

Imaginário e Gênero no Cinema: uma Análise de *Tão Longe é Aqui*

*Imaginary and Gender in Cinema: an Analysis of *Tão Longe é Aqui**

*Imaginario y Género en el Cine: un análisis de *Tão Longe é Aqui**

José Francisco Serafim¹
Raquel Salama Martins²
Sandra Straccialano Coelho³

Resumo: Este artigo tem por objetivo investigar o feminino no documentário autobiográfico *Tão longe é aqui* (2013), de Eliza Capai. Tomando como referência a teoria do imaginário de Gilbert Durand, buscamos contribuir para as reflexões sobre gênero e cinema a fim de compreender como a diretora representa a si mesma no encontro com mulheres africanas. A partir de uma análise interna do filme, os resultados mostraram que o imaginário emerge nos sonhos e nas imagens simbólicas de si e das outras, apresentado em metáforas alinhadas, sobretudo, a uma estrutura de sensibilidade noturna.

Palavras-chave: Documentário. Gênero. Imaginário. Análise fílmica. Eliza Capai

Abstract: This paper investigates the feminine in Eliza Capai's autobiographical documentary *Tão longe é aqui* (2013). Taking Gilbert Durand's Theory of Imagery as a reference, we seek to contribute to reflections on gender and cinema in order to understand how the director represents herself in the meeting with African women. From an internal analysis of the film, the results showed that the imaginary emerges in dreams and in symbolic images of oneself and others, presented in metaphors aligned, above all, to a structure of nocturnal sensitivity.

Keywords: Documentary. Gender. Imaginary. Film analysis. Eliza Capai.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo investigar lo femenino en el documental autobiográfico *Tão Longe é Aqui* (2013), de Eliza Capai. Tomando como referencia la teoría del imaginario de Gilbert Durand, buscamos contribuir a las reflexiones sobre género y cine para comprender cómo la directora se representa a sí misma en el encuentro con las mujeres africanas. A partir de un análisis interno de la película, los resultados mostraron que el

¹ Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, Brasil, raquelsalam@gmail.com.

² Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, Brasil; serafimjf@gmail.com.

³ Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, Brasil, sandrixcoelho@gmail.com.

imaginario emerge en los sueños y en las imágenes simbólicas de uno mismo y de los demás, presentado en metáforas alineadas, sobre todo, a una estructura de sensibilidad nocturna.

Palabras clave: Documental. Género. Imaginario. Análisis de películas. Eliza Capai.

1 INTRODUÇÃO

Em *Tão Longe é Aqui* (2013), Eliza Capai narra seu percurso em terras africanas (passando pelo Cabo Verde, Marrocos, Mali e África do Sul) e seus encontros com mulheres e meninas desses países, tecendo sua história de vida com as histórias de vida dessas figuras femininas. No ano de estreia, o documentário recebeu o prêmio especial do júri no *Festival Internacional de Cinema Feminino* (FEMINA), pelo modo como aborda as situações de ser mulher em diferentes países do continente africano.

Através de uma carta para sua filha, que funciona como um fio condutor da narração, Capai relata seus sonhos, desejos, emoções, sentimentos e questionamentos sobre si mesma e sobre os limites da própria possibilidade de representação das personagens femininas que ela encontra ao longo de sua viagem devido às interseccionalidades de gênero que as atravessam (HENNING, 2015), ou seja, devido às diferenças culturais, étnicas e raciais entre elas, que a diretora, apesar do estranhamento inicial, busca compreender, ao mesmo tempo em que vai se conhecendo mais e representando sua própria constituição como mulher nesse percurso. O que procuramos investigar aqui são os modos de narrar e representar que emergem do encontro de Eliza Capai - uma mulher branca e ocidental - com estas personagens femininas.

Como metodologia de pesquisa, partimos de uma revisão bibliográfica inicial de autoras e autores que abordam a importância do imaginário para os estudos de representação de gênero no cinema e optamos por abordar a questão do feminino em *Tão Longe é Aqui* especialmente a partir da teoria antropológica⁴ do imaginário, fundada por Gilbert Durand (2012).

A escolha por Durand se dá por entendermos que o autor faz uma profunda revisão epistemológica de como as ciências humanas vêm abordando a importância do imaginário na sociedade, a partir de uma análise potente sobre as imagens da produção cultural como um todo,

⁴ Gilbert Durand se serviu da Antropologia, entendida como o conjunto das ciências que estudam o *homo sapiens*, sem a colocação de limitações *a priori*, advindas do culturalismo, da psicologia ou da sociologia.

das artes visuais ao cinema. A partir dessa base teórico-metodológica, avançaremos na direção de uma análise dos elementos audiovisuais do filme de Capai, tomando como referência os procedimentos de análise interna expostos por Aumont e Marie (2009). A estrutura do presente artigo caminha, assim, segundo esses dois passos principais, que serão desenvolvidos nas seções que se seguem.

2 DOS CAMINHOS PARA A ANÁLISE: NOTAS SOBRE CINEMA, GÊNERO E IMAGINÁRIO

Dialogando com os autores da “hermenêutica instaurativa” (DURAND, 1979, p. 65-88), como Carl Gustav Jung e Gaston Bachelard, Gilbert Durand (1988; 2012) enfatiza a necessidade de situar-se no “trajeto antropológico”, ou seja, na incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as “pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 1988, p. 29). Tomando como referência o conceito de imaginário do autor, temos como objetivo dialogar com a defesa sobre a importância do olhar feminino no cinema, defendida por autoras como Ann Kaplan (1983), oferecendo assim um possível paradigma alternativo de análise, não mais orientado pela psicanálise - epistemologia que sustentou trabalhos como os de Laura Mulvey (1975) - , mas que se localiza a partir de um ponto de vista antropológico, centrado na teoria geral do imaginário de Durand (2012).

Uma das principais autoras na interface entre o feminismo e o cinema, Mulvey propõe em sua obra uma ruptura com os regimes de prazer visual do cinema narrativo tradicional, para ela a única possibilidade de construção de um cinema alternativo. No seu artigo fundante, *Visual pleasure and narrative cinema* (1975), a autora busca na psicanálise os fundamentos para afirmar que o cinema *hollywoodiano*, produzido majoritariamente por homens, é um produto da predominância do olhar masculino, que resultou na imagem da mulher como objeto passivo do olhar.

Para Ann Kaplan (1983), no entanto, a psicanálise teve sua importância para as primeiras análises feministas porque ajudou a identificar e desmascarar os estereótipos e estigmas de gênero no cinema, mas não atendia plenamente ao projeto feminista, pois permitia apenas compreender a socialização da mulher dentro do patriarcado. Ela questiona, nesse sentido, “se o olhar é necessariamente masculino e se seria possível pensar em estratégias para

mudar esse discurso/olhar dominante” (1983, p. 59). Kaplan, assim como Regina Andrade (2016), pesquisadora do cinema feminino no Brasil, desejam que essas mudanças afetem a estruturação da vida da mulher na sociedade. Para Andrade:

O cinema de mulher tem ocupado o lugar de exceção na cinematografia mundial. As pesquisas associadas aos estudos feministas realizados nas universidades americanas e europeias buscam um enfoque sócio-político para explicar esta atividade rara. As pesquisadoras têm-se voltado para a direção, roteiro e *mise en scène* de filmes de mulheres, considerando essa produção como possuidora de um imaginário próprio do feminino, com características peculiares de linguagem cinematográfica (ANDRADE, 2016, p. 1).

Partimos da hipótese de que Eliza Capai se serve sobretudo do imaginário para registrar, montar e editar as imagens visuais e sonoras de si, que vai tecendo ao longo de sua viagem à África, e que são fruto de suas “pulsões subjetivas”, “biopsicológicas” (DURAND, 2012), e objetivas ou socioambientais e cosmológicas. Em outras palavras, registros que são fruto de seu encontro consigo mesma (suas reflexões sobre si e sua busca por identidade) e também com as outras mulheres que ela encontra ao longo de sua viagem ao continente africano, bem como com o meio cósmico (o céu, o mar, terra, o deserto).

Para nós, tal como para Durand (1988; 2012), o imaginário é tanto individual quanto coletivo - e funciona como um dinamismo equilibrador, que dá sentido à vida, sendo, portanto, um fator igualmente importante para a narração e representação autobiográfica de Eliza Capai em *Tão Longe é Aqui* (2013), já que ela aprende muito com as mulheres africanas, principalmente quando reconhece e dialoga com suas diferenças.

A partir desse recorte, é que desenvolvemos a análise do filme. Tomando como referência central os modos de análise propostos pelos teóricos franceses Aumont e Marie (2009), privilegiamos a análise interna da imagem e do som do documentário proposto. Compreendendo o filme como um meio de expressão, este tipo de análise centra-se no espaço fílmico enquanto um texto, sem deixar de levar em conta seu contexto, e recorre a conceitos cinematográficos relativos à imagem, ao som e à estrutura do filme para explicitar seu funcionamento e propor uma interpretação, tendo como suporte a “decomposição do filme” (AUMONT; MARIE, 2009). Nesta, foram privilegiadas a identificação e descrição relativas aos lugares visitados e personagens femininas que a diretora encontra, com atenção para os tipos de planos visuais e sonoros, ou seja, os elementos que compõem a visualidade da imagem,

como a luz, a sombra, o foco e o desfoco, e aqueles que compõem sua sonoridade, como as vozes, as músicas e os ruídos.

Além disso, como está em jogo a investigação dos modos pelos quais uma mulher branca tenta compreender, narrar e representar um pouco de si mesma no encontro com outras figuras femininas de culturas, raças e etnias diferentes, levamos em conta o conceito teórico-metodológico de interseccionalidade em nossa análise (HENNING, 2015), por considerar que este nos permite estar atentas/os a questões outras, como as raciais e as culturais, que atravessam tanto a diretora-personagem, Eliza Capai, quanto as coadjuvantes, como a sul africana Maia Hawa, uma das personagens que a diretora encontra no filme. Acreditamos que, dessa forma, poderemos acessar o conceito de gênero em sua complexidade, que vai além da dimensão sexual e binária.

Nesse sentido, Lara Paiva e Maria Luiza Mendonça, em artigo intitulado "A autorrepresentação da diversidade social – diferença - e a luta pela reinserção social: uma análise do documentário *Carts of Darkness*", destacam justamente o papel do cinema na construção da identidade cultural do sujeito, assim como na construção do imaginário social de determinada sociedade. Tomando como referência conceitos e categorizações sobre o cinema documentário teorizados por Bill Nichols, e em particular sobre o modo “de representação social” (NICHOLS, 2005, p. 26-27), Paiva e Mendonça defendem que o documentário tem o diferencial de convocar o espectador à reflexão sobre questões invisibilizadas, e dessa forma pode servir como instrumento de autorrepresentação e reinserção de minorias na sociedade (PAIVA; MENDONÇA, 2010, p. 50).

O conceito de imaginário é amplo e complexo, pois tem sido pensado tanto pela filosofia quanto pela psicologia, antropologia, sociologia, dentre outras ciências. Sem pretender exaurir o conceito, o que buscamos nesse artigo é fazer uma leitura do imaginário que nos ajude a pensar a questão da representação da mulher no documentário *Tão Longe é Aqui*.

Durand define o imaginário como um “dinamismo equilibrador”, um instrumento de organização do real, que dá sentido à vida, e que tem na imaginação algo como “o fator geral da equilibração psicossocial” (1988, p. 77). No livro *A imaginação simbólica* (1988), o autor introduz uma ampla descrição do imaginário que abarca sua gênese, sua estrutura e seus processos de funcionamento. Durand se baseia no conceito de arquétipo de Carl G. Jung (1986) para desenvolver seu pensamento sobre o imaginário, mas oferece uma contribuição

fundamental para entendermos sua origem e função especialmente no âmbito da produção artística. Se para Jung (1986) os arquétipos são inatos e herdados, para Durand eles se localizam ao longo de um trajeto antropológico que se estabelece entre as pulsões subjetivas, resultantes das características biológicas e psicológicas do indivíduo, e as coerções do mundo natural e social.

Para chegar a essa conclusão, Durand faz um extenso recenseamento das imagens na produção cultural como um todo, e ao final obtém conjuntos de imagens convergentes, que se alinham aos reflexos básicos do ser humano, que seriam três: postural ou relativo à posição ereta humana (imagens de ascensão, iluminação, separação e luta); digestivo (imagens de interiorização, descida e união) e copulativo (imagens de práticas cíclicas de ritmo, ligação e progresso). Durand estabelece também uma classificação fundamentada num conjunto de grandes arquétipos, mais abstratos, dos quais derivam arquétipos substantivos, mais concretos, classificados em dois regimes de imagem: diurno e noturno.

O regime diurno é caracterizado pela “estrutura de sensibilidade” chamada de heroica (DURAND, 2012, p. 20-24), pois tem o tempo e a morte como antagonistas, representados por terríficas imagens simbólicas de queda, escuridão, e de feras que atacam e devoram. A hipérbole aterrorizante leva ao enfrentamento pela razão (DURAND, 2012, p. 123), representado por símbolos ascensionais (torres, castelos), espetaculares (luzes) e heroicos (as armas cortantes).

O regime noturno se divide em uma estrutura mística, que apaga a tensão dos opostos, e uma estrutura dramática, que mantém sua dinâmica e forma narrativas para dominar o tempo pela harmonização de valores positivos e negativos. A estrutura mística caracteriza-se pela inversão dos símbolos negativos. Se na estrutura heroica há o anseio de subir, aqui se busca penetrar um centro; monstros e heróis gigantesco convertem-se em figuras miniaturizadas (anões, duendes); a escuridão torna-se noite divina, um espaço sagrado de repouso e viagem interior; tudo aquilo que é caracterizado pela potência masculina se transforma em fecundidade feminina. Na estrutura dramática ou sintética, o núcleo é a domesticação do tempo, e a contradição entre imagens positivas e negativas é organizada em forma de narrativa, que aglutina símbolos cíclicos ou progressistas. As imagens cíclicas valorizam a repetição e a sazonalidade a partir do ciclo agro lunar, que nos leva à imagem da repetição das estações, então o negativo e o positivo, o masculino e o feminino podem coexistir no mesmo tempo e

espaço, tendo a Lua e a Árvore como seus arquétipos maiores. Já as imagens progressistas se caracterizam pelo devir e pela transformação, pela metamorfose, tal como a borboleta e a cobra.

Com base nessas “estruturas antropológicas do imaginário” de Gilbert Durand (2012), buscaremos, então, compreender o processo pelo qual a diretora-personagem Eliza Capai, mobilizada ora por sua subjetividade biopsicopulsional, ora pela objetividade imposta pelos seus encontros com mulheres africanas, escolhe e combina as imagens e os sons registrados ao longo de sua viagem. É a partir dessa dimensão intersubjetiva que pretendemos analisar o imaginário feminino no documentário *Tão Longe é Aqui*.

3 A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM *TÃO LONGE É AQUI*: ENTRE O REAL, O ONÍRICO E O IMAGINADO

Tão Longe é Aqui (2013), apresenta características recorrentes no documentário brasileiro contemporâneo, como a subjetividade da representação e o hibridismo da forma, que tensiona e cruza gêneros cinematográficos. Como afirmam as pesquisadoras Suzana Miranda e Kira Pereira no ensaio “Tão longe é aqui e a música dos ruídos”, sons e imagens foram organizados de modo a expressar emoções vividas ao longo da viagem e descritas pela realizadora-narradora, “o que resulta em um filme-ensaio pessoal e subjetivo” (2016, p. 179). As autoras, que investigam o som no cinema, descrevem o desenho sonoro deste filme a fim de que possamos compreender, em parte, a forma pela qual a diretora, juntamente com sua equipe de pós-produção, organiza as imagens e os sons para representar a si mesma no encontro com as africanas:

O desenho de som do filme está intimamente ligado às escolhas narrativas e estéticas da diretora, que optou por elaborar três “universos” narrativos distintos, mas interligados e mesclados: o universo do real, ao qual pertencem as entrevistas, as imagens e os sons descritivos [...]; o universo do sonho, onde a diretora projeta suas expectativas e preconceitos [...]; e o universo da ficção, no qual tenta “recriar” as experiências vividas no real, projetando neste [...] uma espécie de faz-de-conta onírico (PEREIRA; MIRANDA, 2016, p. 179).

Trata-se, portanto, de um cinema híbrido, que transita entre o documentário e a ficção, entre a representação do vivido e do imaginado. Um diário de viagem, que vai sendo produzido entre relatos da vida pessoal de Elisa Capai e depoimentos cedidos pelas meninas, adolescentes

e mulheres que ela encontra pelo caminho. Sendo assim, *Tão longe é Aqui* dialoga com as características dos documentários de jornada ou filmes-carta:

O filme-carta, fortemente associado ao ensaio, parte do diálogo entre dimensões subjetivas e objetivas da imagem, da reflexividade intrínseca à carta, demandando uma relação direta dos cineastas com as imagens, além da liberdade de lidar com materiais heterogêneos e incorporar fluxos de imagens e consciência (MIGLIORIN, 2014, p. 10).

De fato, *Tão longe é aqui* evoca certa tradição ensaística cinematográfica, a exemplo de *Reassemblage* (1983), dirigido por Trinh T. Minh-há, tanto por assumir essa impossibilidade de “falar sobre” uma cultura distante, preferindo, como Minh-há, “falar com”, mas também pela reflexividade e pelo hibridismo da forma. Enquanto outras mulheres teóricas do feminismo desafiaram as convenções ocidentais em grande parte dentro das convenções linguísticas e estilísticas do ocidente, Minh-há evita generalizações puras para oferecer o sabor das fragmentações, justaposições e dissonâncias que, embora causem estranhamento, ela percebe como inerentes nos esforços das escritoras para explicar a si mesmas e seus mundos femininos. No livro *Woman, Native, Other* (1989), Minh-há aborda as formas de representação da diferença cultural, a condição feminina e questões de identidade. No cinema, Minh-há faz algo parecido, desafiando as convenções narrativas do documentário etnográfico em *Reassemblage*, um complexo estudo audiovisual da região rural do Senegal, também na África. Através da cumplicidade da interação entre filme e espectador, em especial a espectadora feminina, *Reassemblage* reflete sobre o cinema documental, a condição feminina e a representação etnográfica das culturas, temas recorrentes na obra de Capai.

Logo no início do filme, em tela preta, escutamos a voz de Eliza Capai narrando sua viagem do Brasil ao continente africano. Essa narração em *voz over* tem uma característica peculiar, diferente da voz *over* geralmente masculina dos documentários convencionais e sociológicos, pois é uma voz intimista, endereçada para sua filha: “Querida filha, minha filha querida. Pela primeira vez, cruzo o Atlântico. Do Brasil, para a África. Sigo sozinha, com uma mochila, uma câmera, microfone, fazendo umas reportagens. Nunca tinha embarcado para tão longe” (CAPAI, 2013).

Como o plano é escuro, o que encena a viagem de avião e o ato de escrever a carta é o som: o sinal sonoro do avião e ruídos da escritura de uma carta sobre um papel. Após um plano ainda escuro, no qual escutamos a voz da aeromoça, sinalizando a partida, temos um plano do céu que termina com um mergulho no mar, simbolizando o que a cineasta narra: “Não planejei

muito, saí sem roteiro, quero dividir contigo o que for encontrando. Espero que você esteja bem quando receber essa carta, filha [...]” (CAPAI, 2013).

Sem elementos ascensionais que a compõem, a imagem do céu azul claro expressa uma ideia de infinito, de horizonte amplo, à qual podemos associar essa decisão de “sair sem roteiro”. Sem uma razão direcionada, Eliza Capai acaba por imergir numa profunda viagem para dentro de si, representada pela imagem do fundo do mar verde-escuro. A sequência seguinte reforça essa interpretação, pois retrata um sonho que Capai teve no avião com uma africana, o qual é encenado a partir de imagens registradas por ela na Etiópia. Tendo como referência a psicologia analítica (JUNG, 1986), podemos interpretar esse sonho: essa mulher pela qual Capai busca em sua viagem pela África é ela mesma. O encontro com essas mulheres (Figuras 1, 2 e 3) que aparecem no sonho ativa um processo de autoconhecimento, e isso só é possível graças às diferenças entre elas.

Figuras 1, 2 e 3 – Imagens do primeiro sonho de Eliza Capai, no avião



Fonte: *Tão Longe é aqui* (Eliza Capai, 2013)

De volta à representação do real, temos um plano de detalhe da janela do avião, ao som da voz da aeromoça, informando a chegada a Cabo Verde. Um plano panorâmico mostra os pássaros voando da terra ao mar, enquanto escutamos o som da batida de suas asas, do canto, das árvores, do vento. No final da tomada, Eliza narra: “Cheguei no Cabo Verde”. No plano seguinte, continua: “E daqui a alguns dias, eu completo os meus 30 anos” (CAPAI, 2013).

O plano do avião, associado ao plano dos pássaros voando da terra ao mar (Figura 4), expressam simbolicamente uma ideia de liberdade. No regime diurno de imagens de Gilbert Durand (2012), vimos que o pássaro é um símbolo ascensional, associado, na cultura patriarcal, ao poder paterno, sentido invertido pela diretora, e logo associado à imagem de um arbusto florido (fig. 5). O arbusto, assim como a árvore, como vimos em Durand, está associado à estrutura sintética do regime noturno das imagens. Sendo um símbolo cíclico, a negatividade da passagem do tempo é superada pela repetição e pela sazonalidade, que se articula bem com o tom alegre da fala da diretora, animada com a proximidade de seu aniversário.

Figuras 4 e 5 – Eliza chega em Cabo Verde, na África



Fonte: *Tão Longe é aqui* (Eliza Capai, 2013)

A câmera se move e mostra um plano de conjunto da praia. Sobre um plano de detalhe de seus pés caminhando num chão de barro ressequido, Eliza revela: “Pela primeira vez, senti um medo. Medo de não dar tempo”. Sobre um plano de conjunto da areia da praia repleta de galhos secos, ela continua: “De fazer tudo o que eu quero fazer” (CAPAI, 2013). O elemento “terra” representa simbolicamente o aspecto feminino, a mulher, mãe, substância universal, matéria-prima (DURAND, 2012). Nestas imagens (Figuras 6 e 7), a terra está ressequida, representando, então, a crise da maternidade.

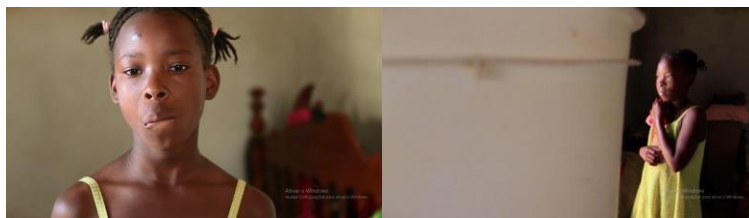
Figuras 6 e 7 – Metáforas visuais representam a crise de maternidade de Capai



Fonte: *Tão Longe é aqui* (Eliza Capai, 2013)

Em Cabo Verde, após passar por uma feira livre, Eliza encontra Windia, uma menina que ajuda a mãe nas tarefas domésticas enquanto ela trabalha fora, como professora. Um plano sequência mostra Windia caminhando com um balde de água na cabeça (Figura 8), enquanto escutamos, em *voz over*, seu relato. Em primeiro plano (Figura 9), Windia diz: “Eu gosto de ler livros, gosto de escrever, gosto de fazer ditados”. Eliza pergunta: “Você lembra de algum livro que você gosta bastante de ler?” Windia responde que sim, que gosta do livro da Cinderela e explica que é porque gosta da personagem. Capai silencia e Windia fica com o olhar longe, imaginando, enquanto Eliza, em *voz over*, representa sua reflexão, onde volta a se dirigir à sua filha: “Windia. É um bom nome para dar para uma filha. Você poderia se chamar...Windia” (CAPAI, 2013).

Figuras 8 e 9 – Capai projeta em Windia sua filha desejada



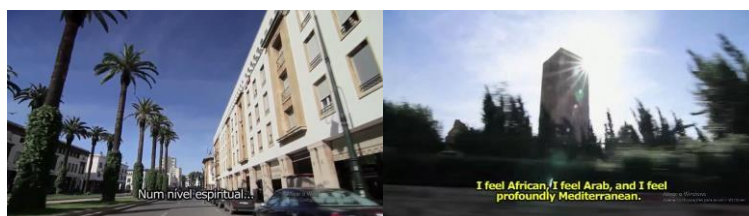
Fonte: *Tão Longe é aqui* (Eliza Capai, 2013)

Aqui, a “projeção-identificação-transferência”, que Edgar Morin (1997) descreve como um processo que pode ocorrer entre espectador e a personagem do cinema, Capai expõe entre ela e a menina, onde projeta sua filha, imaginando o que seria bom ou ruim se ela nascesse “num lugar como esse”. Para representar essa divagação, a diretora se serve de uma montagem e um desenho sonoro oníricos (planos desconexos, sons de água).

Mais adiante, já no Marrocos, Eliza encontra Siham num supermercado. No carro, ao ser perguntada sobre questões de pertencimento e identidade cultural, Siham avisa que vai dar uma resposta muito pessoal, “num nível espiritual”, já que se sente culturalmente híbrida. Sobre um plano geral da rua filmado do carro em movimento, (Figura 10), Siham responde: “A respeito da identidade, eu responderei de forma pessoal. Eu me sinto africana, eu me sinto árabe e me sinto profundamente mediterrânea” (CAPAI, 2013).

O plano é composto de elementos verticalizados, como as palmeiras e o prédio, indicando uma direção “ascensional”, que no regime diurno das imagens de Durand seria interpretado como sendo em direção a uma razão pura, representada pela luz, e associada ao masculino, mas que aparece visualmente no plano seguinte (fig. 11) associada a uma “razão sensível” (DURAND, 1988), que é o sentido usado pela diretora nas imagens, simbolizando essa característica de profundo autoconhecimento da personagem.

Figuras 10 e 11 – Imagens com elementos verticalizados simbolizam a razão sensível de Siham



Fonte: *Tão Longe é aqui* (Eliza Capai, 2013)

Sobre o uso do véu, Siham defende uma nova perspectiva, não como uma opressão, mas como um tipo de feminismo, por valorizar o olhar da mulher. Após esta fala, filmada em primeiro plano (Figura 12), a diretora fecha ainda mais o enquadramento, num primeiríssimo plano focado no seu olhar (Figura 13). Estes dois últimos planos finalizam a sequência com ênfase na simbologia da cabeça, que neste contexto podemos interpretar como “potência microcós mica”, ou seja, o “centro e princípio de vida, de força física e psíquica, e receptáculo do espírito” (DURAND, 2012, p.142).

Figuras 12 e 13 – Siham expressa sua visão sobre o uso do véu



Fonte: *Tão Longe é aqui* (Eliza Capai, 2013)

Em Bamako, capital do Mali, Eliza Capai chega à rodoviária. De dentro do ônibus, filma vendedores e crianças, que posam para a câmera e apontam uma boneca para ela (Figura 14), gritando: “A branca, a branca”. Sobre um primeiríssimo plano da boneca (Figura 15), Eliza narra: “Eu era a única branca da rua. Acho que nunca tinha sido a única branca do lugar (silêncio ambiente). Fiquei com vergonha” (CAPAI, 2013).

A janela do ônibus é como uma metáfora da tela do cinema, sendo a boneca branca a personagem representada. Do lado de fora da janela, quem antes era representada passa a representar. Do lado de dentro, no papel de espectadora, Eliza Capai sente como é ser representada de uma forma estereotipada, pela diferença racial, expondo, no filme, esse processo intersubjetivo (MORIN, 1997, p. 107) entre as crianças, a diretora e a boneca.

Figuras 14 e 15 – Crianças representam Capai através de uma boneca branca



Fonte: *Tão Longe é aqui* (Eliza Capai, 2013)

Na região Dogon, Eliza apresenta Hawa, primeiramente com sua filha e mais duas garotas, depois próxima a seu marido, que tem com ela e outra mulher uma relação poligâmica. Sobre um plano em câmera alta que mostra sua personagem próxima ao quadro negro, Eliza justifica a escolha de sua personagem: “Hawa é professora da escolinha”. No plano seguinte, a diretora a mostra sentada na porta de seu quarto ao lado de sua filha: “A única mulher que conheci que fala francês” (CAPAI, 2013).

Mais adiante, Capai pergunta: “Tem alguma coisa que você pensa, sim, essa é uma mulher de Dogon (...)”? Hawa responde: “Não, aqui no Pays Dogon todas as mulheres são iguais”. Percebendo sua própria dificuldade em se fazer compreender, tamanha a diferença cultural, Eliza tenta simplificar: “O que que tem de diferença de mim, por exemplo”? Em primeiro plano, Hawa pergunta, rindo: “A diferença entre você e eu?” Eliza: “Sim”. Hawa responde: “Porque você é branca e eu sou negra” (CAPAI, 2013).

Ainda que Hawa fale francês, a língua do colonizador, a diferença cultural, étnica e racial entre ela e Eliza ainda é tão grande que fica clara a ineficiência da linguagem verbal na comunicação entre elas. Mais uma vez, ao tentar representar (desta vez, verbalmente) a diferença cultural, Eliza é representada. Como a pergunta que direciona para Hawa é muito genérica, recebe como resposta o elemento mais aparente, que é a cor.

Figuras 16 e 17 – Eliza conversa com Hawa, uma professora de Dogon



Fonte: *Tão Longe é aqui* (Eliza Capai, 2013)

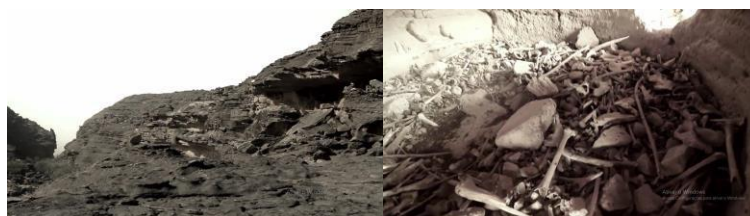
Apesar da dificuldade de representação com a linguagem verbal, que Capai expõe no filme, temos na pós-produção um uso significativo das cores como elemento de representação do feminino. No encontro de Eliza com Hawa na região Dogon, a cor sobressaltada é o marrom e seus tons, que são cores da terra. Na arquetipologia de Gilbert Durand, a terra representa a maternidade, a fertilidade feminina: “a terra estaria na origem e no fim de qualquer vida, (...) seria a mãe dos seres vivos e dos homens” (DURAND, 2012, p. 230). Neste contexto, os tons terrosos representam tanto a fertilidade feminina das mulheres de Dogon, quanto sua intimidade

com a própria característica provedora da terra, já que são elas que aparecem cultivando e preparando o alimento.

Mais adiante, após consultar um guia de viagem impresso, Eliza Capai descobre – ou simula descobrir – que a mutilação feminina ainda é uma prática em Dogon. Através do tom de voz de sua narração, carregado de emoção, já percebemos sua dificuldade de lidar com essa questão. Sobre um plano-sequência de um menino arrastando um carrinho de lata, Capai se dirige diretamente à sua filha para desabafar: “Tinha que fazer uma matéria sobre isso, filha. Mas não estou conseguindo” (CAPAI, 2013).

Sobre planos que mostram um grupo de meninas cantando, que provavelmente é o começo do ritual de mutilação, a diretora revela o ápice de sua crise de consciência: “Eu olhava para essas meninas e...”. Um corte brusco nos leva para um plano contemplativo (Figura 18), onde vemos um conjunto de rochas. Sobre este plano, um silêncio ambiente. E no final escutamos um som de uma respiração profunda de Eliza. Um movimento de câmera nos leva para o interior de uma caverna (Figura 19), onde vemos um monte de ossos queimando, ao som do estalido dos ossos em brasa. Sobre este plano, ela tenta mais uma vez: “Eu olhava para essas meni...Tá tudo cortada” (CAPAI, 2013).

Figuras 18 e 19 – Metáforas audiovisuais da prática de mutilação feminina em Dogon



Fonte: *Tão Longe é aqui* (Eliza Capai, 2013).

Emocionada ao presenciar o ritual de mutilação genital feminina, Capai se afasta, e então usa as imagens que fez nesse momento de recolhimento para construir uma metáfora audiovisual de como ela se sente diante dessa prática e como ela vê as meninas após a mutilação. Neste trecho, os planos mais significativos são os do rochedo e da caverna, onde emerge o regime noturno das imagens arquetípicas de Durand (2012), associado ao aspecto profundo do feminino envolvente.

Mais adiante, voltamos às cenas da Etiópia (Figuras 20 e 21), que Eliza usa para representar um novo sonho, com a mesma africana. Em síntese, esse sonho revela seu

inconsciente pessoal, onde a diretora também se serve de metáforas audiovisuais para representar o estranhamento mútuo desse encontro entre mulheres que são atravessadas por diferenças, sejam elas raciais, étnicas ou culturais, que revelam inversões.

Essas inversões são representadas metaforicamente pelo que há de mais aparente nesse encontro com a etíope e seu grupo étnico, a exemplo do jeito de se adornar, mas simbolizam todas as inversões encontradas: uso/não uso do véu, monogamia/poligamia, direito/violação ao/do corpo. Na narração, a diretora expressa também o processo de filtragem do ego, no qual nós tendemos a fazer discernimentos entre o que julgamos ser certo ou errado, processo esse que é feito também pelas africanas.

Em seguida, em meio a uma festa da vila, Eliza Capai expõe seu olhar meio perdido de turista, e narra: *“Caí no meio da festa da vila, não estava entendendo nada...parecia que só tinha homem, deu uma tristeza de estar ali sozinha [...]”*. Sobre um primeiro plano de um africano⁵ (Figura 22), continua: *“Lembrei dele, lembrei de quem vim até aqui para esquecer”* (CAPAI, 2013, 44:17). Os planos que seguem mostram homens açoitando mulheres e culminam com planos cada vez mais fechados, em câmera lenta, ao som intensificado da respiração ofegante de uma africana em êxtase (Figura 23).

Figuras 20 e 21 – Metáforas audiovisuais representam as diferenças entre as mulheres



Fonte: *Tão Longe é aqui* (Eliza Capai, 2013)

Figuras 22 e 23 – Cenas da festa da vila de Dogon



Fonte: *Tão Longe é aqui* (Eliza Capai, 2013).

⁵ Não há no filme registro de seu nome, apenas sabemos se tratar de um morador da região Dogon no Mali.

Esse trecho revela simbolicamente o sofrimento de Eliza diante da separação vivida e das situações de ser mulher na África. Se o êxtase da africana se dá por uma exaltação mística, o de Eliza Capai se dá pelos sentimentos intensos até então relatados. Em seguida, ela conta que o guia chegou atrasado para o passeio marcado para a vila ao lado. Sobre um plano que mostra o guia deitado, narra, projetando seu estranhamento:

O guia dormiu, nem sei direito onde é que eu estou. Filha, se você tivesse nascido aqui...nem fodendo você teria nascido aqui. Você foi colocada lá...passou por tudo que passa, uma garota dali: mutilação, poligamia, e assim por diante ... volta e meia, você tinha sonhos, de pertencer a outro lugar, uma cicatriz, uma cicatriz nas costas, parecia um sinal de um lugar distante, uma vida distante e sangrava toda vez que você via uma coisa errada, um dia, um dia filha, suas costas sangraram demais, mais do que você podia aguentar. Eita. não quero mais imaginar isso. (CAPAI, 2013, 47:37 - 49:16).

Ao longo desta narração, aparece a imagem de um vaso um pouco cheio. Planos de detalhe do vaso (Figura 24) enfatizam que ele está partido, simbolizando esse transbordamento de emoções da diretora, de tal modo intenso que seria capaz de quebrar um vaso de barro. Esse processo psíquico de Eliza é tão cansativo que a faz querer parar de “imaginar isso” (CAPAI, 2013). Em seguida, cansada de esperar pelo guia que continua a dormir, sai sozinha, narrando precisar falar com alguém, escutar alguém.

Dois planos revelam seu olhar contemplativo sobre as árvores nativas dos Dogon até chegar a um plano geral de uma caverna (Figura 25), um arquétipo do útero materno, que simboliza a exploração do eu interior, do eu primitivo, numa “descida lenta e contínua” (DURAND, 2012). A viagem à África a leva a um processo profundo, embora conturbado, de autotransformação, que tem a caverna como símbolo.

Figuras 24 e 25 – O vaso quebrado representa o extravasamento das emoções de Capai, que a leva a um processo de autoconhecimento profundo, simbolizado pela imagem da caverna.



Fonte: *Tão Longe é aqui* (Eliza Capai, 2013).

Em outra sequência, Eliza informa: “Voltei antes de Dogon. Não consegui fazer a matéria que precisava fazer” (CAPAI, 2013). Sobre planos que alternam entre o tear e a face de

Hawa (Figuras 26 e 27), Capai expõe suas inquietações com as situações de ser mulher na África, concluindo, com a ajuda de Hawa, que a reflexão é a melhor forma de evitar incorrer no risco de fazer juízo de valor sobre culturas tão diferentes.

Figuras 26 e 27 - Capai conversa com Hawa, uma socióloga africana.



Fonte: *Tão Longe é aqui* (Eliza Capai, 2013)

Hawa Mente defende que a mulher africana deve ser compreendida em seu contexto racial, étnico, cultural e principalmente econômico, devendo elas mesmas se emanciparem com seus próprios meios, numa relação de solidariedade com os homens. Sobre um primeiro plano, a socióloga finaliza sua análise lançando seu olhar sobre o feminismo ocidental, que, para ela, se por um lado foi capaz de defender e promover direitos das mulheres, por outro provocou muitas separações, levando à solidão.

Ao tocar na questão da solidão da mulher ocidental, sentimento que Eliza expressa tão profundamente entre os Dogon, temos um corte para um plano geral do deserto (fig. 28), sobre o qual ela narra sua autorreflexão: “Eu nasci num país que não tem mais casal. Eu nasci no Brasil”. Respira fundo e continua: “Tenho quase 30. Quase 30. Um dia, doe a alma, doe o corpo”. Respira ainda mais fundo: “O tempo. Tudo”. Aqui, temos um efeito sonoro, uma panorâmica do deserto vai acelerando à direita, enquanto Eliza continua:

Para um homem (...) que não me via. Cada dia, ele chegava em casa com uma máscara nova. Uma história na boca. Que o olho desmentia. Eu, que amava tanto, que queria tanto ser dois, e logo mais ser três dele, fui transformando cada engano em pedaço de barro, e engolindo os pedaços de barro. Um a um. Até que virei barro também. No último respiro, escapei. Arrumei a mala, cruzei o mar e vomitei o barro inteiro no meio do deserto (CAPAI, 2013).

No final da panorâmica do deserto, Eliza volta a câmera para si mesma, finalizando com um primeiríssimo plano de seu olhar (Figura 29): “Tive que vir tão longe para chegar aqui. E revela: Não quero mais escrever essa carta para minha filha. Eu não tenho filha. Chega dessa babaquice. Chega” (CAPAI, 2013).

Figuras 28 e 29 - Eliza Capai sozinha no deserto.



Fonte: *Tão Longe é aqui* (Eliza Capai, 2013).

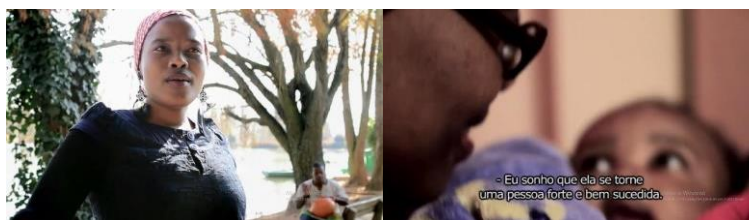
Aqui, o deserto e sua sonoridade é uma metáfora audiovisual de sua solidão, do colocar para fora as mentiras engolidas, bem como de sua peregrinação pela África, que promove todo esse processo de autoconhecimento, daí a panorâmica ser finalizada em um plano detalhe de si mesma. Esse lugar ao qual Eliza afirma ter chegado é ela mesma, que ela prefere representar através do seu olhar. No sonho que Eliza teve no avião, a africana avisou: a mulher que ela procurava é ela mesma. Daí o título do filme: *Tão longe é aqui*.

Após todo esse processo de imersão e representação de sua subjetividade, Eliza Capai volta a uma postura mais objetiva, de tal modo que o filme passa a adquirir uma forma mais próxima ao diário de viagem e à reportagem (suposta motivação original da viagem da diretora, segundo ela nos narra). A jornalista segue para a África do Sul, onde entrevista Patience, professora de um abrigo para pacientes HIV positivos, que conta sua trajetória pessoal de superação e convivência com o vírus. Capai ainda retrata, a seguir, um time de futebol de lésbicas, que se unem como forma de resistir ao preconceito e às práticas machistas de “estupro corretivo”.

Eliza Capai finaliza o filme após seu encontro com Omagugu, uma cantora que conhece num show, ainda na África do Sul. Sobre um primeiro plano dela com a filha no colo, a ninar, escutamos *Mama*⁶, em volume gradativamente reduzido, até que possamos escutar a pergunta de Capai: “Qual o seu sonho quando sua filha tiver a nossa idade”? Em over, escutamos a resposta: “Eu sonho que ela se torne uma pessoa forte e bem-sucedida. Que ela não tenha medo de se mostrar, de ser ela mesma. Eu acho que o maior presente que você pode dar é ser você mesma” (CAPAI, 2013).

⁶ *Mama* é o nome da música do documentário *Tão Longe é Aqui*, interpretada por Omagugu Makhathini e composta por Nduduzo Makhathini.

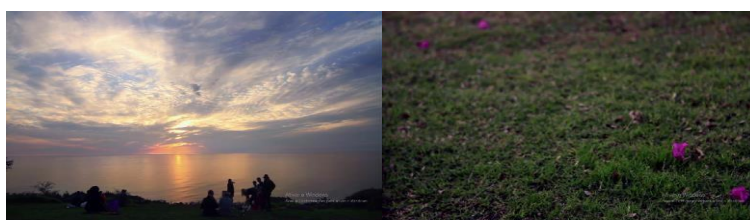
Figuras 30 e 31 – Encontro de Capai com Omagugu, na África do Sul



Fonte: *Tão Longe é aqui* (Eliza Capai, 2013)

A resposta de Omagugu é encorajadora e reacende em Eliza o desejo de ser mãe. De lá, ela volta para Cabo Verde, onde comemora seus 30 anos ao pôr do sol, à beira mar (Figura 32). Sobre um plano de detalhe das flores silvestres do local (Figura 33), e ao som over, de fundo, da música interpretada por Omagugu, narra: “Filha, hoje acordei achando que vai dar tempo. Acordei querendo que você exista um dia”. Nesse momento, as flores, antes desfocadas, entram em foco, simbolizando a filha desejada. E continua, em tom intimista: “Vem comemorar nosso aniversário aqui. Trintonas!” (CAPAI, 2013).

Figuras 32 e 33 – Sequência final do filme



Fonte: *Tão Longe é aqui* (Eliza Capai, 2013).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise do documentário *Tão Longe é Aqui* (2013), de Eliza Capai, buscamos compreender os modos de narrar e representar que emergem do encontro da diretora-personagem com outras mulheres de contextos culturais, sociais, étnicos e raciais distintos. Entendendo que a mulher tem um olhar ativo sobre as imagens (KAPLAN, 1983), buscamos investigar, com base na teoria geral do imaginário (DURAN, 2012), como Capai percebe, compreende, filtra e representa essas imagens, num processo que envolve tanto a representação das africanas quanto, principalmente, a representação de si.

Buscando compreender a forma como o filme se dirige a um sujeito espectador feminino, vimos que isso se configura tanto a nível consciente, através da carta endereçada para sua filha, quanto ao nível do inconsciente, tanto pessoal quanto coletivo. Essa estruturação se

reflete no hibridismo do filme, composto por três dimensões narrativas distintas e interligadas: real, à qual pertencem as entrevistas, as imagens e os sons descritivos; onírica, onde a diretora projeta suas expectativas e preconceitos, de forma simbólica e buscando certo estranhamento; e ficcional, na qual tenta “recriar” as experiências vividas no real, projetando neste uma ambiência onírica. O hibridismo do filme como forma de representar a mulher para além de uma dimensão objetiva, consciente, trazendo também sua dimensão subjetiva, seu inconsciente pessoal e coletivo, reforça a defesa de Trinh T. Minh-há sobre o uso das fragmentações, justaposições e dissonâncias como inerentes aos esforços das autoras para explicar a si mesmas e seus mundos. Se, em *Reassemblage*, Trinh T. Minh-há desafia as convenções do documentário etnográfico para abordar a condição feminina, em *Tão Longe é Aqui* é a própria fronteira do documental que é transposta, num movimento fluido entre a representação do real e do imaginado.

Se, como vimos, o inconsciente coletivo emerge desse dinamismo equilibrador que é o imaginário (DURAND, 2012), podemos afirmar que em *Tão longe é aqui*, o inconsciente pessoal da diretora emerge através das representações de seus sonhos e de suas imaginações, enquanto o inconsciente coletivo emerge através dos arquétipos femininos, representados por metáforas audiovisuais, presentes tanto nos sonhos que ela relata e representa quanto nos momentos mais reflexivos e imaginativos, sendo a maioria referente ao tema da maternidade, como demonstramos na análise descritiva do filme.

Entretanto, dentre as metáforas audiovisuais identificadas ao longo da análise, nem todas podem ser associadas ao regime noturno da imagem, que Gilbert Durand (2012) interpreta como sendo associadas pelo ocidente patriarcal aos aspectos do feminino, como a subjetividade, a intimidade, a fertilidade e a nutrição. Em pelo menos três trechos do filme, a análise mostrou que acontecem inversões, onde imagens do regime diurno e suas características são associadas à diretora ou a uma de suas personagens.

No que se refere à questão da interseccionalidade, podemos considerar que a representação do segundo sonho com a africana foi a forma mais significativa que Eliza Capai encontrou para representar as diferenças entre ela e as africanas. Há também a exposição de planos muito interessantes, como os planos da boneca branca, nos quais a diretora é representada pela diferença racial.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Regina. A sombra de uma estrela – Carla Civelli. **Revista Logos: comunicação e universidade**. v. 4, n. 2, n.p., 1997.
- AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa. Edições Texto & Grafia, 2009.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1988.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- DURAND, Gilbert. **Figures mythiques et visages de L'œuvre: De la mythocritique à la mythanalyse**. Paris: Berg International, 1979.
- HENNING, Carlos. Interseccionalidade e pensamento feminista: As contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença. **Mediações**, v. 20, n. 2, p. 97-128, 2015.
- JUNG, Carl. **Símbolos da Transformação**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- KAPLAN, Ann. **Women & Film**. Both Sides of the Camera. London: Methuen, 1983.
- MIGLIORIN, Cezar. O ensino do cinema e a experiência do filme-carta. **Revista E-Compós**. V. 17, n. 1, n.p., 2014. DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.1045>.
- MINH-HÁ, Trinh. **Woman, native, other**. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Screen**, v. 16, n. 3, p. 6-27, 1975.
- PAIVA, L.; MENDONÇA, M. L. A autorrepresentação da diversidade social – diferença - e a luta pela reinserção social: uma análise do documentário *Carts of Darkness*. **Revista Comunicação & Informação**, v. 13, n. 1, p. 44-57, 2010. DOI: <https://doi.org/10.5216/c&i.v13i1.19287>.
- PEREIRA, K.; MIRANDA, S. R. Tão longe é aqui e a música dos ruídos: Aproximações teóricas sobre aspectos do som no cinema contemporâneo. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 5, n. 1. São Paulo: SOCINE, p. 170-188, 2016.
- REASSEMBLAGE. Direção: Trinh T. Minh-ha. EUA. 1983, 16 mm (40 min), color.
- TÃO LONGE É AQUI. Direção: Elisa Capai. Brasil. 2013 (76 min), color.