

DOCUMENTÁRIO CINEMATOGRAFICO E LUGAR DE FALA: LUTAS NARRATIVAS E RESISTÊNCIA NO FILME *MEU NOME É JACQUE*

*Documentary and Place of Speech: Narrative Struggles and Resistance in the Movie *Meu Nome é Jacque**

DOI: 10.14393/LL63-v36nEsp-2020-2

Matheus José Pessoa de Andrade *

Gisele Rocha Cortês **

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo refletir acerca do documentário cinematográfico enquanto um lugar de fala. Mirando uma vertente de obras com personagens marginalizados, os filmes se apresentam como um espaço para disputar as narrativas na sociedade, ajudando os sujeitos subalternizados a ocuparem lugares visíveis e oferecerem suas próprias histórias em atrito a narrativas dominantes, as quais são capazes de fabricar a exclusão de grupos sociais. Busca-se, assim, entender esse processo a partir do documentário *Meu nome é Jacque*, o qual traz uma narrativa sobre uma mulher transexual, contada por ela mesma. Realizou-se uma análise sobre o filme iluminada pelas reflexões acerca do lugar de fala, resistência, discurso e representatividade. Considera-se o documentário, portanto, como uma estratégia de resistência para subverter relações de poder historicamente construídas, a exemplo das pessoas transexuais.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário. Lugar de fala. Resistência. Transexual. Cinema.

ABSTRACT: This paper aims to reflect on the cinematographic documentary as a place of speech. Aiming at a strand of films with marginalized characters, the films present themselves as a space for disputing narratives in society, helping subordinate subjects to occupy visible places and offering their own stories in friction to dominant narratives, which are capable of fabricating exclusion of social groups. Thus, we seek to understand this process from the documentary *Meu nome é Jacque*, which brings a narrative about a transsexual woman, told by herself. An analysis of the film was performed illuminated by the reflections about the place of speech, resistance, speech and representativeness. Documentary, therefore, is considered as a strategy of resistance to subvert historically constructed power relations, such as transgender people.

KEYWORDS: Documentary. Place of speech. Resistance. Transsexual. Movie.

* Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). ORCID: 0000-0003-4668-9416. E-mail: theujp(AT)hotmail.com.

** Doutora em Sociologia pela Universidade Estadual Paulista, professora do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). ORCID: 0000-0001-6843-4938. E-mail: giselerochacortes(AT)gmail.com.

1 Introdução

Do alto de sua insegurança juvenil, Jacqueline Rocha Cortês foi procurar uma psiquiatra. Ela queria um diagnóstico de uma especialista sobre aquilo que a consumia psicologicamente. A psiquiatra examinou e enunciou que as questões trazidas e vivenciadas por Jacqueline não passavam de uma invenção, que Jacque só seria gay se quisesse. A cena, carregada de um discurso clínico retrógrado e dominante, ganha um ar cômico, capaz de envolver o(a) espectador(a) e fazê-lo(a) rir da mesma causa, na mesma medida, concordando com Jacque em sua forma de falar e desconstruir aquele discurso. Conforme a personagem, a melhor resposta foi rir, dizendo à psiquiatra que não era e nunca seria gay, porque, simplesmente, ela era uma mulher. Uma mulher que havia nascido no corpo de um homem.

Eis apenas um fragmento descrito da narrativa do documentário *Meu nome é Jacque*, da diretora Angela Zoé. Nessa cena, as palavras proferidas por Jacque são postas com uma força esmagadora, desestabilizadora daquela fala institucional vinda da medicina, a qual se faz ridícula no filme, a ponto de desconstruir aquela velha e tradicional narrativa dominante que tratava questões de sexualidade como patologia.

Diante do exposto, nossa incursão parte do pressuposto de que o cinema documentário brasileiro pode ser considerado como lugar de fala para os grupos subalternizados, principalmente por trazer à tona personagens marginalizados historicamente, a exemplo de mulheres, negros(as), pobres, lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, *queer*, intersexo e pessoas com identidade de gênero não binária (LGBTQI+). Grosso modo, muitos desses filmes os colocam para falar de si mesmo para os outros, dando-lhes representatividade para disputar narrativas, feitas a partir de outros pontos de vista e com vários interesses. Assim, nosso modo de olhar o filme está ancorado nas noções de resistência, lugar de fala, discurso e representatividade.

Há uma série de aspectos no documentário cinematográfico identificáveis, de onde partimos para entender este lugar de fala, especialmente diante de outras formas narrativas circulantes na sociedade. De temáticas escolhidas a aspectos técnicos, estéticos e financeiros, identificamos muitos(as) documentaristas como sujeitos envolvidos com as causas sociais de

grupos marginalizados¹. Com seus filmes, eles(as) remodelam relações de poder, posições sociais e sentidos no emaranhado de versões históricas em vigor, abrindo-se como um espaço resistente onde se luta pelos discursos, pelas identidades e pelos significados injustos, inventados em determinadas condições de produção. Em suma, esses filmes projetam personagens sociais para além das telas.

2 As disputas narrativas

A palavra é uma arena. Nela os sujeitos se submetem diariamente ao exercício conflituoso do discurso. Nela se luta pelos sentidos, num jogo estratégico de forças, com ataques e defesas pontuais. Uma disputa instável, sem previsões para o resultado final. Um dia se perde; outro dia se vence. Entretanto, nem todos(as) podem jogar.

Nessa perspectiva, partimos do pressuposto foucaultiano das relações de poder e resistência, cujo exercício é percebido nos atos de enunciação. A partir dessa lógica, lutamos pelos discursos; aliás, pelo lugar social de proferi-los com o efeito de sentido desejado; pela conquista de posições diferenciadas para legitimá-los. Desta feita, duas observações devem ser ressaltadas para a compreensão das questões aqui em jogo.

A primeira observação se refere ao jogo social do discurso, isto é, o que pode ou deve ser dito pelos sujeitos. “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 2014, p. 09). Em resumo, o sujeito está submetido a uma ordem, cujos limites estão nas posições ocupadas pelos indivíduos na sociedade e o uso circunstancial da fala no cotidiano. Esse sistema é capaz de legitimar ou não o que é dito, através de técnicas de controle e limitação nele instaurado. Portanto, as narrativas predominantes precisam ser entendidas como uma invenção advinda das conveniências de um determinado grupo social, o qual muitas vezes detém privilégios de poder falar e usam isso para os interesses dos seus próprios poderes.

¹ A saber, João Batista de Andrade, Petra Costa, Evaldo Mocarzel, Andrea Tonacci, Gabriel Mascaro, Marcos Prado, Maria Augusta Ramos, Paulo Sacramento, Eduardo Coutinho, Suzanna Lira, João Moreira Sales, Sandra Kogut, entre tantos(as) documentaristas.

A segunda observação, também social, está na noção de *poder* prescrita nas relações sociais, expostas nos discursos. O poder existe nas relações entre sujeitos porque ele precisa que haja resistência, como num cabo de guerra. Ou seja, a resistência é um elemento constitutivo do processo de disputa pelos discursos. Nesse sentido, o jogo de força não é equilibrado. Tão pouco seria igualitário. Entendemos que o poder atua em diversas dimensões e “[...] deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir” (FOUCAULT, 2007, p. 08). Contudo, ele está no âmago da prática discursiva, causando tensões nos efeitos de sentido proferidos nas circunstâncias de sua existência, marcado pela hierarquia social e pela força da resistência.

As breves observações destacadas são basilares para o entendimento da noção de *lugar de fala* e de que, diante das histórias contadas na sociedade, existe uma série de outras histórias em suspenso pelas vontades dos sujeitos com poderes para contá-las. Nesses termos, narrativas de uma parcela subalternizada da sociedade estão contextualmente emudecidas, podendo vir à tona a partir de sofisticadas estratégias de enfrentamento.

Sobre o lugar de fala, é importante partir da consideração de que, tanto os(as) que não podem falar de qualquer coisa, quanto os que resistem no processo dinâmico dos poderes, apontam para os sujeitos sem maiores privilégios. Entretanto, sempre são sujeitos de tamanho potencial, lutadores(as) em treinamento para entrar na arena da palavra.

Conforme Djamilia Ribeiro (2017), para fundamentar a discussão aqui proposta, é preciso revisitar a estrutura social e suas histórias de exclusão, principalmente as de sujeitos com os marcadores sociais de gênero e de raça, para entender o que vem a ser lugar de fala. Cabe destacar que, em sua obra, a pesquisadora se debruça sobre as condições de fala das mulheres negras em seu *locus social*, concebendo as vulnerabilidades e opressões a qual estão expostas, tendo em vista a imbricação entre o racismo e o sexismo como estruturantes e, ainda, presentes as marcas da escravidão e do patriarcado na sociedade brasileira.

Então, compreende-se que os jogos de força são desiguais. Muitas vezes, entre o poder e a resistência existe um desequilíbrio injustiçado. Certos lugares na sociedade são capazes de fazer com que os sujeitos se calem. Em outras palavras,

[...] as experiências desses grupos localizados socialmente de forma hierarquizada e não humanizada faz com que as produções intelectuais, saberes e vozes sejam tratadas de modo igualmente subalternizado, além das condições sociais manterem num lugar silenciado estruturalmente (RIBEIRO, 2017, p. 65).

Ter lugar de fala é um processo de resistência contra distintos instrumentos eficazes e duradouros de dominação, sobretudo porque as narrativas dos grupos sem privilégios foram, predominantemente, contadas pelos privilegiados, em sua maioria, os homens, brancos, cisgêneros e heterossexuais.

Explicando sobre a hierarquia em relação ao gênero, Gayatri Spivak (2010, p. 67) assevera: “[...] se, no contexto de produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais na obscuridade”. Imbricando o marcador social raça na discussão, percebe-se que a mulher negra se encontra numa posição ainda mais subalterna nessa, ordem do discurso. E, seguindo a lógica, as mulheres transexuais também ocupam lugares de marginalização e abjeção nessa, hierarquia histórica.

Na transcendência dos lugares nas relações de poder, é sabido que a luta não se esgota por aí. Pelo contrário, muitos(as) irão tentar deslegitimar histórias dos subalternizados(as), reconhecendo-as como sendo impróprias e tantos outros adjetivos negativos. Sobre as questões de racismo, exemplar para as demais, ao contar essas histórias, Djamila Ribeiro (2017, p. 81) afirma que “[...] os sujeitos brancos, geralmente, argumentam não saber, não conhecer, não lembrar, não acreditar ou não ter sido convencido”, recorrendo a uma série de estratégias de manutenção de uma ordem discursiva na tentativa de prolongar esquecimentos ali inscritos. Trata-se de modos de descredenciamento dos discursos de resistência.

Em circunstâncias cotidianas, podemos nos deparar com situações em que alguns maridos falam por suas esposas, algumas patroas decidem por trabalhadoras domésticas ou até alguns pais falam pelos seus filhos(as). São exemplos comuns de como posições sociais, fundamentadas em histórias coloniais, naturalizaram certos poderes, obstaculizando sujeitos de protagonizarem ações. Ou, ainda, quando falam, a esposa, a trabalhadora ou o(a) filho(a) correm o risco de serem descredenciados pelo lugar que ocupam na hierarquia naquelas circunstâncias.

Nessa direção, o lugar de fala faz parte da arena da palavra. Nessa dinâmica, é preciso ocupar um *locus social* para entrar na arena e disputar os sentidos, tornando a luta menos desigual. A partir de então, pode-se pensar em estratégias peculiares para o embate.

Djamila Ribeiro (2017) ainda chama atenção para alguns deslizos possíveis nas interpretações dadas à ideia de lugar de falar, principalmente, quando se refere à representatividade. Em síntese, os grupos subalternizados são narrados frequentemente por indivíduos que não o habitam, sujeitos de grupos privilegiados, com lugar de fala, os quais inventam narrativas consensuais e convenientes sobre o outro. Os(as) subalternos(as) não se veem representados desta maneira. Como se o marido ao poder falar pela mulher, os empregadores pela trabalhadora doméstica e o pai pelo filho(a), fossem a legítima representação. Mas não são, porque o inverso não parece ser o normal. E, assim, criam-se narrativas destoantes do ponto de vista dos(as) subalternizados(as) em questão, evocando anomalias para significar o outro.

As resistências querem e buscam montar suas próprias narrativas, inventadas por eles(as), com o intuito de romper com estigmas. Canais como as artes e as mídias são vias de reconfiguração dessa estrutural social. Caminhos pelos quais se buscam o direito de dizer sobre si mesmo para os outros. Embora haja embate.

Como dito, ao lutarem pelo lugar de fala, os grupos excluídos procuram espaços para relatar suas próprias narrativas e propagá-las. Com efeito, eles criam uma tensão na estrutura hierárquica outrora naturalizada pela sociedade. “O grupo que sempre teve o poder, numa inversão lógica e simétrica causada pelo medo de não ser único, incomoda-se com os levantes de vozes” (RIBEIRO, 2017, p. 89), especialmente pelo fato dos integrantes dos grupos excluídos ficarem autorizados a falar sobre o que o grupo que tem o poder não quer que se fale.

No Brasil, percebe-se como alguns representantes políticos e artísticos geram um estranhamento por parte dos grupos privilegiados, pelo simples fato de sujeitos, que, para eles, não poderiam ou deveriam estar ocupando tais lugares, estarem lá. No geral, políticos(as) negros(as), LGBTQI+ e mulheres, cujo lugar de representatividade é capaz de legitimar falas

outrora silenciadas, são expostos(as) a uma série de barbáries, vítimas de violência diária através de enunciados pejorativos evidenciados nas redes sociais virtuais², por exemplo.

Eis as condições básicas para o enfrentamento da palavra, isto é, o mínimo que se dá para entrar na arena e digladiar por sentidos mais justos: o *locus social*, a representatividade e as maneiras de deslegitimar as histórias dos grupos subalternizados. Para os(as) desprivilegiados(as), o lugar de fala deve ser conquistado estrategicamente na estrutura social, como numa batalha política, incessante e diária, convocada nas tramas das relações entre o poder e a resistência dos discursos do dia a dia, pela finalidade de soltar a voz e gritar as dores das vitórias conquistadas. Afinal, para muitas pessoas resta apenas escolher lutar.

3 Cinema documentário: um instrumento para disputar narrativas

O documentário cinematográfico é um tipo de filme que flerta com a realidade. Trata-se de uma narrativa inventada a partir das coisas do mundo, com marcas estilísticas e códigos característicos, os quais conduzem o(a) espectador(a) a um mergulho num realismo audiovisual próprio. Ao mesmo tempo, muitas vezes desfruta de elementos das narrativas ficcionais clássicas para conduzir sua argumentação. Também, consideramos que é um gênero que viola os códigos comuns, oferecendo novas possibilidades audiovisuais a cada grande obra. Entendemos, assim, como uma argumentação sobre as coisas do mundo.

Dentro das lutas do discurso, o documentário atua como um recurso. Ele age como um instrumento de resistência para uns jogarem na arena da palavra. Seu funcionamento social coloca velhas narrativas em cheque, atritando falas oficiais, sobretudo pela forma como se desenvolve esse tipo de filme.

Em tempos de tecnologia digital, documentar as coisas em vídeo passa a ser uma prática disseminada e comum, um exercício narrativo de registro audiovisual para todos(as) os sujeitos. Filmar com aparelhos celulares, por exemplo, é um ato corriqueiro, praticado por qualquer pessoa que tenha o equipamento. Destarte, o aparato tecnológico tem a capacidade de alterar

² Como no caso brasileiro dos perfis de *Instagram* de políticos como Jean Wyllys e Manuela d'Ávila, submetidos diariamente a agressões verbais com comentários de outros perfis, através de *fake news* advinda de grupos favorecidos pela história colonial ou de perfis feitos por agências de comunicação, identificados como robôs ou falsos.

as relações de poder, principalmente quando visto como extensão dos sentidos humanos³. Derrick de Kerckhove (2009) ressalta que as tecnologias digitais de informação fornecem um novo estalão nas relações sociais. Cada novo modo de trocar informação instaura novos valores de sociabilidade, novas sensações, novas rotinas, novos costumes e outras práticas entre os indivíduos.

Sobre o audiovisual e a sua popularização através de tecnologias portáteis de filmagem, o autor em questão destaca: “[...] uma nova literatura eletrônica estava nascendo. A câmera de vídeo estava em via de se tornar uma caneta eletrônica” (KERCKHOVE, 2009, p. 38). O que reconhecemos como um novo ambiente informacional que, ao modificar as interações humanas e seus corolários culturais pela assimilação do audiovisual, tem a capacidade de subsidiar grupos sociais menos favorecidos na produção de narrativas.

Diante das tecnologias portáteis, acredita-se que haja uma prática de cinema documentário peculiar, existente às margens das condições dominantes de fazer audiovisual. Nesse sentido, o documentário se desenvolve também como um espaço para a construção de narrativas alternativas, dando lugar de fala aos grupos tidos como subalternos. As tecnologias de filmagem possibilitam a circulação de outras histórias outrora invisíveis, possibilitando que o documentário cinematográfico também possa ser entendido como uma espécie de mídia alternativa, a qual pode abordar determinados conteúdos marginais de forma justa, dando voz e vez aos (às) subalternizados(as).

Com o avanço das lutas por políticas igualitárias, empreendidas pelos grupos marginalizados, em meio às discussões sobre identidade, muitos(as) dos(as) documentaristas focaram suas lentes em grupos de excluídos. Bill Nichols (2005, p. 193) explica que “[...] a voz do documentário deu uma forma memorável a culturas e histórias ignoradas ou reprimidas por valores e crenças dominantes na sociedade”. Aqui, cabe destacar que, tanto os(as) cineastas voltaram suas câmeras, quanto os sujeitos dos grupos subalternizados passaram a construir suas narrativas audiovisuais por si mesmo. Tornaram-se cineastas também. Ocuparam um *locus social* para falar. Além dos casos em que ambos fazem acordos produtivos de filmagem.

³ Eis um aforismo basilar do pensamento do canadense Marshall McLuhan, do seu livro *Understanding Media* (1964), ao considerar os meios como extensão dos sentidos humanos, sendo um dos principais causadores da dinâmica cultural.

Se há um viés de documentário cinematográfico com narrativas que resgatam histórias e evidenciam identidades amordaçadas nos discursos dos sujeitos de grupos privilegiados, podemos reconhecer este tipo de filme como lugar de fala. Um subsídio discursivo de reconfiguração das relações sociais hierárquicas, podendo ser observado como uma ferramenta de resistência.

Todo modo, concordamos que “a voz política desses documentários encarna as perspectivas e visões de comunidades que compartilham uma história de exclusão e um objetivo de transformação social” (NICHOLS, 2005, p. 201). Auxiliando os ideais de luta por lugares de fala na sociedade, eles são instrumentos importantes. Sendo, talvez, uma estratégia sofisticada de resistência, capaz de mexer na estrutura das relações de poder e em seus discursos por meio da maneira de contar suas histórias.

No Brasil, os documentários cinematográficos travaram uma batalha com a mídia tradicional, principalmente no que se refere à desconstrução dos enunciados televisivos, vistos como uma espécie de “imagem bem polida” do país. Assim, segundo Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008, p. 44), “[...] coube ao documentário se voltar para grupos urbanos até então praticamente invisíveis nessa produção audiovisual”, promovendo uma instabilidade nas narrativas dominantes, inclusive ao dar espaço a sujeitos marginalizados como personagens principais e coadjuvantes de histórias silenciadas.

Desde então, o cinema documentário brasileiro tratou dos silêncios. Falou, não apenas, sobre favelados(as), indigentes, gays, lésbicas, detentos, menores, trabalhadoras domésticas, indígenas, sujeitos com necessidades especiais etc., também, abordou assuntos tabus, como: violência obstétrica, aborto, bastidores políticos, tramas religiosas, mercado de drogas, versões tendenciosas de acontecimentos, entre outros.

Uma característica dos documentários está na relação com seus personagens. Ao escolher um personagem para um filme, o(a) documentarista, mesmo que não tenha a intenção, cria uma representatividade política para seus grupos, o que se faz importante para a dinâmica das conquistas de lugares de fala. Aliás, o filme não deixa de ser um lugar de fala, sendo um dispositivo de propagação de narrativas.

Outra característica considerável é que cinema é um produto caro. Fazer um filme envolve muitos custos, principalmente aos moldes da indústria. Entretanto, os documentários

podem ser filmes mais baratos, começando pelo regime imagético da estética que se projeta, além de locações e condições de produção. Tudo isso requer equipes e equipamentos mais concisas e simples, de acordo com cada proposta de filme. Assim, convém apontar para uma parcela significativa de filmes realizada de maneira independente, com poucos recursos. Esse apontamento é importante por entender que alguns sistemas de financiamento de produção são limitadores. Guy Gauthier (2011, p. 124) explica que “o financiamento supõe certas restrições, cláusulas e condições, que o autor deve respeitar, a menos que sua notoriedade seja tão grande que se torne mais rentável lhe dá total liberdade”. Como no caso do diretor norte americano Michael Moore, produtor independente, cujo trabalho aparenta um alto nível de liberdade de expressão⁴. Mas que, pelo seu sucesso, não deixa de ter parceiros(as) produtores(as), os quais são coniventes à narrativa que ali se constrói.

No Brasil, a predominância do financiamento audiovisual é de ordem pública, sendo os filmes realizados através de editais pontuais e leis de incentivo à produção, ou ainda editais temáticos de tevês a cabo e trabalhos encomendados. Quando não, os filmes nascem de iniciativas independentes, a partir de orçamentos modestos que cabem no bolso dos(as) realizador(as), de acordo com os temas e as condições de produção. Ressalta-se que no contexto brasileiro atual marcado pela perda de direitos sociais e pelos retrocessos na pauta dos direitos humanos, a realização de filmes alternativos tende a encontrar obstáculos e censuras, principalmente por parte do Estado⁵.

Com equipamentos digitais, portáteis e acessíveis, o documentarista encontra um filão importante em instituições que possuem seus núcleos de audiovisual, tais como: universidades, ONGs e sindicatos. Há casos particulares que, com um custo mínimo, o(a) diretor(a) consegue adquirir o próprio equipamento. E, ainda, pode pleitear financiamento coletivo através das redes sociais virtuais. Tudo isso para afirmar que há uma fatia considerável no documentário cinematográfico nacional que desfruta de um nível de liberdade de expressão e, com isso, tem a possibilidade de dar voz a grupos marginalizados e fazer suas escolhas estéticas sem

⁴ Filmes mais famosos como: *Roger e Eu* (1989), *Tiros em Columbine* (2002), *Fahrenheit 11 de setembro* (2004) e *Sicko* (2007) são exemplares para nossa proposição de um discurso de resistência.

⁵ A partir de 2019, o Ministério da Cultura fechou, sendo substituído pela Secretaria Especial da Cultura anexada ao Ministério do Turismo. A Agência Nacional do Cinema – ANCINE também passou por mudanças institucionais que intensificaram mecanismo censores em relação à produção cinematográfica.

intervenções de censores. Narrativas que dizem: eu falo de mim para você da maneira que eu posso e quero falar.

A circulação dos documentários é mais uma característica a ser levada em consideração porque não se restringe às salas de cinema comercial. Aliás, talvez seja onde menos são exibidos. Sua visibilidade maior se dá através de festivais de cinema, mostras alternativas de filmes, salas de cinema de arte, cineclubes, atividades educativas, eventos temáticos, plataformas de vídeo, redes sociais virtuais, serviço de *streaming* e canais de tevê a cabo. As emissoras de tevê abertas, por sua vez, dificilmente exibem os documentários brasileiros, o que provoca a retomada da discussão dos conflitos narrativos, da luta pelos sentidos, sobretudo das estratégias de controle e impedimento de fazerem as histórias marginais circularem. Certamente, elas incomodam muito.

Por essas e outras razões, vale considerarmos os(as) cineastas documentaristas como sujeitos engajados nos conflitos narrativos. Eles(as) lutam nas arenas das palavras, pois “há uma motivação reconhecida, de maneira um pouco condescendente, mas pelo menos aceita no sistema das representações: o documentarista é um militante” (GAUTHIER, 2011, p. 127).

Assim, diante das características elencadas, nosso intuito é entender o documentário cinematográfico como espaço de disputa narrativa⁶. Ele também é um espaço de construção de narrativas para os(as) subalternizados(as), o qual profere lugar de fala a sujeitos outrora sem fala.

4 Jacqueline: a fala de uma guerreira

Lançado em 2016, o filme *Meu nome é Jacque* é um documentário, longa metragem, sobre Jacqueline Rocha Côrtes, uma mulher transexual, senhora de uma história de combates, vitórias e derrotas, pautada principalmente pelos desafios de ser quem ela realmente é: uma mulher nascida no corpo de um homem. As tramas do filme giram em torno das adversidades sociais derivadas da sua identidade de gênero e sexualidade.

⁶ Djamila Ribeiro (2017) chama atenção para pensarmos as redes sociais virtuais como um importante exemplo de espaços de disputas de narrativas. Vale ressaltar que, nesses espaços, o documentário também circula com seus discursos.

A diretora Angela Zoé é uma experiente documentarista, sócia da *Documenta Filmes*, empresa carioca especializada em audiovisual. Através da produtora, ela dirigiu os filmes *Duas histórias* e *Nossas histórias*, ambos em 2014, e realizou um documentário sobre o famoso cartunista *Henfil*, em 2017, além de ser produtora executiva do documentário *Betinho: a esperança equilibrista* (2015), dirigido por Vitor Lopes. A obra sobre Jacqueline foi feita em parceria com *Globo Filmes*, a *Ancine – Agência Nacional do Cinema* e *Globo News*, e circulou em vários festivais de cinema do Brasil e outras janelas alternativas de exibição, tendo notório reconhecimento pelas premiações conquistadas. Hoje está disponível na plataforma *Net Now*⁷, podendo ser visto também mediante outras plataformas na internet e, ainda, é exibido esporadicamente na programação de canais como a *Globo News* e *Canal Brasil*.

A narrativa do filme se desenvolve percorrendo duas linhas paralelas: de um lado, a personagem conta sua própria história, mirando nos principais fatos vivenciados em torno da sua identidade de gênero e sexualidade ao decorrer da sua vida: família, escola, amigos, festas, dança, experiência sexual, amor, trabalho, casamento etc.; do outro lado, a diretora escolhe acompanhar o cotidiano da vida de Jacque, como uma observadora quieta que estava ali do lado da sua vida privada: dentro de casa, no carro, na praia, no supermercado, na caminhada, no salão de beleza do marido, no ônibus, na rotina com os familiares. A diretora ainda conta com o uso de arquivos fotográficos da personagem para ilustrar sua fala, com o depoimento de parentes e de alguns colegas.

Dessa maneira, o filme cria a ilusão de imparcialidade, com muita liberdade de expressão para a personagem que, nitidamente, não aparenta ter problema com a presença da câmera. Pelo contrário, fica evidente que ela se vale daquele espaço de fala legitimado pela diretora. Aliás, um ponto de destaque se firma no fato de se perceber na tela que Jacque se mostra como uma excelente narradora de si, principalmente, pela desenvoltura performática dela com a câmera e o uso que ela faz disso. Ela reconhece o espaço e o ocupa.

Então, assuntos como sua relação com a mãe ganham proporção imensurável em seus depoimentos. Tendo em vista que, em alguns casos de narrativas, as relações familiares diante da homossexualidade e da transexualidade são naturalizadas como conturbadas nas falas

⁷ Todas as informações deste parágrafo, até então, foram obtidas através do site oficial da produtora *Documenta Filmes*: www.documentafilmes.com.br.

dominantes, ao contrário da dela. Portanto, de início, é fundamental para o filme expor a atitude materna de Jacque, atravessada pela presença afetiva da mãe numa série de acontecimentos da personagem, como no relato sobre a descoberta da AIDS e a perda do cabelo ou na cena da lasanha. Tudo isso justificando a cena de visita ao túmulo da mãe. Nesse espaço narrativo, o reconhecimento do amor materno posto no filme demonstra uma história exemplar para se revisitar a naturalização de narrativas trágicas sobre os conflitos familiares em decorrência da identidade de gênero e da sexualidade, oferecendo uma alternativa para repensar a vida de personagens como Jacque, no cotidiano.

A personagem transexual do filme é um sujeito que reconhecemos enquadrado num grupo de excluídos(as) sociais, cuja trajetória de vida expõe suas disputas para ocupar os *locus sociais*, desde professora de inglês até se tornar representante do Governo Federal em congressos mundiais sobre AIDS. E, por suas histórias e sua notória representatividade, foi escolhida pela cineasta para ocupar esse espaço no cinema documentário, submetendo-se ao trato de filmagem para a criação dessa imagem cinematográfica. Portanto, juntas (personagem e diretora) constroem uma obra engajada de amplificação daquelas histórias impedidas por alguns sujeitos sociais. Montam uma narrativa para digladiar na arena da palavra.

Algumas imagens merecem um tipo de destaque. Para nós, as cenas de banho e de troca de roupa, nas quais Angela Zoé faz uso de códigos visuais consagrados e muito utilizados em cenas de corpos femininos, são importantes na narrativa do filme. Essas imagens não apenas traduzem o desejo externado pela personagem de, desde jovem, ainda com corpo masculinizado, ser vista como uma mulher. Os planos demonstram que Jacque pode acessar o capital simbólico pelo qual ela lutou a vida toda. Os códigos visuais fotográficos dão conta de fortalecer a fala do ponto de vista da personagem principal diante de um(a) espectador(a) incerto(a) diante da tela. As imagens dizem, de certa maneira: “Sim! Ela pode ocupar esse espaço! Ela pertence a esse lugar! Ela tem direito de participar desse campo simbólico!”. Ou como a própria personagem diz: “A Jacque é assim: mulher!”.

Conjuntamente, a família de Jacqueline integra a narrativa do filme. Por meio de depoimento, não apenas por serem testemunhas daquela trajetória de vida, mas, sobretudo, por fazerem parte da luta contra violências e preconceitos; da luta por lugar de fala; da luta contra as abjeções fabricadas na fala de outros; da ação de resistir. Nesse contexto, temos

outras vozes que fortalecem o discurso de Jacque, na eminência de subsidiar sua fala diante das narrativas avessas, vivas na sociedade, a respeito de pessoas transexuais. Entre tantas outras histórias de exclusão, as quais hierarquizam os sujeitos e roubam seus lugares, a narrativa dominante obstrui a voz da resistência, dos que ocupam posições de menor privilégio e tentam descredenciar tais discursos. Por isso, o destaque da polifonia no documentário.

Ao escolher Jacqueline para ser a personagem principal da obra, Zoé lhe coloca num lugar privilegiado, um lócus social, estrelando num filme, capaz de arrecadar mais força para as palavras de Jacqueline Rocha Côrtes enquanto militante transexual que é. Pelos efeitos de empatia e admiração que, normalmente, os filmes causam nos seus receptores(as), por exemplo, o sujeito ganha uma propagação imensurável enquanto inspiração e modelo de vida para alguns. Mais ainda, a transexual é posta num lugar de representatividade, onde ela fala não apenas dela, mas também fala e resiste por um grupo de subalternizados, no qual muitos não ocupam lugares de fala como esse. Vale salientar que Jacque faz questão de contar a sua experiência pessoal, reiterando que existem muitas formas de vivenciar as transexualidades. Acredita-se que ao narrar cinematograficamente sua trajetória, Jacque simboliza a visibilidade a pessoas transexuais, ao tempo que mexe nas estruturas de discursos conservadores e questiona a naturalização da heterossexualidade.

A obra demonstra, ainda, sua força enquanto resistência contida na construção das imagens. Em cena, há um personagem colega de Jacque, militante LGBTQI+, que, em poucas palavras, depõe sobre a força de Jacqueline para entrar nas arenas das palavras. Referindo-se à mídia tradicional, ele diz que, diante das câmeras, eles davam entrevistas de costas, eram fotografados(as) e filmados(as) de costas. Em nenhum momento, o filme recorre a esse recurso de linguagem. Pelo contrário, Jacque é vista pelo(a) espectador(a) de incontáveis maneiras, da vida privada à vida pública, sem beirar o olhar pejorativo de exclusão, arraigado em códigos das estruturas da linguagem audiovisual. Aliás, a obra reforça o entendimento do documentário brasileiro como um mecanismo de afronta das “imagens bem polidas” da mídia tradicional, a qual muitas vezes repete as narrativas de cunho dominante na sociedade pelo viés estético.

Reiterando, o personagem afirma, no filme, que antes de Jacque, quem falava por eles(as) eram os presidentes das ONGs, advogados(as), médicos(as), os(as) psicólogos(as), enfermeiros(as) e assistentes sociais. Todos, menos eles(as) mesmos(as). E Jacqueline,

enquanto representação que é, encarava a mídia e perguntava se estavam vendo um monstro além de um ser humano. O que nos mostra que, antes do documentário, a personagem já era uma representação forte com lugar de fala. O filme vem a reforçar essa ocupação dos códigos simbólicos, trazendo para o grupo outra dimensão de exercício do poder na forma de narrativa audiovisual, constituindo uma força em signos outrora feita para negar identidades fixas e lineares. É lugar de fala, de representação, de resistência e de disputa narrativa na mesma medida.

As imagens de arquivo utilizadas no filme são predominantemente fotos do álbum de família da personagem principal, de um espaço pessoal de recordação. Essas imagens, assim, também fortificam as histórias apresentadas por Jacque como um subsídio retórico, acionado enquanto memórias existentes, lhe proferindo força e assertividade nas informações que expõe.

Embora Angela Zoé tenha produzido junto com empresas como a Rede Globo, fica claro que a diretora desfrutou de tamanha liberdade poética para construir a narrativa em questão, fazendo-a como uma obra engajada sobre as experiências e disputas das pessoas transexuais, sob o olhar de uma mulher, mesmo que não tenha sido sua principal intenção. Na mesma dimensão, Jacque também utiliza a câmera com total liberdade para dizer sobre si. No total, ao projetar Jacque, o documentário fala em prol da igualdade, da humanização, da quebra de tabus, retirando-a de uma obscuridade, levando-a para fazer parte de uma luta discursiva, fortalecendo-a enquanto guerreira. Combatendo e resistindo ao preconceito advindo de narrativas heteronormativas pré-construídas por sujeitos incapazes de entender a vida do ponto de vista de uma mulher transexual, que tem lugar de fala para dizer sobre os subalternizados, como no caso da psiquiatra citada no filme. Ao seu modo, *Meu nome é Jacque* é um instrumento importante para manter Jacqueline na arena da palavra.

Considerações finais

Entendemos que *Meu nome é Jacque* é um exemplo de como o documentário cinematográfico brasileiro pode contribuir para que os sujeitos marginalizados ocupem lugares de fala. Mais ainda, acreditamos que ele é um lugar de fala. No caso específico, consideramos que o documentário circula na sociedade como um instrumento portador de discursos de

resistência capazes de fortalecer personagens subalternizados diversos para entrarem nas arenas das palavras e disputarem narrativas. Ele permite lutar contra falas preponderantes acerca de grupo específicos, construídas a partir de lugares adversos. Além disso, desconstrói esquemas dominantes de gênero pautados na heterossexualidade como algo natural e amplia a discussão sobre as múltiplas possibilidades de vivenciar as feminilidades e as masculinidades. A câmera filmadora aparece como uma tecnologia importante nessa fase de produção audiovisual, pois é a articuladora de um ambiente informacional singular, onde as relações interpessoais são reconfiguradas, modificando, assim, os jogos de força entre os sujeitos, dando visibilidade a narrativas silenciadas pelas formas de poder. Dessa maneira, o cinema documentário baldeia as estruturas de tais discursos dominantes, os quais constroem e naturalizam sentidos a partir de interesses sociais. Por essa razão, acreditamos, por fim, que ajudar a difundir as obras cinematográficas desse gênero venha a ser uma estratégia de resistência, tendo em vista a narrativa aqui analisada.

Referências

- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 23. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.
- GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas: Papyrus, 2011.
- KERCKHOVE, Derrick de. **A pele da cultura: investigando a nova realidade eletrônica**. São Paulo: Annablume, 2009.
- LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.
- SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em: 23.09.2019

Aprovado em: 09.05.2020