

Ana Amélia Brasileiro Medeiros Silva
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Embates representacionais em busca de uma personagem: Maria Lacerda de Moura no tráfico de luzes e sons

Resumo: *A partir do documentário Maria Lacerda de Moura: trajetória de uma rebelde, o presente artigo analisa algumas questões ligadas ao delicado exercício de se recriar, por meio audiovisual, a biografia de personalidades históricas, em que o encontro de diferentes olhares, linguagens fílmicas e interpretações, bem como o embate entre imagem e texto, linguagem evocativa e historiografia, revelam de modo significativo o estatuto representacional aberto, imaginativo e sujeito a diferentes apropriações das realidades sociais e individuais, objetos das ciências sociais.*

Palavras-chave: *Maria Lacerda de Moura; linguagem audiovisual; ciências sociais; representação fílmica; reconstrução histórico-biográfica.*

Copyright © 2009 by Revista
Estudos Feministas.

¹ Leandro Rocha SARAIVA, 2003.

A ideia de que o documentário é o relato de um encontro entre quem filma e quem é filmado¹ parece-nos bastante útil para empreendermos um olhar analítico sobre o vídeo *Maria Lacerda de Moura: trajetória de uma rebelde* (de 33 minutos, lançado em 2003, no Brasil) e a partir daqui pensarmos como o meio audiovisual pode gerar novas percepções e entendimentos sobre uma dada realidade histórica. E neste caso específico, de uma personalidade/personagem histórica cuja complexa construção se liga a importantes significados da luta política das mulheres no Brasil, na primeira metade do século XX.

Diferentemente de trabalhos audiovisuais em que os realizadores se “encontram” face a face com os sujeitos a serem representados, estabelecendo relações mais ou menos próximas, criando diálogos e discussões entre pontos de vista, em *Maria Lacerda de Moura* não temos este encontro direto entre o sujeito e aquele que o representa. Aqui, o que temos é o “encontro” entre uma determinada

² Miriam Lifchitz MOREIRA LEITE, 1984.

³ O roteiro foi escrito por seis pessoas: Ana Lúcia Ferraz, Gianni Puzzo, Lucas Fretin, Mariana Chama, Miriam Moreira Leite e Yara Schreiber Dines. A edição foi feita por Ana Lúcia Ferraz e André Oliveira.

⁴ Mônica Raisa SCHPUN, 2004.

⁵ Bill NICHOLS apud David MACDOUGALL, 1998.

narrativa histórica – a pesquisa produzida² entre 1978 e 1983 pela historiadora Miriam Moreira Leite sobre Maria Lacerda de Moura – e a heterogênea equipe de realizadores³ (encabeçada pela autora da pesquisa e pela antropóloga e diretora Ana Lúcia Ferraz), com diferentes formações acadêmicas, graus variados de familiaridade com a linguagem audiovisual e com impressões específicas sobre Maria Lacerda.⁴ A complexidade e as dificuldades (bem como a densidade) desse encontro tão polivalente sobressaem diante de nossos olhos, ao mesmo tempo que tentamos imergir na história da personagem-título contada no filme.

Se todo filme documentário se confronta com a questão da representação da realidade que se deseja tematizar, aqui esse enfrentamento se complexifica na medida em que a “realidade” tomada como objeto já é ela mesma uma representação muito particular da protagonista. O filme dramatiza de modo subjacente, ao longo de sua narrativa, uma série de problemas em torno da questão da representação – tão cara às Ciências Sociais.

Ele lida, em primeiro lugar, com o desafio da reconstituição histórica da vida de uma personagem real, apoiada na pesquisa academicamente validada. Como – nos termos que sugere Bill Nichols⁵ – o realizador de um filme espera criar uma representação comensurável com a magnitude do ente que ele descreve (ou ainda, este “corpo desaparecido” que precisa ser reconstituído)? Que relações essa figura reconstituída estabelece com a pessoa histórica, ausente? Outro problema estreitamente ligado ao da reconstituição que aqui se tenta processar é o da transposição desse “roteiro prévio”, ou seja, a pesquisa acadêmica de Miriam Moreira Leite, para um filme de 33 minutos. Mais especificamente, como transmutar uma extensa obra analítica, fundada na lógica do texto escrito, para a linguagem audiovisual, que privilegia uma forma de conhecer que se dá pela expressividade das imagens (composições com fotos e/ou filmes, referentes ao universo mostrado, ou produzidas em primeira mão para o vídeo, ou ainda, imagens que criamos em nossas mentes a partir do poder evocativo das palavras que lemos e/ou escutamos ao longo da narrativa) e dos sons (músicas, vozes, modos de falar e de silenciar, efeitos sonoros acidentais, como os “sons parasitas”, ou intencionais, criando “climas” ou interpretações sobre o que é visto)? Como criar uma narrativa coerente que nos revele, de modo significativo e estimulante, as diversas faces da personagem-título, a partir dos dados históricos disponíveis e dentro de um contexto criativo em que se embatem divergentes pontos de vista sobre quem foi Maria Lacerda de Moura e sobre os formatos mais interessantes de representar, ou antes, expressar a vida e o mundo da personagem-título?

As possibilidades são talvez infinitas. No caso específico em questão, o que podemos observar é uma mistura de formatos narrativos que oscilam, de modo desconectado às vezes, entre o didático, o denotativo, o evocativo e o simbólico. De qualquer forma, o documentário se revela impregnado pela presença do imaginário dos realizadores na construção dos diversos quadros que compõem o filme, inspirados pela história e pelo pensamento de Maria Lacerda de Moura. Essa presença, para o bem ou para o mal, acaba se atritando com a busca de uma representação mais “objetiva” ou “imparcial” da protagonista e de seu tempo. É claro que essa “objetividade” e “imparcialidade” são inalcançáveis – mesmo quando são os personagens retratados que falam por si, em várias modalidades de representações filmicas. Talvez o máximo que se possa ambicionar sejam as construções de boas ficções históricas, sociológicas ou antropológicas.

No entanto, reconhecemos, com muita clareza, quando o personagem histórico que queremos representar acaba sendo destituído em favor de reelaborações expressivas livremente (e levemente) inspiradas na personagem, as quais colocam verdadeiramente em foco a subjetividade ou a imaginação do cineasta-artista. Tal opção expressiva é completamente legítima. Mas, quando colocada dentro de uma narrativa que é lida como documentário histórico, lado a lado com a fala da especialista (como é o caso no filme), num registro descritivo, objetivo, distanciado, essas “licenças poéticas” acabam sendo aprisionadas em uma armadilha de sentidos antagônicos – acabam não rendendo como pura fantasia, imaginação e evocação e, ao mesmo tempo, interferem no discurso de autoridade, próprio da narração histórica, ou apenas nada lhe acrescentam. Voltaremos a essas impressões em pontos específicos do filme.

Como, afinal de contas, o “quebra-cabeça” dessa trajetória histórica é estruturado? Talvez o impacto que tenhamos, numa primeira audiência de *Maria Lacerda de Moura*, seja a profusão de diferentes dispositivos, convenções ou formatos narrativos que se combinam ao longo do filme, formando quadros mais ou menos delimitados em torno das fases da vida mais marcantes da personagem, cronologicamente encadeados.

O uso de fotos e filmes antigos – registros do início do século XX, época de Maria Lacerda de Moura – é amplamente trabalhado.⁶ As várias montagens imagéticas surgem quase invariavelmente acompanhadas da locução em *off* da intérprete de personagem-título (a atriz e antropóloga Rita Castro), reproduzindo trechos das obras da personagem referentes a determinadas fases de sua vida. Efeitos sonoros e a inserção de pequenos fragmentos de

⁶ Nos créditos finais do filme, temos as referências relacionadas aos responsáveis pela pesquisa iconográfica (Gianni Puzzo, Lucas Freitin, Mariana Chama, Miriam Moreira Leite e Yara Schreiber Dines), bem como o nome dos acervos de onde os materiais foram retirados. No entanto, não temos uma indicação mais direta sobre a história de cada foto ou filme.

músicas também pontuam as composições iconográficas – que parecem ter a função primária de contextualizar temporal e espacialmente as falas da personagem. Há a inserção de depoimentos de contemporâneos de Maria Lacerda, alguns em *off*, e também de explicações acadêmicas, bastante esclarecedoras, da própria historiadora Miriam Moreira Leite. E, finalmente, numa outra abordagem narrativa, que talvez busque enriquecer ou enrobustecer a presença de Maria Lacerda de Moura, temos a apresentação de encenações.

Assim, o documentário mistura dispositivos narrativos baseados na exposição de documentos (como apresentações de “fontes históricas primárias”, com seu caráter de “verdade”, tais como iconografia, depoimentos, jornais, cartas, trechos de livros e a própria explicação da autoridade acadêmica) e na encenação, de caráter mais evocativo, simbólico, e até metalinguístico do que “reconstitutivo”, de um dado evento histórico.

Esse modo inflacionado de contar a história dirige nosso olhar para percepções paradoxais. Podemos, por exemplo, ser envolvidos pela impressão de que, em vez de essa profusão de imagens, sons, textos, encenações e explicações criar quadros densamente significativos sobre a personagem e sua trajetória histórica, o que temos são redundâncias. Por outro lado, essa profusão de significantes – que não deixam de se inter-relacionar de formas interessantes – nos convida a mergulhar em seu fluxo para, inclusive, refletirmos sobre as questões acima levantadas acerca dos desafios da representação fílmica. Vamos, então, nos aproximar mais detidamente das peças que compõem esta trajetória – fílmica e biográfica.

O filme se inicia num tom sombrio, com sons dissonantes, graves, abafados. As primeiras imagens nos remetem a uma atmosfera opressiva. À primeira impressão, ilustrações marcam alegoricamente relações de submissão. Em uma delas, um homem, sentado num trono ou carruagem de fogo, aponta, num gesto tirânico, condenatoriamente para uma mulher, que, por sua vez, está de cabeça baixa e com o corpo nu. A seguir há o corte para outra cena – um filme do passado, em preto e branco, envelhecido – em que crianças, vistas a partir de cima, brincam dispostas em círculo. Uma delas, no centro, gira no próprio eixo, apontando para as colegas, como se as escolhesse para alguma brincadeira conjunta. A câmera revela, fora da roda, uma menina abraçada a uma criança pequena, observando a brincadeira das outras, deslocada. Combinada aos sons dramáticos que introduzem o filme, surge a melodia da cantiga – “eu sou pobre, pobre, pobre de maré, maré, maré [...]” – acompanhando a brincadeira, bem como a imagem da

exclusão da menina com a criança pequena. A câmera se aproxima dessa menina e pousa nosso olhar sobre ela, colocando-a no centro das nossas atenções. Surge, na parte de cima da tela, o título do vídeo, com a imagem congelada: “Maria Lacerda de Moura, trajetória da uma rebelde”. Há, ainda, nessa cena a sobreposição da figura de um homem, semelhante à que aparece no início do filme, no lado direito da tela. Com dimensões gigantescas relativamente à menina, a figura parece inquiri-la. Uma tonalidade vermelho-tijolo tinge a cena congelada nessa composição.

Essa breve sequência, que introduz o filme, parece revelar o viés privilegiado pelos autores ao retratarem a história de vida da protagonista: a da menina/mulher que não se integra ou não se incorpora de modo previsível ao universo social do qual faz parte, colocando-se à margem, distanciada, estranha às normas, observando criticamente de fora as contradições e as imposições que conformavam a vida na sociedade de sua época. Não obstante, o título de “rebelde”, aqui, parece envolto de uma carga tão trágica, como se o mundo de que ela fazia parte não pudesse ser visto sob outra perspectiva que não fosse soturna, pessimista, desoladora. Contra esse mundo obscuro, a rebelde levanta a sua voz, mas os resultados, pela atmosfera que nos invade os sentidos logo no início, parecem ser desencorajadores. A menina estaria predestinada a uma vida de sofrimentos, derrotas, frustrações como “preço” pela sua rebeldia?

Corte para uma nova cena: num registro cinematográfico tão antigo como o anterior, um trem se aproxima, apitando. Surge a seguir a primeira dramatização em vídeo. Supõe-se que seja Maria Lacerda, no seu quarto. Sentada sobre a cama, num cenário bem despojado, ela – a atriz, na pele da protagonista – contempla fotos de Maria Lacerda – a figura histórica – em várias fases de sua vida. Essa cena parece anunciar, metalinguisticamente, o olhar panorâmico (assim como evoca o olhar da intérprete de Maria Lacerda) através do qual o filme passa a nos apresentar a trajetória de vida dessa personalidade, da infância em Minas até o ano de 1944, anterior ao ano de seu falecimento.

Após essa introdução, temos a sequência cronológica das fases (ou faces) da vida de Maria Lacerda de Moura. O primeiro quadro é dedicado às suas origens. Uma sucessão de fotos e pequenos trechos de filmes, possivelmente contemporâneos à juventude da personagem, retratam o contexto social da sua infância e adolescência. A cidade de Barbacena (1918) é mostrada através de suas casas, ruas, linhas de trem e “sociedade”, numa interessante foto em que uma multidão se encontra em frente à Igreja, provavelmente após uma missa. Em *off*, ouvimos pela primeira vez a “voz” da personagem, colocada em cena

⁷ Aqui é preciso salientar que, na cópia de que tive acesso ao vídeo, nos trechos em *off* referentes à fala de Maria Lacerda de Moura, interpretada por Rita Castro, o som está muito abafado, na sua maior parte inaudível. O problema parece ser referente à captação ou edição do som pelos realizadores do vídeo, e não à possível má qualidade da cópia, já que o problema se repete apenas nessas sequências da locução especificamente.

⁸ Esta informação, implícita no filme, é confirmada em SCHPUN, 2004.

⁹ SCHPUN, 2004.

pela atriz que a interpreta.⁷ Numa interpretação em primeira pessoa, “ela” fala de suas origens sociais, a partir de trechos da própria obra da protagonista.⁸ Depois surge, também em *off*, uma voz masculina – um homem que aparentemente a conheceu na juventude. Ele, como se rememorasse, salienta as ideias avançadas de Maria Lacerda de Moura para a época (não achar o casamento necessário, ser comunista). Cabe-se, aqui, ressaltar que não fica claro, no filme, de quem é essa voz, quem é esse contemporâneo, que relações ele tivera com a protagonista, e, ainda, não se sabe se é um registro em áudio de algum depoimento coletado em campo ou se é um ator interpretando o contemporâneo de Maria Lacerda a partir de um registro anterior.

Vamos para outra encenação, a qual, antes de ser uma reconstituição histórica, “baseada em fatos reais”, pode ser apontada como uma dramatização evocativa de um tempo, de estados introspectivos e de relações subjetivas. Meninas, ao som da cantiga do início, passam por um jardim. Ao fundo, no alto de uma escada que dá para uma casa grande, vemos a personagem Maria Lacerda, de pé, como se estivesse pensativa, olhando para o longe. Poderíamos interpretar essa cena como uma evocação de seu papel como professora, sua primeira profissão, e sua preocupação com a educação, sobretudo, das meninas, que deveriam ter despertadas suas consciências acerca de suas históricas condições de submissão. Mas isso também não é explícito pela encenação – ela e as meninas não contracenam de modo a situar as relações entre elas. As crianças passam por ela, indo para outra parte do jardim. Ela as segue com o olhar e desce as escadas calmamente. Em outra tomada, que leva um tempo considerável, as meninas dançam e cantam a mesma cantiga. A ênfase nessa música (cuja letra, por conta do som abafado, não se entende por completo) não se explica por si. O texto do filme não explicita sua significância para a história que é contada. Em outro momento,⁹ fora do filme, Miriam Moreira Leite comenta esse ponto – a cantiga é expressiva para colocar em relevo a condição das mulheres de uma determinada camada social subalterna, às quais era incumbido, ainda meninas, a companhia para as meninas mais ricas. Não obstante, como a própria autora o afirma, esse aspecto histórico e de denúncia, por parte de Maria Lacerda de Moura, não fica evidente no filme só pela música e sua encenação.

Nessa cena, o mundo das meninas e o de Maria Lacerda se encontram sutilmente numa troca implícita de olhares. A protagonista passa pelas meninas ao cruzar o jardim, de modo silencioso, meditativo, introspectivo. O mais interessante aqui, porém, é a tentativa de fazer os tempos e as perspectivas se confluírem – os de Maria Lacerda e os

das meninas, e o nosso próprio ponto de vista, nosso tempo, a partir do qual as contemplamos e analisamos. Essa fusão de perspectivas é ensaiada pela copresença, na cena, da própria pesquisadora Miriam Moreira Leite. Sentada em um banco (não estamos mais em um jardim, mas num parque do nosso tempo), a historiadora contempla as meninas, vê a protagonista passar e abre um livro de autoria desta, bastante danificado pelo passar dos anos. A câmera (manejada de modo inseguro) revela a historiadora no final da tomada, enfocando-a por trás, como se nós a observássemos refletindo sobre Maria Lacerda. Essa cena também nos chama a atenção para o fato de “Maria Lacerda de Moura”, aqui, ser uma construção complexa, trabalhada a partir de diversos sentidos, tecidos na memória coletiva, nas interpretações históricas, na imaginação biográfica atualizada a cada nova incursão reflexiva às suas obras, cartas, artigos, fotos.

A mesma melodia ressurgue como um elo de ligação entre a encenação simbólica anterior e o sequenciamento mais linear das fases da vida de Maria Lacerda. Voltamos à Barbacena da infância e juventude da protagonista, ilustrada por cenas de filmes antigos enfocando brincadeiras de roda, fotos de seus familiares (é o que supomos a partir da locução em *off*, a qual se refere ao seu pai) e várias imagens de época de crianças e jovens nas escolas, as quais separavam meninos e meninas. A voz em *off* da personagem volta-se para uma crítica das instituições educacionais, vistas como reacionárias, tradicionalistas, que visavam à reprodução das dominantes diferenças sociais, econômicas e entre gêneros. Coloca-se em relevo a precoce percepção da protagonista em torno das injustiças e imposições sociais e de sua própria marginalização nessa mesma sociedade, na qual não se encaixava – e parece que assim não o desejava.

Após as palavras da “própria protagonista”, combinadas às sequências de imagens – documentos históricos iconográficos –, somos surpreendidos por uma cena que, de certa forma, rompe com o tipo de abordagem representacional desenhada até então, em que a voz subjetiva e a combinação de imagens, num jogo entre texto verbal e visual, predominavam. Estamos agora no gabinete de trabalho de Miriam Moreira Leite, profunda conhecedora da vida de Maria Lacerda de Moura e autora da obra que inspirou o filme. Se na sequência anterior temos uma dramatização (que coloca a personagem, de certa forma, “em primeira pessoa”), combinada a uma narrativa imagética que contextualiza a fala da protagonista, nesta cena temos o ponto de vista explícito de quem é o autor da pesquisa – a especialista, que pode, com autoridade, comentar a “fala”

da personagem histórica. De frente para a câmera, atrás de sua mesa de trabalho, emoldurada ao fundo por uma estante com livros, folheando preciosos documentos relativos à vida de Maria Lacerda (no caso, cartas íntimas, reescritas à mão pela pesquisadora), a historiadora nos explica o contexto histórico daquele momento de vida da protagonista, iluminando detalhes cuja significância a cena anterior talvez não tenha deixado claro (por exemplo, o porquê de Maria Lacerda ser malvista e ter que sair de Barbacena).

Anunciando uma nova sequência de imagens – relativas a uma nova fase da vida de Maria Lacerda –, vemos a cena antiga de um trem partindo. Essa nova e longa parte nos conta um pouco de sua vida em São Paulo. A metrópole emergente, pelo viés da industrialização que começava a se consolidar como grande marca do progresso, é retratada em fotos e filmes da época que enfocam as ruas urbanizadas, as fábricas, as caldeiras, a produção em metalurgia, os trabalhadores dentro de usinas equipadas com grandes máquinas e as linhas de produção. A música que acompanha a montagem das imagens é a cantiga “se essa rua fosse minha [...]”, apresentada aqui numa versão que, ao espaçar cada nota e distender a melodia, aprofunda o sentido de nostalgia, melancolia e desamparo que a conhecida música já carrega potencialmente em sua estrutura. O tom pessimista em torno desse “progresso” é insinuado não somente pela música de fundo, mas também pelas palavras em *off*, ditas por uma voz masculina, que enfatizam a luta mortal entre o corpo do trabalhador e a máquina, o duro trabalho explorado. Novas cenas se sucedem: mulheres trabalhando nas tecelagens em contraste às mulheres da alta burguesia.

Aqui, talvez o que se relacione seja o fato de que a exploração capitalista, ao mesmo tempo que criara formas perversas de exploração do trabalho, também gerara as condições de emancipação da mulher. Como comenta a protagonista (voz em *off*) durante a sequência das imagens de filmes e de charges críticas ao papel subalterno da mulher (mesmo a rica), esta deveria se libertar de sua condição de “escrava voluntária” da família, da religião, do dogma e do instrumento passivo a favor de valores e estruturas reacionárias. Fotos das sufragistas e mulheres em campanha, lutando por sua emancipação, são destacadas. Há, aqui, a menção de seu importante livro feminista *A mulher é uma degenerada?*, no qual, inclusive, é destacada a dedicatória ao seu marido, lida em *off*, a quem ela agradece publicamente pela amizade e compreensão na sua decisão de se separar – um escândalo na época. Esse importante episódio na vida da protagonista, entretanto, não é autoevidente no filme, sua significação tão profunda dentro da

¹⁰ Entrevista concedida ao programa *Cinema & Antropologia*, do Núcleo de Antropologia e Imagem do PPCIS-UERJ, coordenado pela antropóloga Clarice Peixoto.

¹¹ SCHPUN, 2004.

trajetória da personagem, que sempre indissociou sua vida íntima das suas posturas políticas, só nos é revelada em outros contextos, como em entrevistas e comentários sobre o filme.¹⁰

A música muda anunciando outro tema, ou aprofundamento em outros tópicos de sua ação política. Fotos do proletariado ilustram as suas lutas e manifestações na época. A voz em *off* da protagonista novamente acompanha a sequência iconográfica. Ela reflete sobre a exploração do homem pelo homem, as greves, o movimento operário; e fala também da insegurança nas ruas por conta das lutas de 1924. Uma foto destacada de seu rosto surge com um texto logo a seguir, exposto verso a verso na tela (sem autoria): “Entre nós e as palavras/ Os emparedados/ Entre nós e as palavras/ O nosso dever de falar”. Aqui, de modo expressivo, temos uma montagem que revela muito da sensibilidade dos realizadores do filme para associar o tipo de síntese da linguagem poética com o da imagem. Em um contexto extrafilme,¹¹ é revelado que essa poesia, de autoria de um poeta surrealista português, fora encontrada escrita na base de uma foto de Maria Lacerda de Moura, em São Paulo. No filme, fugindo à explicação em detalhes que seria fornecida pela linguagem escrita ou pela fala expositiva, os realizadores optam pela ênfase na imagem, insinuando na composição a forte ligação entre as palavras do poema (também como imagem, escritas na tela) e Maria Lacerda de Moura (representada pela foto).

Temos, a seguir, um novo corte para o momento atual, um depoimento de um contemporâneo de Maria Lacerda de Moura, Murilo de Mello, sobre o posicionamento da ativista nas manifestações políticas da época, sobretudo contra o crescimento do nazismo e do integralismo. A câmera o enfoca em close, mas logo sua imagem é substituída por novas sequências ilustrativas do momento histórico a que ele se refere. Mais manifestações, a polícia nas ruas, a grande batalha na Praça da Sé, em 1934. Sobre essa foto, um texto surge na tela, um poema de Mário de Andrade, colocado, de certa forma, lado a lado com Maria Lacerda de Moura na sua visão antinazista: “Abre-te boca e proclama/ Em plena Praça da Sé/ O horror infame que o nazismo/ É”. Aqui também o uso da citação parece-nos ser uma associação mais livre, sem uma imbricação mais íntima ou direta entre Mário de Andrade e Maria Lacerda – a não ser a contemporaneidade e a corroboração de posicionamentos ideológicos. Indiscutivelmente, a citação cai como uma luva na contextualização de um clima político-ideológico da época e da posição da protagonista nessa época.

O que ela explicita também é desejo dos próprios realizadores do filme criar composições que saiam do

registro mais descritivo dos textos e das explicações sobre Maria Lacerda e expressar, através de uma linguagem evocativa e poética, o clima, o tom ou o sentimento da época. É como se tentassem criar janelas que abrissem a nossa imaginação para uma experiência fílmica mais conotativa, fluida, metafórica, em meio a uma narrativa que se ancora numa lógica do texto escrito, numa apresentação explicativa e descritiva dos acontecimentos. Não obstante, tais “janelas”, apesar de serem experimentações interessantes de linguagem, acabam sendo emparelhadas pelo domínio da narrativa histórica, indicativa, temporalmente linear. É difícil “embarcarmos” nos convites para olhares mais poéticos, fabulosos, fantasiosos, pois como se criasse um campo gravitacional, a linguagem predominante nos traz para a terra e vemos a própria poesia num registro mais objetivo, analítico, ou seja, compreendemos sua “mensagem” ou “conteúdo” à luz do contexto histórico. Finalmente, assim como o poema surrealista, a tentativa de inserir um pouco de vitalidade poética (libertar a nossa imaginação) em meio à narrativa histórica acaba resultando na transmutação do poema em ilustração e, ainda por cima, redundante, dizendo o mesmo que o depoimento e as fotos já falam.

Uma sequência de imagens de jornais combativos da época contra o nazismo e o fascismo é colocada em destaque, dando-nos um pouco da ideia de como era o clima político do ponto de vista das discussões e dos embates intelectuais que se davam no calor das ruas, no dia a dia. A participação ativa de Maria Lacerda de Moura na luta contra o fascismo e nazismo é destacada nas imagens. Sua voz em *off* reitera suas convicções em torno do combate a essas forças políticas que iam se penetrando nas instâncias do poder. Aqui, novamente, surge a pesquisadora Miriam Moreira Leite em seu gabinete, relatando-nos os detalhes dos acontecimentos da época, de forma a unir as pontas soltas deixadas pela evocação das imagens e das palavras da sequência anterior.

Novamente, a partir da mesma marca de mudança de fase na vida de Maria Lacerda de Moura – a imagem de uma ferrovia, o som do apito do trem –, acompanhamos a mudança da personagem para Guararema, no interior de São Paulo. Nos mesmos moldes dos quadros anteriores, temos uma sequência de fotos situando o contexto para o qual iremos voltar nossa atenção, juntamente com a voz da personagem em *off* comentando subjetivamente as suas ideias sobre aspectos ligados à experiência desse período da vida.

Uma nova encenação evocativa, bastante significativa com relação ao “tom” que se explora nessa fase na vida da personagem, surge na sequência, amalgamando-

se com as outras imagens documentais e com o texto da própria Maria Lacerda sobre esse momento. Com o sol se pondo, a personagem se coloca placidamente bem perto da borda de um rio, que passa cheio, mas tranquilamente. Vemos apenas a sua silhueta na contraluz. Ela contempla o horizonte, numa mesma atitude das encenações anteriores. Parece meditar, refletir sem sobressaltos, angústias, arrependimentos, numa imagem muito diferente do clichê da rebelde, inquieta, sem pouso. E aqui, talvez, nos seja apontado um modo muito particular de ser rebelde – através da resistência pacífica. É nesse lugar de paz, bucolismo e quietude que ela – como nos é esclarecido – debruça-se mais produtivamente, do ponto de vista literário, sobre suas ideias, escrevendo vários livros, cujas capas são apresentadas juntamente com as imagens do lugar.

Essa fase de grande produção é ilustrada por tomadas das mãos da personagem escrevendo no papel, à pena, suas reflexões. Sua voz em *off*, que pontua toda a sequência, comenta o desejo e a satisfação de viver em contato com a natureza, exercitando o amor ao próximo, dentro dos valores da não violência e da convivência pacífica. É lá que, ao entrar em contato com uma comunidade de refugiados da Primeira Guerra, com ideais pacifistas e anarquistas, ela experimenta o “amor plural”, que tanto defendia em oposição à instituição do casamento. Um novo depoimento de uma antiga moradora de Guararema nos remete à vida da comunidade anarquista, sua bondade e fraternidade com os outros imigrantes que chegavam à região, os quais eram acolhidos até que pudessem se estabelecer no país.

A partir da imagem da fraternidade anarquista, surge uma sequência de imagens de ícones políticos, tais como Lênin, Trotsky, Gandhi, e ainda Sócrates, ao lado de imagens das famílias da comunidade anarquista. Nova locução da personagem pontua a sequência, percorrendo sobre sua aproximação com as ideias dessas personalidades. A seguir, nova inserção de Miriam Moreira Leite, no mesmo cenário acadêmico. Ela, muito esclarecedoramente, explica como era formada essa comunidade em Guararema: imigrantes europeus, fugidos da guerra, objetores de consciência, que tinham o valor “não matarás” como preceito a ser cumprido.

Há um corte para a nova sequência de fotos de Guararema. Um depoimento em *off*, de quem não sabemos se tratar, fala da simpatia de Maria Lacerda, que “era comunista, mas nem parecia”. Esse novo “depoimento” solto pode ser evocativo de uma percepção geral da cidade sobre Maria Lacerda, mas surge como se flutuasse, aleatoriamente, sobre o cenário que é exibido com as fotos, sem termos nenhuma referência de seu contexto (muito similar ao

“depoimento”, também em *off*, na fase de Barbacena). Nessa parte é destacado o romance, aceito pelo marido, que Maria Lacerda de Moura tivera com Néblin, um intelectual francês, na comunidade ligada à natureza. Uma nova encenação nos é apresentada. Desta vez, numa total liberdade de imaginação, os realizadores do filme decidiram criar uma situação simbólica em que a ideia, tão cara e ao mesmo tempo polêmica, de “amor plural” fosse materializada. Com a locução da personagem ao fundo, em torno de suas reflexões sobre o tipo de relação amorosa que tanto defendia – um amor livre, companheiro, solidário, harmônico, integral, belo “no mais amplo sentido”, “caminho de nossa própria realização individual” e “busca por nós mesmos” –, vemos uma encenação em que ela e seus dois companheiros se unem na criação conjunta de uma escultura de barro. Em meio à natureza, dando destaque aos olhares apaixonados que ela troca com ambos, ao mesmo tempo que juntos amassam o barro, uma alegoria do “amor plural” nos é apresentada, dentro de uma escolha de linguagem que foge explicitamente ao compromisso de retratar realisticamente um dado acontecimento histórico.

Se em muitos pontos do vídeo entrevemos dispositivos narrativos que nos levam a reconhecer uma forma de documentário voltado para a representação – ou reconstrução – de uma dada trajetória biográfica ancorada na historiografia, aqui temos uma clara opção por uma experimentação alegórica, uma “sugestão simbolista”,¹² que talvez possa nos remeter a sentidos mais metafóricos, emocionais, sensuais, menos denotativos, objetivos, racionais e literais com relação ao tema colocado em pauta. Não obstante, essa apropriação alegórica, ficcional (embora baseada em fatos e reflexões registradas em seus livros e cartas), em torno de uma personagem histórica, dentro de um vídeo que se propõe a documentar uma trajetória de vida, num registro de não ficção, alicerçado em uma pesquisa acadêmica, implica muitos questionamentos sobre os limites em torno da representação (apropriação) do outro. A principal questão é: o que nos faz nos aproximarmos significativamente da personagem? Aqui, além do fato de o espectador mais desavisado ficar bastante perdido sobre o sentido da cena (se foi algo que “realmente aconteceu”, se é uma espécie de sonho, se é uma “licença poética” por parte dos realizadores), o grande problema que se coloca é o de se desejar condensar poeticamente muitos significados importantes para a compreensão da personagem – no caso sobre o “amor plural” como prática e filosofia –, os quais acabam, por fim, se dissolvendo, desaparecendo diante do apelo de um olhar mais literal sobre a cena. O profundo entendimento simbólico da cena fica, grandemente, apenas para

¹² Como nos conta Miriam Moreira Leite em entrevista à Clarice Peixoto, durante o programa *Cinema & Antropologia*.

aqueles que conhecem previamente o trabalho de Miriam Moreira Leite sobre Maria Lacerda de Moura, bem como os bastidores da elaboração do filme. Isso, como já mencionado, parece ser o que acontece com a encenação da brincadeira das meninas com a música “eu sou pobre, pobre, pobre [...]” do início do filme.

Em seguida, temos um estranho corte para uma ilustração, no mesmo estilo das apresentadas logo no início do filme (seriam ilustrações contidas em seus livros?), que evoca uma atmosfera muito opressiva, soturna, temerária: uma multidão de homens, encapuzados, marchando em fila com tochas nas mãos. Uma sirene e um efeito sonoro, semelhantes à música também do início, compõem o pano de fundo dessa imagem. Prenúncio de uma nova fase na vida de Maria Lacerda? Ela surge, na pele da intérprete, caminhando numa rua, com o olhar preocupado, em direção à câmera, vestida com trajes de trabalho, com uma maleta nas mãos. Essa fase de trevas, anunciada no início pela gravura, se delineia nesse momento no filme. A cena é cortada para uma imagem de uma carta, em francês e traduzida por um texto em português que passa pela tela, de Néblin para Armand, relatando as perseguições políticas que o fizeram voltar à Europa, deixando Maria Lacerda e seu filho no Brasil, em 1937. Néblin confessa sua preocupação com ela, de quem não tem notícias há meses. Ambos foram denunciados como comunistas, e ela, também perseguida, se mantém escondida dentro do país.

Marcando uma nova e última fase na sua vida, aqui é destacado o seu mergulho nas questões transcendentais, no ocultismo e nos rituais. Algumas curtas encenações ilustram esse momento – a intérprete subindo escadas (só vemos seus pés) com uma camisola branca ou meditando, com amigos, numa sala iluminada por velas. Em um último depoimento, de uma amiga de Barbacena, essa face mística da personagem é apresentada. Aqui, Maria Lacerda de Moura se distancia da atitude combativa, vigorosa, de quem quer romper as regras estabelecidas e volta-se para a busca interior, espiritual. Apresentada a imagem de Dona Abília, que dá o depoimento, esta é substituída por imagens de símbolos do universo ocultista explorado por Maria Lacerda de Moura, mas que infelizmente não têm o seu significado revelado para leigos – nem, tampouco, nos é apresentada a ligação dos símbolos com a história dela. Quando terminam as ponderações da amiga, surge a voz em *off* da intérprete de Maria Lacerda de Moura, mas quase inaudível, refletindo sobre sua ligação com o ocultismo.

Por fim, acontece a última encenação – a última cena de Maria Lacerda de Moura –, em que a protagonista surge trabalhando na rádio Mayrink Veiga como astróloga (esse

detalhe também não nos é explicitado), no Rio de Janeiro (ilustrado insistentemente por fotos em preto e branco, possivelmente da época, dos monumentos naturais da cidade), em 1944. Aqui, sozinha numa sala, falando aos ouvintes, pela primeira vez vemos a voz – até então sempre em *off* – se corporificando na figura da atriz/Maria Lacerda de Moura. Em close e, ao fim, encarando a câmera, ela desfia um longo e poético texto que fala da relação entre a infinitude do universo – seus mistérios, sua “geometria divina”, a “sublime dança dos astros” – e a transcendência do ser humano, através da busca pela fraternidade, harmonia, sabedoria, verdade íntima, “na eterna glória do amor”. É muito sugestivo que, ao final do filme, ela surja falando aos ouvintes da rádio e olhando para nós, os espectadores, a partir de um texto na primeira pessoa do plural – o “nós”. Ela nos implica na sua cena final, enreda-nos num texto que parece se configurar como a síntese final de sua visão de mundo, fundindo uma visão transcendente, moral, espiritual, social e estética da vida. Se em um trecho no meio do filme, ao falar sobre o anarquismo, ela diz que “a pátria é o cosmos”, aqui ela alia sua perspectiva em torno da liberdade do indivíduo sempre em relação aos valores universais de solidariedade e fraternidade com a ideia da integralidade do universo, de um olhar, conjunto, em direção à imensidão, à transcendência.

A trajetória da rebelde Maria Lacerda de Moura é a trajetória de uma pessoa, fruto e agente de seu contexto histórico, autora e ao mesmo tempo espectadora crítica de sua própria trajetória. Do filme, fica a imagem de uma mulher dona de uma rebeldia desafiadora, a qual se inicia por uma profunda perspectiva crítica com relação à escola, à Igreja, à família tradicional, ao casamento, ao embrutecimento infligido pelas regras da produção capitalista. Contra todas as formas de tirania, sua luta se funde na causa da emancipação da mulher e do anarquismo. Não apenas na arena pública, mas também nas dimensões mais íntimas da existência, suas ideias ganham contornos poderosos: suas escolhas e atitudes pessoais refletem um modo integral e radical de encarar a liberdade de ação, expressão, sentimentos e pensamento, com todas as vitórias, dificuldades, responsabilidades e reinvenções que esse percurso lhe impõe.

É interessante notar que o filme se origina e parece querer acabar no texto. Muitas das imagens, expressões, metáforas, sentidos que se desejam evocar (como desconfiarmos ao ver o filme e como nos é revelado em entrevistas com seus realizadores) não caminham por si só. Quando desancorados do texto – ou quando o texto é pouco explícito –, as imagens se perdem ou se lançam em caminhos que

pouco têm a ver com a história; as encenações podem ser interpretadas equivocadamente. Se nos atermos apenas ao que o filme nos diz sobre a personagem principal, sem termos previamente lido ou ouvido nada sobre ela, muito possivelmente teremos uma visão incompleta com relação ao que o filme quis retratar. Uma série de imagens pode evocar inúmeros significados que, de fato, não teriam qualquer relação objetiva com o que documentalmente tais imagens representam, por exemplo, o que significam (a quais realidades objetivas estão ligadas) as ilustrações do início do filme? E as imagens religiosas? Aqui não estão em jogo interpretações teóricas ou historiográficas mais sofisticadas depreendidas da narrativa do filme, mas informações básicas – quem são as pessoas nas fotos? Elas têm alguma relação pessoal com a personagem ou são meramente ilustrativas de pessoas daquela época? Tais informações, em outro contexto, ou em relação à outra história, poderiam ser irrelevantes, mas, em se tratando de uma reconstituição histórica (ou não seria este um dos principais objetivos do filme?), tais informações são muito importantes justamente para não gerar equívocos por parte dos espectadores em relação à personagem retratada. E mais do que isso, não é tanto uma questão de tentar cercar o entendimento com relação à história que se conta; ficamos com vontade de saber mais sobre os detalhes que ficam mais vagos.

É certo que todo filme não engaja apenas a nossa capacidade de olhar, mas, sobretudo, a nossa faculdade imaginativa. A partir das imagens – inclusive daquelas que vêm à mente pelas palavras ouvidas ou lidas na tela –, o espectador é convidado a encontrar conexões, leituras, significados implícitos em meio ao fluxo narrativo dos quais nem mesmo as diretoras estão conscientes. O filme é uma teia de possibilidades de sentidos estruturada pelas diretoras; ele deve ativar nossa faculdade exploratória, em conjunto com a nossa imaginação. E aqui nos deparamos com a encruzilhada de sentidos que desafia a nossa viagem sensorial e cognitiva no percurso de *Maria Lacerda de Moura*. Ao mesmo tempo que é um filme que quer contar uma história (e não qualquer história; a história de vida de alguém que de fato existiu, baseada em fontes históricas fidedignas), atrelado a um tipo de racionalidade textual muito particular, uma escrita analítica, descritiva, indicativa e científica, *Maria Lacerda de Moura*, lida essencialmente com construções imagéticas que engajam a nossa capacidade de ver além do que é “objetivamente” mostrado, provoca nossos sentidos, nossa memória afetiva, nossos arquivos sentimentais, oníricos. E de modo muito interessante, o filme mostra-se como uma forma de explicitamente tentar conciliar esses dois vieses de experimentar, conhecer e compreender uma

dada realidade, os quais são, perigosamente, mutuamente desagregadores. Quando justapostos, podem fragilizar-se um ao outro.

Esse paradoxo da imagem – que pode ao mesmo tempo ser a representação cabal de uma realidade objetiva e um veículo de muitos enganos sobre essa mesma realidade, sob muitos pontos de vista (inclusive o puramente descritivo da materialidade do objeto representado) – está presente nas constantes composições de fotografias, filmes antigos e textos ditos pela protagonista em *off*. Quando são descritivas, contextualizando o lugar e o tempo a partir de onde ou sobre o qual fala a personagem, elas, em muitos casos, são meramente ilustrativas, redundantes. Quando estão mais desprendidas da contextualização do texto explicativo (seja através da locução, dos depoimentos ou das explicações de Miriam Moreira Leite), elas nos trazem confusão sobre o que representam. Quando associadas à trilha sonora, muitas vezes, engajam a nossa percepção, ou fantasia, não num sentido de abertura para as possibilidades sensoriais, sinestésicas e metafóricas da cena, mas para representações mais ou menos limitadoras de nossos horizontes imaginativos. Por exemplo, tanto a evocação da infância em Barbacena quanto a da vida em São Paulo nos remetem a ambientes hostis, a uma vida melancólica, quase sem perspectivas.

As músicas e os efeitos sonoros, quase sempre graves, dissonantes, tristes, que pontuam a nossa visualização do contexto, em conjunto com a história que é contada pela protagonista, chegam a nos direcionar a interpretações (talvez a visão de alguns realizadores do filme) sombrias sobre a vida de Maria Lacerda. As composições evocam um mundo bastante obscuro, opressor, desolador e uma vida tão difícil que parece que “não deu certo”, e nos distanciam da possibilidade de se enxergar a trajetória da protagonista como uma luta apaixonada pela liberdade de pensamento, tão defendida e vivenciada nas suas escolhas de vida, de modo aguerrido. Fica mais enfatizado um ponto de vista em torno de uma utopia que fracassou do que de uma vida significativa. É claro que tal interpretação varia de acordo com a audiência e suas associações mais subjetivas, mas fechar a perspectiva do espectador em torno de atmosferas é um risco que se corre com o uso da trilha, que traz consigo inevitavelmente uma carga emocional muito forte.

Não obstante, tais impressões sobre os usos das imagens citadas acima não descartam o poder que essas mesmas imagens também possuem de nos fazer imergir na história da protagonista, de elucidar sua trajetória, de revelar e tirar do silenciamento uma vida tão emblemática do ponto de vista de nossas profundas transformações sociais, políti-

cas e culturais mais amplas, que, no entanto, são desconhecidas mesmo para o público mais especializado. As imagens sempre se abrem a múltiplos significados, leituras, intenções e propósitos.

As encenações, já debatidas anteriormente, ao mesmo tempo que corporificam, de um modo particular, a figura de Maria Lacerda de Moura, também agem – talvez pelo extremo cuidado da equipe em não criar nenhuma caricatura da protagonista – como a presentificação de estados interiores da personagem (mais do que a reprodução dos aspectos materiais da época, como figurinos, objetos, cenários, corporalidades, caracterizações). Não é tanto a representação de uma pessoa, mas de um modo de estar no mundo: ela surge como um espectro, uma visão simbólica, um olhar para fora daquele tempo (ou de fora do círculo de brincadeiras com as outras crianças, como simbolizado no início do filme), crítico, como se sempre visse a própria história distanciadamente. Não deixa de ser coerente com as próprias escolhas em torno da presença reflexiva da personagem, que se mostra preponderantemente através de seus escritos – produtos de um distanciamento frequente em relação a si mesma e ao seu mundo.

No final, a figura se integraliza em corpo e voz, encarando-nos com um olhar transcendente, além da própria história que nos é contada, alinhando-se ao próprio texto que declama para os ouvintes: ela evoca uma existência que transborda a linearidade limitada de uma vida, além da história, da memória, da fragilidade da matéria que nos compõe. Nessa cena final, apesar da forte presença física da intérprete, o modo como diz o texto nos envolve num balé de imagens evocadas pelas palavras que diz – somos mais ouvintes que espectadores, assim como seria sua audiência na época. No entanto, parece que há uma insistência em se “ilustrar” o contexto histórico a partir de onde ela fala – a cidade do Rio de Janeiro da década de 1940. Há uma repetição excessiva de imagens do Rio daquela época sobrepondo-se à locução em *off*, as quais acabam competindo com o texto visual mais interessante, justamente aquele que construímos mentalmente a partir de suas palavras e que conclui a sua trajetória.

Essa relação problemática entre falas e imagens também ocorre quando se trata dos depoimentos dos contemporâneos de Maria Lacerda de Moura. Temos a impressão de que o que mais interessa para o filme é o conteúdo do que é dito, e não o sujeito que fala, como e em que circunstâncias o depoimento é concedido e como aquela pessoa se relaciona historicamente com a protagonista. Assim, alguns segundos após serem apresentadas (nome e rosto), as imagens dos entrevistados são substituídas

por outras imagens, que, de certa forma, ilustram as suas falas – se falam de São Paulo, mostram-se fotos da cidade, se falam da fase mística da protagonista, mostram-se símbolos religiosos. O que é enfatizado aqui, para o depoimento histórico, é a ilustração do “conteúdo” da fala, através de imagens que, às vezes, nem são muito claras e cujos significados naquele momento ficam obscuros.

Há uma sobreposição de sentidos às breves falas dos entrevistados pela profusão de imagens. Eles não são apresentados como personagens que se constroem através de suas falas e que reconstroem a protagonista e seu contexto histórico através de um delicado exercício de rememoração e imaginação. O depoente, sua presença e importância como agente histórico são apagados, dissolvidos em favor de uma tentativa objetificante de reconstituição de fatos do passado. A performance narrativa, as expressões, o recordar e os sentimentos com relação a sua experiência passada – dados tão significativos da construção subjetiva da realidade e tão afeitos ao suporte audiovisual – são suprimidos em favor de um conteúdo textual que, no final, poderia ser apenas lido. Tal ênfase no “conteúdo” dos relatos e nas ilustrações iconográficas descritivas talvez seja reveladora de uma ligação mais estreita do documentário com a linguagem e com a própria abordagem epistemológica textual, analítica, factual, que, como já dito, acaba desfavorecendo composições mais abertamente simbólicas.

É interessante notar que tal sobreposição de imagens e fala não ocorre nos depoimentos de Miriam Moreira Leite – uma das personagens mais significativas do filme. É explorado não apenas o envolvimento intelectual entre ela e Maria Lacerda de Moura, mas também a sua relação afetiva com essa busca por quem foi essa mulher, revelada pelas cartas, pelos documentos pessoais, pelos escritos da própria protagonista e sobre ela. Podemos pensar em uma série de imbricações muito particulares entre Miriam Moreira Leite e Maria Lacerda de Moura. A historiadora pode ser vista como uma espécie de *alter ego* da própria personagem histórica, que é, afinal de contas, uma representação produzida pela acadêmica. De certa forma, a admiração explícita da autora em relação a sua construção historiográfica – a sua representação de Maria Lacerda de Moura – as aproxima de forma emocional. E talvez Miriam Moreira Leite, como uma personagem do filme, possa ser vista como a corporificação de um tipo de mulher projetada pela própria Maria Lacerda – uma mulher intelectualizada, que não se submeteu ao enclausuramento da vida doméstica e materna, que defendeu um ponto de vista político próximo ao da personagem em torno de um feminismo, não obstante

por um viés mais intelectual, ao revelar para o mundo de hoje o pensamento da autora do início do século XX. As objetivas falas de Miriam – embora sejam a expressão da legítima autoridade acadêmica – possuem um tom de proximidade afetiva muito interessante, como se ela tivesse convivido com os personagens envolvidos nos eventos ou testemunhado de perto os episódios relatados. O distanciamento do olhar da historiadora está lá, mas sem perder a ternura, a ligação humana com aquelas vidas.

No filme, de um ponto de vista mais geral, a vontade de recriar uma personagem histórica – uma heroína – a partir de suas virtudes e de uma narrativa histórica integralizante, que não deixa espaço para incoerências, descontinuidades, acasos e paradoxos em torno da trajetória da personagem, é bastante evidente. Mas, como já apontamos, o filme, além de nos contar a história de uma personalidade histórica, nos revela, de modo muito interessante, tentativas de acessar e apresentar significativamente, através de uma narrativa fílmica, o universo subjetivo de uma pessoa (suas reflexões, impressões, sentimentos, opiniões, angústias e crenças), suas ações mais efetivas na sua realidade imediata, bem como suas repercussões e o pano de fundo macrosocial no qual ela estava mergulhada. Se, em primeiro plano, temos a apresentação de uma figura histórica – com todo um esforço didático de representação em meio a voos metafóricos –, o documentário também se abre como um campo fértil para exercitarmos nosso olhar analítico sobre os desafios que a linguagem audiovisual impõe à representação de realidades sociais. Um olhar que saiba transitar de um ponto de vista mais crítico e teoricamente informado para uma forma de ver desarmada que se deixa capturar pelo fluxo narrativo, pelas imagens, sensações, associações e impressões despertadas pela experiência de mergulhar nos sons e nas imagens em movimento.

Referências bibliográficas

- MACDOUGALL, David. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- MARIA Lacerda de Moura: trajetória de uma rebelde. Produção de Ana Lucia Ferraz e Miriam Moreira Leite. São Paulo: LISA/USP, 2002. (33 min).
- MOREIRA LEITE, Miriam Lifchitz. *Outra face do feminismo: Maria Lacerda de Moura*. São Paulo: Ática, 1984.
- PEIXOTO, Clarice Ehlers (Coord.). *Maria Lacerda de Moura: trajetória de uma rebelde*. Rio de Janeiro: UTV, 2003. Entrevista concedida à série Cinema & Antropologia: os bastidores do filme etnográfico.

SARAIVA, Leandro Rocha. "Edifício Máster: uma comparação com Theodorico, imperador do sertão e Santo Forte". *Revista Interseções*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, UERJ, ano 5, n. 1, p. 91-105, 2003. Dossiê Cinema e Ciências Sociais.

SCHPUN, Mônica Raisa. "Entrevista com Miriam Moreira Leite a propósito do vídeo 'Maria Lacerda de Moura: trajetória de uma rebelde'". *Cadernos Pagu*, São Paulo, n. 22, 2004, p. 329-342.

[Recebido em novembro de 2008
e aceito para publicação em março de 2009]

Representational Collisions in Quest of a Character: Maria Lacerda de Moura in the Traffic of Lights and Sounds

Abstract: *From the documentary Maria Lacerda de Moura: trajetória de uma rebelde, the present article analyzes the delicate exercise of re-creating the biography of historical personalities in a film, where the conjunction of different points of view, filmmaking languages and interpretations, as well as the collision between image and text, evocative language and historical account, disclose significantly the open, imaginative, representational status, subject to different appropriations, of social and individual realities which are the objects of the social sciences.*

Key Words: *Maria Lacerda de Moura; Audio Visual Language; Social Sciences; Film Representation; Historical and Biographic Reconstruction.*