Karen Suzane, além do uso de “instrumentos documentais” (Aumont & Marie, 2009) (Aumont & Marie, 2009), como construtores de sentido.

Ao retomar a pergunta de Jacques Aumont (2008) “Pode um filme ser um ato de teoria?”, defendemos que “A Mulher que Eu Era” cumpre essa proposta, sendo uma produção instigadora de pensamento, e não apenas das teorias sugeridas neste artigo. A obra provoca novas formas de entender e questionar a realidade ao transitar entre o subjetivo e o concreto, abrindo espaço para múltiplas interpretações. Como ato cinematográfico, ela não reflete apenas o sistema opressor, mas a questão em atividade, funcionando, assim, como um meio de elaboração teórica em si mesma. Ao integrar crítica social, análise poética e reflexões sobre raça e gênero, o filme transcende seu papel artístico e se consolida como uma ferramenta de produção de conhecimento.

Referências

- ALMA PRETA. Entrevista com Karen Suzane. *As mulheres negras receberam apenas 3% dos 20 milhões destinados ao audiovisual mineiro em 2018* [Online]. 2019. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/cotidi/mulheres-negras-receberam-apenas-3-dos-20-milhoes-destinados-ao-audiovisual-mineiro-em-2018/>. Acesso: out, 2024.
- ANCINE. *Diversidade de Gênero e Raça nos lançamentos brasileiros de 2016*. [Online]. 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/apresentacoes/ApresentacaoDiversidadeFINALEM250118HOJE.pdf>. Acesso em: out, 2024.
- ARANDA, J.F. *Luis Buñuel: Biografía crítica*. Barcelona: Lumen, 1970. Conferência transcrita de fita gravada e publicada na revista *Universidad de México*, vol. XIII, nº4, dezembro de 1958.
- AUMONT, J. *Pode um Filme Ser um Ato de Teoria? Educação & Realidade*, 33(1), 2008. Recuperado de <https://seer.ufrrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6684>
- AUMONT, J., & MARIE, M. *A análise do filme* (M. Félix, Trad.). Lisboa, Portugal: Texto e Grafia, 2009.
- BORGES, E. V. E. *A mediação que promove a desconstrução de discursos homogêneos e cria novos espaços de apropriação da informação em contos de autoria feminina*. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, 18(2), 1-19, 2022. Recuperado de <https://rbbd.febab.org.br/rbbd/article/view/1852>
- COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Trad. Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2019.
- HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. *FAMECOS*. Porto Alegre, v. 24, n. 1, 2017.
- LUSVARGHI, Luiza, et al. (Ed.). *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. Estação Liberdade, 2019.
- MIZAEL, Táhcita Medrado; BARROZO, Carolinne Vasconcelos; HUNZIKER, Maria Helena Leite. *Solidão da Mulher Negra: Uma revisão da Literatura*. *Revista da ABPN*, 13(38), 2021, p. 212-239.
- PIEDEADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2019.
- Filme: *Mulher Que Eu Era*, Karen Suzane. Minas Gerais. [Online]. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JPQq07aj3W0>. Acesso: out, 2024.
- SOUZA, Edileuza Penha de. Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino. *Aniki* vol.7, 1-19. 2020.
- XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3º edição. Paz e Terra, 2005.

Nayara Luiza de Souza

Doutoranda em Comunicação Social pelo PPGCOM UFMG, pós-graduada em Gestão de Marketing pela PUC-Minas (2015) e bacharel em Jornalismo pela UFV (2011). Atualmente é Especialista em Políticas e Gestão da Saúde na Secretaria Estadual de Saúde de Minas (SES-MG). Realiza pesquisas com enfoque em Jornalismo, Gênero, Raça e Racialidade, Decolonialidade, Racismo, Pensamento Feminista Negro e Narrativas Jornalísticas.