



Ñawi: arte diseño comunicación

ISSN: 2528-7966

ISSN: 2588-0934

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Amancio, Antonio Carlos (Tunico)
Rebeldia e experimentação: Ana rompendo fronteiras latinoamericanas
Ñawi: arte diseño comunicación, vol. 6, núm. 2, 2022, Janeiro-Julho, pp. 33-41
Escuela Superior Politécnica del Litoral

DOI: <https://doi.org/10.37785/nw.v6n2.a2>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=687972090002>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em [redalyc.org](https://www.redalyc.org)



Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto



Imagen: Gabriel Calero

Rebeldia e experimentação: Ana rompendo fronteiras latinoamericanas

Rebellion and experimentation: Ana breaching latin american borders

Rebelión y experimentación: Ana rompiendo las fronteras de América Latina

Resumo:

Ana sem título é um documentário híbrido que investiga a trajetória da protagonista, uma jovem artista negra brasileira, por alguns países da América Latina (Cuba, México, Chile e Argentina) nas duras décadas de sessenta e setenta. Com uma equipe de filmagem, a diretora Lucia Murat questiona o estado da arte da época, começando com um painel de mulheres empenhadas em expressar seu novo papel no mundo.

Palavras-chave: Arte de mulheres latino-americanas; Documentário híbrido; Mulheres artistas.

Abstract:

Ana sem título is a hybrid documentary that investigates the journey of the main character, a young black Brazilian woman artist, through some Latin American countries (Cuba, Mexico, Chile and Argentina) in the 1960's and 70's. With her film crew, director Lucia Murat questions the state of

the arts at that time, based on a panel of issues from women who are engaged in the expression of their new role in the world.

Keywords: Engaged Women Artists; Hybrid documentary; Latin American women's art.

Resumen:

Ana sem título es un documental híbrido que indaga la trayectoria de la protagonista, una joven artista negra brasileña, por algunos países latinoamericanos (Cuba, México, Chile y Argentina), en los difíciles años sesenta y setenta. Con un equipo de filmación, la directora Lucia Murat cuestiona el estado del arte en ese momento, a partir de un panel de temas de mujeres comprometidas en la expresión de su nuevo rol en el mundo.

Palabras clave: mujeres artistas comprometidas; documental híbrido; arte realizado por mujeres latinoamericanas.

**Antonio Carlos (Tunico)
Amancio**

Universidade Federal Fluminense
Niterói, Brasil

tunicoamancio@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5770-2183>

Enviado: 2022-03-14

Aceptado: 2022-05-01

Publicado: 15/07/2022

Sumario: 1. Introdução. 2. Ana sem título. 3. Ana na América Latina. 4. Conclusão.

Como citar: Amancio, A. (2022) Rebeldia e experimentação: Ana rompendo fronteiras latinoamericanas. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 33-41.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

<https://doi.org/10.37785/nw.v6n2.a2>



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introdução

Ana, sem título é o décimo terceiro longa de Lucia Murat, escrito em parceria com Tatiana Salem Levy, lançado durante a pandemia de COVID-19, enfrentando todas as dificuldades do período. É um filme intenso, visceral, que desdobra investigações anteriores que nasceram de uma exposição de artistas latino-americanas e de uma peça de teatro, nomeada como uma palestra-performance, obras que, por vias transversas, alimentaram este documentário híbrido de longa-metragem que chegou aos cinemas brasileiros em 29 de julho deste ano de 2021.

O site do filme¹ traz textos esclarecedores, entre eles uma sinopse que diz:

Stela, uma jovem atriz brasileira, decide fazer um trabalho sobre as cartas trocadas entre artistas plásticas latino-americanas nos anos 70 e 80. Viaja para Cuba, México, Argentina e Chile à procura de seus trabalhos e de depoimentos sobre a realidade que elas viveram durante as ditaduras que a maior parte desses países enfrentaram na época. Em meio à investigação, Stela descobre a existência de Ana, uma jovem brasileira que fez parte desse mundo, mas desapareceu. Em 1968, Ana foi do sul do Brasil, de uma pequena cidade do interior, para a efervescente Buenos Aires, que vivia um momento de mudança nas artes plásticas e no comportamento. Obcecada pela personagem, Stela resolve encontrá-la e descobrir o que aconteceu com ela.

O site informa ainda que “O filme é livremente inspirado na peça *Há mais futuro que passado*”, peça que foi encenada no Rio de Janeiro, no SESC Copacabana, em março de 2017, tendo cumprido razoável circuito até 2020. Existe ainda um curta metragem de 2021 chamado *Desmontagem, Um documentário de ficção*, produzido pela Caraduá e posterior ao filme, no qual se conta o processo de realização da peça².

A peça, que se credita como teatro-documentário, foi dirigida por Daniele Avila Small e dramatizada pela diretora, Clarisse Zarvos e Mariana Barcelos, em um projeto conduzido por uma equipe feminina, cujo elenco contou com Clarisse Zarvos, Cris Larin e Tainah Longras. A peça virou também um livro homônimo, editado em versão bilíngue (português-inglês) e lançado pela editora Javali, de Belo Horizonte, em 2018.

Há mais futuro que passado se consolidou enquanto estrutura dramática após o contato com uma chamada para uma exposição, organizada pela inglesa-venezuelana Cecilia Fajardo-Hill e pela argentina Andrea Giunta, chamada *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, que finalmente foi inaugurada no Hammer Museum de Los Angeles, de 15 de setembro a 31 de dezembro de 2017. A exposição chegou à Pinacoteca de São Paulo no período entre os dias 18 de agosto e 19 de novembro de 2018.

1 Disponível em: <http://www.taigafiles.com/ana/>

2 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MzcajXZCg2M>

Uma exposição de arte de obras de mulheres vira uma peça teatral encenada e produzida por mulheres, que serve de base para um filme dirigido por uma mulher. Esta é a primeira orientação deste trabalho, com reflexões devidamente entrelaçadas e expostas a partir das informações contidas em um catálogo de exposição, um livro, um curta (posterior), e também um longa-metragem. E a razão de destacar estas dimensões artísticas que operam na questão da visibilidade das mulheres na arte latino-americana é que em todas elas se bate contra o apagamento do trabalho feminino, entendido como “expressão de uma subjetividade em dissidência com relação aos lugares socialmente normalizados” (Giunta, 2018).

O catálogo da exposição deu consistência à pesquisa do coletivo de mulheres que produziu e encenou a peça; a apresentação das obras na Pinacoteca deu origem ao filme a partir da percepção de sua materialidade; e o documentário autodenominado híbrido recorreu a uma multiplicidade de recursos para sua articulação dramática e estética. Alguns desses elementos estavam já presentes na peça, como a superposição de documentos, textos e vídeos, testemunhos e uma interlocução direta com a plateia. O filme explora os limites da narrativa realista típica do formato, absorvendo e ampliando esses elementos para abranger situações ficcionais dramatizadas ou metalinguísticas, sustentadas pela leitura de cartas de mulheres latino-americanas que têm ou tiveram alguma interface com Ana. As cartas são uma prerrogativa dramática da peça.

2. Ana sem título

Ana é a artista jovem e negra desaparecida, que é procurada pela equipe do filme - uma investigação baseada na correspondência trocada entre ela e outras mulheres artistas de Cuba, México, Chile e Argentina, por onde ela passou. O filme, então, pode ser considerado um *road movie* que busca o paradeiro da artista Ana, com uma equipe mínima composta pela atriz Stela (Rabello), pela cineasta Lucia (Murat), pela operadora de som Andressa (Clain) e pelo fotógrafo Leo (Bittencourt). É através de seus olhos -ou por sua narração, leituras, pesquisas, descobertas, depoimentos- que se organiza o discurso sobre essa busca, onde os integrantes do grupo também se expõem de acordo com algumas situações. Este é o primeiro nível de leitura do filme: seu caráter de registro de uma operação de cinema. É esse registro que articula, inclusive, o desfecho com a virada final reveladora.

Em seguida temos as cartas, que contextualizam o envolvimento de Ana com essas mulheres e seus respectivos fazeres da produção artística. Cartas que são acompanhadas de imagens, fotos, documentos, performances e filmes, mostrando essas obras e a intervenção de Ana na vida daquelas criadoras. Uma pesquisa que se desenvolve, tanto na peça quanto no filme, sob a premissa apresentada por Virginia Woolf (2019), no ensaio *A Room of One's Own*, originalmente publicado em outubro de 1929, onde se lê que “quando um tema é altamente controverso, não se pode dizer a verdade. Pode-se apenas dar à plateia a oportunidade de tirar as suas próprias conclusões, enquanto observa as limitações, os preconceitos e as idiossincrasias de quem fala. É provável que a ficção contenha aqui, mais verdade que os fatos”. Uma proposição que sinaliza a ambiguidade da representação que se

seguirá, ao mesmo tempo em que se reafirma a função da presença da escritora inglesa na narrativa cinematográfica, igualmente identificada no palco dos teatros onde a peça foi apresentada. Pois Virginia Woolf, em *A Room of One's Own*, se serve de uma tríade de narradoras ficcionais (Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael) para denunciar as desigualdades entre os papéis de gênero e como elas repercutem na produção literária das mulheres, expondo o fosso entre ser mulher e ser artista, através de séculos de anonimato de vozes femininas, de silenciamento, de patriarcado (Vilela, 2021). Assim, alia-se à experiência do apagamento histórico uma condição coletiva de impedimento no manejo da liberdade de expressão sem sujeições - o que se torna, na verdade, a denúncia última do documentário, exposta já nas suas primeiras sequências. O que diferencia o filme *Ana sem título* de outros projetos narrativos e estéticos é o fato de ele se centrar no momento crucial dos regimes de exceção vivenciados por povos latino-americanos nas décadas de 70 e 80. É fazendo um recorte mais contundente de obras e artistas sob regimes fortes que a diretora Lucia Murat –também ela uma vítima da ditadura civil-militar que marcou a sociedade brasileira de 1964 a 1985– tece o seu comentário social.

Estamos na exposição *Mulheres Radicais*, na Pinacoteca de São Paulo, entre obras de diferentes países e de variada expressão pictórica, com distorções e provocações gráficas, rearrumação de figuras, tendendo ao transgressor, ao trágico, ou mesmo ao surreal. A voz de Lucia se sobrepõe às imagens, lembrando que existem mais de 430 mortos e desaparecidos durante a ditadura, enquanto a imagem é ilustrada pelas fotos de 19 mulheres identificadas e que correspondem às vítimas dos militares, membros da resistência, da ALN, da Val-palmares, do PCdoB e de outros movimentos que ousaram contestar o regime. No final delas, temos uma série de imagens de uma bela mulher negra, identificada como Ana; e só então entra o título do filme, sob a voz e as imagens potentes da afro-peruana Victoria Santa Cruz cantando/recitando o seu veemente libelo *Me gritaron ¡Negra!*

Tinha sete anos apenas e umas vozes me chamaram negra! Que coisa é ser negra? Eu não sabia a triste verdade que aquilo escondia, e me senti negra e retrocedi como eles queriam. E odiei meus cabelos e meus lábios grossos e retrocedi, negra, negra, negra, e sempre amargurada continuava levando nas minhas costas minha pesada carga; alisei o cabelo, passei pó na cara, mas nas minhas entranhas ressoava a mesma palavra: negra! Até que um dia retrocedi até quase cair: Negra! E daí? Negra sim, negra sou, de hoje em diante não aliso mais meu cabelo e vou rir de quem chama aos negros de gente de cor – e de que cor! Negra! Como soa lindo e que ritmo tem! Negro! Afinal compreendi e avanço segura e bendigo aos céus porque Deus quis que negro azeviche fosse minha cor. E compreendi: negro, negro, negro sou!

Este é uma espécie de prólogo que define os temas da misoginia, do racismo e da exclusão social, logo desenvolvidos em *La Havana*, para onde a equipe do filme se desloca. E com uma única e rara exceção masculina, é esta equipe feminina que, presente no quadro, de forma metalinguística, vai executar a pesquisa e discutir seu desenvolvimento, relegando o fotógrafo a um papel quase secundário em cena. A primeira das cartas surge em um ateliê de artes com crianças, sobre o qual a voz sugerida de Antonia Eiriz, pintora cubana impressionista, comenta para Feliza Bursztyn, escultora colombiana que a criatividade é uma questão social, e não individual. O filme aponta que Antonia foi censurada e parou de pintar por causa disso, mesmo que hoje esteja no Museu, na sala dos censurados dos anos 60.

Imagens do Malecón nos levam a um ateliê de gravura, onde Stela descobre que todas as gravuras de Antonia foram vendidas, mesmo tendo tido a obra censurada - sinal da qualidade de seu trabalho. Então surge pela primeira vez o nome de Ana, como uma amiga brasileira de Antonia. Se conheceram na Argentina, em um workshop. Assim se começa a traçar o percurso de Ana, logo aí, no berço de uma sociedade que ousou romper com os regimes políticos do continente e instaurar um Estado socialista, em vigor até hoje. Ana, por sua vez, não tem um sobrenome conhecido; o que quer dizer, uma mulher como outra qualquer, não identificável. Isto lhe confere desde logo um papel simbólico que só será aprofundado no decorrer do filme.

A equipe do filme discute a existência de Ana e as razões de ter saído de circulação e seus traços serem dispersos. Esta será a operação de busca demonstrativa do percurso da brasileira talentosa, negra, bonita, amigável e bem falante, que por meio de suas relações diretas ou indiretas com mulheres latino-americanas atuantes nos conturbados anos 60 e 70, acaba circulando nos meios artísticos militantes de esquerda, travando amizades e também se expressando artisticamente, de acordo com a agenda conceitual e política da época. Ampliando o espectro de composições identitárias consideradas marginais ou rejeitadas pela sociedade branca, abonada e heterossexual, Ana vive uma relação homoafetiva com a chilena Silvia, e com ela realiza uma parte deste percurso, fatalmente amplificando o potencial de preconceitos que já sofria como mulher, artista, negra e estrangeira (o que lhe cabe, inclusive, um sequestro nunca bem explicado).

Por outro lado, em cada país visitado, Ana faz contato com personalidades da pintura, gravura, fotografia, performance, e mesmo do cinema, e vemos obras significativas de cada artista, secundadas por depoimentos e testemunhos de amigos, ex-alunos, curadores de exposições ou críticos de arte, nem sempre pessoas que conheceram Ana, mas que contribuem com análises e reflexões sobre a época. Dados que, de certo modo, constroem também a trajetória de Ana a partir dessas relações. Assim, uma galeria de nomes orbita em torno da brasileira, gerando um mosaico de referências da arte e da ação política daquela época. Personagens provocadores, como a franco-argentina Lea Lublin, autora da performance denominada *Meu filho* (1968), realizada no Museu de Arte Moderna de Paris, na qual ela compartilha maternalmente com os visitantes, durante o horário normal de exibição, os cuidados cotidianos que tem com seu bebê de sete meses, de fraldas a mamadeiras. Além dela, ouvimos sobre as já citadas Antonia Eiriz, pintora cubana, e a colombiana Feliza Bursztyn; Chiki Weisz, fotógrafo húngaro radicado no México, que intermedia alguns contatos; a poeta e coreógrafa peruana Victoria Santa Cruz; a fotógrafa mexicana Kati Horna; a pioneira videoartista Pola Weiss, também mexicana; Frida Kahlo; Margarita Paksa, argentina precursora das instalações; a também argentina e cineasta María Luisa Bemberg, com seu demolidor filme *El mundo de la mujer*³; e a muralista chilena Luz Donoso. Até mesmo o argentino-brasileiro Ilo Krugli é citado por seu trabalho teatral junto a crianças, além de Maria Bonomi e Lygia Pape. São artistas que serão nomeados ou terão algumas de suas obras revisitadas pelo filme. E, aqui, uma segunda curiosidade se instala: Ana mimetiza algumas dessas

3 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w7nSGeLJH6k>

obras, na forma de filmes de época, de certo modo rerepresentando as obras originais, principalmente através de performances artísticas (um trabalho coordenado brilhantemente pela curadora e artista plástica Camila Rocha Campos). Assim, vemos Ana banhar-se em tinta vermelha ou sujar-se de lama e imprimir seus traços e formas na parede. Ou mesmo recortar com tesoura uma máscara de lucha libre e revelar por baixo dela uma Máscara de Flandres, conhecida por ser usada pela Escrava Anastácia, que permitia à pessoa apenas enxergar e respirar.

Com isto, o filme dá visualidade a experiências do passado, reposicionando esses gestos criativos, que na verdade são pautados pela transgressão e pelo enfrentamento radical das violências sobre os corpos e a luta contra a imposta subalternidade das existências femininas.

3. Ana na América Latina

Essas obras constituem, no seu conjunto, um patrimônio da resistência e da insubordinação feminina, resguardadas para novos questionamentos futuros; de modo institucional, tais como aquelas mantidas pelo Museu de Belas Artes de La Havana ou pelo Museu da Memória e dos Direitos Humanos, em Santiago; ou ainda pelo registro da monumental Plaza de las Tres Culturas, local do massacre de Tlatelolco em 1968, na cidade do México. Temos ainda a memória esparsa dos grupos e coletivos que reagiram às forças das ditaduras daqueles anos, como o grupo chileno CADA-Colectivo Acciones de Arte, que fez 6 aviões jogarem sobre a cidade de Santiago 400.000 volantes discutindo a relação entre arte e sociedade, fazendo referência ao bombardeio da Casa de la Moneda em 1973⁴. Uma performance original registrada no filme-dentro-do-filme *Ay Sudamérica*. Ou ainda no encontro informal registrado no filme com as mães da Plaza de Mayo, onde uma das veneráveis senhoras diz que “as mães não têm história pessoal. Contam o que aconteceu com todas, porque lutam todas pelos filhos e seus ideais revolucionários”. Histórias que fazem história.

Assim se constrói a matéria bruta de Ana sem título: a equipe busca traços e indícios da passagem de Ana pelo continente, localiza amigos e conhecidos, revela fatos e obras, e neste percurso vai denunciando uma “rebelião e protestos generalizados contra a violência cotidiana que queima, corta, dilacera e discrimina corpos de mulheres; contra a violência da linguagem e do sistema de exclusão que afeta o âmbito profissional em todos os níveis” (Giunta, 2018). Uma discriminação que se reflete ainda hoje, na composição da equipe, quando a técnica de som Andressa Clain Neves, negra, confessa em cena ter sido barrada no aeroporto do México (a única detida e interrogada por quatro horas por 5 homens). Andressa garante ao filme a inserção de uma autorizada fala negra e permite que se discorra sobre o medo, um medo que se escora no peso da história, institucionalmente camuflada no Brasil, mas ainda pulsante em outros países da América Latina. Um medo que atrai: “tem mulheres que parece que resistem a fantasmas, outras que os capturam em suas obras”⁵. E isto nos leva à equipe do filme, composta por jovens que não tiveram a experiência da ditadura, mas vivem a seu modo suas

4 Conforme o filme *Ay Sudamerica*, de 1981.

5 Citação retirada do filme *Ana sem título*.

implicações pelo apagamento, o racismo estrutural, a violência e a ignorância do passado. Só Lucia Murat, resistindo a seus medos, mortos e fantasmas gerados pela ditadura, incorpora com atenção as sugestões que aparecem e, normalmente em voz *off*, comenta e relaciona os dados com a situação do Brasil. Como quando, por exemplo, se descobre que militares brasileiros estiveram no Chile bem antes do golpe contra Allende, ajudando a prepará-lo, em uma fala da guia de visitas ao Estádio Nacional, por onde passaram cerca de 40.000 prisioneiros (Pécora, 2021) e onde a inscrição “um povo sem memória é um povo sem futuro” lembra um dos temas do filme.

Ana sem título pode bem ser a atualização cinematográfica de “Que bom te ver viva”, de 1989, o primeiro longa solo de Lucia Murat, pela temática, pelo questionamento das estruturas de poder na sociedade, pelas relações documentário/ficção. Radicalizando a proposta, Lucia Murat confunde propositalmente, como propunha Virginia Woolf, a ficção e a realidade, já que a primeira pode conter mais verdade que a segunda.

Ana termina seus dias em Don Pedrito, no sul do Brasil, sozinha, abandonada pela família, e de seus trabalhos vemos apenas resíduos e ruínas... “tudo que é perfeito dá defeito, cedo ou tarde”, diz a letra da canção que acompanha esses momentos finais.

Ana some, o filme acaba...

Ou não! O que vem a seguir desmonta toda a lógica que nos prendeu afetivamente à narrativa, levando-nos a pensar em outras articulações. Isto se dá porque uma cartela esclarece que “a personagem Ana e as cartas trocadas entre as artistas podem ser semelhantes à realidade, mas são ficção”, criadas por licença poética, como dito na peça teatral. Uma ficção criada para que pudéssemos chegar à realidade da América Latina.

A surpresa se prolonga quando descobrimos, nos créditos, que Ana é interpretada por uma atriz, e que parte dos entrevistados são atores e atrizes, ao lado de verdadeiros personagens da história contada. Os créditos são intercalados com uma roda de mulheres negras, onde a atriz (agora o sabemos) Roberta Estrela D’Alva repete e atualiza as palavras e a gestualidade da canção *Me gritaron negra*, de Victoria Santa Cruz, trazendo-a até os dias de hoje, incorporando mesmo a citação a Marielle Franco⁶, vítima do abuso e da violência contra as mulheres. A frase final da (nova) canção diz que “eles ainda não venceram e que as mulheres estão vivas!”.

4. Conclusão

Ana sem título é uma obra absolutamente inserida na sua época, que utiliza habilmente um rico material historiográfico, artístico e engajado politicamente para compor um libelo contra o racismo, a misoginia e a violência política institucional que tem marcado as últimas décadas das sociedades latino-americanas. Os dispositivos utilizados para a composição do seu discurso são de grande

6 Marielle Franco, socióloga e vereadora brasileira, filiada ao PSOL, foi assassinada no Rio de Janeiro em março de 2018, por suas ações políticas, num crime não esclarecido até hoje.

sofisticação e amplificam nossa noção dos descabros do passado, pondo-os em relação com o presente. Este jogo de desdobramento se dá pelo apelo emocional e identificação com a personagem central, em uma sintetização de obras, fatos e afetos de toda uma geração que se pautou pela procura de uma livre expressão, e pela sublevação de corpos regulados por um poder patriarcal violento e atenuador dos conflitos sociais advindos da exclusão e do apagamento das vozes dissonantes. Um espelhamento que pretende descolonizar mentes e desfazer hierarquias por meio do ativismo e dos ativismos que propõem um outro lugar social para os excluídos das nossas histórias.

Referências bibliográficas

- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Pécora, L. (2021). Lucia Murat: “Acredito realmente que este horror vai terminar” (entrevista). *Mulher no Cinema*. <https://mulhernocinema.com/entrevistas/lucia-murat-acredito-realmente-que-este-horror-vai-terminar/>
- Vilela, I. (14 de junio, 2021). Um Teto Todo Seu, de Virginia Woolf. *Revista Bula*. <https://www.revistabula.com/41452-um-teto-todo-seu-de-virginia-woolf/>
- Woolf, V. (2019). *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Reseña curricular:

Antonio Carlos (Tunico) Amancio es profesor titular jubilado. Licenciado en cine por la Universidade Federal Fluminense y Doctor en Comunicación y Artes por la Universidad de São Paulo. Sus principales trabajos académicos se convirtieron en libros: *O Brasil dos gringos. Imagens no Cinema*, y *Arts e Manhas da EMBRAFILME: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro*. Ambos fueron publicados en 2000. Se ha especializado en el estudio de la representación de la identidad cultural brasileña en el cine, publicando artículos en revistas especializadas de diversos países. Organizó las colecciones *Brasil-México: aproximações cinematográficas* (2011), con Marina Tedesco, y también publicó *Argentina-Brasil no cinema: diálogos* (2014).