



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Jéssica Cabral dos Santos

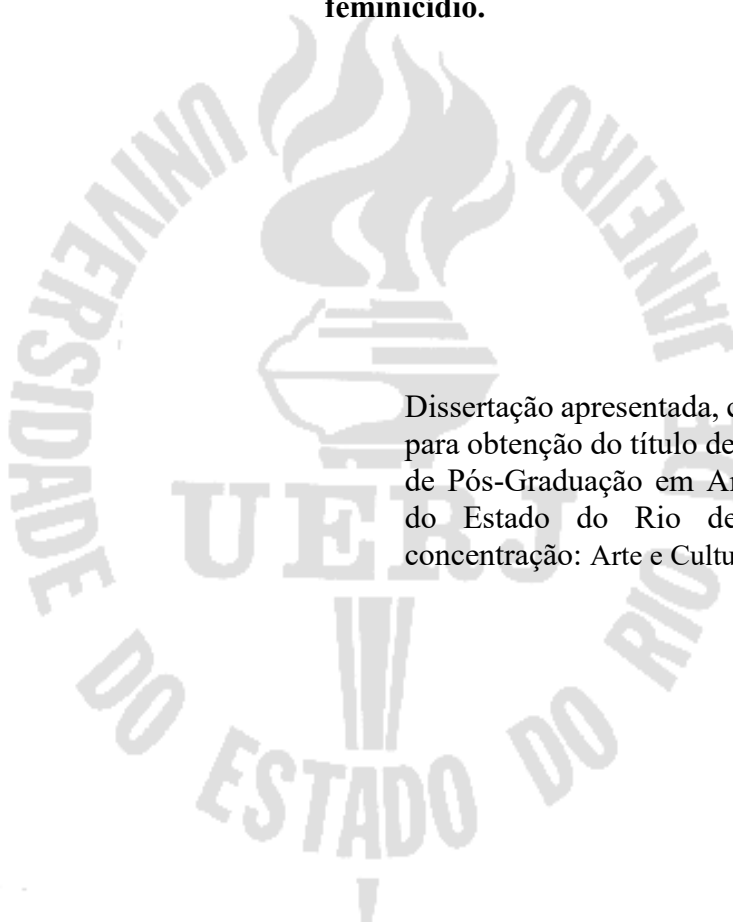
***Flores e a resistência feminina: um filme documental sobre violência
contra mulher e feminicídio.***

Rio de Janeiro

2025

Jéssica Cabral dos Santos

Flores e a resistência feminina: um filme documental sobre violência contra mulher e feminicídio.



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Andréa Stelzer

Rio de Janeiro

2025

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S237 Santos, Jéssica Cabral dos.
Flores e a resistência feminina: um filme documental sobre violência
contra mulher e feminicídio / Jéssica Cabral dos Santos. – 2025.
109 f: il.

Orientadora: Andréa Stelzer.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Flores (Filme) - Teses. 2. Documentário (Cinema) - Brasil -
Teses. 3. Criação (Literária, artística, etc.) - Teses. 4. Violência contra
as mulheres – Teses. 5. Feminicídio – Teses. 6. Feminismo e arte –
Teses. I. Stelzer, Andréa. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 791.229.2:396

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum – CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Jéssica Cabral dos Santos

Flores e a resistência feminina: um filme documental sobre violência contra mulher e feminicídio.

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 26 de setembro de 2025.

Banca examinadora:

Profª. Dra.. Andréa Stelzer (Orientadora)

Instituto de Artes - UERJ

Profª. Dra. Eloíza Gurgel Pires

Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Paulo Roberto Tonani

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2025

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, às raízes que me sustentam.

À memória da minha avó Euclídia, cuja ternura e força continuam a me guiar. Sua lembrança é brisa que acalma e presença que inspira; um sopro eterno que me ensinou que o amor também é herança e destino.

À minha mãe, que é também artista, e que lutou com coragem em tempos mais árduos, quando as oportunidades eram poucas e os espaços de criação mais estreitos. Sua força, mesmo diante das ausências e impossibilidades, me abriu o caminho que hoje percorro. Tudo o que realizo carrega em silêncio, os sonhos que ela também sonhou.

A meu pai, que acreditou nos meus sonhos quando eles ainda eram apenas sementes. Por muito tempo se anulou financeiramente para que fosse possível de alguma forma ajudar meu sonho acontecer. Foram meus pais que me mostraram que estudar artes é também cultivar liberdade, e que realizar-se no que se ama é uma forma de honrar a vida. O apoio de vocês foi terra fértil, onde pude florescer.

Ao meu marido, companheiro e farol, que me estimulou a retornar à vida acadêmica. Seu incentivo foi recomeço, coragem e aconchego. Foi ao seu lado que entendi que o percurso pode ser árduo, mas é sempre mais leve quando se caminha de mãos dadas.

À Prof^a Dra. Andrea Stelzer minha orientadora, que abriu diante de mim a possibilidade rara de reunir, em uma só pesquisa, todas as linguagens que me atravessam. Seu gesto de confiança ampliou meu horizonte, permitindo que este trabalho fosse não apenas estudo, mas também entrega, criação e reencontro comigo mesma. Suas palavras e conselhos se tornaram bússola preciosa para minha carreira acadêmica.

À equipe técnica do filme *Flores*, que colocou sua sensibilidade a serviço de um sonho coletivo. Cada olhar, cada gesto e cada detalhe materializaram em imagem e som aquilo que, sozinha, eu jamais teria conseguido expressar.

E, com especial reverência, agradeço a todas as mulheres da militância feminista que compõem este filme. Vocês trouxeram suas histórias, suas dores e suas lutas para dentro das imagens, deixando nelas a marca viva da resistência e da esperança. São vozes que vão além do cinema, atravessando a pesquisa, a vida e o tempo.

Sou profundamente grata também ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) e a seus professores, que ampliaram minha visão e alimentaram este percurso. À Prof^a Dra. Luciana Lyra, por suas aulas que entrelaçam pertencimento e feminismo, devolvendo à arte sua dimensão de corpo e voz. À Prof^a Dra. Marisa Flórido, que me fez enxergar o território como resistência, e a decolonialidade como urgência. Em especial à Pr^f Dra. Paloma Carvalho, que me acolheu nas linguagens do cinema, oferecendo sua expertise sobre cor, composição e cultura cinematográfica, e a ela sou imensamente grata. Ao coordenador do curso, que com paciência e resiliência, mantém o caminho aberto para cada estudante florescer.

Às professoras doutoras Lúcia Monteiro e Oiara Júnior, do PPGCine da UFF, cujas disciplinas foram indispensáveis para ampliar meus horizontes e oferecer novos olhares que me acompanharam até o fechamento desta dissertação.

Agradeço imensamente à Joice Cristina Carollo, pilar essencial para a criação da história do filme, generosa ao ceder o roteiro que se transformou em gesto militante e poético na tela. À Carol Buranelli, que aceitou mergulhar nessa imersão de *Flores* como diretora de arte, e me acolheu em cada instante, ajudando-me a me descobrir no turbilhão intenso e criativo que compartilhamos.

Este trabalho é mais que um percurso acadêmico:

É um tecido feito de memórias, afetos e lutas.

É a reunião de vozes queridas — da minha avó, da minha mãe, das minhas colegas, das amigas, das mestras, das parceiras de arte e militância, das mulheres que ergueram suas vozes no filme e além dele.

É, acima de tudo, um gesto coletivo.

Um jardim que floresce em mim,
e se desdobra agora nestas páginas.

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação às mulheres da resistência às 1 que transformam dor em palavra, silêncio em grito, ausência em presença. Que segue criando mundos possíveis mesmo quando o mundo insiste em desabar.

RESUMO

SANTOS, Jessica Cabral dos. **Flores e a resistência feminina**: um filme documental sobre violência contra mulher e feminicídio. 2025. 109 f. Dissertação (Mestrado em Arte) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

Esta pesquisa tem como objetivo analisar o trabalho com os documentos, relatos e notícias no processo de criação do filme documental *Flores*, produzido por mim, Jéssica Voguel, no ano de 2021. Buscou-se refletir sobre o filme documental e a fricção entre o real e o ficcional a partir dos relatos, das imagens e dos documentos, além do laboratório corporal realizado com as atrizes e não atrizes, convidadas a participar do filme. Realizou-se uma investigação do processo de criação de *Flores* a partir dos relatos de mulheres, vítimas de violência doméstica, e da poética ficcional criada por meio das imagens, que teve inspiração em algumas obras de arte sobre o feminino. Buscou-se uma reflexão sobre a teoria feminista e o ativismo nas artes a partir de autores como Silvia Federici, Bell Hooks, Judith Butler e Heloísa Teixeira, Gilles Deleuze, Riga Segato, Djamila Ribeiro, assim como sobre a cena documental com Marcelo Soler, Eduardo Coutinho e Consuelo Lins a fim de analisar o processo de criação de *Flores* como um manifesto ativista de combate à violência contra as mulheres de Maricá e do mundo.

Palavras-chave: filme documentário; *Flores*; feminicídio; ativismo.

ABSTRACT

SANTOS, Jessica Cabral dos. **Flowers and femine resistance:** a documentry film about violence against women and femicide. 2025. 109 f. Dissertação (Mestrado em Arte) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

This research aims to analyze the work with documents, reports, and news in the creative process of the documentary film *Flores*, produced by me, Jéssica Voguel, in 2021. The aim was to reflect on the documentary film and the friction between reality and fiction based on the reports, images, and documents, in addition to the body laboratory carried out with the actresses and non-actresses invited to participate in the film. An investigation of the creative process of *Flores* was carried out based on the reports of women, victims of domestic violence, and the fictional poetics created through the images, which was inspired by some works of art about femininity. The aim was to reflect on feminist theory and activism in the arts based on authors such as Silvia Federici, Bell Hooks, Judith Butler and Heloísa Teixeira, Gilles Deleuze, Rita Segato, Djamila Ribeiro, as well as on the documentary scene with Marcelo Soler, Eduardo Coutinho and Consuelo Lins in order to analyze the creative process of *Flores* as an activist manifesto to combat violence against women in Maricá and around the world.

Keywords: documentary film; *Flores*; femicide; activism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 : Imagem da depoente Jaci.....	35
Figura 2 - Imagem da depoente Marília.....	36
Figura 3 - Imagem da depoente Oneide.....	37
Figura 4 - Imagem da depoente Carol.....	38
Figura 5 - Imagem da depoente Lunah.....	39
Figura 6 - Imagem da Atriz Maju interpreta Grazielle.....	40
Figura 7 - Imagem da depoente Maria Sofia/ Eunice.....	41
Figura 8 - Imagem da Atriz Lua.....	42
Figura 9 - Imagem da Atriz Rosa dos Anjos interpreta Sandra.....	42
Figura 10 - Imagem da Atriz Mariana interpreta Sônia.....	43
Figura 11 - Imagem da depoente Tamara.....	44
Figura 12 - Imagem da participante Angelah que interpreta Joelma.....	44
Figura 13 - Imagem da Participante Josiane.....	45
Figura 14 - Imagem da participante Mar.....	45
Figura 15 - Imagem das mãos das mulheres.....	46
Figura 16 - Imagem de Girls Power performance.....	49
Figura 17 - Imagem da depoente Marília - referência de enquadramento.....	54
Figura 18 - Imagem do filme Caravaggio de Derek Jarman.....	55
Figura 19 - Imagem da Noiva morta em <i>Flores</i>	56
Figura 20 - Pintura de Ofélia morta no lago.....	57
Figura 21 - Imagem da Noiva Fugindo da igreja em <i>Flores</i>	58
Figura 22 - Imagem da Noiva na praia em <i>Flores</i>	59
Figura 23 - Imagem da atriz Lua na performance em <i>Flores</i>	68
Figura 24 - Imagem da atriz Maju na performance em <i>Flores</i>	69
Figura 25 - Imagens de Making of de <i>Flores</i>	69
Figura 26 - Referências e ângulos da personagem da noiva pela diretora do filme	74
Figura 27 - Referências de ângulos pelo editor do filme	74
Figura 28 - Referências Imagens conceituais <i>Flores</i>	75
Figura 29 - Referências do colorismo da noiva.....	75

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 O FILME DOCUMENTAL E A FRICÇÃO ENTRE O REAL E O FICCIONAL	15
1.1 O campo documental no cinema.....	19
1.2 Aproximações com o documentário <i>Jogo de cena</i> de Eduardo Coutinho.....	25
1.3 Performance, Corpo e Ética no Cinema Documental Contemporâneo.....	30
1.4 Fricções, Potências e Desafios do Documentário Contemporâneo.....	31
2 DOCUMENTOS, IMAGENS E NARRATIVAS REAIS: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE <i>FLORES</i>	33
2.1 Os documentos e os relatos das mulheres.....	34
2.2 Da vídeo-performance <i>Girl Power</i> ao documentário <i>Flores</i>	48
2.3 Imagem, fotografia e a criação da poética de <i>Flores</i>	53
2.4 A fuga da noiva como estratégia de resistência feminina.....	58
2.5 O laboratório corporal: entre o trauma e a trama.....	64
2.6 Montagem, colorização e finalização.....	72
3 ARTE FEMINISTA E ARTIVISTA EM <i>FLORES</i>	77
3.1 Feminismo e arte performativa.....	82
3.2 Feminismo e ativismo como resistência em <i>Flores</i>	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS	99
ANEXO A - QR-Code do filme.....	101
ANEXO B – Roteiro do filme	102
ANEXO C – Cartazes do filme.....	107

INTRODUÇÃO

A pesquisa tem como objetivo principal analisar e refletir acerca dos documentos, relatos e notícias a fim de investigar o processo de criação do filme documental *Flores*, dirigido por mim, Jéssica Voguel, no ano de 2021. *Flores* traz vinte e duas mulheres para a produção do filme, entre elas, treze mulheres que relatam histórias de feminicídio e violência doméstica na cidade de Maricá, que se situa na região metropolitana do Rio de Janeiro. Maricá possui uma história que se liga às raízes patriarcais da cultura brasileira, cidade fundada no século XVII, constitui-se economicamente por fazendas de cana de açúcar e posteriormente café, utilizando trabalho escravo africano, segundo Ilmar Mattos em seu livro *O tempo Saquarema* (1984).

Conforme afirmou Mattos, Maricá era uma cidade escravocrata, conservadoramente católica e patriarcal, portanto muitas histórias de feminicídio e violência doméstica foram silenciadas, por medo, submissão ou mesmo por diversos tipos de coação masculina. Atualmente, essas histórias ganham campo para serem devidamente expostas pelas mídias. *Flores* é um documentário que retrata o feminicídio e a violência doméstica das mulheres de Maricá, fato tão urgente para ser debatido em nossa sociedade brasileira. Esses relatos são fatos ocorridos realmente por não-atrizes e outros relatos foram retirados de notícias e apropriados corporalmente por algumas atrizes convidadas para participar do filme.

Paralelamente aos relatos reais, *Flores* também apresenta uma história ficcional construída por imagens de forma a dialogar poeticamente com os relatos de sofrimentos das mulheres. Trata-se da personagem da noiva, interpretada por mim, que foge da igreja no dia do seu casamento e corre para uma praia deserta. A narrativa ficcional inicia-se com uma sequência: uma noiva, em uma fuga desesperada na porta de uma igreja. Seu olhar, carregado de desespero, varre o entorno por uma fração de segundo antes que ela impulse o corpo para a frente, desaparecendo velozmente na dobra de uma esquina. Essa cena de abertura não se esgota em sua primeira exibição; ao invés disso, ela é expandida ao longo da trama, intercalada com os relatos reais que lançam luz sobre a motivação e o destino da fugitiva. Cada testemunho real não só denuncia, mas também cria narrativas de resistência, verdadeiras linhas de fuga coletivas que se fortalecem ao serem contadas.

Nesse sentido, buscou-se refletir sobre as linhas de fuga, como explicitou o filósofo Deleuze, como possibilidade de transformação e de criação de novos rizomas, novos modos de ser, de pensar e de agir. A fuga trata de romper com o estabelecido, no caso da noiva, romper

com o casamento dentro de uma sociedade machista, com a ideia de que um homem vai satisfazer todos os seus desejos, tomar conta de sua vida, aceitar as agressões direcionadas ao seu corpo, aceitar os padrões estéticos impostos a uma mulher. Assim, fugir significa escolher uma outra via, outra possibilidade para si mesma.

A pesquisa buscou analisar a fricção entre real e ficção no cinema documental se aproximando também de outras obras, tais como o documentário *Jogo de cena (2007)* de Eduardo Coutinho, que também trabalha a partir de relatos reais de atrizes e não-atrizes a fim de questionar a noção ética e estética do documentário no cruzamento entre real e ficcional, vida e arte, íntimo e coletivo.

Assim, percebe-se que o que importa não é saber o que é real ou não, mas de que forma as narrativas são performadas a fim de potencializar os afetos, que estão relacionados com a militância feminista. O real pode ser intensificado por meio de uma poética e pela interpretação de atrizes experientes. Pode-se dizer que em *Flores*, o real não está somente nos depoimentos e emoções das testemunhas, mas ele é ampliado por meio de uma poética corporal das atrizes e não atrizes, ao realizar um laboratório corporal, conforme explicitado no capítulo dois. Interessa investigar as formas como as atrizes se apropriaram dos relatos reais e como foi possível intensificar e provocar o olhar do espectador por meio de um recorte dessas realidades e a criação de uma poética.

No campo teórico, essa pesquisa visa desenvolver uma reflexão crítica acerca do trabalho com os documentos, a memória e os relatos de dor e sofrimento das mulheres e de como o filme documental pode lidar ética e esteticamente com estes fatos. Por outro lado, o filme também é um manifesto e um grito de denúncia de um fato e urgente ocorrido pelo feminicídio das mulheres em Maricá. Os relatos são uma forma de revelar o machismo ocorrido, em sua maioria, pelos próprios companheiros, que as levaram à morte.

Flores surgiu a partir de uma performance chamada *GIRLS POWERS*, que consta no meu Instagram @Jvogueloficial, durante o período mais difícil da pandemia de Covid19. Esta performance ocorreu no Instagram como forma de manifestação contra violência doméstica, feminicídio e contra os padrões de beleza que a sociedade impõe. Neste momento, a roteirista Joice Cristina me convidou para a construção do roteiro de *Flores*, pois percebeu-se a importância de trazer relatos reais para dentro da narrativa filmica como legitimação do discurso/ação crítico e reflexivo acerca do feminicídio e da violência doméstica contra as mulheres.

Esta justaposição de narrativas entre o real e o ficcional fez surgir o roteiro de *Flores* como uma forma de denúncia e de busca por uma transformação dessa situação. O filme é um manifesto coletivo de mulheres contra a violência doméstica e o feminicídio na cidade de Maricá. Durante o processo de produção surgiram algumas testemunhas e atrizes que pediram para relatar suas vivências reais sobre os casos de violência sofridos por elas.

Essa pesquisa buscou analisar o processo de criação do filme como uma forma de ativismo, que busca expandir o campo da arte com o ativismo, ou seja, a utilização da arte como ferramenta para expressar e defender causas sociais e políticas. *Flores* propõe questionar e refletir sobre de que forma, ética e estética, a arte pode lidar com fatos e como é possível abordar os relatos reais sofridos pelas mulheres ao falar de um trauma que continua em ressonância com o presente. Também propõe refletir sobre a poética do filme documental como forma de dialogar com o real, por meio da pesquisa de imagens relacionadas com obras de arte que abordam a questão do feminino e do feminicídio.

No primeiro capítulo investigou-se de que forma os relatos reais, as notícias e os documentos podem servir como material para a criação do filme documental. Foram estudados teóricos e documentaristas a fim de embasar o pensamento sobre o filme documental e debater sobre a relação entre o real e o ficcional, assim como a noção de documento como uma memória construída subjetivamente. Foi realizada uma análise do documentário *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho, a fim de traçar algumas aproximações com o processo de criação de *Flores*.

Jogo de cena, de Coutinho, assim como o *Flores* foram realizados por meio de relatos de mulheres que resolveram contar as suas histórias de sofrimento diante de uma câmera. Mulheres que chegaram a partir de um anúncio de jornal e algumas atrizes convidadas para interpretar as histórias de outras pessoas, além de narrar as suas próprias histórias, confundindo real e ficção e tornando tudo mais real. Ambos os filmes buscam entender e ampliar o campo de estudo do cinema documental a partir da criação de um arquivo de memória contendo os relatos de mulheres que contam suas experiências de vida, de forma estabelecer novas partilhas do sensível e ressaltar a importância de tratar de questões urgentes que partem do individual para o coletivo.

No segundo capítulo foi analisado o processo de criação de *Flores*, a pesquisa dos relatos, das notícias e a criação do roteiro dramaturgico. Foi analisada a dramaturgia das imagens e a relação com as obras de artes que serviram de inspiração para o filme. *Flores* tem fotografia e direção geral minha, e direção de arte de Carol Buranelli. A fotografia foi inspirada em obras artísticas, baseando-se na estética da obra de Caravaggio e ainda de alguns pintores

do Renascimento, que serviram como referência para pensar a poética do filme, especialmente nas imagens de fuga da noiva, ao estabelecer uma fragmentação ficcional em meio aos relatos reais.

Ainda no capítulo dois foram analisadas a performance e o laboratório do ator que contribuíram para intensificar as narrativas do filme documental. Trata-se de investigar os métodos de trabalho de expressão corporal e vocal que possibilitaram ao elenco um aprofundamento das histórias vividas e a sensibilização corporal para a filmagem das cenas. O laboratório corporal, realizado com as atrizes e não atrizes, buscou uma maior sensibilização dos relatos reais para as narrativas do filme. Foram realizadas práticas corporais a fim de potencializar suas vivências a partir de métodos da escola Angel Vianna. Alguns aspectos da dança e da educação somática serviram como método para construção de um corpo cênico, por meio da improvisação com as emoções e do movimento sutil das expressões.

Flores também ativou um processo de cura, ao tornar possível que as vozes dessas mulheres, vítimas de violência, fossem ouvidas por meio da arte. Ao buscar uma forma de documentar as experiências de sofrimento e violência, que causaram trauma em suas vidas, o filme torna possível ajudar outras mulheres a lidarem com esse tipo de situação. Assim, os relatos das mulheres são uma forma de transformar o trauma em trama, fazendo com que a narrativa subjetiva possa agir de forma coletiva por meio da arte.

Outra diretora do cinema documental que foi inspiração para essa pesquisa foi a cineasta contemporânea brasileira Sandra Werneck com o filme *Mexeu com uma Mexeu com todas* (2017). O filme aborda os depoimentos de diversas vítimas e sobreviventes e coloca em pauta uma discussão sobre o tema do abuso sexual e violência doméstica. Depoimentos como da farmacêutica Maria da Penha que empresta o nome à lei de 2006 que criminaliza a violência contra a mulher, da nadadora Joana Maranhão, da ex-modelo Luíza Brunet, da escritora Clara Averbuck e de várias outras mulheres que, ao relatar os episódios sofridos por elas, ajudam a analisar o fenômeno generalizado da culpabilização da vítima e da intimidação como forma de evitar denúncias contra os agressores.

O intuito da realização de *Flores*, além de propor um manifesto de denúncia e protesto contra os casos de feminicídio e violência doméstica no Município de Maricá, tem também como pilar oferecer informações, socorro e emergência sobre esses casos. Trata-se de um convite à reflexão e conscientização de toda a sociedade para o fim da violência contra a mulher, incentivando a luta contra o feminicídio.

No terceiro capítulo, buscou-se desenvolver uma reflexão crítica sobre a questão do feminismo e do ativismo manifestados por meio do filme. Um estudo sobre os feminismos nas artes e o ativismo como uma ação política no nível dos afetos, ao abordar a luta das mulheres contra o poder patriarcal, por meio de um filme realizado com atrizes e não atrizes que resolveram relatar seus traumas e atuar num filme independente, sem recursos, dando possibilidade de voz como representatividade para várias outras mulheres. O cinema documental vem buscando novas metodologias visando dar visibilidade aos relatos feministas de combate ao machismo e ao feminicídio, além de investigar novas formas de produção de arte ao revelar o que é urgente na sociedade.

Para isto, realizou-se um estudo filosófico e artístico baseado na obra de mulheres, tais como: Silvia Federici em *O calibã e a bruxa* (2019), *Além da pele* (2023), Heloísa Buarque de Holanda com a análise das performances feministas trazendo novas perspectivas decoloniais, Maria Del Priori com a história do feminismo a fim de traçar novas cartografias para aprofundar o pensamento feminista, Bell Hooks que colabora com o entendimento da arte como reflexão poética e política e o lugar de fala de Djamila Ribeiro.

Federici (2019), afirma que desde antes do Capitalismo, as mulheres foram afastadas da esfera pública e, assim, da política. Acredito que *Flores* seja um dos primeiros projetos documentais feministas na cidade de Maricá, além de ser um alerta contra os feminicídios que aconteceram durante a pandemia. *Flores* representa um projeto propulsor para muitos artistas feministas, não só de Maricá, mas de todas que tenham interesse em colocar as suas vozes através de manifestos artísticos.

1 O FILME DOCUMENTAL E A FRICÇÃO ENTRE O REAL E O FICCIONAL

Neste capítulo, exploramos a interseção entre ficção e não ficção na cena documental, com ênfase nas contribuições de Marcelo Soler, Eduardo Coutinho e Consuelo Lins. Marcelo Soler, em seu artigo *O espectador no teatro de não-ficção*(2008), analisa como a combinação desses dois elementos pode enriquecer a narrativa documental, especialmente em contextos sociais complexos, como a violência de gênero. Ele argumenta que o documentário não deve apenas reproduzir a realidade, mas também provocar uma reflexão crítica, permitindo que o espectador se torne um cocriador da obra. Essa abordagem valoriza a memória e os relatos individuais e desafia a ideia da verdade como representação fixa, ao enfatizar a natureza dinâmica e interpretativa do documentário.

Eduardo Coutinho, por sua vez, é um ícone do cinema documental brasileiro, conhecido por sua estética minimalista e pela forma como dá voz a personagens comuns, permitindo que suas histórias sejam contadas de modo autêntico. Filmes como *Santo Forte* e *Jogo de Cena*, exemplificam a fusão entre ficção e realidade, onde a encenação se torna uma forma de revelar verdades profundas sobre a condição humana. Consuelo Lins amplia essa discussão ao destacar como o documentário contemporâneo desafia as fronteiras da representação, promovendo uma escuta radical que transforma o espectador em um participante ativo na construção do sentido. Portanto, essas perspectivas oferecem uma sólida base para compreender a complexidade da cena documental e suas implicações sociais, culturais e políticas.

Analisamos a relação entre ficção e não ficção no filme documental a fim de perceber de que forma os relatos, os testemunhos e os documentos podem ser um campo fluido entre o fato e a ficção, a vida e a arte. Teremos o filme *Flores* (2021), que foi produzido em Maricá e que utiliza relatos reais de mulheres que sofreram feminicídio e violência doméstica, intercalando esses depoimentos com uma narrativa ficcional e a busca de uma poética como forma de dialogar com esse real violento.

Marcelo Soler (2008), pesquisador da cena documental, explora a interseção entre ficção e não ficção na cena documental, propondo uma reflexão sobre as diferentes formas de construção da cena a partir dos documentos, logo propondo novas percepções sobre o documental como um espaço de reflexão crítica e engajamento social:

A questão que se coloca é a natureza do comprometimento com a realidade. O que se pretende não é construir uma ficção sobre fatos que ocorreram, mas discuti-los, fazendo uso de documentos de toda ordem, explorando uma significação outra,

diferente da obtida quando se trabalha com produtos assumidamente ficcionais. (Soler, 2008, p. 2)

Segundo Soler, existe uma diferença fundamental entre a cena ficcional e a não ficcional: o dado ficcional surge como representação de algo imaginado, mesmo que a partir de fatos reais, para a construção de uma ficção. Portanto, é representação (captação) de uma representação (dado em si). Na cena não ficcional existe um comprometimento com a análise da realidade e a valorização dos dados da não ficção, evidenciando uma preocupação com a ordenação discursiva segundo os valores explicativos que se queira atingir.

Desta forma, o ato de documentar adquire uma conotação investigativa, já que solicita do documentarista um olhar para a realidade tentando perceber nela dados que podem ter sido ocultos ou silenciados, buscando dar voz a novas interpretações da realidade e entendê-la de maneira mais ampla. Trata-se de um posicionamento do sujeito sobre algo. Porém, segundo Soler, além do ato de documentar, torna-se importante que o espectador saiba que ele está diante de uma obra documental, convidando-o para uma experiência cênica diferenciada, na qual ele também será um cocriador da obra:

É o olhar do espectador, portanto, que transforma o que está sendo apresentado em documentário. De nada adianta a intencionalidade em documentar o trabalho com e sobre dados de não-ficção se o espectador não tem uma elaboração a partir de uma percepção documental. É na relação entre todas essas instâncias que é possível existir o documentário. (Soler, 2008, p.27)

O conhecimento construído com base em documentos não pode ser confundido com a realidade passada em seu estado bruto, pois além de se pautar em registros elaborados por alguém, segundo determinados interesses, refere-se à uma época e está comprometido com questões do tempo de quem o construiu, tal como afirmou o historiador Jacques Le Goff um documento não é inocente:

O documento não é inocente. Ele é resultado de uma montagem consciente ou inconsciente da história, da época, da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas nas quais ele continuou a ser manipulado. O documento é alguma coisa que fica, que dura, que testemunha e ensina que o seu conteúdo deve ser analisado e desmistificado pelo seu sentido aparente. O documento é monumento. Ele é o resultado do esforço das sociedades históricas de impor voluntariamente ou não, a imagem delas mesmas no futuro. Não existe documento-verdade. Todo documento é mentira. Faz parte do historiador não ser um grande ingênuo. (Le Goff, 1988, p. 549)

Assim, documentar é um exercício de um olhar novo por parte de todos os envolvidos, permitindo que pessoas, objetos, espaços e palavras sejam vistos sob uma ótica diferente da

usual, devolvendo-lhes significados e sentidos inéditos e provocando um discurso articulado sobre o mundo. Nesse sentido, *Flores* buscou abordar os relatos de mulheres que sofreram violência doméstica de forma a desnormalizar os acontecimentos dentro de uma sociedade machista e patriarcal, buscando afetar, perturbar e transformar o olhar do espectador.

A memória, tanto pessoal, quanto coletiva, é um elemento central na formação da nossa identidade e da cultura. A relação entre documento e memória revela como nossas lembranças são moldadas por experiências passadas e contextos sociais; o ato de lembrar ou esquecer configura uma escolha que expõe prioridades e valores de grupo. Essa dinâmica é decisiva não só para entender quem somos, mas para compreender nossos vínculos com o passado e os modos pelos quais construímos o futuro. Conhecer o lugar da memória em nossa época é um passo essencial para sua valorização.

Quando abordamos o conceito de documento em relação à preservação das lembranças do passado, entramos em um campo que envolve os estudos da memória. A memória conecta-nos à nossa identidade, sendo fruto das experiências adquiridas e dos conhecimentos. A memória está em constante construção, influenciada pelas vivências diárias e utilizamos essa memória para fundamentar nossas decisões e ações. Sendo assim, a memória é essencial na formação da cultura, sendo construída por grupos sociais que atribuem significados às experiências.

Ao tomar como exemplo a relação com o teatro, a cena documental tem como proposta trabalhar com as memórias, os depoimentos e os relatos de subjetividades a fim de buscar uma abordagem mais sensível e aprofundada do real, superando a superficialidade das informações apresentadas pelas mídias todos os dias. No livro *A dramaturgia do ator e a poética do real* (2021), Stelzer analisa a experiência dos atores com os documentos reais como uma forma de aumentar a potência afetiva e o envolvimento subjetivo do encontro com a alteridade:

A experiência dos atores com os documentos e os fatos reais torna-se um elemento fundamental para análise deste processo, não como um acúmulo de conhecimentos e práticas, mas, conforme expressão de Jorge Larrosa Bondía, como algo que nos toca. Algo que requer uma interrupção do tempo a que estamos condicionados no cotidiano (pela rapidez do pensamento mecânico) para um aprofundamento e uma intimidade com a construção do real concreto na cena, pelo detalhamento e sutilezas que as pequenas ações criam como impacto no corpo e na alma dos atores e, conseqüentemente, nos espectadores. (Stelzer, 2021, p. 23)

Essa experiência dos atores com os documentos reais na criação de um espetáculo, conforme explicitado por Stelzer (2021), tem o intuito de ampliar a percepção e a

expressividade da performance dos atores, como forma de afetar e descortinar uma visão renovada sobre a realidade. Pode-se pensar que *Flores* ao testemunhar os relatos de mulheres, vítimas de violência, potencializa o ato de documentar essas narrativas como uma partilha do sensível, conceito central do filósofo Rancière, ao propor novas formas de afetar e perceber histórias tantas vezes silenciadas em nossa sociedade.

Flores nasce de uma produção coletiva, conectando vinte e duas mulheres, dentre as quais treze relatam, com coragem, suas próprias histórias de violências de gênero, contra mulher. O filme é um manifesto de protesto coletivo contra a violência às mulheres na cidade de Maricá. Nota-se que o trabalho com os documentos e a memória podem contribuir para a educação e a análise crítica da realidade valorizando uma reflexão ética e estética das práticas documentárias. O trabalho com as subjetividades e os relatos de experiência de vida não só enriquecem a narrativa documental, mas também têm um papel fundamental na formação de uma consciência crítica, trazendo novas formas de pensar e de transformar a sociedade.

Assim, buscou-se analisar o trabalho com os documentos em *Flores*, levando em conta uma abordagem ética e estética, bem como o impacto gerado no espectador. O foco das narrativas está nas experiências individuais relacionadas ao trauma, à violência e à resiliência. Os relatos dos sofrimentos das mulheres exploram exatamente como cada subjetividade sobreviveu ao feminicídio e a violência. Partindo de uma mescla de elementos documentais e ficcionais, o filme entrelaça os depoimentos reais de mulheres que resolveram narrar sua própria história com a narrativa ficcional da fuga da noiva da igreja, num paralelismo que potencializa ambos os universos.

Os testemunhos presentes em *Flores* têm, em essência, o propósito de perturbar e acordar o público para uma realidade urgente, que ainda precisa ser combatida amplamente. Ao mesmo tempo, a narrativa ficcional da fuga da noiva sugere outras linhas de fuga, possibilidade ainda a serem imaginadas. A proposta do documentário não é só de provocar, perturbar, mas revelar e sustentar, em sua própria forma, o desejo de transformar essa realidade tão cruel. Assim, *Flores* transcende a simples reflexão: firma-se como manifesto dessas mulheres, que contribuem para o debate acerca dos temas centrais e urgentes da sociedade contemporânea.

1.1 O campo documental no cinema

O campo documental no cinema, conforme explicitado por Consuelo Lins (2008), oferece uma visão pluralizante e multifacetada da realidade, ultrapassando as fronteiras clássicas da representação e promovendo um diálogo profundo entre a arte e a vida. Sua abordagem inovadora e sensível contribui significativamente para o debate sobre a interseção entre estética e realidade social, especialmente ao mobilizar documentos, fatos e ficção como matéria indistinta do fazer artístico.

O cinema documental é um gênero que busca capturar e representar a realidade de forma direta, muitas vezes utilizando elementos documentais e testemunhais. Lins analisa que este fato não se dá somente no campo do cinema, mas em outras mídias, como podemos conferir em seu livro *Filmar o real* (2008):

É importante notar ainda que o interesse por imagens reais tampouco se limita ao campo do documentário: parece corresponder uma atração cada vez maior pelo real em diversas formas de expressão artística midiáticas. Parte significativa das ficções cinematográficas e mesmo televisivas têm investido em uma estética do teor documental, e são expressivas as adaptações de relatos literários cuja matéria são situações reais. (Lins e Mesquita, 2008, p. 8)

A autora, destaca que ao explorar o documentário como campo de forças em constante tensão, nos lembra que a câmera não é um instrumento neutro, mas uma extensão do corpo que observa, um corpo marcado por gênero, classe e história. Nas mãos de artistas como Leticia Parente, em sua performance *Marca registrada*, a câmera se transforma em agulha que costura a pele do mundo, deixando cicatrizes que são ao mesmo tempo denúncia e poesia. Leticia Parente, com sua performance de costurar a escrita em seu corpo, não apenas expunha a violência contra o corpo feminino, mas criava um léxico visual onde o íntimo se tornava manifesto político. Essa fusão entre biografia e crítica social faz ressonância com reflexões de Consuelo Lins sobre o documentário contemporâneo, em que a subjetividade da artista atua como lente de aumento para desnudar estruturas de poder e opressão.

O que emerge dessas práticas é uma epistemologia do risco, uma forma de conhecimento que se constrói no ato mesmo de romper com as expectativas de representação. Quando uma mulher aponta a câmera para si mesma, como fez Parente, ou quando uma documentarista mistura arquivos familiares com a grande história, como analisa Lins, elas não

estão apenas registrando a realidade, mas reescrevendo as regras do jogo simbólico. Cada quadro, cada close-up, cada silêncio calculado torna-se uma trincheira na guerra pela significação e memória.

De acordo com Lins (2008), alguns documentários estruturam narrativas não lineares, permitindo que o público experimente a história de maneira fragmentada, refletindo a complexidade da vida real. Outros trabalhos optam por uma composição poética entre linguagens e documentos, imagens simbólicas e sensações, abrindo novas possibilidades de olhar o real. Alguns documentários, por sua vez, limitam-se a apresentar as narrativas reais de participantes, tornando-se ferramentas explícitas de ativismo social ou políticos.

É possível, portanto, pensar que o cinema documental tem a função estratégica não apenas na criação de memória coletiva, mas como dispositivo de ativação social. Ao expor realidades difíceis e camadas ocultas da experiência, o documentário pode alterar percepções públicas e influenciar políticas, como aponta o cineasta Coutinho, citado por Carlos Alberto Mattos no livro *As sete faces de Coutinho*, (ALBERTO, 2019). Dessa maneira, o documentário cumpre papel central na formação de uma sociedade mais informada e engajada, especialmente ao dar destaque à pluralidade das subjetividades nas vivências da sociedade brasileira.

Segundo Lins, no livro *O documentário de Eduardo Coutinho* (2004), a obra *Santo forte* (1999), de Coutinho, se consolida como um marco na cena documental mergulhar nas complexas intersecções entre fé, espiritualidade e cotidiano na periferia do Rio de Janeiro, ao explorar depoimentos a partir de uma estética minimalista, realizada por meio dos relatos dos moradores sobre a religião na comunidade da Babilônia, no Leme, RJ.

Santo Forte mergulhou nas experiências de fé e espiritualidade dos personagens que habitam essa comunidade no Rio de Janeiro. O filme realizou uma exploração profunda da relação entre a religiosidade e a vida cotidiana, e permeou uma abordagem estética minimalista, que permite que as histórias dos entrevistados sejam contadas de forma autêntica e impactante. (Lins, 2004, p. 22)

Santo forte não se destacou apenas por seu conteúdo, mas por sua estética despojada e metodologia de produção quase improvisada, elementos que se tornam centrais para sua autenticidade. Coutinho revelou, em entrevistas, que o projeto nasceu de uma urgência criativa, sem planejamento prévio ou recursos robustos. Com equipe reduzida e orçamento mínimo, o diretor adotou uma abordagem *guerrilha*, termo que evoca a produção ágil e adaptável, típica de filmes independentes que privilegiam a espontaneidade sobre a perfeição técnica. Em certos momentos, a falta de financiamento chegou a comprometer até mesmo o pagamento da equipe, mas essa precariedade paradoxalmente reforçou a crueza narrativa do filme.

De acordo com Lins (2008), a opção por uma estética minimalista, com enquadramentos fixos, iluminação natural e ausência de trilha sonora impositiva, não foi apenas uma escolha técnica, mas ética:

Ao eliminar distrações, Coutinho coloca as histórias dos entrevistados em primeiro plano, criando um diálogo íntimo entre espectador e personagem. Essa simplicidade formal revela-se uma estratégia para desvelar camadas de significado nas narrativas, onde cada pausa, olhar ou hesitação dos entrevistados ganha peso dramático. (Lins, 2008, p. 17)

O minimalismo estético torna-se marca registrada de Coutinho, como observa a autora:

(...) sincronismo entre imagem e som, ausência de narração over, de trilha sonora, de imagem de cobertura. Trata-se de uma operação de subtração de tudo o que não parece essencial, de um exercício de eliminação que exige muito esforço e uma postura extremamente ativa, que pensa, repensa e discute o que está sendo produzido, distante de qualquer passividade ou submissão diante do real (Lins, 2008, p. 18)

Esse conceito de minimalismo é fundamental para entender a obra de Coutinho. Em *Santo Forte*, o diretor optou por uma estética que privilegia a simplicidade e a naturalidade, utilizando uma câmera fixa e uma iluminação que remete à luz do dia. Essa escolha não é meramente técnica; é uma forma de respeitar e valorizar a experiência das pessoas. Ao evitar elementos que possam distrair o espectador, Coutinho permite que as vozes e as histórias se tornem o centro da narrativa. As entrevistas são realizadas em ambientes familiares e cotidianos, o que contribui para criar uma atmosfera de intimidade e sinceridade.

As pessoas falam sobre suas experiências com a fé, suas dúvidas e suas esperanças, e essa conexão emocional é intensificada pela estética minimalista que Coutinho adota. A ausência de uma trilha sonora intrusiva também é uma escolha deliberada, permitindo que os sons do ambiente e as vozes dos entrevistados sejam ouvidos claramente, reforçando a autenticidade das narrativas.

Essa estética presente em *Santo Forte* não é uma característica isolada na obra de Coutinho. Em documentários subsequentes, como *Jogo de Cena* (2007), essa abordagem é ainda mais explorada e refinada. Em *Jogo de Cena*, Coutinho mistura documentário e ficção, trazendo atores e não atores para contar histórias que se entrelaçam. Embora a forma mude, a essência do minimalismo permanece. A estrutura do filme permite que o espectador perceba a fragilidade e a complexidade das narrativas humanas, tal como afirmou Lins:

A escolha de Coutinho em manter a forma simples e direta é uma maneira de desafiar o espectador a se envolver emocionalmente com as histórias, em vez de ser distraído por artifícios cinematográficos. (Lins, 2008, p.19).

Em ambos os filmes, Coutinho utiliza a simplicidade estética como uma ferramenta poderosa para explorar questões existenciais e sociais, permitindo que a profundidade emocional das histórias se destaque. *Santo Forte* foi amplamente elogiado por sua abordagem inovadora e sensível ao tema da religiosidade. O impacto do filme vai além de sua estética; ele provoca reflexões sobre a fé, a espiritualidade e a condição humana. A recepção crítica também destaca a habilidade de Coutinho em criar um espaço onde os personagens podem se expressar livremente, sem o medo de serem julgados. Isso resulta em um retrato honesto e tocante da vida das pessoas, que se sentem à vontade para compartilhar suas histórias mais íntimas.

Assim, em comunidades marcadas por desigualdades estruturais, a religiosidade emerge no filme como dispositivo de urgência. Coutinho captura como os personagens utilizam símbolos e rituais religiosos para ressignificar traumas, construir identidades e enfrentar a marginalização. A câmera fixa, ao evitar julgamentos ou contextualizações excessivas, permite que o espectador testemunhe a potência política da fé, não como ópio, mas como ferramenta de sobrevivência e reinvenção.

A obra de Coutinho, conforme discutida por Consuelo Lins, é um exemplo poderoso de como a simplicidade formal pode servir à complexidade das narrativas humanas. Esse minimalismo não é apenas uma escolha estilística, mas uma filosofia que permeia toda a sua filmografia, transformando cada filme em uma experiência única de empatia e reflexão.

Em *Jogo de cena*, Coutinho mostra como as histórias são escolhidas, como as atrizes ensaiam as palavras que usam, a fim de que o espectador perceba que a verdade não é algo pronto, mas sim algo que é construído, dependendo de quem conta e de como conta. Lins, destaca em sua análise que o documentário contemporâneo não busca reproduzir o real, mas *desvelar camadas de mediação* (Lins, 2004,p.64). Ela analisa como Coutinho transforma a entrevista em um *jogo* de confiança e revelação, onde a encenação é parte da verdade, pois tem elementos que a tornam verdadeira.

Lins também ressalta que Coutinho opera uma *escuta radical*, onde o corpo do entrevistado torna-se *arquivo sensível* (Lins, 2004, p.121). A autora conecta isso à tradição do documentário brasileiro que dá voz a grupos marginalizados, não como vítimas, mas como protagonistas complexas. Lins propõe que o documentário de Coutinho é *um ritual de memória*

coletiva (Lins, 2004, p.155), onde a ficção não falseia, mas amplia o acesso ao real. A sobreposição de vozes cria uma polifonia crítica, desafinando narrativas hegemônicas.

Em *Jogo de Cena* a realidade não é filmada, mas negociada na relação entre cineasta, entrevistado e espectador. Coutinho transcende a mera documentação, tecendo uma intrincada tapeçaria que funde cinema e realidade de maneira singular e inovadora. Longe de ser um espelho passivo da realidade, o filme se configura como um ambiente multifacetado onde as fronteiras entre diretor, entrevistados e espectadores se esvaem, colaborando ativamente na construção do sentido da obra. A própria essência ética do documentário é repensada, deslocando o foco da ilusória busca por uma verdade absoluta e inatingível para o reconhecimento da intrínseca incompletude de qualquer representação da realidade.

A sobreposição entre depoimentos reais (de mulheres anônimas) e encenações (por atrizes como Marília Pêra) é lida como metalinguagem do documentário. A encenação não é mais um recurso técnico, mas um gesto ético: *Ao recontar histórias alheias, as atrizes não as falsificam; elas as tornam patrimônio coletivo* (Lins, 2006, p. 189). A câmera, aqui, é descrita como testemunha comprometida, que transforma a vulnerabilidade em ato de resistência narrativa.

A investigação da verdade, portanto, abandona o estatuto de produto acabado, metamorfoseando-se em um processo maleável, dinâmico e repleto de ambiguidades inerentes ao ato da criação. Essa aguda percepção da falibilidade inerente a toda tentativa de representação eleva o documentário a um patamar de profunda reflexão metalinguística, interrogando incessantemente a própria natureza do documentar, desvendando seus limites intrínsecos e, paradoxalmente, expandindo suas potencialidades expressivas. Através dessa abordagem, Coutinho não apenas registra fragmentos da vida, mas convida o público a um diálogo constante sobre a complexidade da experiência humana e os desafios de sua tradução para a linguagem cinematográfica.

A análise de Consuelo Lins sobre a obra de Eduardo Coutinho, em especial os filmes *Jogo de Cena* (2007) e *Santo Forte* (1999), ganha profundidade quando cruzamos suas duas obras principais — *O Documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema e Vídeo* (2004) e *Filmar o Real* (2008), em co-autoria com Cláudia Mesquita. A conexão entre esses livros revela não apenas a evolução do pensamento da autora, mas também as camadas éticas e estéticas que Coutinho constrói em sua filmografia.

A poética de Eduardo Coutinho se manifesta de maneira singular e inovadora, distanciando-se de concepções tradicionais do documentário. Em vez de buscar uma

representação objetiva da realidade, a poética de Coutinho emerge como uma performance contínua, um processo dinâmico e interativo que se desdobra diante da câmera. Essa perspectiva enfatiza a experiência e o acontecimento em si, em detrimento de uma tentativa de reproduzir fielmente um referente externo.

Ademais, a força da poética em Coutinho reside na exploração das contradições inerentes à vida e à condição humana, em vez de oferecer explicações simplificadas ou conclusões definitivas. Seus filmes mergulham na complexidade e nas ambiguidades do real, expondo as tensões e os paradoxos que o constituem. Essa abordagem convida o espectador a confrontar a multiplicidade de perspectivas e a questionar as próprias certezas.

Nesse sentido, a obra de Coutinho transcende a mera observação passiva, convocando o espectador a uma atividade de reflexão. Seus filmes não se limitam a apresentar informações ou narrativas fechadas, mas sim a lançar um chamado, a despertar uma reflexão crítica e um engajamento diante das questões levantadas. Cada filme se configura, assim, como um convite à participação e à responsabilidade.

Lins identifica uma herança fundamental do cinema de Eduardo Coutinho: uma poética que transforma o documentário em um espaço de experimentação e de busca, uma utopia em prática onde a realidade é incessantemente negociada e ressignificada no próprio ato de filmar e de se relacionar com o outro. A obra de Coutinho, portanto, oferece uma perspectiva renovadora sobre o potencial político e epistemológico do cinema documentário.

Partindo desta análise de Consuelo Lins observa-se que *Jogo de cena* se aproxima em alguns aspectos de *Flores*, não somente na relação fluida entre fato e ficção, no método de entrevista e de escuta dos depoimentos, mas entre outros elementos que iremos analisar.

1.2 Aproximações de *Flores* com o documentário *Jogo de cena* de Eduardo Coutinho

No presente subcapítulo, buscou-se analisar a metodologia de Eduardo Coutinho no documentário *Jogo de cena* destacando algumas aproximações com o processo de criação de *Flores*. *Jogo de cena* é um longa-metragem documental dirigido por Eduardo Coutinho e lançado em 2007 com produção e distribuição da VideoFilmes. O diretor obteve financiamento do governo via lei de incentivo à cultura e lei do audiovisual e foi contemplado no Programa Petrobras Cultural (PPC - Edição 2006/2007).

A década de 2000 foi reconhecida pela retomada do cinema nacional, pois é um período marcado por uma consolidação do documentário brasileiro e de festivais importantes e, nesse mesmo período, ocorreu um crescimento exponencial de estudos acadêmicos sobre cinema documental, com artigos, dissertações e teses de obras como: *O cinema do real*, organizado por Amir Labaki, e o livro de Consuelo Lins, *O documentário de Eduardo Coutinho*, sobre a obra deste diretor. *Jogo de Cena* apresenta um marco na cena audiovisual documental, pois, ao utilizar as entrevistas como fator principal do filme, apresenta os relatos reais de mulheres que resolvem contar as suas histórias diretamente para a câmera, sem nenhuma mediação, a não ser pelas perguntas feitas pelo próprio diretor. A estética minimalista, realizada no palco do teatro com apenas uma câmera e uma cadeira, tem o intuito de que a presença da narrativa dos testemunhos seja o foco do filme.

Para a realização do filme, Eduardo Coutinho publicou nos jornais um convite em busca de mulheres que quisessem contar as suas histórias: “Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias para contar e quer participar de um filme documentário, procure-nos”. Coutinho sempre preferiu chamar seus entrevistados de personagens. Consciente do grau de invenção de identidade(s) que qualquer ser humano forja para si, principalmente diante de uma câmera, o diretor reconheceu que a habilidade de narrar, matéria principal de seus documentários, não se confundia com a veracidade do relato, porém não implicaria em pôr em suspeição a índole das pessoas. Por mais que se busque um relato verídico é comum que a memória se misture com a imaginação.

O tipo de documentário produzido por Coutinho nunca se pautou no conceito de verdade. O que vale é a maneira como se conta. Quem vai dizer que não é verdadeira a dor que as atrizes fingem sentir em *Jogo de cena*? Ou antes: O jogo de cena está somente nas falas das atrizes? Aliás, quem é ou não atriz ali? São somente atrizes ou testemunhas femininas no filme? Afinal, é a verdade que importa ou a performance impactante das atrizes ao se apropriar dos relatos de outras mulheres?

Em *Jogo de cena* o lugar da cena, o palco, já representa uma metáfora para aquilo que vai ser apresentado, que pode partir de um relato real ou não. Coutinho faz parte do filme como o entrevistador, ou conversador, que dispara perguntas fazendo com que as mulheres se sintam à vontade para contar suas histórias íntimas de dor e de afeto. Ele fica sentado na cadeira do diretor, aguardando a depoente/atriz entrar no set de filmagens para transpor seu relato, portanto ele não propõe uma preparação, nem ensaios, mantendo sua premissa do primeiro encontro com as atrizes no momento da filmagem.

Em seu jogo, Coutinho não mantém uma linearidade lógica ou de qualquer outro tipo na montagem e nem mesmo na narrativa. É possível perceber a proposta de Coutinho quando ele pergunta à atriz Andréa Beltrão a respeito do seu choro, quando ela narra o relato de uma outra mulher sobre a perda de seu filho: “O que você sentiu?”. Nesse instante a ruptura é assumida e encontramos uma característica do teatro épico, tão difundido na obra de Bertolt Brecht, por exemplo, para promover o distanciamento ou estranhamento da cena e provocar uma reflexão do espectador, que nesse momento fica em dúvida se os relatos das atrizes convidadas são verdadeiros ou não.

A concepção de uma montagem híbrida entre princípios do cinema, da fotografia e do teatro torna possível o jogo entre realidade e ficção proposto pelo diretor, tendo em vista que o hibridismo proporciona um diálogo de linguagens que se sustenta no entre, nas passagens de uma linguagem a outra. É na passagem que podemos compreender melhor as tensões e ambiguidades que se dão entre o movimento e a imobilidade, antes restritos às manifestações puristas de um determinado tipo de linguagem. Encontramos essa tensão em *Jogo de Cena* nas aparentes contradições que surgem do encontro dessas diferentes linguagens que também provocam rupturas na estrutura do documentário, levando ao questionamento.

O cenário escolhido é um palco de teatro, com atrizes e não-atrizes em cena, mas não se trata de uma peça. Também não temos um filme no sentido clássico, pois a câmera praticamente não se mexe. São escolhidos poucos enquadramentos, como se o objetivo fosse dar ênfase ao instante, assim como, num primeiro olhar, acreditamos fazer a Fotografia.

Coutinho, portanto, reforça seu discurso ao jogar não apenas com a narrativa, mas também com os recursos híbridos e dialéticos de diferentes linguagens, tanto ao elaborar, quanto ao rodar e montar seu filme, deixando espaço para o encontro. Essas brechas chamam à participação, tanto da atriz e da personagem, no momento da filmagem, quanto do espectador, quando assiste ao documentário.

Em *Jogo de cena* Coutinho revela como é possível transcender as barreiras entre documentário e ficção, criando um espaço onde as histórias humanas são contadas de maneira visceral e autêntica. O documentário convida o espectador a uma reflexão profunda sobre a condição humana, utilizando a interação genuína e a escuta ativa como ferramentas poderosas para a narrativa. A escolha de ângulos de câmera e a iluminação são cuidadosamente planejadas para capturar a essência emocional das cenas.

Coutinho utilizou planos fechados para destacar expressões faciais e sutilezas. Esse enquadramento das atrizes e não atrizes também é fator fundamental em *Flores*, que tem como

proposta destacar as emoções nas expressões faciais de seus depoentes. Coutinho buscou, por meio das entrevistas, criar uma conexão genuína entre as narrativas das mulheres e o público, ao abordar temas universais como solidão, amor, perda e a busca por identidade. Da mesma forma, os relatos das mulheres em *Flores* buscam tratar de temas universais e urgentes como o feminicídio e a violência contra a mulher. Questões que acabam ressoando no público, independentemente do contexto cultural e social, permitindo que os espectadores reflitam sobre suas próprias experiências, memórias e histórias.

A direção de Coutinho é marcada pela escuta ativa, que permite que os participantes se expressem livremente, criando um ambiente de confiança que facilita a revelação de emoções profundas. Coutinho dá voz a pessoas comuns, permitindo que compartilhem suas histórias, portanto as narrativas são subjetivas e íntimas, refletindo a diversidade da vida brasileira. O diretor se preocupa em capturar a essência das histórias contadas, revelando nuances emocionais. As narrativas subjetivas de cada mulher também representam a história de um coletivo, ao revelar uma situação geopolítica por meio de suas vivências.

Flores traz o relato de vinte e duas mulheres com histórias de feminicídio e violência doméstica, que foram histórias que realmente ocorreram com elas ou que foram apropriadas a partir de notícias de jornal de Maricá, na região metropolitana do Rio de Janeiro. Histórias que foram silenciadas por medo, submissão ou mesmo por diversos tipos de coação masculina, hoje ganham espaço para serem devidamente expostas nas mídias. Portanto, *Flores* é um documentário como uma espécie de denúncia de uma realidade brasileira machista, patriarcal e que traz a voz das mulheres como forma de justiça contra os crimes cometidos de feminicídio. Essas narrativas, vividas por mulheres maricaenses ou performadas por elas a partir de notícias de jornal, serviram como um disparador para criar uma poética feminista e ativista para o filme.

O cinema documentário de Eduardo Coutinho busca trabalhar com os depoimentos e narrativas reais das pessoas escolhidas para abordar um determinado tema real. Na maioria das vezes essas narrativas são de não atores que possuem uma vivência sobre o que será abordado no filme. Desta forma, Coutinho trabalha com a câmera direcionada diretamente para as pessoas falarem de suas vivências que, por si só, abordam de forma íntima um tema de relevância social, tal como afirmou o jornalista Carlos Alberto Mattos, em seu livro *Sete faces de Eduardo Coutinho*:

O documentário de Coutinho é realizado no formato de painel, câmera e microfone abertos para a comunidade da favela. Mesmo atuando em chave mais profissional e autoral, ele soma a um movimento de vídeo comunitário que floresceu exemplarmente nas áreas pobres do Rio de Janeiro durante a década de 1980. (Mattos, 2019, p.143.)

O processo criativo de Eduardo Coutinho no documentário *Jogo de cena* foi feito da seguinte forma: em um anúncio de jornal, 83 mulheres contaram sua história de vida em um estúdio, sendo que 23 dessas mulheres foram selecionadas, em junho de 2006, e foram filmadas no Teatro Glauce Rocha. Em setembro do mesmo ano várias atrizes interpretaram, a seu modo, as histórias contadas por estas mulheres, borrando as tênues linhas que separam a realidade da ficção. *Jogo de cena* não buscou nenhum tipo de artifício ou mediação poética das narrativas das mulheres. Elas simplesmente se colocavam diante da câmera e falavam seus relatos de vida.

Diferente de *Flores*, que buscou formas de ressaltar ainda mais as narrativas de violência das mulheres, tornando-as ainda mais pungentes e impactantes. Por meio da utilização da maquiagem de forma a ressaltar as feridas e as cicatrizes sofridas pelas mulheres no ato de violência e através da experimentação do laboratório corporal como forma de tornar a vivência mais expressiva no corpo das não atrizes e das atrizes do filme. Assim, a proposta de uma investigação laboratorial corporal serviu como abertura e expansão da sensibilização de afetos e trocas vulneráveis emocionais e, no momento seguinte ao laboratório, as narrativas eram filmadas potencializando as expressões e as emoções das mulheres.

Ambos os filmes, apesar de suas diferenças em estilo e abordagem, oferecem uma reflexão incomum sobre a condição humana. *Flores* foca em relações interpessoais a partir de documentos, testemunhos e notícias cujo foco é a denúncia do feminicídio e da violência doméstica, já *Jogo de cena* desafia a percepção de uma narrativa entre o real e o ficcional das histórias reais de mulheres, porém sem utilizar nenhuma mediação poética nas narrativas.

O impacto emocional de *Flores* é construído através das narrativas e da gravidade dos temas abordados, levando o espectador a uma jornada introspectiva tornando-os sensíveis diante de tais relatos. *Jogo de cena* trabalha com o método da entrevista buscando chegar ao mais íntimo de cada subjetividade, logo fazendo o espectador refletir sobre suas próprias experiências e percepções da realidade. *Flores* buscou uma estética mais teatral, como uma lente de aumento nas emoções, utilizando elementos técnicos da maquiagem, da fotografia e da preparação corporal.

Em *Jogo de cena*, as atrizes e não atrizes são convidadas a darem os seus relatos sem nenhuma mediação poética, somente narram suas histórias por meio da entrevista realizada por Coutinho. Na pré-produção de *Jogo de cena*, Coutinho convidou mulheres a partir de um anúncio no jornal que tinham interesse em contar histórias que marcaram suas vidas. Já em

Flores foram convidadas uma rede de mulheres pela sua proximidade, amizade e solidariedade para a realização do filme, mulheres que tinham interesse em relatar as suas próprias histórias de violência como forma de ativismo e combate dessa tragédia do feminicídio.

Coutinho opta por uma abordagem minimalista, onde as narrativas surgiam sem mediação estética, já *Flores* radicaliza a experiência do real ao usar a maquiagem ressaltando os hematomas como dispositivo para ampliar a dor e o sofrimento das depoentes. Se em *Jogo de Cena* a verdade emerge da simplicidade do depoimento, aqui ela é intensificada pela materialidade dos corpos feridos, uma escolha que aproxima o documentário da arte performativa feminista, como propõe Heloisa Buarque de Hollanda em seu livro *Explosão Feminista: Arte, Cultura, Política e Universidade*: “A arte feminista brasileira não representa a realidade – ela a perfura, sangra e recospe em novas formas de existência”. (Hollanda, 2018, p. 322).

O roteiro de *Flores* foi criado a partir dos relatos reais das mulheres e de notícias sobre feminicídio, porém, o filme revela uma poética estabelecida pela fotografia, pela maquiagem e pelo laboratório corporal. Isso faz com que o documentário não seja somente um relato das histórias das mulheres, mas que apresente formas para potencializar o real sofrido pelas mulheres e, assim, impactar e provocar uma reflexão e transformação deste real.

1.3 Performance, Corpo e Ética no Cinema Documental Contemporâneo

A experiência documental, especialmente aquela alinhada com o viés da performance, expande-se para além da captura da fala: envolve o corpo, o gesto, o silêncio e a emoção — inscrevendo na cena marcas de dor, resistência e reconstrução subjetiva. Quando a documentação aborda o feminicídio e a violência contra a mulher, não se trata apenas de registrar dados ou colher depoimentos, mas de criar um espaço de reverberação afetiva, política e estético-social.

No contexto de *Flores*, essa dimensão performativa se desdobra no laboratório do ator, em que atores e não-atores se debruçam sobre documentos e experiências reais para acessar estados de presença autêntica e afeto compartilhado. Inspirada em práticas somáticas e na educação do corpo, como as propostas pela escola de Angel Vianna, essa abordagem propicia, conforme Stelzer (2021), uma suspensão do tempo cotidiano e um mergulho em pequenos

gestos e afetos, capazes de criar rupturas na mecanicidade do olhar — impulsionando tanto o ator quanto o espectador a uma compreensão mais profunda do real vivido.

A experiência dos atores com os documentos e os fatos reais torna-se um elemento fundamental para análise deste processo, não como um acúmulo de conhecimentos e práticas, mas como algo que nos toca... para um aprofundamento e uma intimidade com a construção do real concreto na cena. (Stelzer, 2021, p. 23)

Flores, ao trazer mulheres reais para dar testemunho de suas próprias experiências de violência, multiplica o caminho da partilha do sensível (Rancière), ampliando a possibilidade de afetar e sensibilizar quem assiste. O corpo não é apenas veículo da fala, mas arquivo sensível, carrega marcas físicas, memórias e gestos de resistência que extrapolam o alcance da narrativa verbal.

Nesse processo, é fundamental reafirmar o compromisso ético do documentário: não há espetáculo da dor, mas reconhecimento da vulnerabilidade e da potência criativa do depoimento. O documentário não busca vitimar ou romantizar o sofrimento, mas tornar-se espaço de denúncia, acolhimento, elaboração do trauma e elaboração coletiva da memória.

Assim, a performance documental em *Flores* não se limita à representação da experiência, mas assume o risco e a fluidez de um processo de criação marcado pelo ativismo feminista, pela ética da escuta e pela poética do corpo em estado de presença e resistência. Ao vivenciar metodologias de laboratório, maquiagem e encenação, que acentuam não só as narrativas, mas os próprios corpos e gestos das sobreviventes, o filme opera tanto como denúncia quanto como rito de transformação coletiva.

1.4 Fricções, Potências e Desafios do Documentário Contemporâneo

Ao longo deste capítulo, foi possível identificar que o documentário contemporâneo, especialmente aquele voltado para temas de alta tensão social como o de violência de gênero, exige uma abordagem que vá além da forma estética e da oposição entre real e ficcional. A análise das contribuições de Soler, Coutinho e Consuelo Lins evidenciou que o documentário é, acima de tudo, um território de negociação, entrelaçando documento e performance, autenticidade e poética, testemunho e invenção, e a ética do corpo com a densidade do discurso.

A partir do debate sobre memória, documento e subjetividade, ficou nítido que nenhum registro é inocente ou desinteressado. Como ensinou Le Goff, o documento carrega marcas do tempo, da história e do olhar de quem o produz, como um monumento que merece ser desmistificado e compreendido em seus múltiplos sentidos e usos. Neste contexto, o documentarista assume o papel de agente crítico, investigador e provocador de sentidos.

Na trajetória de Coutinho, minimalismo e escuta radical mostram-se estratégias não apenas estéticas, mas políticas: ao retirar distrações e dar centralidade à palavra do outro, potencializa-se o impacto daquele relato singular, e a cena se torna espaço de elaboração do coletivo. *Flores* dialoga e tensiona essa tradição ao investir em dispositivos poéticos fortes, maquiagem dramática, laboratório corporal, estruturas híbridas de depoimento e encenação, logo então, intensificando ainda mais o engajamento sensível e político do público com a dor e a insurgência das mulheres.

Ao assumir o corpo como arquivo de afetos, *Flores* desloca o feminino do lugar da vítima e do silenciamento para um protagonismo criador, usando o ativismo feminista como ferramenta de denúncia, construção de memória e reivindicação de outros futuros possíveis. O documentário, assim, não apenas registra o trauma e a violência, mas se configura como ato de transformação das cicatrizes em discurso coletivo, das experiências pessoais em trama social, e da arte em instrumento de mobilização.

Portanto, o capítulo evidencia que, para além da distinção tradicional entre real e ficção, o documentário contemporâneo, especialmente *Flores*, acaba sendo um campo de disputa estética, ética e política, onde a narrativa se constrói pela fricção, pelo cruzamento e pelo risco criativo. Nesse percurso, multiplicam-se as possibilidades de voz, visibilidade e agência a mulheres que historicamente foram empurradas para a margem, potencializando a cena documental como lugar de reparação, ressignificação e reinvenção das formas de narrar e agir sobre o mundo.

2 DOCUMENTOS, IMAGENS E NARRATIVAS REAIS: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE FLORES.

Esse capítulo propõe uma análise do processo de criação de *Flores*, focando a construção do roteiro a partir do relato de mulheres que vivenciaram a violência de gênero, a fotografia baseada em imagens de obras de arte, que compõem a parte ficcional, que dialoga com os relatos reais. Buscou-se analisar de que forma os relatos, as notícias e os documentos pesquisados foram trabalhados de forma coletiva por não atrizes e atrizes para a composição do documentário. Até que ponto os relatos compõem uma trama com intenção de ressaltar os fatos e urgentes na sociedade.

São abordadas a relevância das narrativas orais, a vídeo-performance *Girl Power* como semente para a criação de *Flores*, a poética da imagem e da fotografia, a fuga da noiva como um ato de resistência feminina e o laboratório corporal, realizado para estimular a expressividade das participantes e formar ambiente coletivo e sensível para dar voz aos relatos. O roteiro foi estruturado a partir dos relatos das mulheres e extraídos de notícias de jornais sobre feminicídio e violência física e psicológica, todas transpostas para o filme.

É fundamental considerar o impacto social destas falas, assim como a forma e as palavras utilizadas pelas depoentes, que por si só, já despertam atenção. O discurso falado, os gestos, as expressões e movimentações do corpo são levados em consideração neste escopo de análise. Entendendo que este material de pesquisa deve ser considerado dentro da perspectiva de análise qualitativa, pois trata-se de um grupo restrito de mulheres, onde não foi levado em conta, por exemplo, dados censitários do IBGE para se estabelecer o perfil das mulheres maricaenses. O fio condutor foi estabelecido a partir de uma rede de mulheres conectadas através de amizade e proximidade entre elas.

No centro dessa perspectiva está a valorização do testemunho, da memória e o reconhecimento da importância de escutar as próprias mulheres falarem das suas experiências e de seu imaginário. Essa abordagem se aproxima muito da metodologia usada por Eduardo Coutinho em *Jogo de cena*, pois traz para o filme os testemunhos de mulheres, atrizes e não-atrizes, estabelecendo um entrecruzamento entre real e ficção, memória e imaginação.

A fuga da noiva, a parte ficcional do filme, é analisada à luz do pensamento de Gilles Deleuze, que discute a ideia de linhas de fuga como um movimento de resistência e de criação. Deleuze argumenta que a fuga não é apenas uma evasão, mas uma forma de afirmar a vida e a

liberdade diante das opressões. Este conceito é aplicado para entender como as mulheres, ao se afastarem das expectativas sociais e dos papéis impostos, não apenas buscam escapar da violência, mas também reconfiguram suas identidades e suas narrativas. Essa perspectiva deleuziana enriquece a análise ao destacar a potência da fuga como um ato de afirmação e de transformação.

Por fim, destaca-se o papel fundamental da criação de um ambiente seguro e acolhedor durante as filmagens, que permitiu às mulheres compartilharem suas histórias sem receio ou medo de julgamento. O laboratório corporal, fundamentado nas técnicas de Klauss Vianna, desempenhou um papel crucial ao possibilitar que as participantes pudessem se conectar com suas memórias e emoções, resultando em uma expressão autêntica e visceral de seus relatos. Ao final, esse capítulo não apenas documenta experiências individuais, mas articula uma narrativa coletiva que desafia a normalização da violência de gênero, propondo um ativismo que transforma a dor em resistência e solidariedade. Essa abordagem enfatiza a urgência de amplificar as vozes femininas, sublinhando a necessidade de uma mudança social profunda e necessária.

2.1 Os documentos e os relatos das mulheres

Neste subcapítulo exploramos a profundidade dos relatos e dos documentos que compõem *Flores*, um projeto que se propõe a dar voz às mulheres que vivenciaram a violência de gênero. Através dos relatos de diversas mulheres, cada uma com sua história singular, o filme não apenas documenta experiências traumáticas, mas também constrói uma rede de solidariedade e resistência.

As testemunhas revelam a complexidade de suas relações interpessoais e a realidade, muitas vezes oculta, por trás das aparências sociais. Através de codinomes, as participantes compartilham suas vivências de forma a preservar suas identidades, enquanto expõem as feridas abertas pela violência física e psicológica. A escolha de cada mulher (atriz e não atriz) em participar do documentário não é apenas um ato de coragem, mas uma forma de ativismo que visa transformar trauma em trama e dor em empoderamento e conscientização.

No processo, a fotografia, o laboratório corporal e a maquiagem são elementos que assumem um papel central, possibilitando a criação de uma poética de modo a impactar e

sensibilizar o público. Ao entrelaçar os relatos pessoais com a estética cinematográfica, o filme busca não só chocar, mas também provocar uma reflexão profunda sobre a urgência de combater a violência contra a mulher. Sendo assim, o capítulo revela-se um manifesto da resistência feminina e um chamado à ação coletiva, destacando a importância de ouvir e amplificar as vozes que clamam por justiça e mudança.

A jornada teve início com o convite a Jaci, mulher de 48 anos, mãe de dois filhos, formada em Pedagogia pela Universidade Federal Fluminense, ativista cultural e ex-presidenta do Fórum de Cultura de Maricá.¹ Posteriormente, foi decisiva sua colaboração ao convidar outras mulheres que também sofreram agressões de seus companheiros para integrar o filme.

Coloquei as crianças para dormir mais cedo, quando ele chegou estava bêbado... não me lembro o que eu falei. Só sei que ele ficou com muita raiva e me espancou muito.
(Relato de Jaci, *Flores*, 2021)

No relato de Jaci, sobressai sua dependência psicológica ao ex-marido, homem importante e conhecido na cena política da cidade de Maricá. Contudo, a realidade do lar é outra, ainda agravada pelo uso abusivo de álcool e drogas. Diante da filha do casal e do enteado, ele comete abusos e faz uso da violência física. Após 17 anos de casamento, ela conseguiu se separar. Hoje a filha vive com ela, porém o pai também tem a guarda. Pelo fato de Jaci ser ativista cultural em Maricá, convidou várias mulheres para participar do documentário, criando, assim, uma rede de mulheres que, além de amizade, possuem em comum uma história de agressão física e/ou mental.

¹ Uma associação privada de artistas que discutem sobre cultura e artes na cidade de Maricá, reunindo entre seus associados mais de 300 ativistas culturais.

Figura 1 - Relato de Jaci



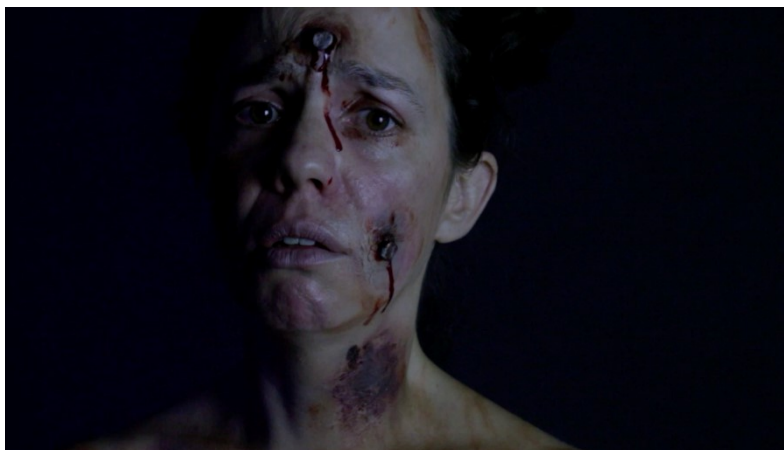
Fonte: Acervo da autora, 2021.

A imagem acima, embora a depoente preparada corporalmente para o relato, expressa em seu olhar a verdade ao reviver, em seu depoimento, sendo uma situação real para tantas mulheres em Maricá e no Brasil. A maquiagem com os ferimentos em seu rosto, a iluminação escura e a expressão sofrida em seu olhar buscam ressaltar os fatos traumáticos pelos quais Jaci passou.

Jaci convidou a Marília para compor o filme, cuja presença, além do depoimento, deu apoio às demais participantes. Marília, envolvida em projetos sociais e culturais, foi vítima de assédio psicológico e físico de seu ex-namorado. Seu relato no arquivo bruto do filme é dos mais extensos e densos.

De repente você se apaixona. percebe que não era o cara certo. Muitas vezes eu cheguei com meu filho pequeno e a porta estava fechada. Eu esmurrava a porta e ninguém abria, mesmo escutando vozes lá dentro. Ele sumia por 3 dias... 4 e até uma semana. Chegou a sumir por 15 dias sem dar notícia nenhuma. Chegava em casa fora de si totalmente e quebrava as coisas, brigava com meu filho. Se trancava no quarto e queria transar, eu transava, depois virava para o lado e dormia. Ele bebia e tinha fantasias estranhas, muitas vezes e confessava coisas que ele queria que eu fizesse, coisas que eu não queria fazer. Mandava eu tirar a roupa e não fazia nada. (Relato de Marília, *Flores*,2021)

Figura 2 - Relato de Marília



Fonte: Acervo da autora, 2021.

A foto de Marília evidencia, mesmo com preparo cênico, a intensidade do olhar e o impacto de reviver o trauma — demonstrando a potência expressiva do projeto.

Oiara, participante que também se identifica por um codinome e foi convidada a participar do filme por Jaci . É uma senhora de 56 anos, com filhos adultos. Ela é técnica de enfermagem e funcionária pública da secretaria de cultura. Oiara narra sua história de quando era moça e saiu para morar fora aos 20 anos de idade. Um pedaço grande do relato de Oiara entra como voz em off nas imagens da noiva na abertura do documentário.

Eu era muito jovem. Casei jovem. Eu só queria sair da casa da minha mãe. Ele era um rapaz bom. Ele era responsável e trabalhava e a gente decidiu casar. Ele dizia o tempo todo que me amava. Eu nunca percebia as vezes ele me dava uns empurrões. Eu não sabia que ele era assim. Eu era muito jovem. Eu não sabia que ele era violento. Eu achei que ele era um príncipe encantado. Eu achei que a gente ia ser feliz para sempre. O para sempre acabou para mim. (Relato de Oiara, *Flores*, 2021)

Figura 3 - Relato de Oiara.



Fonte: Acervo da autora, 2021.

Outra convidada foi a Carol, codinome de Patrícia nesse filme. Ela é diretora de arte, responsável pela cenografia e figurinos do filme, mesclou no relato experiência pessoal trágica com notícia de feminicídio extraída pela imprensa local. O envolvimento com o documentário partiu tanto do interesse pelo tema quanto da vivência recente de violência psicológica. Patrícia ficou sabendo do filme por uma divulgação da produção nas redes sociais e enviou seu currículo para ser a diretora de arte.

Ele era de um jeito. De repente tudo muda. Não precisa necessariamente matar, mas pode deixar a mulher com psicológico abalado para sempre. Pode chamar ela de gorda, feia...Tem várias formas de se matar uma pessoa...Meu marido meteu o carro em alta velocidade de propósito e me deixou soterrada nas ferragens. (Relato de Carol, *Flores*, 2021)

Figura 4 - Relato de Carol



Fonte: Acervo da autora, 2021.

Carol incorporava fragmentos de outros relatos e trechos ativistas extraídos do roteiro da Joice. Nesse fragmento ela contribuiu para a consciência da violência contra mulher e o feminicídio. Nesse momento, ela narrou fatos históricos sobre as mulheres que foram carbonizadas na fábrica têxtil em 1910.

150 mulheres são carbonizadas dentro de uma fábrica têxtil enquanto elas lutavam por direitos, igualdade, dignidade e respeito. 166 anos depois todo dia 8 de março a gente recebe *flores*. Mas, eu não quero receber flor morta. Não quero ver flor morrendo. Eu quero liberdade, quero respeito, eu quero que parem de nos matar. Você é forte para caramba, você não está sozinha. Nós somos muitas. Mexeu com uma, mexeu com todas. (Relato de Carol, *Flores*, 2021)

Lunah, uma mulher trans de 48 anos, foi convidada por Oneide a participar de um projeto cinematográfico que busca dar voz a histórias muitas vezes silenciadas. Funcionária pública da Secretaria de Cultura de Maricá e produtora cultural, Lunah traz em seu relato uma narrativa profunda sobre os preconceitos sociais e psicológicos que enfrentou ao longo de sua vida. Sua decisão de participar do filme foi motivada por questões ideológicas, com o objetivo de contribuir para a visibilidade e o entendimento das lutas enfrentadas por mulheres trans e pela comunidade LGBTQIAPN+. O relato de Lunah não se concentra em casos de violência física ou feminicídio, mas sim na violência psicológica que ela e muitas outras mulheres trans enfrentam diariamente. Essa violência se manifesta de diversas formas: desde a discriminação no ambiente de trabalho até o desrespeito em espaços públicos, passando por comentários ofensivos e a negação de sua identidade de gênero. Para muitas mulheres trans, a violência

psicológica é uma constante que mina sua autoestima, saúde mental e capacidade de viver plenamente. Além disso, Lunah aborda o descaso que algumas vertentes da mobilização feminista têm em relação às mulheres trans. Embora o feminismo tenha como princípio a luta pela igualdade de gênero, nem todas as correntes feministas incluem as mulheres trans em suas pautas. Esse descaso pode se manifestar na exclusão de mulheres trans de espaços feministas, na falta de representatividade em discussões sobre direitos das mulheres e, em casos mais extremos, na negação da própria identidade trans como parte da luta feminista. Esse tipo de exclusão reforça a marginalização das mulheres trans e ignora as interseccionalidades que existem entre gênero, raça, classe e sexualidade.

A violência psicológica sofrida por mulheres trans é agravada por essa falta de apoio e reconhecimento. Muitas vezes, elas são deixadas à margem não apenas pela sociedade em geral, mas também por movimentos que deveriam ser seus aliados. Essa exclusão pode levar a um sentimento de isolamento e à sensação de que suas lutas não são válidas ou importantes. Para Lunah, participar do filme é uma forma de combater essa invisibilidade e de afirmar que as mulheres trans também são parte fundamental da luta por igualdade e justiça social.

Eu não sei se as pessoas falam de propósito ou um ato involuntário. Ai eu estava num ônibus cheíssimo e o lugar ao seu lado fica vago a viagem inteira porque ninguém sentada do seu lado, como se você uma coisa asquerosa capaz de transmitir alguma coisa sabe... A gente aprende a lidar com esse tipo de dor, mas quando a gente para pra pensar doi. Porque você não presta para estar no seu trabalho, não presta para relacionamento, porque você é inferior a quem disse, porque você é a vergonha da sua família por sua escolha. Você não presta para nada porque você é você. (Relato de Lunah no filme *Flores*, 2021)

Figura 5 - Relato de Lunah



Fonte: Acervo da autora, 2021.

O relato de Lunah serve como um alerta para a necessidade de um feminismo verdadeiramente inclusivo, que reconheça e abrace as experiências de todas as mulheres, independentemente de sua identidade de gênero. Sua história é um chamado para que as lutas feministas reflitam sobre suas práticas e se comprometa a lutar contra todas as formas de opressão, incluindo aquelas que afetam as mulheres trans. Ao amplificar vozes como a de Lunah, o filme busca não apenas contar histórias, mas também inspirar mudanças concretas na maneira como a sociedade e os movimentos sociais enxergam e tratam as mulheres trans.

Outra convidada para o filme, foi a atriz Maria Júlia, selecionada por seu histórico com projetos culturais, interpretou um relato real baseado em denúncias do twitter foi retirada de uma página de denúncias do twitter da voz da mulher de Maricá @avozdamulher², sendo a história de Grazielle a performance no filme, rendeu vários takes de imagens que foram usadas para realçar a violência no filme.

Meu marido não gostou que eu registrei ocorrência porque ele estuprou nosso filho de dois anos e me espancou duas vezes. (Relato de Grazielle, *Flores*, 2021)

Figura 6 - Relato de Grazielle interpretado por Maria Julia.



Fonte: Acervo da autora, 2021.

² página de denúncias e relatos de mulheres da cidade de Maricá.

Maria Sofia, convidada pela diretora do filme, é advogada e foi ex-candidata a vereadora com uma pauta feminista. Ela preferiu esconder seu nome e usar o codinome Maria Sofia, pois ela relatou uma vivência real de sua infância.

Fui estuprada pelo amigo do meu pai. Eu fui mais uma vítima simplesmente por ser mulher. (Relato de Maria Sofia, *Flores*, 2021)

Figura 7 - Relato de Maria Sofia.



Fonte: Acervo da autora, 2021.

Nesse momento ela mostrou sua força de resistência feminista. Sua fala ao fim do filme assume um tom político marcante sobre feminicídio e violência doméstica.

Por estar no lugar errado e com a pessoa errada. Todas as vezes que acontece algum feminicídio contra mulher, sempre é culpa dela. Sempre vem aquela pergunta: O que será que ela fez? Será que ela provocou? O que ela fez com ele? Ela deu conversa para ele não foi? Você saiu com ele não foi? Você deu motivo para ele fazer isso? (Relato de Maria Sofia, *Flores*, 2021)

Luarah é atriz e produtora cultural e foi convidada por ter participado de outros projetos comigo. Ela interpreta um relato real de outra pessoa. A performance de Luarah, além do seu relato no filme, rendeu vários takes de imagens que foram usadas para realçar a violência dos relatos reais.

Fala que você não precisa de maquiagem. Você já é casada né? Com quem você tava? Com quem você foi? Com quem você estava falando? Com quem? São tantas perguntas, mas nenhuma: como foi seu dia? Você tá bem? (Relato de Luarah, *Flores*, 2021).

Figura 8 - Relato de Luarrah



Fonte: Acervo da autora, 2021.

Momentos depois, Luarrah realiza uma performance ao discursar um fragmento militante do roteiro da Joice, enquanto removia marcas de tinta pelo corpo com palavrões, xingamentos e falas de humilhação que homens e parceiros cometem ao realizar atos de violência com suas esposas e namorada.

Rosa dos Anjos foi convidada por mim a participar do filme. Ela tem 65 anos, foi mãe de santo e tinha um espaço espírita. Hoje ela trabalha como atriz e produtora cultural. Rosa participou do Teatro das Oprimidas, um grupo teatral que utiliza o método do Teatro Oprimido de Augusto Boal. Hoje ela tem um espaço cultural chamado Chão de Dendê, no qual realizamos a exibição de *Flores* para o público de Maricá. Ela participou do processo de laboratório interpretando um relato real de outra pessoa chamada Sandra. A história de Sandra foi retirada de um jornal local de Maricá.

Ninguém procurou por mim. Eles eram meus filhos. Ninguém vai procurar por mim. Levei um tiro na cabeça. (Relato de Sandra, interpretado por Rosa, *Flores*, 2021)

Figura 9 - Relato de Sandra, interpretado por Rosa dos Anjos.



Fonte: Acervo da autora, 2021.

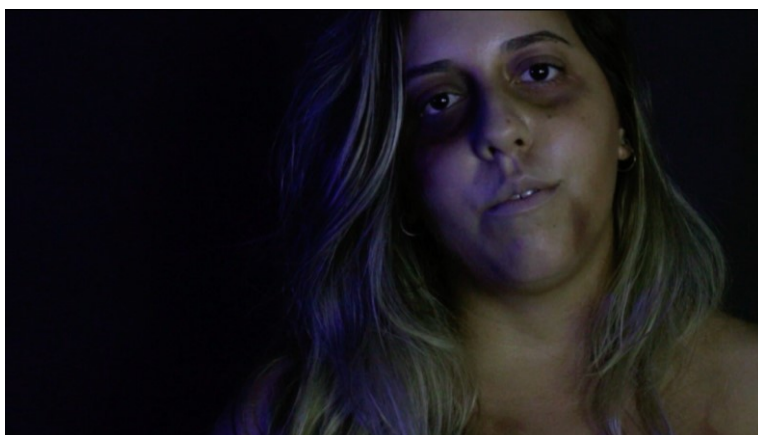
Momentos depois Rosa também fez um discurso ativista, retirado do roteiro de Joyce, mostrando a importância da consciência da mulher sobre o ciclo de violência. Rosa, por ter participado de uma companhia teatral, já tinha experiências com treinamentos somáticos³ em sua trajetória de atriz, utilizando-os para se apropriar do relato no filme.

O Brasil é o quinto país em morte de mulheres. Hoje eu sou a voz de todas elas.
(Relato de Rosa dos Anjos, *Flores*, 2021)

Mariana Mello foi a última mulher convidada por mim para participar do filme. Ela tem 30 anos e foi uma atleta reconhecida mundialmente. Hoje ela trabalha para uma revista local. Ela nunca vivenciou nenhum tipo de violência, porém é ativista cultural, não só do movimento literário, mas fez parte do movimento da juventude feminista da cidade de Maricá. Mariana interpreta um relato real de outra mulher, Sônia.

Desde criança nos ensinam que nós mulheres somos o sexo frágil. O sexo frágil. Como se a gente precisasse de um homem para ter realização na vida. Como se a gente se resumisse a formar uma família.(Relato de Sonia, interpretado por Mariana, *Flores*, 2021).

Figura 10 - Relato de Sonia, interpretado por Mariana.



Fonte: Acervo da autora, 2021

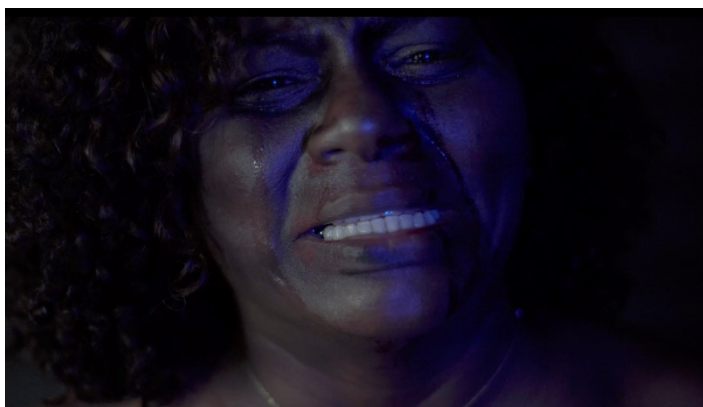
Tamara Rocha foi convidada por Jaci. Ela é uma atriz negra, trabalhou na Cia do Antônio Abujamra, nos filmes do cineasta Wavá de carvalho, que foi um cineasta importante

³ A Técnica Klauss Vianna de dança e educação somática enfoca o estudo do movimento a partir da escuta do corpo, dos direcionamentos ósseos e dos vetores de força que potencializam o fluxo do movimento pelo espaço. São práticas corporais que ativam o soma e sensibiliza para investigações artísticas.

do movimento negro de Maricá, e no espetáculo *Hamlet negro*. Tamara é atriz e ativista da pauta das mulheres pretas. Hoje, ela trabalha na secretaria de comunicação da prefeitura de Maricá e tem uma filha de 14 anos. Tamara se apropriou de um relato real de outra mulher e, após a preparação corporal, ficou muito emocionada, e só conseguiu falar uma frase.

Eu não conseguia gritar. (Relato de Tamara em *Flores*, 2021).

Figura 11 - Relato de Tamara



Fonte: Acervo da autora, 2021.

Angelah Dantas, atriz, diretora de teatro, professora e dramaturga, foi convidada por Thamara, também atriz, para participar do projeto. Embora não tenha concedido um relato dela, suas contribuições em ações físicas foram incorporadas ao documentário, onde ela se apropriou do relato de outra mulher chamada Joelma.

Figura 12 - Relato de Joelma.



Fonte: Acervo da autora, 2021.

Josiane chegou até o filme por ser amiga de alguns participantes do projeto e integrou-se à equipe. Contudo, preferiu não relatar depoimentos, nem pessoais nem de terceiros, mas sua contribuição se manifestou através do olhar melancólico que refletia suas experiências de vida.

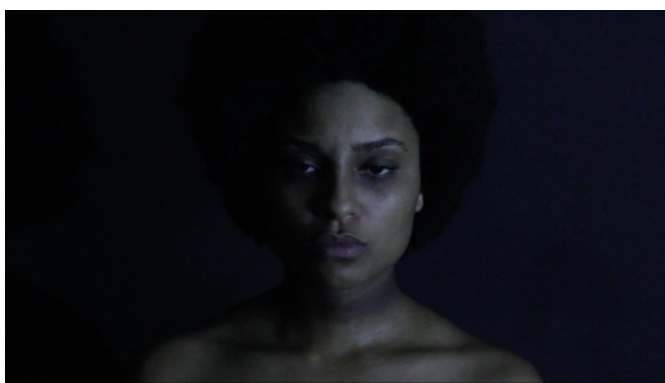
Figura 13 - Relato de Josiane.



Fonte: Acervo da autora, 2021.

Mar é atriz e tem vivências profundas do seu último ex casamento, porém o caso dela segue em justiça e por isso não pode identificar seu nome no projeto. Ela também não quis realizar relatos, mas liberou sua imagem para participar do projeto por conta de sua militância.

Figura 14 - Relato de Mar.



Fonte: Acervo da autora, 2021

A mobilização engloba diversas áreas, incluindo membros da academia Yes, que se uniram em uma causa em comum. Vizinhas, produtoras culturais, artistas, advogadas, domésticas, militantes políticas, jornalistas, cineastas e professoras contribuíram com seus depoimentos, rostos e esforços, formando um coletivo em prol da conscientização e alerta contra

o feminicídio e a violência doméstica na cidade. Essa mobilização representa um grito de protesto para combater os crescentes casos.

Figuras 15 - Imagens de mãos de mulheres unidas.



Fonte: Acervo da autora, 2021

Para as atrizes, que iriam se apropriar de relatos de outras mulheres, foi utilizado o método de preparação corporal de Klauss Vianna, tal como explicitado no livro de Jussara Miller, *Qual é o corpo que dança?* A técnica de Klauss Vianna propõe uma metodologia de investigação do próprio corpo, da relação com o corpo do outro, com o espaço, com o tempo, com o movimento, com as sensações e com as memórias. Segundo a autora, o corpo em relação fala sobre a rede de percepções do espaço e da relação com o todo.

A ideia do laboratório corporal foi realizada visando estimular a percepção, os sentidos e sensibilizar as subjetividades, além de permitir a apropriação corporal do relato de outra pessoa como se fosse o seu próprio. Portanto, a ideia da preparação das atrizes e não atrizes do filme foi realizada para provocar no espectador uma reação verdadeira e impactante por meio da expressividade cênica.

Neste sentido, o laboratório corporal, realizado antes das filmagens, tinham o intuito de utilizar técnicas de estímulos corporais para preparação de cena buscando uma troca dialógica sensível e a produção de narrativas a partir do *Aqui e Agora*⁴, de forma que as não atrizes do

⁴ A terminologia aqui e agora é frequentemente associada ao trabalho do teórico e diretor de teatro Peter Brook, que explorou a ideia de presença e imediata experiência no palco. No entanto, o conceito também é fortemente

filme foram estimuladas a falar os seus relatos com naturalidade e em conexão com a experiência de outras atrizes naquele momento. O termo *aqui e agora* é uma expressão frequentemente utilizada no teatro, especialmente em contextos de atuação e improvisação. Ele se refere à importância de estar completamente presente agora, tanto para os atores quanto para o público. Segundo Peter Brook⁵ essa referência é importante para descrever a capacidade dos atores de estarem totalmente imersos na cena, sem distrações externas ou preocupações sobre o que aconteceu antes ou o que acontecerá depois, logo encorajando uma performance mais genuína, onde as emoções e reações são autênticas, criando uma conexão mais forte com o público.

Dessa forma, o roteiro de Joyce foi sendo aprimorado pela interpretação expressiva dos relatos das atrizes e não atrizes do filme, tornando o roteiro documental mais potente pelas suas interpretações. Da mesma forma, alguns discursos ativistas foram inseridos no filme, a fim de destacar a urgência no combate à violência contra a mulher.

No final do documentário, as mulheres falam seus nomes, alguns seus codinomes para não expor sua verdadeira identidade, mas todas contribuíram de alguma forma para combater a violência ocorrida sequencialmente na cidade de Maricá. Estes relatos, por serem curtos e muito impactantes, têm a função de chocar e criar uma reflexão a partir do sofrimento dessas mulheres, fazendo com que todos possam sair modificados diante de tamanha violência.

Reconhecemos que a exposição de relatos traumáticos em obras audiovisuais é alvo de críticas contemporâneas, especialmente no que diz respeito à ética da encenação. Porém, para responder essas críticas, o processo de *Flores* priorizou o consentimento informado, o diálogo constante com as participantes e a possibilidade de anonimato de seu nome. Como o filme buscou relatos, notícias e documentos na criação efetiva do roteiro, além do convite de algumas atrizes para interpretar os relatos, o filme coloca em dúvida o que é o relato pessoal ou interpretado, instigando a curiosidade em quem assiste.

Ainda assim, reconheço que a discussão ética permanece aberta e merece aprofundamento em futuras pesquisas, porém temos autorizações de imagens e voz das participantes e consultamos o apoio jurídico da secretária dos direitos e defesa da mulher de Maricá. Este filme foi pensado pelo coletivo, portanto foi decidido em conjunto com todas as participantes, que, inclusive, procuraram a produção do filme para participar relatando sua vivência de sofrimento sobre violência doméstica.

ligado ao teatro de improvisação e à abordagem de Stanislavski, que enfatizava a importância da autenticidade e da presença dos atores em cena.

⁵ Peter Brook encenador, diretor e teórico teatral.

2.2 Do vídeo- performance *Girl Power* ao documentário *Flores*

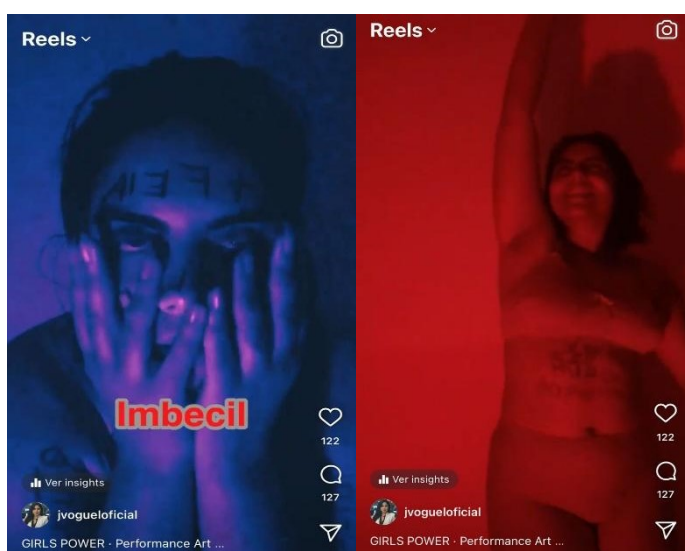
O ano de 2020 impôs um desafio inédito para Maricá, com a irrupção da pandemia de COVID-19. Nesse contexto de incerteza e isolamento, a comunidade artística local encontrou nas plataformas digitais um novo palco para a expressão. Artistas de várias áreas recorreram ao Instagram e facebook para comunicar angústias, reflexões e desejos. Simultaneamente uma página do twitter ganhou força ao reunir relatos de mulheres vítimas de violência, ameaças e feminicídio na cidade. Essa iniciativa, embora urgente e vital, revelava um lado sombrio e muitas vezes silenciado da cidade. Veículos de comunicação locais, como revistas e jornais, historicamente se abstinham de publicar conteúdos de natureza violenta, controversa, ou que pudessem destoar da imagem positiva e das políticas de desenvolvimento do município, criando uma lacuna na abordagem de questões sociais sensíveis.

Em resposta a essa realidade e à proliferação de denúncias no ambiente digital, surgiu a necessidade de uma expressão artística que abordasse o tema da violência de gênero de forma direta e impactante. Nesse sentido, optamos por utilizar o Instagram como plataforma para intervenções feministas, entre as quais se destacou *Ambígua e o corpo no escuro*. Alguns desses projetos foram desenvolvidos em colaboração com a renomada escritora Joice Cristina Carollo, cujas contribuições enriqueceram a profundidade e a relevância das obras. A urgência da realidade — mulheres buscando abrigo, fugindo de seus companheiros violentos durante a pandemia — aliada à partilha dessas histórias, catalisou a performance *Girl Power*. Entre a vulnerabilidade e o medo levaram muitas dessas mulheres a buscar refúgio em residências de terceiros, inclusive na minha própria casa. *Girl Power* não é apenas uma performance; é um grito, uma catarse e um manifesto que aborda, de forma visceral, temas como empoderamento, aceitação e dor. A essência da performance residia na remoção simbólica de palavras associadas à dor e à humilhação do corpo. Esse ato performático representava a erradicação de experiências negativas, a superação de traumas e a ressignificação do corpo como um espaço de força e resistência. Assim, surgiu uma performance que transcendeu a mera representação, tornando-se um ato de catarse e empoderamento. Essa performance consistia na remoção simbólica de palavras associadas à dor e humilhação do corpo, não apenas como um gesto estético, mas como um rito de passagem, simbolizando a erradicação de experiências negativas e a sua superação.

O processo buscava não apenas o empoderamento individual de cada participante, mas também o compartilhamento dessa ideia com outras mulheres, visando a construção de uma rede

de apoio e o início de novos ciclos de vida, livres de opressão e violência. A cada palavra removida do corpo, uma camada de sofrimento era desprendida, e um novo fôlego para a liberdade e a autoafirmação era inalado, transformando a dor em força e a vulnerabilidade em empoderamento coletivo. Como apontado por Stella Fisher, “ (...) nas frestas do colapso, a arte feminista emergiu como tecnologia social de cura - ferramenta para riscar o trauma e reescrever a existência”. (FISHER, 2025, p.148). Essa passagem sintetiza o duplo movimento observado tanto na performance individual quanto na semente do que viria a ser o *Flores*.

Figuras 16 - Imagem da performance Girl Power.



Fonte: Acervo da autora, 2020.

A repercussão da performance se intensificou quando, ao assistir o vídeo no Instagram, Joice Cristina, propôs uma outra performance, sentiu-se profundamente motivada a dar um passo adiante escrevendo então o roteiro de uma peça performática para internet que se chama *Flores*. Ser convidada para participar deste vídeo foi verdadeiramente uma honra, servindo como um catalisador para me impulsionar a ir muito além do que havia sido inicialmente proposto. Diante dessa oportunidade, apresentei uma contraproposta ambiciosa e inovadora. Minha visão não se limitava apenas a convidar outras mulheres para se juntarem ao projeto, mas também a adaptar o roteiro original da Joice para transformá-lo em um documentário. Para concretizar essa ideia, prontamente chamei Jaci, uma renomada produtora cultural, cuja expertise seria fundamental para auxiliar na curadoria das participantes, garantindo uma representatividade rica e diversa, e elevando a profundidade e o impacto do projeto.

O objetivo era produzir um documentário independente, uma obra colaborativa feita por e para mulheres, que genuinamente desejassem participar, se expor e compartilhar suas próprias

experiências e dores, transformando a arte em um espelho catalisador para a cura e a conscientização. Fizemos uma reunião com Jaci que é ativista cultural e foi vítima de violência, ela aceitou e convidou várias outras mulheres. Algumas outras ficaram sabendo e se convidaram para participar do filme, a partir daí nasceu o *Flores*.

A semente de *flores* foi regada em reuniões com Jaci, uma figura proeminente no cenário cultural e uma voz poderosa para as sobreviventes de violência, marcou um ponto de virada. Jaci, com sua resiliência inabalável e seu compromisso com a justiça social, aceitou de imediato o convite para participar do projeto. Mais do que isso, ela se tornou uma catalisadora, estendendo o convite a outras mulheres que compartilhavam experiências semelhantes e a dedicação à arte como forma de expressão e cura. A notícia da iniciativa, impulsionada pelo entusiasmo contagiante de Jaci e pela relevância do tema, espalhou-se rapidamente. Mulheres de diferentes contextos, com suas próprias histórias e perspectivas únicas, começaram a se voluntariar, ansiosas para contribuir com suas vozes e experiências. Esse movimento espontâneo de solidariedade e empoderamento foi o que verdadeiramente deu origem à *Flores*. O título — *Flores* — simboliza beleza, resistência e reinvenção após adversidades, traduzindo o espírito do projeto.

Após a reunião com Jaci, que catalisou uma onda de entusiasmo e repercussão entre as participantes interessadas em compartilhar suas histórias e depoimentos para o documentário, o projeto recebeu um impulso inesperado e inestimável. Em meio a essa efervescência, surgiu Carol Buranelli, uma profissional de talento ímpar que se integrou à equipe assumindo a direção de arte do filme, responsável por encorpar a poética e sensibilidade do filme.

A contribuição de Carol Buranelli foi fundamental para o documentário, preenchendo uma lacuna vital e transformando a estética da obra. Sua visão apurada e criatividade elevaram o nível visual e conceitual do projeto, tornando-a um suporte essencial. Ela foi crucial tanto na parte criativa quanto na organização e desenvolvimento das ideias, garantindo que a narrativa visual se alinhasse com a direção e o roteiro, aprofundando a sensibilidade dos depoimentos.

A experiência do *vídeo-performance Girl Power*, durante a pandemia de COVID-19, estabelece um diálogo com as ideias de Stella Fisher (2024) em seu artigo *Ativismo de Janela: a cena feminista na pandemia*. Fisher defende que o isolamento social impulsionou as práticas feministas para o ambiente digital, transformando as janelas virtuais em novos espaços de resistência. Podemos destacar a autora Fisher em seu texto que “(...) as janelas virtuais transformaram-se em trincheiras políticas, onde o privado tornou-se arena pública de denúncia” (FISHER, 2024). Portanto, essa percepção conecta-se diretamente com a estratégia de *Girl*

Power ao utilizar o Instagram como palco para performances que denunciavam a violência de gênero, convertendo a plataforma em espaço de visibilização.

Em Maricá, essa transição se manifestou na escolha do Instagram como plataforma principal para a performance *Girl Power*. A rede social foi utilizada não apenas como meio de difusão, mas como espaço de intervenção política. A viralização das denúncias e a curadoria digital de conteúdo, estratégias enfatizadas por Fisher, foram cruciais para ampliar o alcance da performance, evidenciando como as restrições físicas do confinamento podem ser superadas pela reinvenção criativa das práticas feministas.

Fisher também explora a ideia do *corpo-documento*, conceito que encontra ressonância na essência da performance *Girl Power*. A remoção simbólica de palavras associadas à violência do corpo, núcleo conceitual da obra, materializa essa noção de corpo como arquivo biopolítico das opressões sofridas. Enquanto Fisher discute como o confinamento intensificou a violência doméstica, tornando os corpos femininos em campos de batalha invisíveis, a performance respondeu transformando esses mesmos corpos em movimentos de resistência.

O ato performático de apagar palavras de dor para escrever novas narrativas de empoderamento reflete a dialética entre vulnerabilidade e força que permeia a análise de Fisher, evidenciando o corpo feminino como território de luta e cura, tal como afirmou: “(...) o corpo feminino pandêmico é um palimpsesto: superfície onde se inscrevem e se apagam as marcas da violência “ (FISHER, 2025, p.148). Essa metáfora do apagamento ressoa profundamente com a performance *Girl Power*, onde a remoção simbólica de palavras violentas do corpo performático materializa exatamente esse processo de ressignificação.

A construção de comunidades afetivas de sobrevivência, outro conceito-chave de Fisher, manifesta-se concretamente na experiência das mulheres de Maricá que se refugiaram em casas de acolhimento durante a pandemia. O que Fisher teoriza como *ativismo relacional* - a criação de laços orgânicos de proteção entre mulheres - ganhou forma na rede de apoio que deu origem a *Flores*. A passagem da performance individual de *Girl Power* para o filme colaborativo ilustra o processo de construção coletiva da memória que Fisher identifica como característica do feminismo pandêmico. Essas experiências compartilhadas de dor e resistência criaram espaços seguros para narrativas traumáticas, transformando a vulnerabilidade em potência coletiva.

A intersecção entre arte, ativismo e cura que Fisher explora em seu capítulo encontra sua expressão mais vívida em *Flores*. O que começou como proposta de documentário transformou-se, através do processo colaborativo, em um exercício de catarse coletiva - termo

que Fisher empresta para descrever práticas artísticas feministas com função terapêutica. A metodologia participativa de *Flores*, onde as próprias sobreviventes tornaram-se coautoras de suas narrativas, exemplifica o que Fisher denomina de *democratização da voz* no ativismo contemporâneo.

A performance *Girl Power*, com sua performance de purificação através da palavra, e o filme *Flores*, com os relatos reais de violência contra a mulher, representam dois momentos de um mesmo processo de cura através da arte engajada, confirmando a concepção de Fisher sobre a arte feminista como tecnologia social de transformação e reparação. Nesse sentido, Fisher afirma que: “(...) o ativismo relacional teceu redes invisíveis de proteção, convertendo isolamento em coletividade”.(FISHER, 2025, p.148). Essa citação se relaciona com *Flores*, exemplificando como o apoio mútuo entre mulheres pode gerar produções artísticas colaborativas.

Por fim, Fisher argumenta que o feminismo pós-pandemia carrega as marcas das estratégias desenvolvidas durante o isolamento, tese que podemos confirmar na trajetória posterior dos projetos de Maricá. Enquanto Fisher discute como as práticas digitais continuam relevantes mesmo após o fim das restrições, o caso de *Girl Power* e *Flores* mostra como experiências nascidas na crise evoluíram para iniciativas sustentáveis. Como bem aponta Fisher: “O que nasceu como tática emergencial solidificou-se como novo paradigma: o ativismo de janela deixou heranças indelévels na práxis feminista”. (FISHER, 2025, p. 149).

A passagem da vídeo-performance para o filme documental, do individual ao coletivo, do digital para o presencial, ilustra a *hibridização pós-pandêmica* que Fisher identifica como característica do ativismo contemporâneo. O que começou como intervenção virtual transformou-se em arquivo físico (o filme) e em rede concreta de apoio, demonstrando a capacidade de adaptação e reinvenção, que Fisher considera essencial para o feminismo ativista. Assim, *Girl power* comprova que o *ativismo de janela* não foi um fenômeno circunstancial, mas sim um laboratório de novas práticas que continuam a influenciar a luta feminista.

2.3 Imagem, fotografia e a criação da poética de *Flores*

Neste subcapítulo, propõe-se uma análise aprofundada das imagens no processo criativo de *Flores*, com o intuito de desvendar os signos produzidos pela escolha das imagens e das referências de obras artísticas que influenciaram decisivamente a fotografia do filme. Busca-se

compreender como cada imagem e cada referência artística contribuíram para a construção de um universo visual coeso e significativo, que dialoga com as camadas mais profundas da experiência humana.

Conforme elucidado por Jacques Aumont em *A Imagem* (2012), a imagem vai além da capacidade objetiva, imaginária e perceptiva anatômica, porém baseia-se em modelos psicológicos: “As relações com uma imagem vão além da capacidade perceptiva, entram também no jogo do saber, os afetivos, de crença, classe social, a uma época e a uma cultura”. (Aumont, 2012, p.78). Segundo Aumont (2012), os signos e a simbologia são extremamente importantes para se pensar a imagem e refletir sobre ela. Este subcapítulo busca uma análise sobre as imagens no processo criativo de *Flores* e, portanto, perceber os signos produzidos pela escolha das imagens e das referências de obras artísticas que influenciaram a fotografia do filme.

A interpretação de fotografias e imagens documentais é um processo complexo que envolve a interação entre o artista, o real e o espectador. A fotografia de *Flores* foi criada visando estimular o papel ativo do espectador no processo de atribuição de significado, especialmente nas cenas da noiva, na qual a dramaturgia foi composta a partir de imagens. Por outro lado, nos relatos reais das mulheres, a fotografia buscou potencializar a violência sofrida em seus corpos, por meio da maquiagem e da iluminação visando uma interação entre o claro e o escuro. *Flores* buscou uma interação dinâmica e complexa entre o claro e o escuro, explorando não apenas a dicotomia visual, mas também as nuances simbólicas e emocionais que essa relação evoca. A intenção é transcender a mera oposição, mergulhando nas zonas de transição, nas penumbras e nos pontos de luz que se manifestam dentro da sombra, e vice-versa, por fim — ampliar a dramaticidade dos relatos. Foi realizada uma pesquisa baseada em obras de artes de pintores famosos que serviram como um repositório de imagens a fim de pensar formas de dialogar com o real com o poético no filme.

A partir da observação atenta das composições, do uso da cor, da luz e da sombra, e da expressividade das figuras em pinturas clássicas e modernas, a equipe de *Flores* pôde desenvolver uma linguagem visual própria, capaz de traduzir a complexidade das emoções e das experiências retratadas na tela. Essa fusão entre a pesquisa artística e a prática cinematográfica resultou em uma fotografia que não apenas documenta, mas também interpreta e, poeticamente, eleva a realidade convidando o espectador a uma imersão profunda na narrativa de *Flores*.

Figura 17 - Relato de Marília.



Fonte: Acervo da autora , 2021.

Na imagem acima, vemos uma mulher com hematomas produzidos por maquiagem artística tendo como material: látex líquido, massa de modelar artística, sangue artificial criado com mel, corante vermelho e sombras nas cores: verde, roxo e cinza. Observa-se uma fotografia em primeiro plano, que é um plano de close da câmera que, geralmente, focaliza o rosto da atriz. É um dos tipos de planos cinematográficos curtos e expressivos que enfatizam os sentimentos, trazem os espectadores para a intimidade da personagem e os fazem sentir-se próximos a ela.

Pode-se perceber na imagem acima, que o rosto da atriz está lateralizado com uma leve sombra em seu rosto de forma a criar uma dramaticidade em seus relatos. Essa sombra no rosto foi criada por dois focos de luzes laterais, a fim de estabelecer uma atmosfera dramática e densa.

O uso do *chiaroscuro*, tal como nas obras de Caravaggio, foi uma inspiração para pensar a fotografia de *Flores* não apenas por evocar a tradição pictórica, mas por subverter seu propósito original: se no Barroco a luz divinizava santos e mártires, aqui ela expõe a brutalidade contra mulheres comuns. A sombra que cobre parcialmente o rosto de Marília, como vemos na foto do acervo do filme, por exemplo, remete à obra *Medusa* de Caravaggio, porém, enquanto este mito era uma alegoria do horror masculino, em *Flores* a escuridão torna-se metáfora do silêncio imposto às vítimas.

O nome de Caravaggio era verdadeiramente Michelangelo Merisi, foi um pintor italiano do final do século XVI e início do século XVII. Ele é amplamente reconhecido por sua técnica revolucionária de uso da luz e sombra, conhecida como *chiaroscuro*, e por sua abordagem dramática e barroca das figuras em suas obras. Pintava figuras humanas de forma muito realista, muitas vezes utilizando como modelo pessoas comuns da cidade. O contraste entre as áreas

iluminadas e sombreadas criava um efeito dramático às suas composições, que revelavam mais do que uma imagem, mas um fundo psicológico e social das figuras representadas.

Tendo uma grande influência no filme *Flores*, especialmente no que diz respeito à forma como a luz e a sombra ajudaram a compor a dramaticidade do relato das mulheres. Este contraste entre luz e sombra serviu como inspiração em muitos filmes para criar atmosferas dramáticas e intensas, assim como: Albert Hitchcock em *Psicose* e Guillermo Del Toro *O labirinto do Fauno*. A maneira como Caravaggio compunha suas pinturas, muitas vezes com figuras em movimento e ângulos inusitados, inspirou alguns cineastas a criar imagens visualmente impactantes e dinâmicas.

Figura 18 - Frame do filme Caravaggio de Derek Jarman



Fonte: Campello, Bianca. Literalizando. (2009)⁶

Caravaggio, ao retratar a vida cotidiana de personagens marginalizados de sua época, explora a realidade social e psicológica dos indivíduos, trazendo uma abordagem mais humanista. Ele era mestre em capturar as emoções humanas profundas em suas obras, algo que alguns cineastas buscam reproduzir através da atuação e da fotografia no audiovisual. As imagens criadas pelo cinema podem servir como documento e memória de uma época passando por diversas gerações. A fotografia é capaz de recriar um estilo baseado em uma pintura tradicional, como podemos ver pela proximidade das imagens de *Flores* com a obra de Caravaggio, pela dramaticidade do efeito luz e sombra, reproduzido nos relatos das mulheres.

No entanto, não foi somente Caravaggio que inspirou a fotografia de *Flores*, mas algumas obras renascentistas que tratam sobre a questão do feminino e do feminicídio. Essas

⁶ SITE <https://literarizando.wordpress.com/2009/08/08/artes-plasticas-no-barroco-europeu-caravaggio-e-bernini/>
Artes plásticas no Barroco europeu – Caravaggio e Bernini

imagens colaboraram para compor o arquivo para a criação da narrativa ficcional do filme como, por exemplo, a noiva em fuga e, posteriormente, a noiva morta na cachoeira.

Figuras 19 - A personagem da noiva morta na cachoeira em Flores



Fonte: Acervo da autora, 2021.

Flores realizou uma pesquisa e a criação de um arquivo com imagens de obras de arte, filmes e obras da literatura a fim de pensar a produção da fotografia e dar um significado mais profundo à questão da violência contra a mulher. Na imagem acima é possível notar o corpo de uma mulher morta na cachoeira, uma imagem produzida sobre a noiva em *Flores*. Essa imagem deveria criar uma certa inocência e vulnerabilidade da figura da noiva, que foi assassinada na cachoeira, então, surgiu a ideia da personagem Ofélia, da peça *Hamlet*, de Shakespeare, na época do Renascimento, uma personagem que resolveu afogar-se no lago por não ter seu amor correspondido por Hamlet. Essa imagem de Ofélia foi encontrada em uma obra intitulada *Ophelia*, do artista britânico Sir John Everett Millais (1851-1852).

Esta obra de arte faz parte da coleção da Tate Britain em Londres e retrata Ofélia cantando antes de se afogar em um rio na Dinamarca. A pintura mostra Ofélia cantando enquanto flutua em um rio antes de se afogar. A cena é descrita no Ato IV, Cena VII de *Hamlet*, em um discurso da rainha Gertrude. Esta pintura serviu como inspiração para pensar a morte da mulher na cachoeira pela sutileza nos detalhes apresentando a mesma gestualidade dos braços abertos boiando nas águas, indefesa, bela, ingênua e vulnerável a um destino cruel.

Figura 20 - Pintura de Ofélia morta no lago.



Fonte: pintura de Sir John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-52.
(Tate Britain, Londres)

A busca pela imagem de Ofélia trouxe uma estética dentro do contexto renascentista, uma das características principais da estética dessa época foi a valorização da simetria, através da proporção áurea, trabalhando a perfeição simétrica, graciosidade na composição, recepção de luz, clareza e critérios de justa medida. Desta forma, a beleza das imagens inspiradas nas obras de arte renascentistas visa estabelecer uma poética de beleza e suavidade, mesmo diante da dor.

A direção de arte do filme produziu um arquivo de imagens a fim de produzir uma narrativa que iria compor as cenas da noiva. Esta narrativa ficcional da noiva, criada a partir de imagens, tinha a intenção de se contrapor aos relatos reais das mulheres, com o propósito de suavizar e dialogar com a dramaticidade dos relatos. A próxima imagem representa a cena da noiva fugindo da igreja. A questão da fuga da noiva será explicada no próximo subcapítulo. A noiva representa o imaginário de uma jovem mulher inocente, com esperança de encontrar o amor verdadeiro, porém, nem sempre com um final feliz.

Assim, as imagens da narrativa ficcional da noiva tiveram inspiração em obras de arte clássicas, como a beleza e suavidade do Renascimento, para contrastar com os depoimentos reais, que adotaram uma estética mais dramática de Caravaggio. A fotografia do filme teve inspiração na poética de obras de artes de pintores conhecidos mundialmente a fim de ressaltar a questão do feminino e de como a figura feminina, desde o início da humanidade, foi concebida como *o segundo sexo*, para citar Simone de Beauvoir. O final trágico de Ofélia revela que ela tinha por opção, após ter seu amor recusado por Hamlet, entrar para o convento ou a sua libertação por meio de sua morte, ela escolheu a segunda.

A exemplo da personagem Ofélia, podemos questionar o que mudou da época antiga para os dias atuais? Atualmente, a mulher conquistou mais liberdade e independência, mas

ainda é preciso lutar para combater o pensamento de uma sociedade patriarcal, que imagina que a função de uma mulher é ser submissa ao homem. Percebe-se que no ambiente de trabalho, assim como no mundo acadêmico, durante muito tempo a voz da mulher era ocultada, de modo que, somente há pouco tempo, pode-se notar textos escritos por mulheres. Assim, a personagem da noiva, no filme, busca questionar quais são as linhas de fuga como estratégia de resistência feminina diante de tal opressão e violência contra a mulher? A figura da noiva dialoga com a personagem Ofélia, que por sua vez estimula a refletir sobre as linhas de fuga possíveis suscitadas pelo filme.

2.4 A fuga da noiva como estratégia de resistência feminina

A resistência não é primeiramente uma negação, mas a invenção de novos espaços de possibilidade (Deleuze & Parnet, Diálogos, p. 63)

Figuras 21 - Noiva fugindo da igreja no filme *Flores*



Fonte: Acervo da autora, 2021.

Em *Flores*, a narrativa cinematográfica inaugura-se com uma sequência: uma noiva, em trajes nupciais imaculados, protagonizou uma fuga desesperada do interior de uma igreja. Seu olhar, carregado de urgência e talvez desespero, varre o entorno por uma fração de segundo antes que ela impulsione o corpo para a frente, desaparecendo velozmente na dobra de uma esquina. Essa cena de abertura não se esgota em sua primeira exibição; ao invés disso, ela é revisitada e expandida ao longo da trama, intercalada com depoimentos que lançam luz sobre a motivação e o destino da fugitiva, porém narradas sob histórias com testemunhas reais cada uma com sua vivência. Cada testemunho real não só denuncia, mas também cria narrativas de resistência, verdadeiras *linhas de fuga* coletivas que se fortalecem ao serem contadas.

Figura 22 - Noiva em fuga na praia em *Flores*



Fonte: Acervo da autora, 2021.

Nessas subseqüentes aparições, vemos a noiva em plena corrida em direção a uma praia deserta. A areia sob seus pés trai seu ímpeto, e ela tomba, vencida pelo cansaço ou pela emoção. Contudo, sua determinação se manifesta quando, com esforço visível se reergue, prosseguindo sua jornada de fuga. Nesse sentido, pode-se pensar nas *linhas de fuga*, como explicitou o filósofo Deleuze: “As linhas de fuga não são rotas de fuga, mas caminhos que inventam seu próprio mapa ao traçá-los”. (Deleuze & Parnet, **Diálogos**, 1998, p. 48)

Para Deleuze, *a linha de fuga* é a possibilidade de transformação e de criação de novos modos de ser, de pensamento e de expressão. É um movimento de escape das estruturas e padrões estabelecidos, que impulsiona a mudança. Dessa maneira, pode-se pensar no ato de fuga como romper com o estabelecido, no caso da noiva, romper com o casamento dentro de uma sociedade machista, com a ideia de que um homem vai satisfazer todos os seus desejos, tomar conta de sua vida, aceitar as agressões direcionadas ao seu corpo, aceitar os padrões estéticos impostos à uma mulher. Assim, fugir significa escolher uma outra via, um novo modo de ser que não seja se submeter ao estabelecido pela sociedade machista e patriarcal, na qual a mulher deve se submeter a ser dona de casa, parir e cuidar dos filhos, deixando de lado os seus desejos, a sua independência e a liberdade de expressão na sociedade.

Em sua segunda aparição, a noiva ressurgue, agora vestindo um traje florido, um contraste simbólico com o branco anterior, mas seu destino trágico é selado. Seu corpo inerte é encontrado na correnteza de uma cachoeira, numa representação visualmente impactante e rica em simbolismo comparado com a figura da morte de Ofélia, a icônica personagem shakespeariana, evocando temas como a inocência perdida, a loucura e o fim melancólico.

A cena inaugural da noiva em fuga desenha um movimento que é simultaneamente físico e metafísico: o vestido nupcial, branco e imaculado, funciona como armadura simbólica

de um corpo capturado pelas instituições do matrimônio e da moralidade patriarcal. Sua corrida desesperada da igreja não é meramente abandono de um ritual, mas ruptura com o que Deleuze chamaria de *máquinas sociais de captura*⁷, ou seja, um movimento que escapa à captura do desejo por máquinas sociais, por aquelas que estratificam o desejo em formas previsíveis.

Os depoimentos das mulheres no filme tecem uma rede rizomática, ou seja, as suas narrativas não se conectam por causalidade linear, mas por ressonâncias afetivas que atravessam tempo e espaço, criando um corpo coletivo de fuga. Nesse movimento, as histórias das mulheres que entrelaçadas, não por causalidade linear, mas por ressonâncias que atravessam tempo e espaço, tecem um corpo coletivo de fuga, conceito que ganha densidade teórica quando confrontado com a materialidade histórica proposta por Silvia Federici. Esse diálogo entre filosofia e *feminismo materialista*⁸ revela não apenas a urgência política de pensar a resistência, mas também a potência ética de narrativas que escapam às molduras hegemônicas.

O pensamento de Silvia Federici ilumina o debate, ao trazer para o centro a materialidade dos corpos em luta. Em seu livro *Calibã e a Bruxa* (2017), ela demonstra como a caça às bruxas na Europa moderna não foi um episódio de irracionalidade coletiva, mas uma estratégia consciente para disciplinar corpos femininos, especialmente aqueles que resistiam à privatização dos comuns. As bruxas, muitas delas curandeiras e parteiras, encarnavam um saber coletivo sobre o corpo e a natureza que ameaçava a acumulação primitiva de capital. Suas histórias de resistência, hoje recuperadas por movimentos feministas, não formam uma linha reta no tempo, mas um *rizoma subterrâneo*⁹: cada narrativa de perseguição no passado ressoa, por afeto compartilhado, com as lutas atuais pelo direito ao aborto ou contra a violência doméstica.

Quando mulheres organizam redes de cuidado mútuo, ocupam terrenos baldios para cultivo comunitário ou criam arquivos digitais de memórias silenciadas, elas estão performando aquilo que Federici chama de *reprodução social da resistência* que é uma forma de trabalho não alienado que sustenta a vida para além da lógica capitalista. Essas práticas fazem ressonância a definição deleuziana de rizoma: não há centro hierárquico, apenas conexões horizontais que se multiplicam por contágio afetivo. A greve internacional de mulheres de 2017,

⁷ Sua corrida desesperada da igreja pode ser lida como uma desterritorialização, um movimento que escapa à captura do desejo por máquinas sociais (Deleuze, Mil Platôs, 1996, p. 559).

⁸ Federici, Silvia. *O Ponto Zero da Revolução: Mulheres, Casamento e Trabalho Reprodutivo* traz uma abordagem que analisa as relações de gênero em conexão com as condições econômicas e sociais. Federici argumenta que a opressão das mulheres está intimamente ligada à estrutura do capitalismo e à divisão do trabalho.

⁹ O rizoma subterrâneo em Silvia Federici é uma poderosa metáfora para explorar como as conexões sociais e as formas de resistência emergem em contextos de opressão. Ele destaca a importância das redes informais e das práticas coletivas na luta por justiça social e igualdade. (Federici, 2017, p.235)

por exemplo, operou exatamente assim: uma paralisação que não precisou de comando unificado, mas se espalhou por ressonância, criando um corpo temporário, mas potente, capaz de parar metrópoles inteiras.

As mulheres, cujas histórias se entrelaçam por ressonância, não estão apenas escapando da opressão; estão criando, na própria fuga, novos territórios existenciais. Nesse sentido, a luta pela descriminalização do aborto na América Latina não é apenas uma demanda por direitos, mas um exercício de reencantamento do corpo como espaço político.

A contemporaneidade, marcada por crises ecológicas e neofascistas, exige que repensemos radicalmente as formas de organização política. O corpo coletivo de fuga, tal como emerge do entrecruzamento entre Deleuze e Federici, oferece uma cartografia possível: uma política que não se reduz à conquista do Estado ou à representação identitária, mas que se constrói nas brechas do sistema, através de alianças afetivas e memórias subterrâneas. As histórias rizomáticas das mulheres revelam que a verdadeira revolução não está no futuro utópico, mas no presente difuso, ressoando e criando, aqui e agora, novas linhas de fuga possíveis. Assim, a cena da queda da noiva na praia deserta, momento aparentemente frágil da narrativa em *Flores*, revela-se núcleo de potência. Seu ressurgimento, mesmo cambaleante, encarna a essência da linha de fuga: não como destino, mas como processo contínuo de desterritorialização.

A fuga da noiva encarna essa desterritorialização criadora, onde abandonar a igreja não é simples negação, mas invenção de novos modos de existência, mesmo que culmine na sua morte na cachoeira. Na morte da noiva na cachoeira, a água que arrasta o corpo florido realiza a dupla face da *linha de fuga*: ao mesmo tempo que apaga a individualidade, conecta-a ao fluxo cósmico. A morte da noiva na cachoeira não invalida a sua linha de fuga, mas torna-a absoluta, conectando o corpo individual ao fluxo cósmico, numa desterritorialização final, tal como a personagem Ofélia em *Hamlet*.

A morte é o ponto onde a linha de fuga se curva sobre si mesma, não como fim, mas como intensidade que escapa à medida. (Deleuze & Parnet, Diálogos, 1998, p. 112)

A ênfase no ato de fuga alinha-se a essa perspectiva deleuziana: a fuga como prática existencial que precede significados. Nessa coreografia de fugas, o filme questiona a noção de libertação: a morte da protagonista não é derrota, mas passagem para outro plano de existência. A noiva não apenas foge de um casamento, mas também de um sistema que a define e limita. Essa resistência é uma linha de fuga que redefine o que significa existir. Deleuze fala sobre

linhas de fuga como formas de escapar de sistemas de controle e opressão. Para ele, fugir é uma maneira de afirmar a própria existência e criar possibilidades.

Federici argumenta que o corpo é um espaço de resistência, em seu livro *Além da pele* (2023). Segundo a autora, o corpo é central na luta das mulheres contra a opressão e a exploração. O corpo é visto como um espaço onde as relações sociais e econômicas se manifestam, portanto, a luta pelo corpo é uma forma de afirmar a existência e a autonomia, desafiando as estruturas opressivas. Federici, assim como Deleuze, compartilham a ideia de que *fugir* não é apenas escapar, mas uma forma de resistir de maneira autônoma e criativa. Enquanto Deleuze enfatiza a criação de novas possibilidades através das linhas de fuga, Federici destaca a resistência do corpo como um ato de afirmação da existência: “Mudar nosso corpo e recuperar o controle sobre nossa sexualidade e nossa capacidade reprodutiva significa mudar as condições materiais de nossa vida”. (Federici, 2023, p.54)

Os relatos das mulheres, em *Flores*, garantem que cada vida interrompida se reconecte em outra escala, transformando a tragédia individual em potência coletiva. O que emerge não são narrativas de opressão, mas narrativas de *resistências moleculares*, micro fugas cotidianas que, em seu conjunto, desestabilizam as grandes máquinas de captura do patriarcado. O conceito de *resistências moleculares* refere-se a formas sutis e cotidianas de resistência que podem não ser visíveis em narrativas grandiosas, mas que são fundamentais para a luta contra a opressão. A ideia de resistências moleculares sugere que as pequenas ações e interações podem desafiar e subverter essa hegemonia. Nesse sentido, as micro fugas cotidianas representam pequenas formas de resistência que emergem nas interações diárias, desafiando estruturas sociais opressivas.

A análise de Federici sobre *a caça às bruxas* revela como a perseguição histórica às mulheres aprofundou a divisão de gênero e instaurou um medo do poder feminino, incompatível com as exigências do trabalho capitalista.

A caça às bruxas aprofundou a divisão entre mulheres e homens, inculcou nos homens um medo do poder das mulheres cuja existência era incompatível com a disciplina do trabalho capitalista, redefinindo assim os principais elementos da reprodução social. (Federici, 2017, p.294)

Federici argumenta que a *caça às bruxas* não apenas perseguiu mulheres, mas também instaurou uma cultura de medo que afetou as relações de gênero. Ao marginalizar o poder feminino, a sociedade reforçou normas patriarcais que se tornaram fundamentais para o funcionamento do capitalismo. As mulheres, frequentemente associadas a práticas de cura e sabedoria, foram demonizadas e sua autonomia foi severamente restringida. Essa repressão

histórica pode ser vista como uma tentativa de controle das mulheres que desafiavam a ordem estabelecida.

Por outro lado, Deleuze propõe a ideia de fuga como uma forma de resistência que se manifesta em diversas esferas da vida. Para Deleuze as fugas não são apenas escapes, mas também modos de criar conexões e modos de existência que desafiam a lógica do controle. A fuga deleuziana se alinha com as micro fugas cotidianas, pois ambas representam uma busca pela autonomia em face da opressão. As pequenas ações de resistência, sejam elas explícitas ou sutis, contribuem para a construção de um espaço onde a autonomia pode florescer.

Além disso, a relação entre gêneros é fundamental para compreender como as micro fugas podem reconfigurar as relações sociais. A luta das mulheres por reconhecimento e autonomia pode ser vista como uma forma de resistência que desafia as normas patriarcais. Cada ato de subversão, por menor que seja, contribui para a criação de novas formas de relação e solidariedade, permitindo que as mulheres reivindiquem seu lugar na sociedade.

A fuga feminina, longe de ser mera negação ou abdicação, constitui-se como ato político primordial onde corpos em movimento reescrevem as coordenadas do possível. Pode-se dizer que a resistência das mulheres revela uma coreografia complexa: não linha reta de revolta, mas sinuosidade tática que desvia, infiltra e ressignifica os aparatos de captura. A imagem da noiva em fuga, em *Flores*, o vestido rasgando-se entre galhos, os pés afundando na areia, revela a encruzilhada entre o escapismo e o desejo de romper com instituições opressoras (o matrimônio, a igreja, a normatividade) e equivale a tecer, no próprio ato de correr, novas tramas existenciais.

Esse movimento, porém, não ocorre no vazio histórico, mas é possível refletir com Federici que cada passo da noiva, em *Flores*, transmuta séculos de corpos femininos disciplinados pela guilhotina invisível do capitalismo patriarcal, onde a caça às bruxas moderniza-se em controle sobre a sexualidade e o trabalho reprodutivo. A areia que cede sob seus pés não é mero aparato cênico, mas uma metáfora do solo movediço sobre o qual se ergue a resistência: sempre precária, sempre recomeçada, sempre fuga.

Nessa dança teórica, a morte na cachoeira revela-se ato ambíguo: enquanto Deleuze celebraria a dissolução do corpo individual no fluxo cósmico como desterritorialização radical, Federici alertaria para o risco de romantizar sacrifícios que historicamente recaíram sobre os corpos femininos. *Flores* sugere que as histórias que se entrelaçam formam uma rede de resistência onde nenhuma fuga é definitiva, mas todas alimentam a tessitura contínua de alternativas de resistência. Assim, a resistência feminina revela-se polifonia de fugas: algumas desesperadas, outras calculadas; umas solitárias e muitas coletivas. O que une as narrativas de

Flores como estratégia de fuga é a recusa em aceitar os territórios demarcados pelo sistema patriarcal, que insiste em colonizar os corpos femininos. Essa conexão evidencia que a resistência não é um ato isolado, mas parte de um tecido social mais amplo, onde cada voz e cada ação contribuem para a construção de novos mundos possíveis.

Nesse sentido, cada passo dado, mesmo cambaleante, mesmo seguido de queda, inscreve-se no corpo social como cicatriz criadora: a marca de uma fuga que não apenas escapa, mas ressignifica radicalmente o próprio chão sobre o qual se corre, sobre a qual nós corremos. Assim, a fuga da noiva trata-se de um ato que transcende a mera sobrevivência. Ela se inscreve como uma prática existencial que questiona as normas sociais e a própria noção de libertação. A morte, longe de ser uma derrota, é uma passagem que reafirma a ideia de que *fugir é traçar uma linha*, uma linha que leva a novas possibilidades de existência. A intersecção das ideias de Deleuze e Federici neste contexto não apenas enriquece a análise do filme, mas também convida a uma reflexão mais ampla sobre a autonomia do corpo e a resistência nas lutas sociais e feministas contemporâneas.

No próximo subcapítulo foi analisada a experiência do laboratório corporal do ator a fim de perceber de que forma o trabalho corporal pode potencializar os relatos das mulheres como elemento fundamental para encorpar a noção de afetar e ser afetado. Nota-se que o corpo é um campo de tensão, que guarda traumas e sentimentos e, por meio da arte, pode se transformar em cura ao performar e buscar uma forma de trama a fim de recompor a memória e a imaginação.

2.5 O laboratório corporal: entre o trauma e a trama

Na preparação de *Flores* foi proposta uma pesquisa e um laboratório de investigação corporal com as atrizes e não atrizes por meio de improvisações buscando um estímulo corporal criativo com o auxílio da música como ponto de partida. O laboratório corporal se dava a partir de jogos de consciência de movimento no intuito de resgatar a memória emotiva, tendo como finalidade a pesquisa de sensações, de emoções e de expressões orgânicas como forma de produzir estímulos criativos para as narrativas.

A proposta de *Flores* era trabalhar com os relatos reais e buscar uma expressão corporal que pudesse potencializar esse real na cena filmada. Segundo Jussara Miller, em seu livro *Qual é o corpo que dança?* (2012), o corpo assume uma autoria singular, com voz própria, de algo múltiplo e plural e com tantas vozes ressonantes com a escola Vianna. Ela propõe certos

aspectos da dança e da educação somática como caminho para construção de um corpo cênico entre tantos outros existentes.

O fato de sermos indivíduos culturais não elimina essa verdade, apesar de nos afastar cada vez mais dela. O que proponho é a retomada das leis naturais que regem toda a existência, exatamente por meio do trabalho consciente (Vianna, 2005, p. 18).

A fundamentação da pesquisa corporal que embasou a produção de *Flores* para a preparação das atrizes e não atrizes foi a técnica de Klauss Vianna e seu olhar psicofísico criativo. O desenvolvimento do processo de vivência das preparações corporais das atrizes e não atrizes foi permeado por exercícios de estímulos e provocações com a intenção de buscar sensibilização para cena, memória, escuta e conexão com as histórias roteirizadas ou com os próprios relatos reais das mulheres.

Essa imersão na vivência dos sentimentos e dos relatos reais, agora revividos para o filme, gerou uma possibilidade de expurgar as dores e a autocura por meio da consciência do movimento. Recordo-me da visão da Professora Núbia Barbosa, em uma aula de preparação corporal no curso de Pós-graduação na escola Angel Vianna, quando ela disse que é ótimo revisitarmos nossas dores da vida no corpo, através da preparação corporal, porém com inteligência, deixando escorrer as dores e isso pode ser realizado através de gritos, danças, gestos, respirações fortes, ações físicas ou algum exercício de intensidade emocional. Porém, algumas pessoas não conseguem soltar as emoções tão facilmente e não obtém ajuda profissional para curas psicossomáticas.

Nosso corpo somos nós. Somos o que parecemos ser. Nosso modo de parecer é nosso modo de ser. Mas não queremos admiti-lo. Não temos coragem de nos olhar. Aliás, não sabemos como fazer. Confundimos o visível com o superficial. Só nos interessamos pelo que não podemos ver. Chegamos a desprezar o corpo e aqueles que se interessam por seus corpos, sem nos determos sobre nossa forma - nosso corpo - apressamo-nos a interpretar nosso conteúdo, estruturas psicológicas, sociológicas, históricas. Passamos a vida fazendo malabarismos com palavras, para que elas nos revelam as razões de nosso comportamento. e que tal, se através de nossas sensações, procurássemos as razões do próprio corpo? (Bertherat; Bernstein, 2008, p. 3).

Segundo a pesquisadora Therese Bertherat, é preciso aprender a cuidar das mãos, dos pés e de todas as extremidades, conectado para obter uma percepção sensível do corpo, entendendo enquanto se faz. São as mãos que colaboram com o corpo todo. Trabalhar o toque coletivo, por exemplo, como forma de conquistar a confiança em si e no outro.

O toque, minha gente, o toque é uma das coisas mais importantes do corpo humano. Você não precisa ficar falando, falando... basta tocar naquela parte do corpo que está com dificuldade e ela vai entender que quero ajudá-la a encontrar um caminho.... Mas é preciso que o toque seja delicado, acolhedor, que passe uma mensagem positiva, e aí o corpo vai perceber do que precisa (Bertherat; Bernstein, 2008, p. 8)

O toque era especial era um toque de cuidado com amor. Um toque que ensina muito sobre como tocar com qualidade, logo nem muito forte, logo nem muito fraco. O tocar com interesse ajuda a se relacionar, mas um relacionar focado na consciência, principalmente com as pessoas com dificuldades físicas.

Da mesma forma como é muito difícil obter equilíbrio postural estando emocionalmente desequilibrado, é também muito difícil manter o equilíbrio intelectual e emocional sem estar numa boa relação de equilíbrio postural. Sabemos que o corpo está sujeito a limitações naturais correspondentes a estrutura, peso, relação com o espaço e outras, mas isso nada tem que ver com as limitações e os condicionamentos decorrentes de bloqueios e tensões acumulados ao longo de toda uma vida. O corpo humano é normalmente atravessado por um fluxo energético que, se não for interrompido por esses bloqueios e tensões, permite que o movimento flua livremente (Vianna, 2005, p. 130)

Klauss Vianna é muito importante na referência no campo da cura através da arte, especialmente na terapia somática. Seu trabalho destaca a conexão entre corpo e mente, utilizando a expressão artística como uma ferramenta poderosa para promover a saúde emocional e física. Klauss foi bailarino, professor coreógrafo, preparador corporal e terapeuta somático, portanto através de suas metodologias, ele incentiva os indivíduos a se reconectarem com suas emoções e a liberar tensões acumuladas, criando um espaço seguro para a expressão pessoal. Essa abordagem não apenas beneficia os participantes, mas também enriquece o campo da terapia, trazendo novas perspectivas sobre o tratamento de traumas e a promoção do bem-estar.

A Escola Angel Vianna desempenha um papel fundamental na formação de terapeutas, fisioterapeutas e artistas, oferecendo um ambiente de aprendizado que integra práticas sistêmicas. Ao receber profissionais de diversas áreas, a escola promove uma troca rica de conhecimentos e experiências, enfatizando a importância do trabalho alternativo para a ciência, incluindo a arteterapia. Essa colaboração interdisciplinar não apenas valida a eficácia das abordagens artísticas na terapia, mas também amplia as possibilidades de tratamento, contribuindo para um entendimento mais holístico da saúde e do bem-estar.

A técnica de Klaus Vianna ensina de que forma os atores podem usar as suas próprias dores para a criação de uma personagem, tornando seu corpo mais expressivo. As práticas somáticas possibilitam ao ator contemporâneo se conhecer melhor, conhecer suas potências e suas falas internas, obter uma consciência corporal mais investigativa e curiosa. Durante alguns processos de *Flores*, notou-se como é complexo cuidar de um corpo que vem de traumas e vivências dolorosas e usar essas vivências como estímulo para criação do ator.

Para examinar a intervenção de Klaus Vianna, identificando os elementos de sua técnica, que contribuíram para a edificação do *preparador corporal* no teatro brasileiro, foram investigados alguns princípios e procedimentos, que fundamentam seu trabalho corporal. Observe-se que os elementos de sua técnica, destacados nesta pesquisa, concernem essencialmente ao seu trabalho no teatro, no cinema e na dança. O que significa um recorte sobre o seu trabalho corporal, em detrimento de um compêndio sobre a *Técnica de Klaus Vianna*, o que já vem sendo objeto de outras pesquisas.

O pesquisador Luís Pellegrini fala sobre a experiência de Klaus Vianna que permeia a dança e o teatro e que dialoga muito mais sobre a relação do movimento do corpo humano baseando-se na concepção de que o ser humano possui um campo de energia abundante que pode estender-se além da pele. Entendendo a expressão como uma singularidade pessoal do movimento, seja através da memória, da sensação ou até mesmo de padrões e hábitos sociais da consciência do próprio corpo.

Klauss ensina que antes de exprimir na matéria a sua experiência existencial, o homem a traduz com a ajuda do seu próprio corpo. Alegria, dor, nascimento, morte, tudo, para o verdadeiro bailarino, é motivo e ocasião de dançar. Por meio dos movimentos da dança aprofunda-se cada experiência e realiza-se o milagre da comunicação. (Pellegrini, 2005, p. 147)

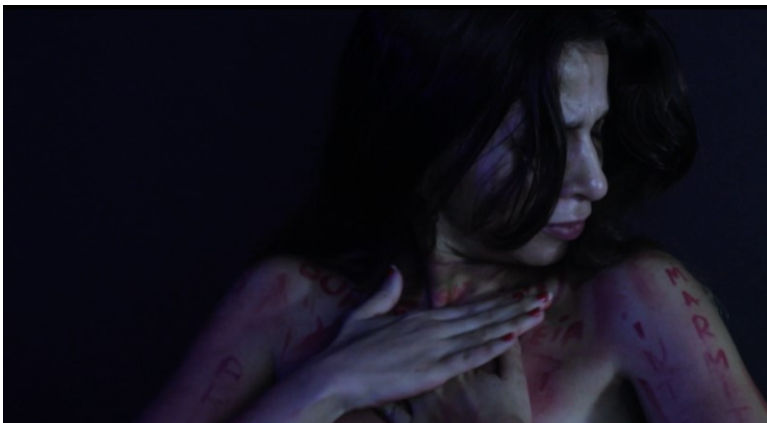
Para a pesquisadora Neide Neves o movimento é imaginação corporificada. Inclusive no livro sobre preparação corporal, direção de movimento e coreografia nas Artes da cena, ela aborda a importância dos estudos das ciências cognitivas e da comunicação para o trabalho nas artes, principalmente do artista que utiliza o seu corpo como ferramenta de trabalho, pois para Neide o corpo constrói expressões e gera sentidos.

A preparação corporal das mulheres em *Flores partiu* de alguns princípios da técnica Vianna como o da observação sensorial e estímulos corporais, porém as memórias também foram utilizadas como estímulo do movimento corporal a partir dos traumas dessas mulheres. A preparação começava com o relaxamento para desbloquear o corpo sensível, depois

utilizamos a música para resgatar as dores e a sensibilização da soltura do corpo, consciência do movimento para ajudar a encontrar a dor emocional, afinal eram corpos em sua maioria de não atrizes e, portanto, era a primeira experiência com a sensibilização corporal.

Durante os exercícios, algumas mulheres emocionaram-se intensamente. O laboratório pretendia exatamente isso: oferecer acolhimento, liberar bloqueios e permitir o contato pleno com as emoções — condição fundamental para o testemunho corporal forte. Registros fotográficos ilustram o grau de entrega do grupo abaixo.

Figura 23 - Corporalidade da Lua durante o relato de *Flores*



Fonte: Acervo da autora, 2021.

Após os exercícios físicos, o foco foi no processo criativo, que envolvia a conexão com as sensações e o trabalho da memória. As depoentes foram incentivadas a relaxar e se conscientizar da corporalidade de suas ações, sentindo-se livres para se emocionar enquanto relatavam suas histórias. A proposta era que estivessem sempre conectadas com o aqui e agora, utilizando suas potências criativas e sensoriais.

Figura 24 - Corporalidade da Maju durante o relato de *Flores*



Fonte: Acervo da autora, 2021.

Um episódio exemplar: no relato de Maria Júlia, ao se apropriar de um testemunho de outra mulher, suas mãos instintivamente esfregavam as pernas como se buscassem limpeza— gesto autêntico, emergente da conexão do relato, mas pelo fato de ser atriz ela conseguiu expressar esse relato como se fosse o dela.

A expressividade corporal também se realizou na relação com outros elementos da cena como o figurino, a maquiagem, os objetos, a iluminação, a musicalidade, que também fizeram parte da preparação das depoentes para a filmagem. Durante a preparação do set de filmagem, a diretora de arte, Caroline Buranelli, fez alguns registros que mostram a importância da preparação corporal antes de gravar as cenas.

Figura 25 - Making of do laboratório corporal de *Flores*.



Fonte: Fotografia de Caroline Buranelli, 2021.

A preparação das performances também teve um efeito terapêutico, permitindo que o corpo encontrasse caminhos de cura ao transformar o trauma em trama e a fala em arte. O ato de falar e buscar uma expressão para os traumas vividos busca justamente essa transformação, funcionando como um processo terapêutico. Nesse sentido, Diana Taylor (2009), em seu texto *O trauma como performance de longa duração*, defende que a história deve ser transformada em memória por meio da performance, ressalta:

Nem todas as queimaduras ou ferimentos criam o trauma – fala-se em trauma apenas quando produzem a característica pós-choque. O trauma, assim como a performance, é sempre presente no aqui e agora. Será que o modelo de restauração do comportamento pode iluminar as erupções corporificadas, repetições e flashbacks que caracterizam o trauma? Ou será que a ênfase de Schechner de que “o comportamento é separado daqueles que se comportam” atualmente entra em confronto com a teoria do trauma que afirma que o trauma não pode ser separado do “eu” que a vivência? Transmitido a outros, sim, mas nunca separado. (Taylor, 2009, p.7/8)

Flores, propôs que o ato de compartilhar, gestuar e vocalizar a dor proporciona ressignificação coletiva e política à memória traumática das mulheres de Maricá. O laboratório corporal funcionou como dispositivo de cura — individual e institucional —, permitindo que experiências de sofrimento se tornassem narrativas e performance de resistência. Os exercícios foram inspirados na metodologia de Klauss Vianna, permitindo que as mulheres se conectarem com suas memórias traumáticas e as expressassem de forma autêntica, transformando o trauma em uma performance que elabora e cura.

O filme reforça a importância da memória coletiva na elaboração do trauma, transformando histórias individuais em uma narrativa política que denuncia a violência estrutural contra as mulheres. O gesto final, no qual as mulheres se encontram na praia de mãos dadas, simboliza sororidade e resistência, mostrando que o trauma não é apenas individual, mas coletivo.

Neste sentido, o filme não apenas documenta, mas também performatiza o trauma, e, assim, transforma-se em uma ferramenta de ativismo político e social. O trauma pode ser explorado e compreendido através da performance. Sua análise destaca a importância da memória, do espaço e da comunidade na representação de experiências traumáticas, sugerindo que a performance não é apenas uma forma de arte, mas um meio vital de resistência e recuperação.

Um exemplo de performance autoficcional que buscou transformar o trauma em processo artístico é o espetáculo *Conversas com meu pai*, de Juliana Leite. Juliana buscou

reviver algumas memórias do passado a fim de curar um trauma que ocorreu com seu pai. A atriz juntou vários documentos (fotografias, cartas, bilhetes), escreveu um diário sobre os encontros com ele, filmou alguns momentos de quando esteve com seu pai e questionou o seu processo de criação autoficcional, se o que estava dizendo era real ou imaginação, a fim de provocar no espectador um processo investigativo que tentava decifrar o que ela dizia, assim como numa sessão de análise. O espetáculo buscou falar de um suposto incesto, mas não de uma forma direta e sim por meio de metáforas, fragmentos de imagens e de narrativas. A atriz afirma que o espetáculo serviu como uma forma de cura dos pesadelos que tinha com seu pai e de um tempo que ficou marcado na sua memória.

Em *Flores* foram ouvidos os relatos dos traumas das mulheres que sofreram violência doméstica, além de notícias de feminicídio para, justamente, tornar possível falar da dor de todas as mulheres que sofreram assédio, machismo e violência. O trauma ficou marcado no corpo e na alma dessas mulheres e, talvez, a arte seja uma forma de cura individual e coletiva, pois atinge toda a sociedade.

A arte como cura foi fundamentada nas contribuições de Klauss Vianna, Angel Vianna, Diana Taylor, dentre outros autores que possibilitam um caminho promissor para o enfrentamento do trauma. No entanto, é essencial que essa prática seja realizada com responsabilidade, sensibilidade e suporte adequado. As atividades de jogos teatrais não apenas facilitam a expressão emocional, mas também promovem a cura coletiva, permitindo que os participantes se conectem com suas histórias e entre si.

A arte se torna, assim, um veículo de transformação e empoderamento, essencial para o processo de recuperação. Os profissionais envolvidos no filme possuem pós-graduação em preparação corporal na cena e possuem uma percepção ampla para o processo criativo das depoentes. Além disso, contaram com a consultoria de Moema Ameom, ex-assistente de preparação corporal de Klauss Vianna, que hoje é preparadora corporal e terapeuta sistêmica. Moema criou o projeto Moitakúa, desenvolvendo consciência corporal e cura com diversos bailarinos, atores e artistas, muitas vezes utilizando metodologias também criadas por Klauss Vianna.

2.6 Montagem, colorização e finalização

Durante a produção do filme *Flores*, uma dificuldade latente foi encontrar mulheres disponíveis para atuar nas áreas técnicas da pós-produção, principalmente na montagem e produção musical. Embora o propósito fosse construir um ambiente sensível, revelou uma realidade preocupante: a escassez de profissionais femininas nesses setores do cinema. Apesar da intenção de contar com uma abordagem sensível e não opressora, que pudesse transmitir de forma autêntica os depoimentos das mulheres, a equipe acabou sendo composta por dois homens. Essa situação evidencia um desafio estrutural na indústria cinematográfica, onde a presença feminina, especialmente em cargos técnicos e de liderança, ainda é limitada.

Infelizmente, não conseguimos contratar mulheres para as funções de produção musical e montagem, o que resultou na inclusão desses dois homens no projeto. Essa situação propõe uma reflexão importante sobre a escassez de mulheres no mercado de trabalho do cinema, especialmente na pós-produção. É essencial promover a diversidade e garantir que mais vozes femininas sejam ouvidas e representadas na indústria cinematográfica. A falta de diversidade nesses espaços não apenas reflete desigualdades históricas, mas também impacta a forma como as narrativas são construídas e representadas, especialmente quando se trata de temas sensíveis como violência de gênero e feminicídio.

Essa realidade não é isolada, mas reflete uma desigualdade histórica que permeia o cinema e outras indústrias criativas. A falta de diversidade de gênero na pós-produção de *Flores* não apenas impactou a composição da equipe, mas também levantou questões sobre como a ausência de mulheres em cargos técnicos pode influenciar a narrativa e a sensibilidade do filme.

A filósofa Bell hooks, em seu livro *Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies* (1996), destaca que: “A representação no cinema não é apenas sobre quem está na tela, mas sobre quem está por trás das câmeras, quem escreve os roteiros, quem edita e quem decide o que será visto”. (Hooks, 1996, p.119). Para Hooks, a diversidade na equipe é essencial para garantir que as histórias sejam contadas com autenticidade e profundidade, especialmente quando se trata de temas sensíveis como violência de gênero e feminicídio.

No caso de *Flores*, o roteiro de Joice Carollo, direção de Jéssica Voguel e direção de Arte de Caroline Buranelli foi fundamental para criar um ambiente seguro e acolhedor, onde as mulheres pudessem compartilhar suas experiências sem medo de julgamento ou vitimização. No entanto, a falta de mulheres em outras etapas do processo, como a edição e a produção

musical, mostra que ainda há um longo caminho a percorrer para alcançar a equidade de gênero no cinema.

A formação de mulheres em áreas técnicas e criativas, como estratégia para desafiar estruturas de poder, encontra respaldo teórico em obras fundamentais que articulam educação, gênero e emancipação. Hooks, em seu livro *Ensinando a Transgredir: A Educação como Prática da Liberdade* (1994), defende que a educação é um ato político capaz de desestabilizar hierarquias sociais, especialmente quando grupos marginalizados — como mulheres, ocupam espaços tradicionalmente masculinos, como ciência e tecnologia. Essa perspectiva dialoga com Paulo Freire em *Pedagogia do Oprimido* (1968), para quem o acesso ao conhecimento técnico não é apenas uma ferramenta de sobrevivência, mas um mecanismo de libertação que permite reescrever narrativas de opressão.

Por isso torna-se importante considerar o papel das instituições de ensino e das políticas públicas na promoção da equidade de gênero no cinema. Para Hooks, a formação de mulheres em áreas técnicas e criativas é essencial para desafiar as estruturas de poder que perpetuam a desigualdade. No caso do cinema, isso significa investir em programas de formação e capacitação para mulheres, bem como em políticas de incentivo à contratação de profissionais femininas. A experiência de *Flores* mostra que, embora a direção feminina seja um passo importante, é necessário ir além e garantir que as mulheres estejam presentes em todas as etapas do processo cinematográfico.

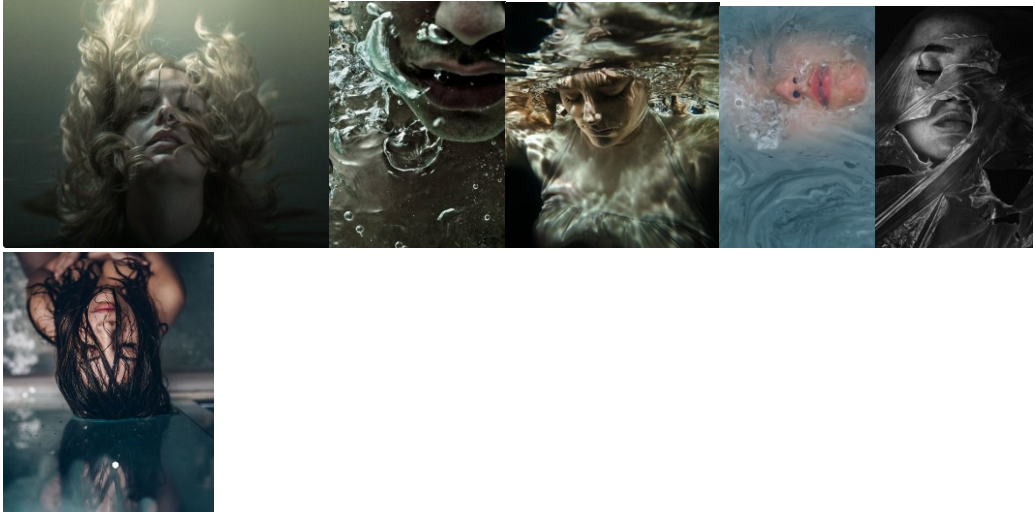
Então, na pós-produção, por falta de mão de obra feminina na finalização do filme, contamos com a colaboração de Antônio Carlos, conhecido como Cacá, na produção musical e design de som, além de Pedro Penaforte, que ficou responsável pela montagem e finalização de cor do filme. Embora o editor de vídeo já tivesse experiência como editor, esta foi sua primeira oportunidade de editar um curta-metragem.

Por outro lado, Cacá trazia uma vasta experiência como designer de som, tendo trabalhado em diversos filmes na Mechanima Cinema e produzido músicos de Niterói e do Rio de Janeiro. O material do filme foi gravado de maneira não linear com 3 câmeras diferentes e um drone. Coube ao editor, ao lado da direção, unir esse material num projeto coeso em narrativa e estética.

As cenas da personagem da noiva, por exemplo, foram gravadas com mais planejamento, com um roteiro, um storyboard e um equipamento mais aprimorado com a câmera Black Magic Pocket. Então, buscou-se um trabalho mais minucioso, desenvolvido a

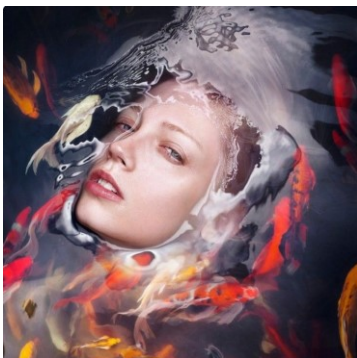
partir de algumas imagens de referência, com diferentes ângulos e possibilidades de experimentação.

Imagens 26 - Referências e ângulos da personagem da noiva pela diretora do filme.



Fonte: acervo do Pinterest. Imagens livres.

Imagem 27 - Referências de ângulos pelo editor do filme



Fonte: acervo do Pinterest. Imagens livres.

Dentre as referências pesquisadas, destaco o trabalho do ilustrador e artista conceitual Eyvind Earle. Ele foi responsável pelo visual do clássico filme da Disney *A Bela Adormecida* (*The Sleeping Beauty*), de 1959, que é uma das melhores representações dessa estética clássica, lúdica e austera. Essa abordagem dialoga perfeitamente com o material do filme, especialmente no que diz respeito ao trabalho de cor. Eyvind Earle buscou inspiração na tapeçaria e na arte europeia pré-renascentista, um período em que muitos contos de fadas começaram a florescer no imaginário popular .

Imagem 28 - Artes conceituais de Eyvind Earle para A Bela Adormecida- Referências de colorismo do filme.



Fonte: retirada da internet.

Imagem 29 - Estética de cor e enquadramento da Noiva



Fonte: Acervo da autora.

Em alguns momentos, o filme remete a sonhos, mas sempre com um tom mais pesado. Por outro lado, as cenas da noiva começam de forma realista e “comum”, mas, à medida que se aproximam de sua apoteose na cachoeira, revelando seu trágico destino, tornam-se mais etéreas e artísticas. A montagem do filme é feita de maneira a garantir que a transição entre essas estéticas seja natural. Em certos momentos, utilizamos as cenas de uma das mulheres-vítimas, Maria Júlia, cuja filmagem mescla essas duas estéticas, servindo como uma ponte entre os depoimentos e as cenas da noiva. (Relato do editor, *Flores*, 2021).

Como mencionado pelo editor, que foi convidado a participar do projeto já em andamento, a maior parte dos depoimentos já havia sido produzida. O projeto foi filmado com lentes e câmeras distintas, e a ideia central era realizar uma finalização que equalizasse as imagens em termos de colorimetria. A direção do filme criou uma pasta no Pinterest com diversas referências visuais, buscando trazer cores que remetessem ao clássico, ao lúdico, mas com uma estética austera, capaz de dialogar com o material bruto do filme, extremamente cru em termos de cor. Isso porque grande parte do material foi filmado em *Log*, uma configuração de imagem que preserva a máxima pureza e ausência de cor, permitindo maior flexibilidade na colorização durante a pós-produção.

As imagens poéticas foram capturadas com uma câmera *Black Magic*, enquanto os depoimentos foram gravados com uma *Canon T5i*, escolha que conferiu um tom mais ruidoso e arquivístico ao material, as lentes de câmera escolhidas 50mm e 12mm. A seleção desses equipamentos foi estratégica, visando atender às demandas específicas da produção.

O filme buscou, assim, criar uma montagem que incorporasse referências estéticas de uma época específica, inspirada em pintores e cineastas, com o objetivo de entrelaçar o imaginário e o real, a ficção e os relatos das mulheres envolvidas. Essa abordagem permitiu construir uma poética visual que dialogasse com a realidade cruel abordada no filme, reforçando sua narrativa e impacto emocional.

3 ARTE FEMINISTA E ATIVISTA EM *FLORES*

O cinema documental, enquanto ferramenta de denúncia e resistência, assume um papel fundamental na construção de uma poética feminista e ativista, capaz de subverter narrativas hegemônicas e dar voz a histórias de mulheres silenciadas. *Bell Hooks (2019)*, destaca que a arte, especialmente o audiovisual, pode ser um espaço de *ensinar a transgredir*¹⁰, onde as mulheres no geral e mulheres marginalizadas encontram meios de expressar suas vivências e contestar estruturas opressoras. O curta *Flores* não apenas retrata, mas reinscreve as vivências de mulheres de Maricá numa tessitura visual que tensiona a estrutura narrativa documental clássica, transformando a câmera em dispositivo de resistência.

Se em *Ensinando a Transgredir (2019)*, Hooks nos alerta que toda pedagogia é ato político e as imagens do documentário transformam a câmera em caderno coletivo onde se escrevem novas legislações do olhar. Cada fotograma da obra documental funciona como uma agulha que costura o abismo entre a violência íntima e sua expressão estrutural. Para Hooks, a educação é um campo repleto de teorias e práticas que buscam promover a conscientização e a transformação social. Neste contexto, suas obras — especialmente *Ensinando a Transgredir* — e a de Paulo Freire, com *Pedagogia do Oprimido*, oferecem contribuições significativas. Ambos abordam a educação como um ato político: deve ser um espaço onde as vozes marginalizadas possam ser ouvidas, permitindo uma reescrita das narrativas dominantes. Freire enfatiza que a prática educativa deve promover a conscientização dos oprimidos sobre suas condições sociais e possibilitar sua libertação.

Bell Hooks (2019) e Paulo Freire (1970) convergem ao entenderem a educação como prática da liberdade. Enquanto Hooks destaca o ensino como transgressão e visibilidade das marginalidades, Freire propõe uma pedagogia dialógica, em que a consciência crítica emerge da leitura do mundo. Essas perspectivas fundamentam uma pedagogia visual insurgente, como a que se observa no cinema documental feminista

Os cineastas estão conscientes do poder das imagens em movimento em uma época de analfabetismo crescente. Os filmes nos ensinam muito devido à acessibilidade de linguagem que empregam, composta tanto de imagens quanto de palavras. (Hooks, 2023, p.22)

¹⁰ *Ensinando a Transgredir (Cap. 4: Teoria como Prática Libertadora)*, onde Hooks conecta pedagogia crítica e arte.

Hooks enfatiza que os cineastas reconhecem o impacto que suas obras, especialmente em sociedades onde a alfabetização tradicional não é universal. Imagens em movimento, têm a capacidade de transcender barreiras linguísticas e culturais, oferecendo comunicação acessível — vital em um mundo onde muitos podem não ter acesso a uma educação formal.

A linguagem cinematográfica, ao combinar elementos visuais e textuais, transmite mensagens complexas de modo intuitivo. Os filmes convocam emoções, provocam reflexões e ensinam por meio de narrativas visuais que falam diretamente ao espectador. Essa concepção se alinha-se a uma ideia de educação que transcende os muros escolares e se manifesta continuamente em múltiplos contextos, inclusive no entretenimento. O cinema, portanto, configura-se como um veículo de conscientização social, capaz de estimular a reflexão sobre questões de raça, classe e gênero.

Federici (2004) argumenta que a perseguição histórica às mulheres e a caça às bruxas estão intrinsecamente ligadas ao controle do corpo feminino e à repressão de seus conhecimentos. No cinema, essa dinâmica se reproduz na hegemonia de narrativas masculinas na produção e na curadoria. Nesse cenário, o ativismo feminista no documentário emerge como contranarrativa, buscando resgatar vozes femininas e questionar a objetificação de suas histórias. Podemos lembrar que a *guerra contra as mulheres* se dá também no campo simbólico, e o cinema documental, ao registrar essas violências, torna-se arquivo de resistência, como visto em *Flores*, e em *Mexeu com uma, Mexeu com todas* (2023), da cineasta feminista Sandra Werneck, que aborda a luta coletiva de mulheres contra a violência de gênero no Brasil. O filme mescla depoimentos íntimos, imagens de arquivo e protestos, compondo retrato do patriarcado machista estrutural e da resistência feminista brasileira.

Um exemplo emblemático tornou-se símbolo de resistência: o caso *Mariana Ferrer*(2019). A jovem acusou o empresário André Aranha de estupro após ser encontrada dopada em um evento em Jurerê Internacional (2019), culminou na absolvição do réu por falta de provas em 2023. Aos 21 anos, Mariana trabalhava como promotora no evento *Music Sunset* quando, dopada, foi levada a uma área privada por seu agressor; não se recorda do deslocamento, apenas do momento em que descia as escadas do local. Na ação judicial, o promotor argumentou que o acusado não teria como saber que ela estava incapacitada mentalmente, ausentando dolo para estupro; o Ministério Público contestou, sustentando estupro de vulnerável. O juiz considerou que não havia elementos para comprovar que Aranha tivesse intenção (dolo) de cometer o crime, já que o estupro no Brasil só é tipificado como ação dolosa.

A polêmica ampliou-se quando a mídia usou o termo *estupro culposo*, inexistente juridicamente, para descrever a decisão, gerando debates sobre a dificuldade de enquadrar violências sexuais contra mulheres em estado de vulnerabilidade. Especialistas do caso como Deborah Amanda, na revista da Unicamp/2019¹¹, apontaram que o processo revitimiza Mariana, expondo falhas estruturais do sistema judicial em lidar com casos de gênero, enquanto práticas feministas convertem o caso em símbolo da impunidade. Ao sustentar a ausência de dolo, a promotoria reencarnou a lógica inquisitorial: culpabilização pelo encantamento feminino. A viralização do vídeo da vítima cambaleando transformou seu corpo em praça digital, onde se reencarnou o espetáculo da fogueira — agora com chamas de pixels e julgamento em hashtags. Há, assim, ressonância entre narrativas de violência em *flores*, o caso Mariana Ferrer e a leitura de Federici sobre caça às bruxas: associação entre julgamento de mulheres e processos inquisitoriais, além disso, a violência emerge no tratamento de vítimas como *não crível*, a despeito de evidências médicas.

Essa violência revela uma lógica da *necropolítica*¹², onde o patriarcado decide quais corpos femininos são descartáveis. Ela se concretiza na desumanização e na descartabilidade de certos grupos. No âmbito da violência de gênero, essa lógica se destaca: o patriarcado, enquanto sistema de dominação, controla os corpos femininos, hierarquizando vidas e perpetua violência sistêmica que atinge principalmente mulheres de grupos marginalizados. Silvia Federici complementa em *Calibã e a Bruxa: De acordo com Federici (2017) com o capitalismo, desenvolve-se uma consciência que transforma o útero em território político, mostrando como o controle sobre a vida e morte das mulheres sustenta as estruturas de poder.*

Os documentários *Flores* e *Mexeu Com Uma, Mexeu Com Todas* entrelaçam-se como espelhos quebrados refletindo a mesma realidade distorcida da violência de gênero. Ambos desmontam a farsa institucional que transforma vítimas em réus, usando a linguagem cinematográfica para reescrever sentenças que a Justiça negou. A violência de gênero é apresentada não como um ato isolado, mas como uma prática social enraizada, em que o judiciário absolve estupradores sob a justificativa de falta de inconsistência jurídica e a polícia classifica feminicídios como crimes passionais. Tais abordagens perpetuam a impunidade, evocando autos-de-fé medievais, agora convertidos em canetas que escrevem injustiças.

¹¹ Caso Mariana Ferrer. Portal Unicamp. Disponível em: <<https://portal.unicap.br/w/caso-mariana-ferrer-o-que-%C3%A9-estupro-culposo>> Acessado em: 26/08/2025

¹² Necropolítica, conforme Achille Mbembe, analisa o controle sobre a vida e a morte em contextos de desigualdade. Mbembe, A. (2003). **Necropolíticas**. In *Public Culture*, 15(1), 11-40.

Em *Flores*, a resistência feminina adota táticas mais sutis, porém igualmente potentes, como o exemplo da perspectiva de Judith Butler *a força da não violência*, 2021 — sobre a eficácia da não violência como forma de ação e transformação social. Essa sutileza permite que as narrativas das mulheres se infiltrem nas estruturas de poder estabelecidas, desafiando-as de dentro para fora. *A força da não-violência*, conforme explorada por Butler, transcende a mera ausência de confronto físico; abrange atos de desobediência civil e a afirmação de subjetividades marginalizadas, que se tornam ferramentas poderosas de mudança política e social. Essa abordagem ressalta a capacidade dos grupos oprimidos de exercer influência significativa sem recorrer à violência, expondo as vulnerabilidades do sistema opressor e mobilizando a opinião pública em prol de suas causas.

A estética da resistência em *Flores*, à luz das ideias de Butler sobre a não violência, revela a profundidade e a complexidade das estratégias adotadas para desafiar o status quo e buscar justiça social. A opção por filmar os relatos das mulheres de Maricá em close extremo, além das mãos que se apoiam e agora manuseiam a câmera, subverte a tradição documental que privilegia bocas, silhuetas, sexualização e discursos masculinos. Essas obras não se contentam em denunciar, mas arquitetam novas legislações.

Assim, *Flores* e *Mexeu Com Uma, Mexeu Com Todas* desempenham um papel crucial na conscientização sobre violência de gênero e feminicídio, humanizando histórias reais e expondo estruturas sociais machistas que frequentemente são naturalizadas pela sociedade. Portanto, através de narrativas sensíveis, eles amplificam vozes silenciadas, mostrando não apenas a brutalidade dos atos, mas também suas raízes culturais, como a objetificação feminina e a impunidade patriarcal histórica.

Ambos os filmes documentários rompem com a indiferença, mobilizando o público a refletir sobre comportamentos cotidianos e exigir políticas públicas eficazes. Simultaneamente, desafiam a romantização da violência presente em parte da produção midiática, substituindo-a por denúncias que reverberam em debates sociais, campanhas educativas e até em revisões legislativas. Essa alquimia fílmica converte dor em arma, memória em trincheira; se a lei falha em punir, a arte ensaia sentenças através da luz projetada em nossas telas.

A intersecção entre arte, educação e feminismo no cinema, exemplificada por essas obras, demonstra como o cinema pode ser uma ferramenta poderosa de resistência e transformação social. Portanto, ao abordar a violência de gênero, esses filmes não apenas revelam a dura realidade, mas também oferecem novas formas de resistência e esperança,

desafiando as narrativas hegemônicas e promovendo um diálogo necessário sobre justiça e igualdade.

São veredictos escritos não em papel, mas na retina do espectador — condenações que, longe de se esgotarem nos créditos finais, transformam a realidade com martelos na praça digital do debate público. Sua força está em transformar estatísticas frias em relatos reais, criando pontes entre a arte e o ativismo prático. Em *Cultura Fora da Lei* (2023), Bell Hooks reflete sobre a relação entre representação cultural e violência estrutural, ressoando a importância de obras como as citadas:

A cultura é o terreno onde se combatem as narrativas que nos desumanizam. Quando o cinema recusa a glamourização da dor feminina e expõe as engrenagens do patriarcado, ele se torna ato revolucionário, uma forma de justiça que as leis ainda não alcançaram. (Hooks, 2023, p.102).

Hooks sintetiza sua crítica à naturalização da violência de gênero na mídia e enfatiza o papel transformador da arte, alinhando-se ao seu argumento central de que a produção cultural pode desestabilizar sistemas opressivos ao dar visibilidade às experiências marginalizadas. Nessa encruzilhada entre arte e ativismo, o corpo feminino surge simultaneamente como palco e protagonista da revolução. As câmeras que perscrutam a dor de Mariana Ferrer ou as vozes de mulheres violentadas em Maricá não são meros instrumentos de registro, são bisturis sociais que dissecam a hipocrisia patriarcal.

Como afirmou Hook (2023), a verdadeira justiça começa quando a estética da vulnerabilidade desarma a armadura do opressor. Os documentos analisados no filme são essa arma desarmante: películas que sangram, sons que julgam, imagens que legislam. Enquanto o sistema jurídico tradicional continua apegado a códigos obsoletos, o cinema feminista brasileiro já redigiu, em luz, acetato e lágrimas, a constituição do futuro. O cinema, assim, se torna um espaço vital para a construção de novas narrativas que buscam erradicar a violência e promover a equidade de gênero.

Nesse sentido, o cinema documental feminista não apenas acolhe os testemunhos das mulheres, mas os eleva à condição de discurso político legítimo. Ele afirma que a dor vivida tem valor histórico e social, que cada relato importa é que o silenciamento é conivente com a perpetuação da violência. Essa recusa ao silêncio é também uma recusa ao apagamento. Ao registrar a dor das mulheres sem recorrer à espetacularização ou à exploração emocional, obras como *Flores* assumem uma postura ativista que não busca apenas chocar ou sensibilizar, mas desnaturalizar a violência estrutural.

A imagem, nesse contexto, não serve ao consumo, mas à consciência. Não há manipulação estética para agradar festivais, nem apelo dramático vazio: há uma urgência ética que orienta o enquadramento, a escuta e a montagem. Cada plano torna-se uma ferramenta de luta, cada palavra dita rompe séculos de silêncio imposto. Mais do que denunciar, esse cinema se compromete com uma mudança radical de atitude. Ao colocar as mulheres como narradoras de suas próprias histórias, ele resgata a autonomia de corpos historicamente marcados pela submissão e pela objetificação.

É um cinema que se posiciona: escolhe estar ao lado das vítimas, não como porta-voz, mas como amplificador. Trata-se de um gesto de escuta que entende a dor como verdade política e o testemunho como ato de insubordinação. Nesse espaço simbólico, o silêncio deixa de ser ausência e se transforma em memória recuperada, em justiça simbólica, em um manifesto que grita por mudança.

A exibição de *Flores* não se limitou à espaços formais de cinema, mas se estendeu a uma atuação direta no tecido social da cidade de Maricá. O filme tem sido exibido de forma gratuita em instituições públicas — como a Secretaria da Mulher, a Secretaria de Direitos Humanos e a Casa dos Conselhos — e a convites de comunidades, cineclubes do Minha casa Minha vida e projetos sociais diversos. Essas sessões descentralizadas e inclusivas não apenas democratizam o acesso à arte, mas reafirmam o compromisso do documentário com um ativismo enraizado no território e voltado à transformação concreta dessa realidade. Nesse circuito popular e afetivo, o filme ultrapassa a tela: torna-se ferramenta pedagógica, instrumento de acolhimento e dispositivo de mobilização coletiva contra a violência de gênero.

3.1 Feminismo e Arte performativa:

A arte performativa é um dos eixos centrais do ativismo feminista, pois materializa o corpo político no espaço público, desafiando normas de gênero e reivindicando visibilidade. Hooks (2023) argumenta que a performance é uma ferramenta pedagógica, capaz de descolonizar imaginários ao expor a dor, a resistência e a potência das mulheres, especialmente as negras e periféricas.

Silvia Federici (2017)¹³ relaciona a repressão ao corpo feminino com a acumulação capitalista, mostrando como a performance pode reverter essa lógica. Ela destaca que, na Idade Moderna, as mulheres foram expulsas dos espaços públicos e de seus ofícios, tornando-se sombras. A arte performativa contemporânea resgata essa presença, seja em protestos, como os da Marcha das Mulheres, ou em performances que exploram a autonomia corporal (ex: Marina Abramović). Federici enfatiza que a reapropriação do corpo e do espaço é um ato revolucionário e a performance feminista, ao encenar a resistência, atualiza essa luta histórica. Esses dois eixos, a cena documental e a arte performativa, demonstram como o ativismo feminista estão alinhados com as reflexões de Hooks e Federici e torna-se uma reflexão essencial para desestabilizar estruturas patriarcais e criar práticas de liberdade.

A cena documental feminista no Brasil emerge como um dispositivo crítico para desconstruir narrativas patriarcais e colonialistas, articulando memória, corpo e território. Em *Flores* essa discussão foi ampliada para além do feminicídio, incorporando as experiências de uma mulher trans e as opressões patriarcais que ela vivência em diversos contextos – ônibus, casamento e trabalho. Tais situações são compreendidas como violência de gênero, fundamentadas na violência psicológica e emocional como formas de coação e desmontam o dispositivo colonial do gênero. Aproximando-se, assim, da crítica de Federici sobre a *caça às bruxas* como *guerra contra o corpo autônomo das mulheres*:

A caça às bruxas foi um instrumento da construção de uma nova ordem patriarcal em que os corpos das mulheres, seu trabalho e seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do estado e transformados em recursos econômicos. (Federici, 2017, p. 306)

Flores utiliza testemunhos reais para dar visibilidade às experiências de dor e resistência de mulheres vítimas de violência e vai de encontro com a obra de Djamilia Ribeiro, *Lugar de Fala* (2017), ao propor uma reflexão crítica sobre a importância de ouvir essas vozes. Essa convergência evidencia a necessidade de espaço onde mulheres compartilhem vivências, fortalecendo o diálogo essencial para a transformação social. As histórias apresentadas não são dados estatísticos, mas experiências vividas que revelam a complexidade do sofrimento feminino. Ao dar voz a essas mulheres, o filme não apenas documenta a dor, mas também celebra a resistência e a força de quem luta contra a opressão. Essa abordagem é fundamental,

¹³ FEDERICI, Silvia. **Revolução no Ponto Zero**: Trabalho Doméstico, Reprodução e Luta Feminista. Traduzido por Ana Luiza Nascimento. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

pois permite que o público compreenda a gravidade do problema de uma maneira mais íntima e pessoal.

Por outro lado, *Djamila Ribeiro (2017)* defende que a voz das mulheres deve ser ouvida e respeitada. Ao permitir que elas relatem suas próprias experiências, reconhecemos suas lutas e desafiamos a estrutura de poder que historicamente silenciaram essas vozes. Essa afirmação de Ribeiro evidencia que cada testemunho é um passo em direção à mudança. Receber e valorizar as experiências individuais em suas nuances e complexidades, constrói os pilares de uma sociedade intrinsecamente mais igualitária e justa. Essa perspectiva, que coloca a singularidade de cada vivência no centro da análise social, encontra ressonância na obra de Ribeiro e nos convida a refletir sobre como as posições sociais moldam nossas perspectivas e, crucialmente, influenciam a maneira como somos ouvidos e compreendidos: “A subversão do corpo colonizado exige violar a gramática do silêncio”. (Ribeiro, 2017, p.45).

Nesta frase, Ribeiro explicita a necessidade premente de que aqueles, cujas vozes foram marginalizadas e silenciadas ao longo da história, se apropriem do espaço discursivo. A expressão *corpo colonizado* não se refere apenas à experiência da colonização em seu sentido histórico, mas também às marcas e legados dessa experiência que continuam a moldar as relações de poder e as hierarquias sociais contemporâneas.

Ribeiro, portanto, não se limita a constatar as desigualdades de representação, mas propõe um caminho ativo de resistência e transformação social. Ao enfatizar a importância do lugar social de onde se fala, Ribeiro nos lembra que a validade e a relevância de uma experiência não podem ser dissociadas da posição ocupada pelo sujeito na estrutura social.

Acolher e valorizar os diversos lugares de fala é um passo fundamental para a construção de um diálogo social mais rico, plural e verdadeiramente democrático, onde todas as vozes tenham a oportunidade de serem ouvidas e consideradas em sua integralidade. A subversão desse silêncio é, portanto, um ato político fundamental para a concretização de uma sociedade mais justa e equitativa.

O pensamento de Ribeiro se alinha ao de Bell Hooks (2023), ao sustentar que a performance pode descolonizar o imaginário, tornando visíveis as feridas do racismo e do sexismo. Essa perspectiva é especialmente relevante quando analisamos o filme *Flores*, que retrata a realidade de mulheres vítimas de violência doméstica e feminicídio. Assim, as narrativas e performances das mulheres no filme podem ser um meio eficaz de resistência e transformação. As histórias contadas pelas mulheres que enfrentaram violência doméstica são apresentadas de maneira crua e impactante. Essas narrativas não apenas expõem as feridas

causadas pelo machismo e pelo racismo, mas também humanizam as vítimas, permitindo que o público se conecte emocionalmente com suas experiências.

Essa visibilidade é fundamental, pois desafia as normas sociais que frequentemente minimizam ou ignoram a dor das mulheres. Em *Flores*, os relatos não apenas expõem suas lutas, mas também reescrevem suas trajetórias de vida dando um outro sentido, agora como protagonista de suas histórias. Essa reescrita é uma forma de resistência, pois permite que elas se apropriem de suas experiências e as transformem em relatos de força e superação.

A capacidade de contar suas próprias histórias é fundamental para a descolonização do imaginário, pois desafia a narrativa dominante que muitas vezes silencia as vozes femininas. Ao descolonizar o imaginário, *Flores* incentiva o público a questionar e desafiar as normas, promovendo um diálogo necessário para a mudança social. Essa transformação é essencial para a construção de uma sociedade mais justa, onde as vozes das mulheres são ouvidas e respeitadas.

Romper com narrativas dominantes, machistas e patriarcais significa desafiar o silenciamento imposto e reivindicar a legitimidade das vivências. Hooks (2023), com sua análise interseccional de raça, classe e gênero, oferece embasamento para a análise das narrativas de *Flores*, pois contribui para uma reflexão coletiva acerca das intrincadas estruturas de opressão que historicamente perpetuam o racismo e o sexismo em suas múltiplas manifestações. Descolonizar o imaginário é um convite radical ao público para que questione ativamente e desafie as normas estabelecidas, fomentando um diálogo construtivo e essencial para a efetivação de uma mudança social profunda e duradoura. Essa transformação não é apenas desejável, mas imprescindível para a edificação de uma sociedade genuinamente mais justa e equitativa, onde as vozes plurais das mulheres sejam não apenas ouvidas, mas também valorizadas e respeitadas em sua integralidade.

O legado teórico e político de pensadoras como Bell Hooks e Silvia Federici encontra uma poderosa ressonância e materialização concreta em diversas obras artivistas. A máxima de Hooks, que eleva o pessoal à esfera do ato político, e a contundente reivindicação de Federici sobre o corpo como bem comum se manifestam de forma vívida no ativismo feminista brasileiro contemporâneo. Seja através da linguagem documental, que busca trazer à luz realidades silenciadas, ou por meio da expressividade da performance, que utiliza o corpo como veículo de contestação, o ativismo feminista se revela como uma ferramenta de guerra crucial contra o sistemático apagamento de experiências de subjetividades marginalizadas.

A escritora Conceição Evaristo, em sua obra *Escrevivência: a escrita em nós*. (2020), lembra que experiências silenciadas, quando narradas, ganham força no coletivo. A continuidade dessa luta depende intrinsecamente da expansão das vozes historicamente marginalizadas, garantindo que suas perspectivas alcancem espaços de debate e decisão, e da criação e consolidação de redes de apoio e solidariedade. Essas redes, assim como proposto pelas teóricas feministas e diversos coletivos feministas, atuam como potentes catalisadores de transformação social, impulsionando a construção de um futuro em que a igualdade e a justiça não sejam meras aspirações, mas sim a base fundamental da vida em sociedade.

3.2 Feminismo e ativismo como resistência em *Flores*

Este subcapítulo buscou refletir: De que forma o arquivo de relatos das mulheres podem servir como documentos para analisar e transformar a história coletiva? Como este documentário pode colaborar como uma arte ativista no combate contra a violência sofrida pelas mulheres de Maricá? De que forma ele pode ativar novas ações e transformações na sociedade? Buscou-se ainda questionar como a cultura patriarcal tem influenciado na percepção e no silenciamento das mulheres, revelando a continuidade de práticas opressivas ao longo da história.

Mary Del Priore, em seu livro *História de mulheres no Brasil* (2013), explora as novas modalidades de família na pós-modernidade e discute a posição social das mulheres em sociedades patriarcais. A autora analisa como as estruturas familiares e sociais moldaram a experiência feminina ao longo do tempo, refletindo sobre as limitações impostas às mulheres e suas lutas por igualdade. A herança colonial do patriarcado, descrita por Del Priore (2013), ressoa nos relatos de *Flores* e revela como a naturalização da submissão feminina persiste, mesmo após séculos. No entanto, o filme opera uma ruptura ao trazer essas vozes para o centro da cena. Se no período colonial as ruas eram espaços interditos às mulheres, aqui a paisagem torna-se palco de uma insurgência poética.

O patriarca era o chefe da família e o condutor dos princípios morais, religiosos e políticos. Deste princípio/herança estruturou-se as sociedades na América Latina. A estrutura familiar portuguesa, por exemplo, traz o patriarcalismo para dentro do estado, isto é, para a administração pública, reforçando uma cultura de exclusão das mulheres de cargos de poder. Outro exemplo é o direito à sucessão ou herança que passava de pai para filho, do Rei para o príncipe (primogênito)

As leis do Estado e da Igreja, com frequência bastante duras à vigilância inquieta de pais, irmãos, tios e tutores a coesão informal, mas forte, de velhos costumes misóginos, tudo confluía para o mesmo objetivo, abafar a sexualidade feminina que, ao rebentar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas. (Del Priore, 2013, p. 45)

A vigilância misógina descrita por Del Priore ressoa nos relatos das mulheres controladas por parceiros, que usam apps para monitorar seus celulares - atualização digital do véu colonial. Daí a importância de desenvolver produções artísticas que refletem e desdobram o ativismo feminista a partir do trabalho artístico que vem impulsionando criações relacionadas com a memória produzindo contranarrativas da hegemonia patriarcal.

Segundo Del Priore, as mulheres deveriam casar-se com os portugueses para gerar mais colonizadores, criados sob a benção da Companhia de Jesus. De Portugal vinham as meninas órfãs com promessa de casamento com os lusitanos que estabeleciam suas raízes no mundo novo, ocupando terras e explorando as riquezas que a natureza oferecia. A ideia da mulher como cuidadora do lar e da família foi profundamente enraizada na cultura brasileira, então cabia a maternidade e as orações, ser submissa, ordeira, cordata e recatada, logo elas não podiam sair às ruas desacompanhadas do pai ou marido. Rostos cobertos por véu e lenço na cabeça, nem sequer os punhos ou canelas podiam ser vistos. O estudo cabia a algumas mulheres ricas e nobres. A colonização do Brasil por Portugal trouxe consigo a influência do catolicismo contrarreformista onde o corpo feminino é o portador do pecado original.

Ao longo da história, a imagem do feminino esteve ligada a ambiguidades. Os homens, aqueles a quem cabiam os relatos à posteridade, expressavam seus sentimentos e opiniões de forma dupla, ora demonstrando amor e admiração às mulheres, ora demonstrando ódio e repulsa. O olhar masculino reservava às mulheres imagens diferentes, sendo em determinados momentos um ser frágil, vitimizado e santo, e, em outros, uma mulher forte, perigosa e pecadora. Essas características levaram a dois papéis impostos às mulheres: o de Eva, que servia para denegrir a imagem da mulher por ele maculada; e o de Maria, santa mãe zelosa e obediente, que deveria ser alcançado por toda mulher honrada. (Follador, 2009, p. 4)

A disciplina dos corpos femininos imposta pelo catolicismo contrarreformista, véus cobrindo rostos, interdição de circulação autônoma, teceu uma gramática do controle que hoje se transfigura em critérios curatoriais nas obras de arte femininas. Quando as mulheres, no Brasil Colônia, eram confinadas ao espaço doméstico sob o pretexto de proteção moral, estabeleceu-se um precedente para a atual marginalização de artistas mulheres em galerias majoritariamente masculinas. Assim como no século XVI apenas as mulheres da nobreza

tenham acesso limitado à educação, no século XXI persiste a exigência de um aval masculino para legitimar obras femininas, seja através de curadores homens, sendo 72% nas principais bienais, segundo o Artforum, (2024) ou da necessidade de mediação por galeristas do sexo masculino.

Mulheres, no campo da arte, podem estar sujeitas a padrões e expectativas diferentes em comparação com os homens, afetando a forma como a sua arte é percebida e valorizada no mercado. Este preconceito pode diminuir a credibilidade e a visibilidade das mulheres da arte, tornando mais difícil para elas obterem reconhecimento e sucesso no mundo artístico. Em círculos artísticos dominados por homens, as mulheres podem enfrentar desafios na construção de redes, na procura de mentores e no acesso a oportunidades de desenvolvimento profissional. A visão patriarcal que valoriza a experiência e as ligações masculinas pode excluir as mulheres de redes e colaborações importantes que são essenciais para o crescimento na carreira. A falta de orientação e apoio pode limitar o acesso das mulheres a recursos valiosos, conhecimentos e oportunidades de avanço no mundo da arte.

A marginalização das mulheres na arte, especialmente aquelas de comunidades marginalizadas, podem ser relegadas a reproduzir temas ou estilos específicos que se enquadram em estereótipos ou tendências de mercado. Isto pode reduzir a diversidade de perspectivas e vozes no mundo da arte e limitar a representação das mulheres em toda a sua complexidade e diversidade.

Entre persistência das estruturas patriarcais nas artes encontra suas raízes no mesmo solo histórico cultivado pela caça às bruxas analisada por Federici (2017). Quando a fogueira consumiu milhares de mulheres acusadas de bruxaria entre os séculos XVI e XVIII, não se queimavam apenas corpos, mas destruía-se um saber ancestral sobre o controle da reprodução e da cura, pavimentando a ascensão capitalista que transformaria úteros em territórios de dominação. Esse epistemicídio ritualizado uma ressonância hoje nas galerias de arte contemporânea, onde obras femininas que resgatam técnicas tradicionais (como cerâmicas com pigmentos naturais ou têxteis com simbologia matriarcal) recebem 40% menos visibilidade que projetos masculinos de arte digital, segundo o relatório Artemísia (2025).

A mesma lógica que associou mulheres pobres à *magia negra*, por usarem plantas medicinais, agora marginaliza artistas que questionam a mercantilização dos corpos através de instalações sobre menstruação ou amamentação, temas ainda classificados como nichos minoritários em editais de financiamento.

Se outrora o patriarcado queimava parteiras para impor o monopólio masculino sobre a medicina, hoje deslegitima curadoras que propõem mostras sobre arte indígena feminina, rotulando-as de *pouco técnicas*. Federici demonstra como o capitalismo nascente precisou aprisionar as mulheres na esfera doméstica, processo violentamente simbolizado na caça às bruxas, para garantir mão de obra gratuita de reprodução social. Nas artes visuais, essa herança se traduz na expectativa de que artistas mulheres priorizem temas ligados ao cuidado (retratos familiares, bordados terapêuticos), enquanto projetos ambiciosos de grande escala lhes são negados com o argumento velado de falta de experiência logística.

Essa dicotomia bruxa/mãe, atualização moderna do binômio Eva/Maria, opera como máquina de desposseção criativa. Quando uma artista negra contemporânea pinta orixás femininos em telas monumentais, enfrenta a mesma suspeita que as curandeiras do século XVII: a acusação implícita de estar *invadindo espaços masculinos*. Os 73% de curadores homens nas principais instituições brasileiras (dados do Itaú Cultural, 2024) funcionam como os antigos tribunais da Inquisição, guardiões de um cânone que ainda trata a genialidade como atributo viril, tal como afirmou Federici: “Assim como as praças medievais tornaram-se território masculino, os cubos brancos das galerias operam como novas catedrais do cânone patriarcal”. (Federici, 2017, p. 200).

Entre mecanismo de exclusão criativa opera em sintonia com as lutas históricas do feminismo brasileiro: se o Conselho Nacional de Mulheres de 1922 conquistou o voto através de campanhas que usavam cartazes e performances teatrais como armas políticas, hoje as artistas transformam técnicas tradicionais, como cerâmicas com pigmentos ancestrais ou bordados narrativos, em trincheiras de resistência. Nesse *continuum* histórico, as cerâmicas com pigmentos ancestrais citadas dialogam diretamente com os cartazes das feministas de 1922: ambos convertem técnicas domésticas (cerâmica/artesanato) em armas políticas, subvertendo a associação entre feminilidade e espaço privado.

Nesse diálogo entre passado e presente, cada tela que retrata orixás femininos desafia tanto o cânone artístico virilista quanto a herança colonial, que demonizam as religiões de matriz africana. Assim como os 40% menos de visibilidade para obras que resgatam técnicas tradicionais espelham a mesma lógica que queimava livros de ervas medicinais no passado. Essa resistência topográfica responde à expulsão de mulheres do espaço público mencionada por Federici. As pinturas monumentais funcionam como ocupações simbólicas, criando catedrais alternativas onde os corpos femininos negros reivindicam centralidade. A genialidade artística, ainda aprisionada no imaginário da virilidade, encontra sua contrapartida histórica na

caça às parteiras, pois ambas tentam controlar quem tem direito a criar, parir e significar o mundo.

De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda (2018), no início do século XX, surgiram as primeiras organizações feministas no Brasil. Um exemplo notável é o Conselho Nacional de Mulheres do Brasil, fundado em 1922, que reuniu mulheres de diferentes classes sociais para promover a igualdade de direitos civis e políticos. Uma das principais demandas do feminismo brasileiro durante o início do século XX foi o direito ao voto. No entanto, foi na Arte que muitas mulheres conseguiram fortalecimento e empoderamento para se expressarem e ganharem espaços de resistência, pois é através da arte que surge a necessidade de questionamento do lugar de desconforto e de transformação da realidade.

A performance torna possível apresentar o ponto de vista da mulher sobre seu aspecto sociopolítico, ao narrar as suas vivências e ao mostrar o corpo sob uma outra perspectiva. Sempre foi muito difícil as mulheres exibirem suas artes em museus, galerias, teatro e até mesmo serem respeitadas a partir do seu fazer artístico. A resistência foi superimportante, tal como afirmou Heloísa Buarque de Hollanda em seu livro *Feminista, eu?* “No período de 1960 a 1980 muitas mulheres negaram o pertencimento ou identificação de artistas e escritoras nos movimentos feministas, mesmo sendo parte deste movimento”. (Hollanda, 2022). O patriarcado está no princípio ordenador da organização social que se fundamenta na supremacia masculina e na subordinação das mulheres, permeando todas as esferas da vida social, econômica e política.

Essa estrutura de poder é historicamente construída e mantida por meio de instituições, normas culturais e práticas sociais que reforçam e legitimam a dominação masculina. No entanto, a arte da performance tem o poder de subverter os valores da supremacia masculina. O pensamento estético consegue nos transmitir informações objetivas, tais como origem, formas e temática; mas também, questões subjetivas, tais como sentimentos, intencionalidades e reflexões. O patriarcado se manifesta através de altos índices de violência contra a mulher, incluindo violência doméstica, assédio sexual e feminicídio.

O Observatório do Feminicídio tem por finalidade coletar, ordenar e analisar dados sobre feminicídios praticados ou tentados contra mulheres no âmbito do Estado do Rio de Janeiro, além de promover a integração entre os órgãos que denunciam, investigam, julgam os casos e acolhem sobreviventes e familiares. *O Observatório do Feminicídio*, criado pela Lei 9.644/2022, regulamenta o seu funcionamento no Rio de Janeiro. A autora do projeto de lei que

instituiu a criação do observatório, em 2022, e vice-presidente da Comissão dos Direitos da Mulher na Assembleia Legislativa do Rio (Alerj) foi a deputada estadual Zeidan.

Ao reconhecer e criticar estas barreiras do controle feminino, ao promover a igualdade de gênero, a diversidade e a inclusão, e ao criar um ambiente mais equitativo e de apoio às mulheres, torna-se possível pensar em um mundo mais vibrante, tanto na arte, quanto na vida, que valorize e eleve as contribuições de todos. A visão patriarcal que desvaloriza o trabalho das mulheres contribui para a desigualdade salarial e para as barreiras financeiras, limitando a capacidade das mulheres de prosperar no mercado da arte.

O artigo intitulado *Artivismo feminista: interseções entre arte, política e feminismo* (2018), Maria Alice Costa e Naiara Coelho discutem como o artivismo feminista funciona como uma forma de expressão artística que critica as opressões sofridas pelas mulheres. As autoras exploram a relação entre arte, política e feminismo, apresentando o artivismo como uma forma de resistência estética e política. O artigo se baseia em exemplos de artistas feministas brasileiras e norte-americanas, usando a arte como uma ferramenta de manifestação política e reivindicação de direitos feministas.

O Artivismo Feminista é parte da concepção de arte como forma de questionamento, visibilidade e transformação social, no sentido de ressignificar o conceito mulher, hegemonicamente construído pelo mundo masculino. Iremos analisar esse Artivismo como um movimento em prol da consolidação dos direitos das mulheres, em uma realidade que as inferioriza e tentam subalternizar o ser mulher e suas produções. (Maria Alice Costa e Naiara Coelho, 2018, p. 28)

O artivismo feminista é considerado uma extensão das lutas feministas e estão fortemente conectadas à Teoria Política Feminista e que ganhou força nos anos 1990 no contexto da redemocratização brasileira. Esta abordagem crítica rompe com padrões tradicionais e promove um espaço de expressão para as vozes femininas. O artivismo feminino frequentemente se organiza em redes e coletivos, proporcionando um espaço de apoio e colaboração entre artistas. Esses coletivos ajudam a criar uma comunidade que fortalece as vozes individuais e promove a solidariedade entre as mulheres.

Artistas como Frida Kahlo que, com sua obra autobiográfica, aborda temas de identidade, dor e feminismo, assim como Yoko Ono, com suas performances e instalações, buscam desafiar as normas e questionar a desigualdade de gênero. As vozes femininas no artivismo são essenciais para a construção de um movimento que busca não apenas a igualdade de gênero, mas também uma sociedade mais justa e inclusiva. De acordo com a acadêmica Heloísa Buarque de Hollanda:

É reflexo do impacto do feminismo contemporâneo no cinema e audiovisual, que começou com as gerações mais jovens e tem reconfiguração da forma de atuar de muitas mulheres, independente da idade. A experiente e premiada cineasta Laís Bodanzky é outra mulher que tem revisto toda sua carreira - e levado isso para o cinema, como fica evidente em como nosso país- a luz de tais discussões: Somos poucas as mulheres na direção e no roteiro esse é o espaço no discurso, no qual a gente coloca nossas ideias. Essa consciência é muito nova na minha vida, mas é uma reflexão necessária. Será que nós, mulheres, não queremos dirigir e roteirizar? Somos apenas 15% na indústria do audiovisual. Porquê? É importante refletir, porque não é que a gente não queira contar nossas histórias, mas há um filtro. É preciso romper com isso e conquistar o espaço do discurso. (Hollanda, 2018, p.153.)

A antropóloga argentina Rita Segato, em seu livro *A guerra contra as mulheres* (2016), argumenta que a violência contra as mulheres não é um fenômeno isolado, mas sim uma expressão de estruturas sociais mais amplas. Ela analisa como a cultura patriarcal perpetua a ideia de superioridade masculina e a objetificação das mulheres, levando a uma normalização da violência. Essa perspectiva ajuda a entender a violência não apenas como um ato individual, mas como parte de um sistema que desumaniza as mulheres.

Segato utiliza a metáfora da guerra para descrever a violência de gênero, sugerindo que a opressão das mulheres é uma forma de controle social. Essa guerra é travada em diferentes níveis, desde a intimidação e o assédio até a violência extrema. Segato enfatiza que essa dinâmica de controle é sustentada por normas sociais que permitem e justificam a violência, criando um ciclo difícil de romper. Fatores como classe social, raça e orientação sexual influenciam como as mulheres vivenciam e enfrentam a violência. Essa abordagem amplia a compreensão do problema, destacando a necessidade de considerar diversas perspectivas e contextos ao discutir a violência de gênero.

De acordo com Segato que propõe que a transformação das relações de poder é essencial para combater a violência contra as mulheres. Isso envolve não apenas a mudança nas estruturas sociais e políticas, mas também uma reavaliação das normas culturais que sustentam a desigualdade de gênero. A educação e a conscientização são ferramentas chave nesse processo, promovendo uma cultura de respeito e igualdade. Ela acredita que a resistência coletiva é fundamental para desafiar as estruturas opressivas e promover mudanças significativas. Essa solidariedade pode se manifestar de diversas formas, desde ativismo até apoio emocional e psicológico entre as mulheres.

Este episódio fundador de toda a história humana, omnipresente nas histórias míticas dos povos, é a prova da prioridade da sujeição de gênero como molde primordial de todas as outras formas de dominação, embora plenamente histórica precisamente porque aparece narrada na forma compacta da história passada que são mitologias. (Segato, 2016, p. 92/93)

A análise integrada entre o legado histórico da caça às bruxas (Federici, 2017) e a geopolítica contemporânea do feminicídio (Segato, 2016) revela uma continuidade estrutural na economia política da violência de gênero. Federici, demonstra como a perseguição às mulheres nos séculos XVI-XVII constituiu um mecanismo fundante do capitalismo emergente, disciplinando corpos femininos através do controle reprodutivo e da expropriação de saberes tradicionais. Segato atualiza essa premissa ao decifrar os feminicídios como expressão de uma necropolítica de gênero, onde os corpos das mulheres operam como territórios simbólicos para disputas de poder.

Em Maricá, onde 72,9% dos domicílios têm mulheres como responsáveis (IBGE, 2022)¹⁴, a violência doméstica adquire contornos paradoxais: a aparente autonomia econômica feminina convive com índices alarmantes de violência doméstica, revelando as fissuras de um patriarcado que se reinventa através de novas tecnologias de controle, desde aplicativos de vigilância conjugal até a estigmatização midiática das mulheres chefes de família. O pensamento teórico feminista de Federici e Segato permite desvendar como a resistência feminina à subordinação tradicional gera contraofensivas violentas, atualizando a caça às bruxas na era digital através de mecanismos que vão do *cyberbullying* à mercantilização de imagens íntimas.

Existem numerosas organizações feministas no Brasil que trabalham em uma variedade de questões, incluindo direitos reprodutivos, violência de gênero, igualdade salarial, representação política das mulheres, entre outras. Exemplos incluem a Marcha Mundial das Mulheres, a Articulação de Mulheres Brasileiras, o Coletivo Feminista Sexualidade e Saúde, entre muitos outros. O ativismo feminista nas redes sociais tem se tornado cada vez mais proeminente no Brasil. Mulheres e grupos feministas utilizam plataformas como Twitter, Instagram e Facebook para aumentar a conscientização sobre questões de gênero, denunciar casos de violência e discriminação e mobilizar apoio para causas feministas.

Mulheres têm desempenhado papéis importantes na política brasileira, tanto no nível local quanto nacional. Líderes políticos como Marielle Franco (assassinada em 2018), Benedita da Silva (RJ), Jandira Feghali (RJ), Luiza Erundina (SP) e tantas outras têm lutado por políticas que promovam os direitos das mulheres, a igualdade de gênero e a justiça social. As lideranças acadêmicas e pesquisadoras brasileiras contribuem significativamente para o estudo e a compreensão das questões de gênero no Brasil. Algumas líderes acadêmicas feministas de

¹⁴ Percentual de Domicílios com Mulheres como Responsáveis: 72,9%. IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo Demográfico 2022: portal oficial. Rio de Janeiro: IBGE, 2022. Disponível em: <<https://censo2022.ibge.gov.br/>>. Acesso em: 26 ago. 2025

renome internacional têm contribuído significativamente para o avanço dos estudos de gênero e feminismo: Bell Hooks, Simone de Beauvoir, Angela Davis, Heloisa Buarque de Holanda, Silvia Federici, Rita Segato, Judith Butler, entre outras.

É importante destacar que o feminismo no Brasil é diverso e dinâmico, refletindo a complexidade das questões de gênero e das lutas das mulheres em um país marcado por desigualdades sociais e culturais. As discussões sobre esse movimento no Brasil são realizadas por uma ampla gama de atores e em uma variedade de contextos, incluindo o ativismo social, político e cultural. A acadêmica Heloísa Buarque de Hollanda afirma:

A urgência de dizer de forma visível e audível, de passar uma mensagem, talvez até algumas advertências, sobre a realidade social anacrônica das mulheres em pleno século XXI. As questões que se multiplicam nas ruas. Nas redes e nas Hashtags inscrevem-se esteticamente nos corpos femininos de maneiras afetivas, ácidas, críticas, extremas. Arte se torna interpelação. Política se torna estética. A presença abrangente da performance e os usos múltiplos do corpo não só nas artes visuais, mas também na poesia, no teatro, na música e, sobretudo, no comportamento denunciam a necessidade imperativa de uma expressão que se vê como inadiável. (Hollanda, 2022, p. 145).

A resistência artística é mais que uma inovação a qualquer outro movimento vanguardista, pois diversas artistas mulheres são reconhecidas e respeitadas por um cenário que 20 anos atrás seria algo bem difícil. Vários trabalhos artísticos de tantas mulheres dessa época são inspirações para as novas gerações de jovens artistas e lutadoras pelos direitos femininos, trazendo uma visão de mundo melhor. Atualmente as mulheres vêm conquistando cada vez mais o seu lugar de fala e passaram a surgir leis como, por exemplo, a lei 14611, sancionada pelo Presidente Lula (2024), sobre a igualdade salarial.

A promulgação do Decreto nº 11.795/2022, que regulamenta a igualdade remuneratória entre gêneros, não surge no vácuo jurídico, mas reverbera séculos de lutas feministas das reivindicações sufragistas do Conselho Nacional de Mulheres em 1922 às performances artivistas contemporâneas. Neste contexto, *Flores* propõe tornar visível o que o decreto busca institucionalizar: traduzir em norma jurídica aquilo que as mulheres de Maricá (RJ) já denunciavam através da arte, expondo a violência estrutural que persiste mesmo após avanços legais.

Ao mesmo tempo em que o governo federal anterior cortava recursos para produções culturais (2019-2022), criava-se paradoxalmente um terreno fértil para o ativismo feminista. O documentário *Flores* encarna essa contradição: as narrativas e micro-histórias individuais (depoimentos de mães solo) confrontam macroestruturas (5 mil tentativas de feminicídios no

RJ em 2024)¹⁵, a obra tece uma cartografia da resistência que articula três dimensões: Corporal (performance de mulheres com seus corpos marcados por ofensas) ; Comunitária (exibições em cineclubes para comunidade) e Institucional (parceria com a Secretaria de Direitos Humanos)

Esse diálogo transdisciplinar entre arte, ativismo e teoria feminista, explica por que *Flores* responde tanto à urgência dos feminicídios contemporâneos quanto reinterpreta criticamente as narrativas como um campo ético, político e afetivo. Na encruzilhada entre marco legal (Decreto 11.795) e práxis artística, revela-se que a verdadeira igualdade exige simultaneamente: Normas jurídicas (garantia salarial), Contra Narrativas estéticas (documentários engajados) e Ocupação em espaços públicos (intervenções em locais simbólicos).

Essa sinergia entre lei e arte configura o novo front do feminismo brasileiro: enquanto o decreto combate à desigualdade nos contracheques, o ativismo desestabiliza nos imaginários as mesmas estruturas patriarcais que perpetuam disparidades salariais. Assim, ambas as frentes, jurídica e cultural, revelam-se faces complementares da mesma revolução por justiça de gênero.

Por meio do conhecimento da história das lutas e conquistas das mulheres e de suas contranarrativas nas artes e na vida torna-se possível pensar a importância de uma arte que seja ativista, a arte como um protesto, tal como buscou *Flores*. O ativismo remete a arte política e crítica, surgida nos anos 1990, no período de processo de redemocratização brasileira, mas ainda como um modo de resistência aos 21 anos de repressão e censura do governo militar brasileiro.

Vivenciamos, ano passado, algo parecido no governo antecessor, que censurou as manifestações artísticas a partir do rompimento de apoio de recursos do governo federal para produções artísticas e burocratização de captação de recursos para projetos culturais. Neste caso, a arte não é um mero entretenimento, mas ela torna possível uma reflexão e transformação da sociedade. A arte tem o poder de subverter o entretenimento das elites e a distração das massas. A estética não se dissocia da política e consegue transmitir novos pontos de vista, por meio das contra narrativas da História Oficial, potencializando as micropolíticas e as subjetividades plurais.

Assim, *Flores* assume seu caráter de manifesto buscando tornar visível outros sentidos, significados e subjetividades, bem como problematizar questões sociais urgentes e políticas que antes pareciam invisíveis. O curta-metragem documental *Flores*, emerge como uma obra

¹⁵ G1. 'Até quando?': RJ teve quase 9 feminicídios e 32 tentativas por mês em 2024. Rio de Janeiro: g1, 11 mar. 2025. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2025/03/11/ate-quando-rj-teve-quase-9-femicidios-e-32-tentativas-por-mes-em-2024.ghtml>>. Acesso em: 26 ago. 2025

fundamental para entender o ativismo feminista no Brasil, especialmente no município de Maricá (RJ). O filme captura os relatos reais de mulheres locais, expondo violências estruturais e criando um arquivo de resistência que dialoga diretamente com as teorias feministas de Hooks e Federici. Enquanto Hooks defende a arte como *prática transgressora* para mulheres marginalizadas, o filme *Flores* materializa essa ideia ao dar voz a histórias silenciadas, como as de trabalhadoras domésticas, mães solo e vítimas de feminicídio na região.

Em Maricá, onde a violência de gênero é agravada por desigualdades socioeconômicas, o filme registra depoimentos de mulheres sobre abusos domésticos e falta de políticas públicas, humaniza estatísticas, como os 38 feminicídios registrados no RJ em 2024 e fortalece redes de apoio, inspirando coletivos locais como o *Observatório do Feminicídio*, que mostra como a lei da Deputada Zeidan apoia a arte como ferramenta de denúncia. *Flores* é também um arquivo de relatos e imagens de violência contra a mulher, com performances contundentes dos relatos das mulheres.

A decisão de exibir o filme em diversos locais de Maricá – como a Secretaria de Defesa e Proteção das Mulheres, Casa da Mulher, Casa dos Conselhos, Secretaria de Direitos Humanos, Cinema Público em mostras de vídeos documentais locais e cineclubes que levam debates e exibições às comunidades – ressoando com o pensamento de Djamila Ribeiro sobre o lugar de fala ao centralizar narrativas de mulheres negras e periféricas de Maricá.

Se o Decreto nº 11.795/2022 avança na institucionalização da igualdade, *Flores* revela que a transformação real exige mais que leis: demanda a desconstrução de imaginários. Ao unir documentos reais a uma poética do trauma, o filme não apenas denuncia a violência, mas performatiza a cura, como na cena final em que as mulheres dão as mãos, como forma de sororidade. Essa interseção entre documento, memória, história e arte faz de *Flores* um documentário ativista de resistência feminina e contribui para uma transformação de atitudes, pensamentos e leis por meio da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação buscou analisar o processo de criação do curta documental *Flores*, apresentando uma análise crítica e reflexiva sobre o feminicídio e a violência de gênero, utilizando a arte como um meio de resistência e denúncia. O filme reúne relatos de vinte e duas mulheres da cidade de Maricá, RJ, não apenas documentando suas histórias, mas propondo uma poética que transforma a dor em um ato de resistência coletiva. Através da intersecção ficcional (cenas da personagem da noiva) e não-ficcional (relatos das mulheres e testemunhas), a obra questiona as fronteiras entre real e ficcional, arte e vida, revelando as complexidades da experiência feminina em um contexto marcado por uma história de opressão patriarcal.

Os relatos das mulheres escrutinam as raízes profundas da cultura patriarcal, incrustada nas estruturas históricas e nos tecidos sociais, explicitando como essa cultura não apenas tolera, mas também perpetua e legitima tais violências. O resultado é um ciclo vicioso de silenciamento das vítimas, cuja dor é frequentemente invisibilizada e cujas experiências são sistematicamente naturalizadas sob a égide de normas e expectativas de gênero opressoras.

A concepção estética do filme, a qual tem como inspiração a dramaticidade da pintura de Caravaggio e a expressividade das obras renascentistas, notabiliza-se pelo uso estratégico da luz e da sombra para intensificar o impacto emocional dos testemunhos. Essa escolha estética, aliada ao sensível trabalho corporal desenvolvido com as participantes, que buscou expressar as emoções aprisionadas e fortalecer a presença física das narradoras, provoca perturbação e reflexão acerca da gravidade da violência contra a mulher. Mesmo diante dos desafios logísticos e da notória sub-representação feminina em certas áreas técnicas do audiovisual, a equipe de produção empenhou-se em honrar a autenticidade e a resiliência intrínseca às histórias compartilhadas.

Flores emerge, portanto, como um documentário de urgência social, escancarando a permanente necessidade de uma luta incansável contra a violência de gênero em todas as suas manifestações. Destaca-se a importância da memória e do testemunho, ao aproximar-se estética e eticamente das ideias do documentarista Eduardo Coutinho, especificamente em *Jogo de Cena*, como referência analítica. A escolha de trabalhar com não-atrizes permite que as narrativas sejam apresentadas de forma autêntica, criando um espaço de empoderamento para as mulheres que compartilham suas experiências. A utilização de técnicas de maquiagem para simular hematomas, aliada ao laboratório corporal, potencializa a expressividade das narrativas, transformando o corpo em um espaço de resistência e cura.

Esta pesquisa também buscou abordar a relação entre o feminismo e o ativismo, destacando como a arte pode servir como uma ferramenta de transformação social. *Flores* se insere nesse contexto ao questionar as normas estabelecidas e ao promover uma reflexão crítica sobre a violência de gênero. A experiência vivida pelas mulheres retratadas no filme não é apenas um relato individual, mas uma ressonância de diversas lutas coletivas contra a opressão, que se manifesta nas intervenções urbanas e na construção de redes de apoio.

A análise das estruturas sociais que perpetuam a violência contra as mulheres revela a necessidade de uma mudança profunda nas relações de poder que articula as teorias de pensadoras como Bell Hooks e Silvia Federici, ao enfatizar a importância da visibilidade das experiências femininas e a reapropriação do corpo como um ato político. *Flores* nos lembra da necessidade de amplificar as vozes das mulheres, de reconhecer a magnitude de suas lutas cotidianas e de empenhar esforços para uma sociedade genuinamente mais justa e igualitária, onde as narrativas de violência de gênero se tornam palco para uma revisão histórica.

Em suma, a dissertação buscou contribuir para o campo dos estudos de gênero, da teoria feminista e do ativismo ao demonstrar como o cinema documental pode ser um poderoso veículo de resistência e transformação social. *Flores* não apenas denuncia a violência de gênero, mas também celebra a força e a resiliência das mulheres, propondo uma nova forma de olhar para a realidade e para as histórias que merecem ser ouvidas, contadas e reconhecidas. *Flores* se revela como um manifesto feminista, um grito de resistência contra as sombras da opressão patriarcal. Ele nos oferece um convite à uma ação transformadora, instigando nossas almas a se unirem em busca de um mundo mais justo e igualitário.

A mensagem de *Flores* reside na sua capacidade de insuflar esperança e inspirar novas iniciativas, demonstrando que a arte, em sua essência mais profunda, pode ser um catalisador fundamental para a transformação social e para a construção de um futuro em que todas as mulheres possam florescer livres da sombra da violência.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2012.

BERTHERAT, Thérèse; BERNSTEIN, Carol. **O corpo tem suas razões: Antiginástica e consciência de si**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CAMPBELL, Bianca. Literatizando. 2009. Disponível em: <https://literarizando.wordpress.com/2009/08/08/artes-plasticas-no-barroco-europeu-caravaggio-e-bernini/> .

COSTA, Maria Alice; COELHO, Naiara. Artivismo feminista: Interseções entre arte, política e feminismo. **Revista Estudos Feministas**, v.26, n.3, 2018.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivência: a escrita em nós**. MINA comunicação. Rio de Janeiro, (2020)

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. **Além da pele**. São Paulo: Elefante, 2021.

FEDERICI, Silvia. **Marco zero: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. São Paulo: Elefante, 2019.

FISHER, Stela. Ativismo de janela: a cena feminista na pandemia. *In: Políticas da cena contemporânea: comunidades e contextos*. São Paulo: Hucitec, 2024.

FOLLADOR, K. **Imagens do feminino na literatura colonial brasileira**. Dissertação (Mestrado em História). 2009 – Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 67.ed Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019 .

GOMBRICH, E. H. **História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1950.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão feminista: Arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Feminista, eu?** Escritos sobre militância, arte e política. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HOOKS, Bell. **Cultura fora da lei: Representações de resistência**. São Paulo: Elefante, 2023.

- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.
- LEITE, Juliana. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- LINS, Consuelo. **Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2011.
- LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema e Vídeo**, Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2004.
- MATTOS, Carlos Alberto. **As sete faces de Coutinho**. São Paulo: Cobogó, 2019.
- MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática**. São Paulo: Summus, 2012.
- NEVES, Neide. **Preparação corporal, direção de movimento e coreografia nas artes da cena**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PELLEGRINI, Luis. **Klauss Vianna: Pedagogia do movimento**. São Paulo: Summus, 2005.
- PERROT, Michelle. **As mulheres e os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.
- RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen, 2017.
- SEGATO, Rita Laura. **A guerra contra as mulheres**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2016.
- SOLER, Marcelo. **Teatro documentário: a pedagogia da não ficção**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- SOLER, Marcelo. O espectador no teatro de não-ficção. *Revista Sala Preta*, n. 8, 2008.
- STELZER, Andrea. **A dramaturgia do ator e a poética do real: o teatro documentário no Amok Teatro e no Théâtre du Soleil**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2021.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- TAYLOR, Diana. O trauma como performance de longa duração. **Revista O Percevejo**, Rio de Janeiro, 2009.
- VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 2005.

FONTES AUDIOVISUAIS E ARTÍSTICAS

A BELA ADORMECIDA. Direção: Clyde Geronimi. Arte conceitual: Eyvind Earle. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1959. Filme, longa-metragem.

CARAVAGGIO. Direção: Derek Jarman. Reino Unido: British Film Institute, 1986. Filme, longa-metragem.

FLORES. Direção: Jéssica VOGUEL. Brasil: produtora/distribuidora, 2021. Curta-metragem, documentário.

JOGO DE CENA. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: VideoFilmes, 2007. Filme, longa-metragem.

MEXEU COM UMA, MEXEU COM TODAS. Direção: Sandra Werneck. Brasil: produtora/distribuidora, 2017. Documentário, longa-metragem.

MILLAIS, John Everett. Ophelia. 1851-1852. Pintura a óleo. Tate Britain, Londres.

SANTO FORTE. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: VideoFilmes, 1999. Filme, longa-metragem.

ANEXO A - QR-Code do filme

QR-CODE DO FILME FLORES_ACESSO DRIVE



ANEXO B – Roteiro do filme

ROTEIRO DO FILME
CURTA METRAGEM
10 minutos

FLORES

DRAMA DOCUMENTAL
JOICE CRISTINA CAROLLO

21 972129247
@SCFILMES
@JOICECRISTINA

SEQUÊNCIA 1 – [ABERTURA / ANIMAÇÃO E TÍTULO]

TELA PRETA / ELEMENTOS GRÁFICOS EM MOVIMENTO – ANIMAÇÃO

Abertura com grafismos florais animados que se expandem e se recolhem em tela escura. Textura sonora minimalista. Surge o título *FLORES*.

Transição por fade out para sequência seguinte.

SEQUÊNCIA 2 – [FUGA DA NOIVA – CONSTRUÇÃO DA METÁFORA]

EXT. PORTA DE IGREJA – DIA

Na escadaria da igreja. A NOIVA em close up caminha tristonha para fora da igreja. Ela olha em volta como se fosse surgir e sai correndo pelas escadarias até sumir na esquina. Imagem se encerra em buquê de flores vermelhas caída pelo chão.

EXT. ESCADARIA – DIA

NOIVA desce degraus lentamente. Algumas com flores nas mãos. e corre da escadaria sumindo no corredor lateral fora da igreja.

CORTE PARA:

EXT. RUAS DE MARICÁ – DIA

Ela corre em desespero para praia. Corre na areia. Plano médio em câmera trêmula acompanha seu movimento.

CORTE PARA:

EXT. PRAIA COM PEDRAS – ENTARDECER

Ela para em frente a areia da praia, de pé, respirando com dificuldade.

TRANSIÇÃO POR FADE PARA PRÓXIMO BLOCO.

SEQUÊNCIA 3 – [TESTEMUNHOS INTERCALADOS – MONTAGEM SEQUENCIAL]

INT. FUNDOS ESCUROS – VÁRIAS MULHERES

ONEIDE:

Eu era muito jovem. Casei jovem. Eu só queria sair da casa da minha mãe. Ele era um rapaz bom. Ele era responsável e trabalhava e a gente decidiu casar.

Testemunhos reais são intercalados com a continuação da narrativa visual da noiva. Cenas se entrelaçam em montagem paralela.

(direta, olhando para a câmera):

MARÍLIA

De repente você se apaixonou. percebe que não era o cara certo.

ONEIDE

Ele era de um jeito. De repente tudo muda.

JACI

Coloquei as crianças para dormir mais cedo, quando ele chegou estava bêbado... não me lembro o que eu falei. Só sei que ele ficou com muita raiva e me espancou muito.

JÚLIA

Meu corpo ainda sente tudo. Não esqueci.

MARIA SOFIA

Fui estuprada pelo amigo do meu pai.

LUARAH

Você cresce ouvindo que a culpa é sua. A gente aprende a se calar.

OIARA

Ele dizia o tempo todo que me amava. Eu nunca percebia as vezes ele me dava uns empurrões. Eu não sabia que ele era assim. Eu era muito jovem. Eu não sabia que ele era violento. Eu achei que ele era um príncipe encantado. Eu achei que a gente ia ser feliz para sempre. O para sempre acabou para mim.

TAMARA

Eu não conseguia gritar.

SANDRA

Ninguém procurou por mim. Eles eram meus filhos. Ninguém vai procurar por mim. Levei um tiro na cabeça.

LUNAH

Eu não sei se as pessoas falam de propósito ou um ato involuntário. Ai eu estava num ônibus cheíssimo e o lugar ao seu lado fica vago a viagem inteira porque ninguém sentada do seu lado, como se você uma coisa asquerosa capaz de transmitir alguma coisa sabe.

SONIA

Desde criança nos ensinam que nós mulheres somos o sexo frágil. O sexo frágil. Como se a gente precisasse de um homem para ter realização na vida. Como se a gente se resumisse a formar uma família.

LUNAH

A gente aprende a lidar com esse tipo de dor, mas quando a gente para pra pensar dói. Porque você não presta para estar no seu trabalho, não presta para relacionamento, porque você é inferior a quem disse, porque você é a vergonha da sua família por sua escolha. Você não presta para nada porque você é você.

PLANOS INTERCALADOS DA NOIVA MORTA NUM LAGO, DETALHES DE SUAS MÃOS INTERCALANDO COM DEPOIMENTOS.

PATRÍCIA

Não precisa necessariamente matar, mas pode deixar a mulher com psicológico abalado para sempre. Pode chamar ela de gorda, feia... Tem várias formas de se matar uma pessoa... Meu marido meteu o carro em alta velocidade de propósito e me deixou soterrada nas ferragens.

NOMES DE CADA MULHER SÃO DITOS EM CORTES RÁPIDOS,
MOSTRANDO SEUS ROSTOS INDIVIDUALMENTE.

ROSA

O Brasil é o quinto país em morte de
mulheres. Hoje eu sou a voz de todas elas.

CAROL

150 mulheres são carbonizadas dentro de uma
fábrica têxtil enquanto elas lutavam por direitos,
igualdade, dignidade e respeito. 166 anos depois
todo dia 8 de março a gente recebe flores. Mas, eu
não quero receber flor morta. Não quero ver flor
morrendo. Eu quero liberdade, quero respeito, eu
quero que parem de nos matar. Você é forte para
caramba. você não está sozinha. Nós somos muitas.
Mexeu com uma, mexeu com todas.

PLANOS DETALHE: MÃOS DE MULHERES DE DIFERENTES CORES E ETNIAS
ENTRELAÇADAS.

SEQUÊNCIA 4 – [AÇÃO SIMBÓLICA – CORPOS COMO LUTA]
EXT. PRAIA – TARDE

Grupo de mulheres caminha em direção ao mar

CORTE PARA:

ROSA DOS ANJOS

O Brasil é o quinto país que mais mata mulheres.

SEQUÊNCIA 5 – [CÍRCULO FINAL / TRANSFORMAÇÃO]
EXT. PRAIA – MANHÃ

A NOIVA reaparece, agora vestindo túnica florida. Cabelo solto, expressão serena.
Caminha na areia.

CORTE PARA:

Mulheres reunidas em círculo, de mãos dadas. O mar ao fundo. Trilha suave e esperançosa.

VOZ COLETIVA (OFF)

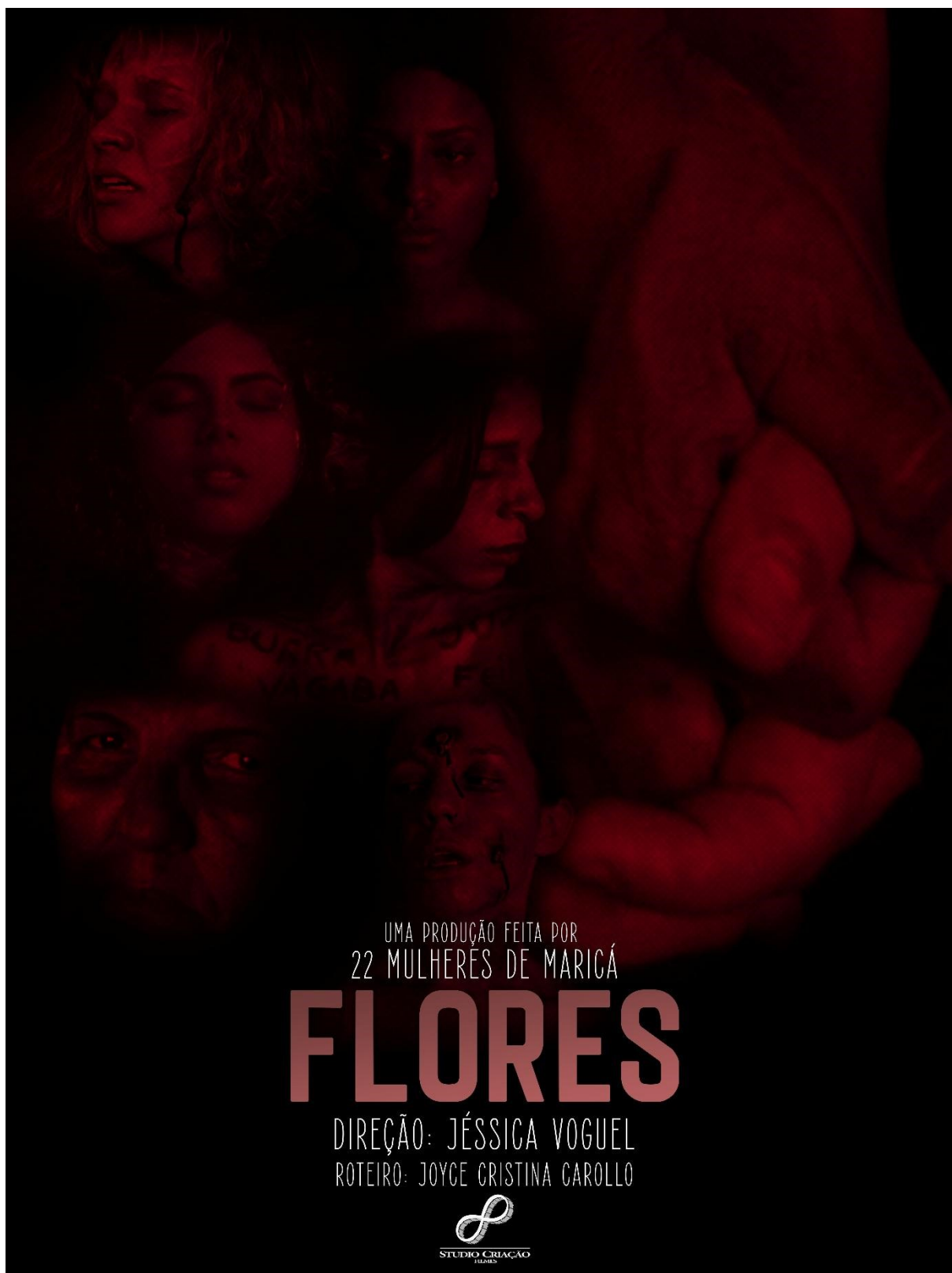
Nós somos muitas. Mexeu com uma
Mexeu com todas.

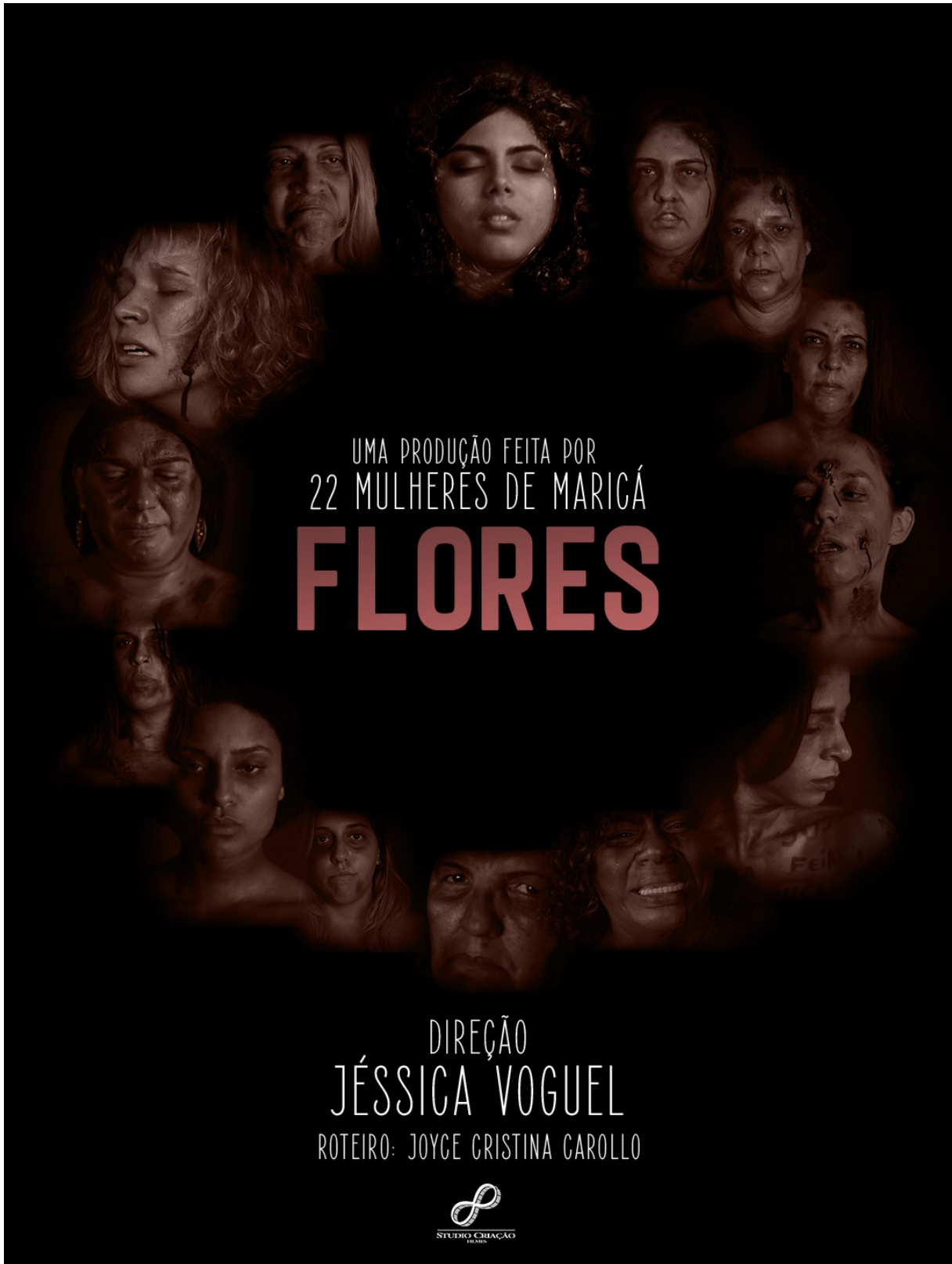
SEQUÊNCIA FINAL – [TELA PRETA / ANIMAÇÃO / MÚSICA AUTORAL]

TELA PRETA: CRÉDITOS GERAIS
TELA PRETA: NOME DO FILME
FADE OUT.

ANEXO C – Cartazes do filme

CARTAZES DO FILME FLORES





UMA PRODUÇÃO FEITA POR
22 MULHERES DE MARICÁ
FLORES

DIREÇÃO
JÉSSICA VOGUEL
ROTEIRO: JOYCE CRISTINA CAROLLO

