



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**CINEMA E AUDIOVISUAL**

**BRUXA DO OESTE**  
PROJETO DE LONGA-METRAGEM DOCUMENTÁRIO

**LARA VICTORIA DE MORAES SORBILLE**

**BRUXA DO OESTE**  
**PROJETO DE LONGA-METRAGEM DOCUMENTÁRIO**

**LARA VICTORIA DE MORAES SORBILLE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Allan Mendes Ramalho  
Co-orientadora: Prof. Dra. Angelene Lazzareti

LARA VICTORIA DE MORAES SORBILLE

**BRUXA DO OESTE**  
PROJETO DE LONGA-METRAGEM DOCUMENTÁRIO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

---

Orientador: Prof. Dr. Fabio Allan Mendes Ramalho  
UNILA

---

Co-orientadora: Prof. Dra. Angelene Lazzareti  
(UNILA)

---

Prof. Dra. Virginia Osorio Flores  
(UNILA)

---

Prof. Dra. Tereza Maria Spyer Dulci  
(UNILA)

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

## TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Curso: \_\_\_\_\_

Tipo de Documento	
(.....) graduação	(.....) artigo
(.....) especialização	(.....) trabalho de conclusão de curso
(.....) mestrado	(.....) monografia
(.....) doutorado	(.....) dissertação
	(.....) tese
	(.....) CD/DVD – obras audiovisuais
	(.....) _____

Título do trabalho acadêmico: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Nome do orientador(a): \_\_\_\_\_

Data da Defesa: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

### Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons Licença 3.0 Unported*.

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

\_\_\_\_\_  
Assinatura do Responsável

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	02
2. VISÃO ORIGINAL.....	04
3. JUSTIFICATIVA.....	06
4. LOGLINE E SINOPSE.....	09
5. ELEIÇÃO E DESCRIÇÃO DE OBJETOS E/OU PERSONAGENS.....	10
6. ESTRATÉGIA DE ABORDAGEM.....	15
7. VISÃO ESTÉTICA POR ÁREA DE CRIAÇÃO.....	18
8. PROPOSTA DE ESTRUTURA.....	22
9. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	34
10. RELATÓRIO DE PESQUISA.....	42
11. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	53
12. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	54
13. REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS.....	55
14. ANEXOS.....	56

## **Introdução**

Este trabalho apresenta um formato de estrutura novo ao curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal da Integração Latinoamericana, surgido da pulsão em elaborar um roteiro de documentário, e deparando-me com os desafios de escrita do que isso significa. Percebo-me frente ao lugar de autora que seleciona alguns fragmentos da “realidade” para transformá-la em narrativa, como ressalta Leonor Arfuch (2010), somado às especificidades do projeto que permeiam minha subjetividade como pessoa emocionalmente atravessada pela narrativa. E, ao desejar elaborar o fazer cinematográfico em prol do corpo, apresento minha tese de conclusão de curso como uma proposta autoral de forma de escrita para o documentário performático *Bruxa do Oeste*. Bill Nichols (2010) reflete sobre a noção de documentário performático como uma forma que privilegia a subjetividade do relato em oposição à suposta imparcialidade do dado ou do arquivo. A partir dessa noção, proponho aqui uma combinação da escrita documental com o estudo da performance, inserindo a noção de programa de performance de Eleonora Fabião (2013) – que consiste em indicações próprias ao corpo e ao gesto que interage com o espaço – no corpo do roteiro.

A estrutura proposta é adaptada a partir do modelo de formatação de projeto do manual didático doctv, somado a elementos do formato de proposta de curta documentário e roteiro de longa-metragem na normativa de TCC II e III do curso, de onde se derivam os seguintes tópicos que compõem o trabalho:

-*Visão Original*, em que se apresenta à leitora as personagens e o contexto que virá a ser traduzido para a proposta audiovisual.

-*Justificativa*, na qual me apresento dentro de minha trajetória na universidade e no curso de cinema, pensando o lugar desde onde proponho esse filme, e qual sua pertinência.

-*Logline/Sinopse*, um exercício de síntese que oriente o interesse da leitora em conhecer a obra.

-*Eleição e Descrição de Objetos*, em que discrimino quais os elementos que serão engajados na narrativa. Aqui já indico as personagens principais, materiais de arquivo que serão utilizados, uma introdução à ideia de programa de performance e elementos outros que começam a delinear o conteúdo fílmico. Cada um desses elementos será aprofundado na sua relação com a narrativa na Estratégia de Abordagem, apresentando como sua inter-relação vai compor a linguagem do documentário.

-Em *Visão Estética por Área de Atuação* trarei os elementos específicos das referências fílmicas de forma a tornar o mais visível possível as ferramentas e abordagens

técnicas que caracterizarão o filme, mais propositivamente na visão estética de direção, porém indicando elementos que já são desejados na fotografia, som, montagem, e possíveis formas para prosseguir na produção.

A *Proposta de Estrutura* é o corpo do roteiro em si. Elaborada em forma de escaleta, com a inserção dos programas de performance como cenas, a estrutura está constituída de quatro sequências maiores, nas quais as diferentes camadas narrativas *Performance Arte*, *Performatividade*, *Arquivo* e *Entrevista* são indicadas em diferentes cores pela especificidade de linguagem, ainda que mutuamente contaminadas entre si. Assinalo esse tópico como proposta porque, por mais concreta que seja sua elaboração, entendo que possa vir a ser modificada por imprevistos no decorrer da filmagem ou mesmo depois de sua captação na etapa de pós-produção. Ainda assim, esse é o arco narrativo que se deseja percorrer com a espectadora.

Na *Fundamentação Teórica* apresento os principais autores que me guiaram no processo de elaboração desse trabalho. Cito Nichols (2010) e Puccini (2012) que me apoiam no pensar e propor documentário, para então contaminá-los com os estudos de performance, com Eleonora Fabião (2013), Schechner (2003), Diana Taylor (2013) e Ileana Dieguez (2013). Com outras autoras e autores igualmente importantes sou respaldada no processo de elaborar narrativas baseadas na vida de mulheres, experimentar linguagens e compreender a mística como prática do movimento campesino organizado – reflexões estas que reverberam na concepção de todo o projeto.

O *Relatório de Pesquisa* é um relato da trajetória de pesquisa, elaboração e reelaboração desse trabalho, desde sua concepção original, o atravessamento da pandemia que interrompeu seu processo e sua reestruturação praticamente absoluta. Aí estão também algumas imagens do material de pesquisa que foram pertinentes no processo. Na sequência, documentos em anexo como fichas de personagem, imagens de materiais e a lista de entrevistados.

### **Visão Original:**

Em uma manhã de inverno de 2016 o dia amanheceu mais frio na beirada do país, pois faleceu a Bruxa do Oeste.

Hoje em dia, o corpo de Maria Luiza de Alves Carvalho<sup>1</sup> está em Serranópolis do Iguaçu. No caixão, coberta pelas bandeiras do Movimento de Mulheres Camponesas e do Che Guevara, broquéis que se tornaram mortalhas, foi recebida pela terra vermelha como mais um gesto de resistência. No cemitério, demarcado como uma pequena ilha de memória em meio ao mar de soja, estão também sua mãe e sua avó. Desde essa matrilinearidade agricultora e gaúcha que veio da Marcha para o Oeste, Maria sempre começava sua história.

No funeral estiveram familiares, amigas, companheiras de trabalho, de militância, e até mesmo inimigos vieram prestar seus respeitos. Nesse dia, pediram algumas palavras à caçula de Maria, João<sup>2</sup>, pois sabiam que teria as palavras que talvez mais ninguém teria. Nenhuma palavra nunca bastou. O luto que se instaurou ali permanece e seguirá. Enraizada e assentada na alma de cada um que a conheceu à sua forma, a ausência de Maria Luiza segue modificando realidades, projetos de vida e corpos. Essas eram algumas formas de manifestar sua magia em vida.

Para além da ação política e militante de Maria no Oeste do Paraná, o afeto e a memória são enquadramentos pelos quais acessamos a realidade. Maria, para mim e para muitos, tornou possível acreditar que com as próprias mãos se pode moldar realidades. Por exemplo, ao cumprir promessas. A minha promessa de contar essa história em um documentário. A promessa de um berimbau no enterro que não se deu, e que o documentário vai resgatar, não como encenação, mas como uma ode à promessa e ao momento presente.

Quem me ensinou a ver essa magia e compartilhou a história da contadora de histórias desde o afeto e do corpo foi João, a Cabocla do Oeste. Para contar a história da bruxa que foi sua mãe, que faz parte da bruxa que João é, é necessário seu poder de narração, herdado da família materna branca e paterna negra. Sim, com a palavra, como já lhe foi solicitado, mas também com o gesto que tanto tem a dizer, e com os silêncios do que não precisa ser dito. Compartilharemos um mate com alguns entrevistados, para ouvir as histórias que não poderiam ser contadas por outras bocas, para ver como elas se transformam em corpo e território na fronteira.

---

<sup>1</sup> Anexo A – Ficha de Personagem Maria Luiza

<sup>2</sup> Anexo B – Ficha de Personagem Cabocla João

A Bruxa ecoa para além do apelido não oficial de capoeira dado a Maria Luiza. Além da bruxinha das mulheres do PT, pela qual ela guardava um especial carinho. Além das fantasias e espetáculos de contação de história que ela criava em suas aulas. Além do temor que ela gerava em certos homens, e, até mulheres. Pode ser que ela estivesse mais próxima do comer o que plantava e do compartilhar o que cozinhava, nos significados ancestrais intrincados em mandalas de sementes das complexas místicas do Movimento de Mulheres Camponesas... É sobre uma performatividade consciente que significava transformar todo e cada gesto em uma pequena dobra da realidade. Sorrindo, muitas vezes, como se fosse um segredo ou, para quem soubesse ver, uma piada interna.

João conta que uma vez, quando ainda moravam juntas no sítio, viram uma borboleta que voava e que morreu no ar. Maria então ensinou que todos os seres morrem, e que as bruxas, quando morrem, viram animais. Disse que ela mesma seria uma borboleta azul.

Nos jardins e bosques do corpo de João essa magia da bruxa pode ser explicitada desde a identidade de gênero. Ainda, existe uma poética do objeto, como diz Leonor Arfuch (2015), que o retira do seu lugar de literalidade ou até mesmo de metáfora, preenchendo-o da carga afetiva que, muitas vezes, encontra na ausência o espaço de construção de memória e discurso. Referências estéticas da mãe são, portanto, portais para acessar o que chamamos de magia na resignificação e subversão do cotidiano e de seus objetos. Para além disso, a recriação do gesto aparentemente simples de uma cura da cuia de chimarrão, de vestir uma saia ou de plantar uma flor se tornam um discurso elaborado pelo e no corpo e território.

*Bruxa do Oeste* é um documentário sobre a exaltação de um legado no corpo, na memória e na ausência. É sobre ver e ser vista, no relato e na performance. Meu papel é adequar as ferramentas do documentário performático a essas ausências e presenças mágicas, que ecoam na fronteira nacional, pessoal, política e expressiva. Vamos seguir as borboletas azuis.

**Justificativa:**

*Tanto, tanto se fala em 500 anos, mas o que importa realmente é a nossa, a sua e a minha história, e o que perpetuará desta história para gerações futuras*

– Dir. Maria Luiza A. Carvalho para o comemorativo de 500 anos do Brasil no Jornal da Escola de Medianeira, edição de Junho de 2000

Hoje em dia, frente a um desgoverno federal e à crise pandêmica e ambiental no Brasil e no mundo, entendo a urgência de todas as pautas que Maria Luiza defendeu para além de sua morte. Pautas que, se não aprendi por sua boca, aprendi pela de João, junto às mobilizações e atravessamentos de fronteiras na minha trajetória acadêmica. O valor político da alimentação soberana, da terra e de sua história, da autonomia do ser pleno para além do gênero, que deve ter acesso à saúde, educação e cultura, hoje em dia são para mim indissociáveis de pensar o discurso no quehacer audiovisual, entre outras linguagens. A nossa, a sua e a minha história revelam, as vezes nas menores anedotas, trajetórias que cruzam tempo, espaço e complexas fronteiras. A trajetória de Maria Luiza sempre foi sobre reivindicações políticas tanto na esfera pública quanto na privada, e acredito que isso precisa ser contemplado. É necessário estar disposta a escutar. Com a intenção de, através do audiovisual, perpetuar essas histórias de resistência que me atravessam de tantas formas, me propus a contar sobre essas bruxas contadoras de histórias.

A proposta desse documentário desde o princípio significou, para além do processo de investigação de dispositivos que compusessem a narrativa cinematográfica, um dispositivo em si para João mediar a relação com o luto e com a vida. Não há como negar que o surgimento da necessidade de contar essa história nasce do amor, e talvez essa já fosse a justificativa precisa. Amor a João e à magia do cotidiano que compartilhamos nesses anos de amizade. Amor à memória que tenho e que me foi compartilhada de Maria Luiza, amor por essa maneira de ver o mundo entre a educação, a arte e a militância, que também se entranhou na minha carne e nos meus olhos. Amor, vontade de amar e de imortalizá-lo.

É também como ato político que peço licença poética para transformar essas duas pessoas reais, tão belas, contraditórias e fascinantes em toda sua complexidade, em personagens. Sou consciente de que não há linguagem possível que contemple toda a trajetória de uma vida e, ao propor uma narrativa, passo pelo processo (para mim bastante custoso) de fazer recortes.

Este trabalho é também sobre as aulas que Maria Luiza ministrava sobre a lei Maria da Penha para crianças na primeira infância, conteúdo que só fui ver na universidade. Sobre as aulas de teatro e acolhimento para crianças e para universitários de João, das quais tive o

prazer e depois a necessidade de participar. Sobre o chimarrão ser um elemento de compartilhamento profundamente indígena antes de gaúcho, sobre falar portuñol na fronteira, sobre ensinar alguém de outro país a fazer canjica. É sobre o Movimento de Mulheres Camponesas, sobre o Movimento Sem Terra, sobre a força histórica do núcleo do Partido dos Trabalhadores em Medianeira. É sobre magia.

Na minha curta trajetória, sinto que, desde 2013, no Brasil todo dia é um exaustivo novo “momento histórico”, e me parece urgente poder refletir sobre esses momentos desde o corpo, da subjetividade, do afeto e da narrativa, que é onde também ocorre uma revolução a cada dia. O corpo, dentro da nossa herança colonial, é historicamente negado como linguagem e expressão de saber. Agora, de acesso mais restrito no contexto da pandemia, o corpo me apareceu de forma latente como o primeiro espaço de reivindicação política de todos, e reivindico seu protagonismo na narrativa cinematográfica, na qual muitas vezes ainda o ator é resumido grosseiramente a “objeto de cena”. Encontrar as performances e os rituais cotidianos me fizeram valorizar esses detalhes, como os diferentes usos da erva mate em diversas culturas, e entender que em cada um deles existe um lugar de identificação, uma imagem familiar, uma magia compartilhada, que precisa ser valorizada, restaurada e contada.

Contar a história da contadora de histórias junto à João em corpo e em escrita é uma responsabilidade enorme, não apenas pelo lugar do afeto, senão pelo contexto de reivindicar a narrativa de um território cuja história eu antes desconhecia totalmente.

Chegando na Unila, a minha expectativa de uma cidade e uma universidade que celebrassem a comunhão entre diversas culturas foi duramente quebrada quando entendi que as diferentes violências históricas que cruzam os corpos fronterizos tinham muitas facetas. Ao entrar no campus pela primeira vez, me deparei com o retrato de Martina, estudante de antropologia que havia sido vítima de feminicídio no ano anterior, sendo esse um luto que os estudantes, mesmo os que não a conheceram, compartilhavam. O primeiro coletivo feminista do qual participei foi nomeado em sua homenagem: Marti Vive. E sendo o Paraná um estado que subnotifica os dados de feminicídio e de assassinato da juventude negra, é sensível o apagamento dessas violências para com a população do território, porém essas mortes e outras manifestações de violência atravessam os corpos de forma maliciosamente cotidiana.

Vi constantemente na universidade a recriação dessas violências. Na minha trajetória, a marginalização dos corpos trans e periféricos que “não se adequaram” à instituição era recorrente. Ao buscar esses dados, identifiquei que as estatísticas no que se refere à população trans são ainda mais nebulosas, permanecendo na sombra da expectativa de vida ao redor de 35 anos no Brasil. Infelizmente, não posso falar da minha trajetória pela fronteira sem pensar

nos lutos, e no medo que aprendi a ter pelas pessoas amadas que, em um gesto, podem fazer parte de vulgares estatísticas. Isso não torna de forma alguma mais fácil elaborar um roteiro sobre luto. Mas, talvez para conseguir lidar com isso, a única maneira encontrada tenha sido elaborar uma obra que, através da ausência, fale sobre vida.

E claro, a vida se deu e se dá, entre português e espanhol, idas e vindas entre pessoas, nações, cursos, saberes, linguagens e arcanos. Na Unila entendi o valor da escuta ativa, que abre espaços para essas trajetórias na minha subjetividade, transformando-a nesse roteiro utilizando as ferramentas que o cinema latinoamericano me deu. E celebrando as histórias de vida que me cruzaram nesse caminho, reivindico estas dialogias para realizar essa contranarrativa que é urgente. No corpo e na história de João e de Maria Luiza os caminhos da história política da região, do êxodo rural e da resistência na terra, vão mudar o foco da narrativa comumente voltada aos grandes centros urbanos brasileiros como Brasília, São Paulo ou Curitiba, entendendo que a história não precisa ser contada desde lá ou desde aqueles corpos. Escutaremos o corpo fronterizo de João.

Reconhecendo esses gestos de resistência de Maria Luiza e de João sob o nome *Bruxa do Oeste* através da narrativa cinematográfica, faço um esforço para que mulheres como elas assistam e também passem a acolher em seus corpos sua história e o que se perpetuará disso. Em um momento de profunda desesperança em nosso projeto de país, reivindico a poética da magia para contar essa história. Quero mostrar através de Maria Luiza e de João um pouco do “Brasil que não tá no retrato”, das diversas resistências que sempre existiram e que precisam ser reconhecidas.

**Logline:**

Na borda do Brasil, em 2016, morreu Maria Luiza, a Bruxa do Oeste. Através do luto, do corpo, da memória e da magia, sua filha João mediará o relato da vida e das lutas da educadora e ativista pela vida e pela terra, que seguem vivas nos caminhos e pessoas que a cruzaram.

**Sinopse:**

Em um pequeno cemitério localizado em Serranópolis do Iguaçu, se cumpre uma promessa de tocar berimbau para Maria Luiza, a Bruxa do Oeste, que faleceu em 2016. Contadora de histórias, ativista social pelos direitos das mulheres, da terra, da educação e da vida, a história de Maria cruza fronteiras do tempo com a história recente do Brasil. Na borda do país, sua filha caçula João trabalha o luto através de performances que interagem com seu gênero, seus espaços, sua memória, suas roupas, assumindo o lugar de contadora dessa história. História da magia que permeia as fronteiras do território e do corpo.

**Eleição e descrição do(s) objeto(s) e/ou personagens:**

Aos objetos e personagens aqui descritos podemos partir do pressuposto de que nos relacionamos com eles a partir dos repertórios<sup>3</sup> gestuais que possuem ou evocam, e como estes potencialmente se relacionarão com o corpo do espectador, uma vez que sejam imagem. As pessoas, os objetos, os espaços e mesmo os arquivos aqui discriminados foram selecionados com o intuito de evidenciar a narratividade do gesto, inclusive o gesto da fala, em sua presença, ausência e memória. Mesmo os programas de performance são aqui propostos enquanto linguagem que se vai realizar com o corpo em prol da narrativa cinematográfica.

*Cabocla João:* Filha negra de mãe branca, descendente dos contadores de histórias Maria Luiza e Ailton, o Índio. João será a narradora dessa história através de seu corpo, manifestando sua magia e arte, sua performatividade queer e rural, tendo no gesto a linha que costura as poéticas dos relatos e dos espaços do filme, sem pretensão de linearidade. Seu relato verbal aparecerá em momentos pontuais, com peso narrativo igual ao do relato do corpo.

*Maria Luiza:* Nome que ecoa em Medianeira e na região até hoje, a ausência dessa Bruxa do Oeste reverbera em diversos espaços e corpos. Educadora, mulher do campo, ativista feminista, contadora de histórias, com longa trajetória de ações com o Partido dos Trabalhadores de Medianeira, o Movimento Sem Terra e especialmente o Movimento de Mulheres Camponesas. Maria é um dom, e vislumbraremos no relato e no gesto de seus familiares e companheiros um pouco de sua trajetória.

*Programas de Performance:* Noção cunhada por Eleonora Fabião no campo da performance arte. O programa de performance é composto de uma série de indicações previamente estipuladas de ações e gestos, elaborada para ser realizada pelo artista em relação ao momento presente, sem ensaio prévio no sentido restrito empregado no teatro, de forma que as indicações, ainda que rigorosas, permitam o atravessamento do inesperado. Nesse projeto, essa noção foi adequada ao roteiro audiovisual da seguinte forma:

---

<sup>3</sup> Utilizo a noção de repertório de Diana Taylor, entendendo-o como uma forma de transmissão de saber e memória através do gesto reiterado, considerado muitas vezes pelo ocidente como um saber efêmero e impossível de reproduzir com exatidão, na verdade é uma fonte de saber tão ampla e rica quanto documentos escritos, chamados pela autora de arquivos. (TAYLOR, 2012)

-Programa para a câmera: Elementos de arte, de fotografia, especificidades de captação, edição e montagem. Todos priorizando o espaço, a consciência da captação e o conforto da instauração do gesto que será brindado à câmera a partir do programa para o corpo, tendo entendido que ao comunicar ao artista ao menos a ideia original de como sua imagem será captada e manipulada, a expressão visual é muito potencializada.

-Programa para o corpo: voltado à visão original de programa de performance, procedimento que define seleção e elaboração de gestos, descritos de maneira objetiva e concreta com um conceito nítido, criando “corpo e relação entre os corpos” (FABIÃO, 2013,p.4). A escrita do programa para o corpo é ainda uma linguagem com um tempo diferente do tempo do gesto, servindo de bússola para o corpo em estado performativo, poroso o bastante para interagir com o inesperado.

*Performatividades:* Partindo da noção de Schechner de que o gesto restaurado, duplamente exercido, ensaiado e normalmente aprendido e apreendido como forma de interagir com a sociedade pode entrar no espectro da performance, (SCHECHNER, 2003) se propõe a performatividade como momentos da narrativa que surgem na restauração de gestos vinculados ao cotidiano. Por exemplo, a cura da cuia e toda a gestualidade que ronda o chimarrão são um saber que não é transmitido por instruções escritas, senão pela convivência íntima com a prática cotidiana que vai sendo assimilada ao repertório do corpo. A reinstauração de gestos gravados em vídeo, ou o contar uma mesma história de uma nova forma são elementos que pretendem expor a performatividade do cotidiano.

*Entrevistas<sup>4</sup>:* A lista de entrevistados aqui anexada é um pequeno panorama das pessoas que cruzaram a narrativa de João e Maria Luiza, tentando representar algumas das esferas sociais que os permeavam desde a vida pública e a privada. Pretende-se buscar anedotas e lembranças na fala e no gesto, através de dinâmicas com os dispositivos de entrevista que serão mais especificadas nas estratégias de abordagem.

#### *Dispositivos de Entrevista:*

-Diário de literatura<sup>5</sup>: Nas palavras escritas à punho por Maria Luiza, “um registro prévio de um trabalho que se constrói no dia a dia através das trocas de nossas vivências e de nossa cultura. O encantamento pela história nos leva a buscar outras e assim criando o hábito

---

<sup>4</sup> Anexo D - Lista de Entrevistades

<sup>5</sup> Anexo C - Imagens do Diário de Literatura

da leitura”. O caderno contém o registro de textos e poesias trabalhados em aulas de literatura no colégio Carlos Lacerda, majoritariamente no ano de 2014. As indicações de como trabalhar com o material descrevem verdadeiros espetáculos com profundas reflexões sobre o campo, o papel da mulher e a necessidade do amor, voltados para crianças dos pré aos 5º anos.

-Cuias de Chimarrão: Elemento característico da cultura do sul da América do Sul, a erva mate é um elemento de coletividade que foi apropriado das culturas indígenas no Brasil de maneira específica, sendo vinculado fortemente à cultura gaúcha, onde o possuir muitas cuias (quanto mais e maior melhor) também é um indicador de fartura. Elas demandam um cuidado recorrente de curas para não mofarem e, assim, permanecerem vivas.

-Fotos de Maria Luiza: No mural do Facebook, ativo até hoje, a foto de perfil de Maria Luiza permanece congelada com um marco a favor da então presidenta Dilma Rousseff, pouco tempo antes do golpe. As fotos e textos na página, publicados até hoje com declarações de amor e saudade de familiares e amigos tornam esse espaço virtual um pequeno memorial coletivo.

*Roupas da Bruxa:* João possui diversas saias, vestidos, camisas, colares, brincos, cintos, chapéus... Elementos que remetem à imagem de Maria, por exemplo, nas palavras de João, como “gaúcha rumo à Bahia”. Nem todas as roupas foram de Maria Luiza, muitas foram dadas de presente a João em homenagem a essa estética. São peças que possuem histórias entrelaçadas em seus tecidos.

*Material de arquivo:*

*Eventos integrados<sup>6</sup>:*

-Visita técnica da equipe no sítio de Medianeira em 2019. Pré-entrevista com Ailton, O Índio, ex-marido de Maria Luiza, pai de João, que nos mostrou como realizar a cura de uma cuia<sup>7</sup> da forma como Maria fazia. Também houve interação da equipe com os livros da biblioteca de Maria Luiza e com a sua cozinha, onde realizamos um experimento performático coletivo no fogão à lenha.

---

<sup>6</sup> A distinção entre registros de eventos integrados e autônomos no contexto de material para documentários vem de Sérgio Puccini (2012): Eventos autônomos como “todo e qualquer evento que ocorra de forma independente da vontade de produção do filme” e eventos integrados como “aqueles que ocorrem por força da produção [...]”, ocorrem exclusivamente para o filme”. (PUCCINI, 2012, pp. 61)

<sup>7</sup> Figura 7 pg 49.

-Pré-entrevista com Elaide, irmã mais velha de Maria Luiza. Foco no registro do terreiro de sua casa, onde cada planta evoca uma narrativa que permeia sua infância e a relação com a família, em especial com as mulheres.

*Eventos Autônomos:*

-Vídeo captado por câmera de notebook de ritual feito por João em 2017 onde, com um vestido de sua avó, queimou em uma grande fogueira muitos objetos de sua mãe, libertando-a do vínculo físico com projetos inacabados, entregando-os ao fogo. Entre eles, bandeiras de quando Maria Luiza militou pela eleição da presidenta Dilma Rousseff<sup>8</sup>. Há também um breve momento em que passa uma borboleta azul na paisagem.

-Reportagem do programa Caminhos do Oeste do dia 31 de janeiro de 2016, com entrevista de Maria Luiza sobre o consumo de PANCs, na qual ela ensina a fazer um prato em sua casa.

*Espaços:* A história da Bruxa do Oeste permeia todo o território nacional e facilmente contamina as fronteiras, mas houve aqui a seleção de algumas cidades do sul com enfoque no Oeste do Paraná. Essencialmente, são cidades com terras que já foram agricultadas por Maria ou por João.

-Serranópolis do Iguaçu: Cidade onde a família de João e Maria Luiza viveu ao chegar do Rio Grande do Sul. Na época, ainda fazia parte de Medianeira, da qual se emancipou administrativamente em 1997, hoje em dia muitas das propriedades que existiam lá agora são plantações de soja. Um espaço que permanece inalterado até hoje (porque não pode ser vendido) é um pequeno cemitério onde estão Maria Luiza, sua mãe Lirilina e sua avó. Existe lá também a ruína do que já foi uma escola rural onde tanto Maria quanto sua irmã Elaide trabalharam.

-Medianeira: Cidade onde João nasceu e foi criada, e onde Maria Luiza viveu e atuou a maior parte de sua vida. Lá existe o sítio que fica no Represo, zona rural da cidade, construído ao longo dos anos por Maria Luiza, casa de infância e adolescência de João onde hoje vive sua filha mais velha. A paisagem de morros e plantações na terra vermelha entre as propriedades escondem histórias do dia-a-dia rural. Na parte urbana da cidade, visitaremos a casa dos entrevistados da família. Nas entrevistas das companheiras de trabalho ou de vida política, visitaremos seus espaços de atuação atual ou antigo como a sede do Partido dos

---

<sup>8</sup> Figura 1 pg 43.

Trabalhadores, a SANEM (Sociedade de Amparo aos Necessitados) e o Colégio Carlos Lacerda.

-Foz do Iguaçu: Oeste do Oeste, a cidade que faz fronteira com Paraguai e Argentina foi morada de Maria Luiza nos anos 80, e de João entre 2014 até a atualidade. Profundamente multicultural e conservadora, a terra das cataratas vive na contradição entre sua dependência econômica da fronteira com Ciudad del Este e sua xenofobia com estrangeiros que não sejam turistas. O trajeto proposto aqui inicia na Rodoviária Internacional de Foz do Iguaçu, passando pelo Terminal de Transporte Urbano, cruzando o centro da cidade e finalmente chegando ao bairro Morumbi onde, em diferentes épocas, João e Maria moraram.

-Cascavel: Cidade onde se encontra a sede do Movimento de Mulheres Camponesas do Oeste do Paraná. Todas as ações do filme se darão na sede.

-Joinville: Cidade onde atualmente vive Roberto, o filho do meio de Maria Luiza. A entrevista se dará em sua casa.

*Mística do MMC*: prática tradicional do Movimento de Mulheres Camponesas e também do Movimento Sem Terra. As místicas são encenações criadas em prol de modelar a realidade e poder controlá-la, possibilitando assim a criação de simbologias que representam a luta pelo direito à terra. A mística era o lugar no qual Maria Luiza mais se realizava e que fazia João sentir a importância do movimento pelo direito à terra. A intenção aqui é que João participe de uma mística criada em parceria com as companheiras do MMC do Paraná de sua mãe, como sua amiga Sandra, em homenagem à Maria Luiza.

### **Estratégia de Abordagem:**

*Cabocla João:* Estaremos em contato com João em contextos cotidianos e extra cotidianos, sempre consciente do dispositivo fílmico. João vai mediar pela presença de seu corpo desde intervenções sutis na linguagem documental mais “tradicional” (como sendo apresentada na narrativa junto a uma entrevistada), na interação performativa com os arquivos, até nos momentos de instauração dos programas de performance completamente extra cotidianos. Apresentaremos seu arco de luto e de performatividade de gênero simultaneamente contaminados entre si, assim como a relação de seu corpo e sua presença com a narrativa de sua mãe e sua ausência. Em momentos de instauração do corpo performático e criação de momentos extra cotidianos, terá o protagonismo para subverter ou se reconciliar com certos signos tradicionais de sua criação, como os elementos de uma masculinidade gaúcha branca. No fim do filme, contaminará as fronteiras entre performatividade e performance arte, quebrando a quarta parede do filme em um último ofertório ao MMC, apresentando-se também como uma Bruxa do Oeste por si mesma.

*Maria Luiza:* A narrativa de Maria Luiza será construída através de relatos, memórias, gestos, objetos e espaços. Ela aparecerá em roupas específicas que foram suas, não no sentido de recriar sua presença, mas no sentido de sugerir sua memória, para que aos poucos se construa na mente da espectadora uma imagem de quem foi essa mulher, e o que de sua ausência segue criando pulsões em João e nos outros entrevistados. Seu rosto e sua voz, efetivamente, serão apresentados apenas uma vez, já com o peso de sua história.

*Programas de Performance:* Os cinco programas de performance arte propostos no roteiro, respectivamente: “Rastros”, “Jogo das Cadeiras”, “Cura”, “Santa” e “Drag do Oeste”, são momentos de quebra da narrativa linear tradicional. Intimamente vinculados, inspirados e eventualmente atravessados pelas entrevistas e materiais de arquivo, os programas são um espaço de protagonismo do corpo, principalmente de João, para instaurar realidades que serão transformadas em material audiovisual, comunicando o que não poderia ser dito apenas em palavras. Sempre interagindo com a realidade, os programas abrem espaço para o atravessamento de elementos externos não controláveis a partir da escolha da ação e do espaço onde ela é exercida, e a narrativa está aberta para esse elemento do devir.

*Performatividades:* Os momentos de performatividade são essencialmente restaurações de gestos cotidianos instaurados no contexto do documentário. Eventos como uma roda de capoeira ou uma mística já possuem em sua essência a performance, mas ao serem endereçadas para Maria Luiza têm no seu contexto essa alteração elaborada em prol da narrativa fílmica. As ações de João aqui estão para reafirmar e potencializar visualmente a performatividade de certos gestos, como a recriação do gesto do vídeo de seu pai curando a cuia, o que já é uma restauração do gesto de cura realizado por Maria Luiza. A performatividade em áudios com amigas fisicamente distantes mantém um rigor da comunicação em tecnovívio<sup>9</sup>, e instaura um contexto em que as pessoas contatadas brindem relatos espontâneos sobre o que se pergunta, sobre lembrar ou não de um gesto. Ao fim do programa de performance “Santa”, ainda que caracterizada, o gesto de João de plantar ervas é algo cotidiano a seu corpo, mas a ação será endereçada ao futuro, ou seja, à câmera. Compartilhar o saber de tradições orais ancestrais também instaura a restauração de memórias e gestos, e o contexto estabelece o endereçamento.

*Entrevistas:* Em todas as entrevistas se oferecerá um chimarrão entre a entrevistada e o fora de quadro, ainda que seja para a pessoa dizer que não gosta de tomar, de forma que se instaure a noção de uma roda de conversa, de um espaço íntimo através do gesto, compartilhado na verdade em muitos territórios. Além disso, entrevistados que não são da família receberão dispositivos específicos:

-Diário de Literatura: Tuca e Neuza, que compartilharam o espaço de educadoras com Maria Luiza, reconhecerão esse material, e a partir dele podem contar anedotas das aulas, das contações de história, e do conviver com Maria Luiza no trabalho.

-Fotos/vídeos de Maria Luiza: Rui Nieiro e Inês Menegazo, companheiros de militância de Maria Luiza no Partido dos Trabalhadores, a partir das fotos no perfil de Maria Luiza no Facebook acessarão mais memórias frente à pergunta disparadora: Como ela reagiria à política atual desde 2016, se ainda estivesse viva?

*Roupas da Bruxa:* Roupas de João, algumas que eram de sua mãe, algumas dadas de presente por outras amigas, algumas feitas sob medida para ela, todas instaurando sem a necessidade de palavras o processo de seu descobrimento da performatividade de gênero atravessando o luto, sendo a sublimação do discurso do gesto. Uma roupa específica que

---

<sup>9</sup> Utilizo a noção de tecnovívio cunhada por Dubatti como interações mediadas por tecnologias como mensagens e ligações, que se opõe à noção de convívio (DUBATTI, 2015).

possui uma grande força na narrativa é a que Maria Luiza utiliza na entrevista sobre PANCs: Uma camisa branca e uma saia verde, que será buscada por entre roupas e histórias, e utilizada na mística do MMC.

*Mística do MMC*: Instaurada como processo no decorrer do filme vinculada ao programa de performance “Rastros”, que na verdade é um ofertório, a mística será realizada na base do MMC em Cascavel, elaborada em conjunto com as participantes do movimento, e terá na inserção de João no seu processo de realização, a finalização do filme.

### **Visão Estética por área de criação:**

#### *Direção:*

Propõe-se na direção um caminho estético que vá aos poucos apresentando à espectadora as facetas escolhidas dos complexos universos que são o Oeste do Paraná, bem como das mãe e filha, Maria Luiza e João. Na terra vermelha como constante testemunha e cúmplice de quem a sabe manusear. Na memória do relato e do corpo. No gesto de plantar uma flor, de usar um vestido. A magia está no filme, e é compreensível que a nível cognitivo seja entendida como poética, mas se puder ser sentida como forma de subversão da realidade, ainda que em coisas que pareçam muito pequenas, é o bastante.

Operando entre diferentes camadas narrativas que se contaminam mutuamente para além de suas fronteiras, o longa-metragem *Bixa Travesty* (2018) de Claudia Priscilla e Kiko Goifman se torna uma referência primordial. Na instauração de espaços seguros de performance arte e especialmente de performatividade cotidiana da intimidade, atravessados por materiais de arquivo que, para além da ilustração de relatos, se tornam em si dispositivos narrativos que interagem com o corpo em cena. Exemplifico com a sequência em que Linn está com uma amiga vendo vídeos da época em que passou por um tratamento de quimioterapia, que é atravessado pelos próprios arquivos de experimentações dela com o corpo no hospital, a interação das duas emocionadas com os arquivos, Linn fala como nota que sempre foi apaixonada pelo seu corpo. E, finalmente, saindo de uma imagem de arquivo de Linn careca e praticamente nua passando batom, interagindo com o espelho e depois com a câmera, corta para ela no presente do filme, sentada em um piano, nua, cabeluda, calma, tocando uma harmonia simples até alcançar uma tecla que não soa. Em seguida, ela está tomando banho, cantando sua música *Sereia do Asfalto*. A elaboração dessas diferentes camadas traz um confronto de temporalidades, uma suspensão de realidade e uma corporificação do que significa o processo de estar confortável com o próprio corpo.

Os programas de performance terão grande peso na narrativa, tal qual a sequência inicial do curta-metragem *NEGRUM3* (2018) de Diego Paulino, no qual se instaura um espaço lúdico de um palco com vários figurinos pendurados onde Éric interage com o espelho quebrado, com todas as roupas, com o espaço, e com as vozes e paisagens sonoras que invadem o espaço de forma atordoante. Termina olhando firme para o espelho e corta para uma sequência de entrevista com captação de som direto, de onde suspeito que tenha saído a proposta da performance, de forma que ao ver a entrevista em si, ela está carregada de um outro peso narrativo.

Para as entrevistas, mantendo um formato tradicional de captação, o curta-metragem *Contos da Maré* (2013) de Douglas Soares traz uma abordagem delicada de instaurar dispositivos comuns aos entrevistados. Em seus relatos, imagens de ausências coletivas são elaboradas quando – a partir dos diversos pontos de vista que se escuta sobre a mesma história, e de imagens de espaços do cotidiano da cidade como uma festa a noite – um elemento visual como o uso da máscara ganha a força de todo o relato verbal que criou o imaginário.

Existe uma camada de significado sagrado em escolhas específicas nos elementos de caracterização do corpo ou do gesto de João, que assumiremos o não explicar, o segredo. Estes elementos são voltados apenas a um olhar iniciado às religiões de matriz africana, o que não impede o fruir estético da obra como um todo aos que não conheçam esses códigos, mas que permite uma outra profundidade narrativa voltada aos que a podem ver como no curta-metragem *Kbela* (2015) de Yasmin Thayná.

#### *Montagem:*

Considerando que no programa para o corpo já existe uma diferença entre o tempo do documento escrito e o tempo da instauração do gesto, a montagem entra como o último corte de adequação do tempo do gesto em prol da narrativa. Uma etapa na qual, ainda que se pretenda que os corpos em cena sejam conscientes da intenção, eles não têm poder direto sobre o momento do corte. Trata-se de uma etapa conhecida, especialmente no documentário, como a escrita final do roteiro.

Se busca evidenciar na montagem a reinstauração do gesto, signo visual caro para a compreensão da ideia de transmissão de saber e memória através do corpo. Todas as performances interagem com essa linguagem, seja desde a literalidade da recriação do gesto várias vezes em sequência, ou a recriação do gesto recontextualizado a partir de um relato ou de uma imagem. No curta *Kbela* (2015) de Yasmin Thayná encontramos a sensibilidade da montagem para com o tempo do gesto dentro da narrativa como referência, no aspecto visual e sonoro, que atravessa e conecta as cenas como quando o som da performance da garota que lava uma panela com os cachos, referindo-se ao termo “palha de aço”, se estende para a sequência de mulheres usando turbantes, criando uma oposição entre violência institucional e afeto ritualizado. A principal referência estrutural segue sendo *Bixa Travesty* (2018) de Claudia Priscilla e Kiko Goifman, pela sua porosidade entre as camadas narrativas que associa com as propostas de performance arte, performatividade e arquivos. Exemplos podem ser verificados nas cenas que apresentam a luva de Ney Matogrosso em arquivo, junto ao

espetáculo de Linn da Quebrada, e em seguida um momento no qual ela interage livremente com a luva e com o corpo, para depois reiterar esse elemento no decorrer da narrativa. No caso das entrevistas, *Contos da Maré* (2013) de Douglas Soares é indicada como referência em levar a força do relato para além da imagem da entrevista, permitindo que, sem roubar o protagonismo, ela se infiltre nas performances.

#### *Fotografia:*

Na fotografia propomos oposições visuais entre planos detalhe de gestos mínimos do corpo e a interação do corpo com o espaço desde imagens aéreas, no intuito de explicitar a grandeza de ações que podem parecer banais. As ações do corpo sempre são endereçadas a algo ou alguém, e nesse caso nem sempre será à câmera. Por isso, é fundamental que se entenda a câmera também como corpo na dinâmica da gravação das performances, para que seja possível acompanhar a instauração do movimento do corpo e não limitá-lo. Especial atenção se faz necessária no caso das recriações performativas que vão interagir com os arquivos na montagem – que não se propõe a ser exatas, porém precisam levar em consideração tanto o gesto de quem é gravado quanto de quem capta a imagem. *Kbela* (2015) de Yasmin Thayná é uma forte referência no sentido de captação do corpo, tanto do tempo do gesto quanto no cuidado primoroso na captação da imagem da pele negra. *Bixa Travesty* (2018) de Cláudia Priscilla e Kiko Goifman se soma no sentido da busca da intimidade para com os corpos retratados, evidenciando novamente a consciência corporal de quem maneja a câmera para a instauração dos espaços propostos para a narrativa.

Sendo a terra vermelha um elemento forte na paisagem e na narrativa, buscamos uma paleta de cores quente e terrosa, que será equilibrada com elementos de cores claras como roupas ou parte da arquitetura do lugar, priorizando iluminação natural. Nas performances, porém, para evidenciar a suspensão da realidade, uma maior saturação é proposta.

Para as entrevistas, mantendo a paleta de cores, a estrutura clássica de plano fixo será apoiada com acompanhamento em plano detalhe tanto da interação das entrevistadas com o chimarrão quanto com o espaço e os dispositivos de entrevista.

#### *Som:*

O desenho sonoro, enquanto camada discursiva, vinculará as imagens entre relatos e paisagens sonoras. Como na cena inicial de *NEGRUM3* (2018) de Diego Paulino, se pretende que nas performances exista o espaço para que o som defina a textura do gesto na utilização exclusiva do som direto e som ambiente, e em alguns momentos preencha isso com

fragmentos de relatos recolhidos nas entrevistas. Elementos musicais, como a capoeira que encobre os tratores, serão apresentados dentro da paisagem sonora de forma a adicionar camadas de sentido à imagem antes da imagem em si, como na abertura do filme *A Febre* (2019) de Maya Da-Rin, onde o conflito de sonoridades entre a mata e o porto parece tomar corpo nos olhos semicerrados do personagem.

Na cena performativa das ligações que interagem com o vídeo de Maria Luiza explicitamos que a voz é corpo, que também é endereçada e que carrega em si, além da informação das palavras, o tom do sentimento. Dando força também ao primeiro e único momento no qual escutaremos a voz de Maria Luiza.

#### *Produção:*

O processo de realização do *Bruxa do Oeste* foi e segue sendo atravessado pela crise sanitária do vírus Sars-Cov-2, com agravantes de negacionismo e outras crises. Nesse contexto, entende-se que a realização só será possível quando seja possível garantir a segurança de toda a equipe e entrevistadas, inserindo o valor de testes periódicos de covid-19 no orçamento da produção.

Além disso, como o filme possui a característica de atravessar algumas cidades, indica-se a intenção de separar equipes de produção em: Medianeira, Foz do Iguaçu e Cascavel. A equipe de Medianeira será responsável pelas gravações de Serranópolis do Iguaçu, e para a gravação em Joinville é necessária apenas uma equipe reduzida e uma diária.

O cronograma de gravações prioriza começar com as entrevistas dos personagens que não interagem com as performances diretamente, com equipes menores. Para as performances e performatividades, a pré-produção deve levar em conta um tempo especial para a direção de arte pela complexidade da produção de alguns elementos e cenários das performances. Uma equipe especial de produção e preparação de elenco deverá acompanhar os personagens que participarão das performances e também a própria equipe de captação, criando dinâmicas que preparem essas duas extremidades da captação a trabalharem em conjunto.

Estima-se que seja necessário de um ano a um ano e meio para a realização do filme.

## Sugestão de Estrutura

Performatividades

Programas de Performance

Entrevistas

Arquivos

Sequência I - As Promessas.....

### EXT - CEMITÉRIO SERRANÓPOLIS DO IGUAÇU - DIA

Visão aérea das plantações de soja de Serranópolis do Iguaçu em diferentes épocas de seu crescimento e colheita. Créditos iniciais. Som de colheitadeira preenche a imagem, sendo gradualmente encoberta pelo som de um berimbau. Em meio à soja surge um pequeno cemitério, a paisagem ao redor verde se torna amarela, e se vê a formação de uma roda de capoeira de angola que começa com alguém que já está tocando o berimbau, mais o atabaque que se soma, e progressivamente até que se fecha a roda. Todos usam roupas brancas. A canção que soa é uma versão de Duerme Negrito.

Áudio de Beto contando que tocar berimbau no cemitério havia sido um pedido de Maria, e que na capoeira, ela era conhecida como Bruxa.

### EXT - PORTA DO CEMITÉRIO SERRANÓPOLIS DO IGUAÇU - DIA

#### PERFORMANCE RASTROS

*Programa para câmera:*

Participante:

João

Materiais: Quatro potes de vidro indicados respectivamente como: Serranópolis do Iguaçu, Medianeira, Foz do Iguaçu e MMC, com suas respectivas datas dos anos de fundação.

João usa uma roupa de luto branca, sempre de pés descalços.

Nas diferentes locações do filme João vai encher os potes de vidro com a terra de cada lugar. Essas terras ao final serão oferecidas à mística.

*Programa para corpo:*

Na porta do cemitério onde ocorreu a roda de capoeira, já sem ninguém, João recolhe um pouco de terra em um vidro escrito: Serranópolis do Iguaçu.

### EXT - ENTRE IGREJA E RUÍNAS DE ESCOLA RURAL, SERRANÓPOLIS DO IGUAÇU - DIA

João e Sandra compartilham um chimarrão debaixo da sombra das árvores entre os dois edifícios, e conversam sobre Maria Luiza. Celebram o reencontro entre elas e a memória da bruxa. Eventualmente o chimarrão é oferecido para o fora de quadro.

João afirma: “Eu posso contar toda a história da minha mãe, menos a parte do Movimento de Mulheres Camponesas, essa parte só você pode contar. Queremos fazer uma Mística para ela, eu estou coletando um pouco da terra dos lugares que ela já agricultou para fazer parte.” Sandra conta de sua amizade e luta com Maria, explica do que se trata para ela e Maria Luiza a Mística e o MMC.

## Sequência II - Maria, Maria É Um Dom.....

### INT/EXT - CASA DE ELAIDE, MEDIANEIRA - DIA

Tomando um chimarrão que vem do fora de quadro, Elaide sentada em uma mesa de café da tarde comenta sobre a vinda da família do Rio Grande do Sul para o Oeste do Paraná. Maria Luiza, a Pepi, com um ano de idade parecia uma boneca. Conta sobre as plantas que a família trouxe, a diferença entre os jardins da família cabocla e os da família alemã. Conta a anedota da primeira menstruação de Maria Luiza.

### EXT - TERREIRO (JARDIM) DE ELAIDE - NOITE

#### PERFORMANCE JOGO DAS CADEIRAS

*Programa para câmera*

Participantes: Cabocla (João) e Elaide (colona)

Local: Jardim de Elaide

Câmera fixa plano geral: No lado esquerdo uma composição densa de plantas, vasos e objetos de agricultura caboclas (referentes a tradições utilizadas por ambas as culturas indígenas e afro no território brasileiro), em oposição ao lado direito com uma densa composição de plantas e ferramentas colonas (referentes a plantas e modos de agricultura de uma cultura europeizada). As plantas são iluminadas respeitando a mesma separação. Entre as plantas, dos dois lados, uma vela em um pires com um isqueiro, de forma que a câmera não vê.

João usa o vestido azul com detalhes brancos de Elaide, o mesmo que ela utilizou na pré-entrevista.

Elaide usa roupas masculinas de colono, inspiradas nas que usava ao trabalhar na roça.

Uma vez captados os gestos descritos a seguir, a pós-produção trabalhará desde:

Desenho sonoro: adicionar relatos de Elaide sobre as plantas caboclas ou colonas que a fazem lembrar das mulheres de sua família, em momentos pontuais da performance, de forma a não tomar o protagonismo por sob a captação de som direto. Com o acender da primeira vela, inserir cantos de aves noturnas típicos da região, tal qual o Bacurau (Solitário), Urutau (Mãe da Lua), João Corta Pau, Coruja Buraqueira e Quero-quero.

Edição/Montagem: Sobreposição de gestos reiterados dentro do mesmo plano fixo como uma memória do ar, trabalhando com diferentes opacidades fazendo com que as imagens se fundam uma na outra.

*Programa para os corpos*

Duas cadeiras brancas do sítio de Maria Luiza são dispostas nos limites do quadro, uma virada de frente para a outra.

Jogo das cadeiras 1

-Elaide entra sozinha, interage com as duas cadeiras sem retirá-las do lugar.

- Escolhe uma cadeira para sentar.
- Cabocla entra e ocupa a cadeira vazia.
- Cabocla e Elaide interagem sem levantar das cadeiras.

#### Jogo das cadeiras 2

- Cadeiras dispostas de costas uma pra outra, no centro do quadro.
- Cabocla e Elaide entram ao mesmo tempo, sentam-se nas cadeiras.
- Cabocla vira a cadeira e encara as costas de Elaide, que permanece.
- Cabocla levanta, arrasta a cadeira, dá a volta e senta virada de frente para Elaide, no limite do quadro. Elaide permanece.
- Elaide levanta e afasta a cadeira até o outro limite do quadro. Elas mantêm o olhar uma na outra. Interagem, há um momento para um jogo espelhado sem levantar das cadeiras.

#### Jogo das cadeiras 3

- Cabocla e Elaide estão sentadas nos dois extremos do quadro, Cabocla à esquerda e Elaide à direita. Se levantam ao mesmo tempo e ficam de pé na frente das suas cadeiras.
- Caminham em direção ao outro extremo do quadro, até se encontrarem ao centro. Cabocla está alinhada de forma a ficar atrás de Elaide no ponto de vista da câmera. Elaide segue caminhando para frente e Cabocla começa a acompanhá-la dando passos para trás, refazendo seu trajeto até que Elaide chegue a sentar na cadeira. Então Cabocla caminha novamente para frente até a outra cadeira.

#### Jogo das cadeiras 4

Esse jogo é indicado a partir das intenções das participantes:

- Elaide começa ficando em pé frente à sua cadeira. Derruba sua própria cadeira. A partir daí segue caminhando ao lado oposto do quadro, com a pulsão de derrubar as duas.
- Cabocla fica de pé e vai levantar a cadeira que a tia derrubou. Sua pulsão é manter ao menos uma cadeira em pé.
- Ao se cansar, João pega o pires e a vela de fora do quadro. Coloca em cima da cadeira e acende. A luz da parte oposta do quadro apaga.
- Elaide caminha até a vela acesa e se prostra. Já não derruba as cadeiras.
- Cabocla caminha em direção ao outro extremo do quadro. Levanta a cadeira. Repete o gesto de pegar e acender a vela. A luz do outro lado do quadro também se apaga.
- Cabocla pega a vela na mão e senta-se na cadeira, olhando em direção à Elaide.

### **EXT – SÍTIO DE MARIA LUIZA - DIA**

#### PERFORMANCE RASTROS

*Programa para corpo:*

Em meio à antiga roça de Maria Luiza, João caminha. Tem os pés descalços e a mesma roupa branca de luto. Recolhe um pouco da terra do jardim e a coloca em um vidro escrito:  
Medianeira

### **INT - CASA EUCÊNIO, MEDIANEIRA - DIA**

Tomando um chimarrão que vem de fora do quadro, Eucênio mostra o oratório onde tem figuras que ganhou de Maria Luiza: Um Ogum e uma Oxum. Fala da relação dela com a família, e da falta que ela faz

**MONTAGEM: ARQUIVO: INT - COZINHA DO SÍTIO, MEDIANEIRA - NOITE/INT - COZINHA DO SÍTIO - DIA**

Ailton, o Índio, ensina a fazer uma cura de cuia com açúcar e brasa, na cuia que ele deu de presente para Maria Luiza quando foram casados.

Com a mesma cuia e o mesmo chapéu, João, com um vestido de prenda vermelho/laranja recria o vídeo da cura da cuia ao lado do fogão à lenha.

**EXT - MORRO DO REPRESO - DIA**

PERFORMANCE CURA

*Programa para câmera*

Participante: João

Local: Morro do Represo, vale com plantações ao fundo.

Referência: Fotoperformance Borí de Ayrson Heráclito

Câmera 1: Planos detalhe, especialmente da mão

Câmera 2: Zenital do círculo de cuias

Câmera 3: (possível Go-pro) Planos médios/planos detalhes, liberdade de movimento na captação que não interfira no estado performativo do corpo. Ênfase nas texturas da fumaça, terra, erva, açúcar, cor da pele e saia.

31 cuias de chimarrão dispostas em círculo com um espaço aberto para uma última que o completa. Todas no processo de cura com fumaça saindo delas. Ao redor, um círculo maior de brasas. No centro do círculo, em meio à terra vermelha, um grande círculo de açúcar, e um de erva mate ao redor.

João segue utilizando o vestido de prenda vermelho/laranja

Uma vez captados os gestos descritos a seguir, a pós-produção trabalhará desde:

Montagem: A transição da cena anterior para a performance se inicia a partir de um raccord de movimento quando João está saindo do lado do fogão à lenha com a cuia já sendo curada, soltando fumaça, para a continuação desse gesto no morro do Represo.

Desenho Sonoro: Continuação do som da cura da cuia no sítio, foco no som do fogão à lenha.

*Programa para o Corpo*

-João entra no espaço com a mesma roupa e a mesma cuia do vídeo anterior na mão. A cuia, como todas as outras, tem fumaça saindo de dentro.

-João entra no círculo pelo espaço aberto, se deita no centro com a cuia sob o peito e encara a câmera de cima.

-Levanta, se aproxima do espaço aberto do círculo e, no caminhar, deixa um rastro entre a terra, o açúcar e a erva mate.

-Coloca a última cuia, fecha o círculo e retira a parte de cima de cima do vestido olhando para a câmera de cima, ficando sem camisa e de saia.

-Em movimentação livre começa a criar caminhos e rastros entre os elementos do chão com os pés. Interage com a fumaça com os braços e a saia. Em determinado momento deita-se e interage com todos os elementos até estar curada.

A cura de si e da terra.

#### INT/EXT - COZINHA DO SÍTIO/FRENTE DA CASA, MEDIANEIRA - DIA

Calinca monta um chimarrão na cozinha e vai sentar na frente da casa. Conta memórias da mãe e da avó na sua infância. Conta como via a relação de Maria com o trabalho, com as pessoas de fora, com a alimentação e com a saúde mental.

#### ARQUIVO: INT - BIBLIOTECA DO SÍTIO - DIA

Em 2019, durante a visita técnica para a realização do filme, a equipe pesquisa e dialoga com os livros e outros materiais de Maria Luiza, enquanto tomam tereré.

Paula lê a primeira página do Diário [de aulas] de Literatura de Maria Luiza, onde há um adesivo de uma borboleta azul colado: *Um registro prévio de um trabalho que se constrói no dia a dia, através das trocas de nossas vivências e de nossa cultura. O encantamento pela história nos leva a buscar outras e assim criando o hábito da leitura.*

#### INT - COLÉGIO CARLOS LACERDA - DIA

Tuca e Neuza compartilham um chimarrão e contam sobre como era frequentar a casa de Maria Luiza, como era ser sua colega de trabalho como professora e como era ser sua amiga. Compartilham memórias das contações de história de Maria.

### Sequência III - Saudades.....

#### INT - CASA DE BETO, JOINVILLE - DIA

Beto prepara um chimarrão e oferece para o fora de quadro. Senta-se com sua filha Maria Luiza no colo, e conta sobre sua mãe. Conta da época em que moraram em Foz do Iguaçu, a cidade na qual nasceu, no bairro Morumbi. Conta da escola de datilografia de Maria Luiza. Comenta o morar na fronteira.

#### EXT - FOZ DO IGUAÇU - DIA

#### PERFORMANCE SANTA

*Programa para Câmera:*

Locais a serem cruzados em sequência: Rodoviária, TTU, Bosque Guarani, Planeta Bar, Av Brasil, Praça da Paz, Praça da Bíblia, Estátua São Francisco.

Participante: João

Câmera 1: Recebe sempre o olhar da Santa em Primeiro Plano e Plano Médio. Priorizar planos em leve contra-plongée.

Câmera 2: Planos gerais que localizem o corpo da Santa nas paisagens, em marcos específicos como as três bandeiras da rodoviária, o portal fechado do TTU, a frente do Bosque Guarani, bandeira do Brasil ao lado da estátua Getúlio Vargas...

Referência: Manto de Nossa Senhora Aparecida; performance “Aparición” de Giuseppe Campuzano.

A coroa da roupa da santa é composta por mudas de espadas de Iansã. Na parte interna, espaços como um estojo de ferramentas de trabalho, que possa comportar mais mudas, ferramentas como facões, foices, enxadas e machados que fiquem firmes no gesto de abrir a roupa.

Máscara bordada com lantejoulas recriando o sagrado coração de Jesus.

As reações dos transeuntes como expressões, gestos como parar ou virar para olhar, são desejadas.

Em alguns lugares específicos, depois da passagem da Santa se criará a imagem de que ficaram galhos de ervas como alecrim, manjeriço, etc.

Uma vez captados os gestos descritos a seguir, a pós-produção trabalhará desde:

Desenho Sonoro: Xirê Ossain - keto, apenas os tambores, acompanha todo o trajeto. No momento de chegada ao Morumbi, voz off inicialmente de João, e gradualmente com outras vozes somadas, lendo o fragmento do texto Em Busca dos Jardins de Nossas Mães, de Alice Walker:

“Nas abstrações altruístas que seus corpos se tornavam para os homens que os usavam, elas se tornaram mais que ‘objetos sexuais’, mais até que meras mulheres: se tornaram ‘Santas’. Ao

invés de serem percebidas como pessoas completas, seus corpos se tornaram relicários: o que era imaginado como suas mentes tornaram-se templos dignos de adoração. Estas Santas loucas encaravam o mundo, selvagememente, como lunáticas – ou silenciosamente, como suicidas; e o ‘Deus’ que estava em seus olhares era tão mudo quanto uma grande rocha. Quem eram estas Santas? Estas doidas, tolas, lamentáveis mulheres? Algumas delas, sem dúvida, eram nossas mães e avós.”

Edição: Rostos dos transeuntes pixelados

### *Programa para corpo*

#### Santa 1 – Rodoviária Internacional de Foz do Iguaçu

-No interior da rodoviária, em meio aos bancos, malas e bolsas de muamba, a Santa está sentada. Sua intenção aqui é interagir com o olhar dos transeuntes, passageiros que estão indo ou chegando de Foz, trabalhadores da rodoviária, e quaisquer que interajam com ela.

-A Santa sai pela porta da rodoviária e interage por entre as bandeiras de Paraguay, Brasil e Argentina.

#### Santa 2 – Terminal de Transporte Público de Foz do Iguaçu

-No Terminal de Transporte Público, a Santa interage com a câmera por entre as vias de transeuntes e ônibus.

#### Santa 3 – Bosque Guarani

-Santa interage com mural e com a câmera.

-Santa interage com as trilhas e com a câmera.

#### Santa 4 – Avenida Brasil

-Saindo do fundo do Planeta Bar, desde as mesas de sinuca, a Santa caminha em silêncio, olhando para a câmera.

-Descendo a Avenida Brasil com o olhar voltado para a câmera, a Santa caminha.

#### Santa 5 – Praça da Paz

-Santa subindo a rua até a Praça da Paz

-Santa interage com o mural e entra no espelho d’agua.

-Santa sobe para o outro andar e interage com o mirante.

-Santa caminha até o busto de Getúlio Vargas, e o beija na boca.

#### Santa 6 – Praça da Bíblia

-Na Praça da Bíblia a Santa interage com o corredor demarcado pelo arco.

#### Santa 7 – Estátua de São Francisco

-Chegando à estátua de São Francisco a Santa caminha ao seu redor.

-Uma vez que deu uma volta inteira, de costas para o santo, no centro do quadro e olhando para a câmera, ela abre os braços e revela o interior de sua capa, onde vemos ferramentas de agricultura e mudas. Ao abrir os braços, cobre o santo.

#### **EXT - ESTÁTUA SÃO FRANCISCO, FOZ DO IGUAÇU - DIA**

João plantando a coroa da Santa, junto às outras mudas ao redor da estátua de São Francisco. Segue utilizando a roupa.

#### **INT - SANEM (Sociedade de Amparo aos Necessitados), MEDIANEIRA - DIA**

Tomando um chimarrão, Iraci fala sobre o espaço SANEM e a relação que ela e Maria Luiza tiveram com o local. Fala sobre a saída de Maria do campo e chegada a Foz do Iguaçu. Compartilha lembranças dela como amiga, companheira de casa e de militância.

No espaço, existe um quadro com a assinatura de Maria Luiza e de sua mãe Lirilina na parede.

#### **EXT - MARCO DAS TRÊS FRONTEIRAS, FOZ DO IGUAÇU - DIA**

##### PERFORMANCE RASTROS

*Programa para corpo:*

João, vestida com a roupa branca de luto e de pés descalços anda pelo Marco das Três Fronteiras. Quando encontra um ponto que lhe agrada, recolhe terra e a coloca no pote de vidro escrito Foz do Iguaçu.

## Sequência IV - Borboleta Azul .....

### EXT - BASE DO PT, MEDIANEIRA - DIA

Entrevista com Rui Nieiro e Inês Menegazo. Compartilhando um chimarrão, pensam coisas que Maria Luiza teria dito sobre o que aconteceu na política desde 2016, comparando com histórias do passado. Em um notebook, eles vão entrar no Facebook de Maria Luiza e comentar suas fotos, especialmente a de perfil com marco a favor da Dilma.

### ARQUIVO: EXT - MATA DO SÍTIO, MEDIANEIRA - DIA

João faz uma grande fogueira e queima projetos inacabados de Maria Luiza, entre eles as bandeiras da campanha da segunda eleição de Dilma Rouseff. Em um breve segundo, uma borboleta azul aparece ao redor.

**Voz Off:** João conta a história da Borboleta Azul, e depois recita o fragmento do texto Em Busca dos Jardins de Nossas Mães, de Alice Walker: “No calor persistente do Sul pós-Reconstrução, é assim que apareciam para [o poeta]: borboletas extraordinárias aprisionadas por um mel maligno, trabalhando sem parar em uma era, um século, que não as reconhecia, exceto como a "mula do mundo".

### MONTAGEM: INT - MEDIANEIRA - DIA/ARQUIVO: VÍDEO DE MARIA LUIZA RECEITA DE PANC/ ARQUIVO: FOTOS DO FACEBOOK DE MARIA LUIZA

Ligações exclusivamente sonoras, montagem experimental com gestos reiterados do vídeo da entrevista sobre PANCs, e fotos de Maria Luiza.

João liga, entre outras, para Edna, Tereza Spyer e Leila Weyzmann, perguntando se poderiam estar com a saia. Algumas têm ou já tiveram roupas de Maria Luiza. Com outras, isso desperta memórias e anedotas vinculadas a roupas.

Entre as ligações, imagens de Maria Luiza andando na roça com essa saia. Seus gestos vão e voltam.

Uma camisa que foi pra Venezuela, uma bata em Minas Gerais, uma jaqueta no interior de São Paulo.

A quarta ligação, para Bia Varanis, é a que rastreia a saia. Aquela saia verde específica.

Imagens de Maria Luiza colhendo um milho. Seus gestos vão e voltam.

Mais duas ligações buscando a camisa branca. Descobriu que uma roupa de gueixa de Maria Luiza está no Equador. A camisa foi dada para Rita de Cássia, que está em Foz do Iguaçu e, explicando para que é a roupa, fica feliz em emprestá-la.

Única imagem com som direto de Maria Luiza no fim da reportagem falando: Voltem para mais receitas

**EXT - ESQUINA Av. JK e Tancredo Neves - DIA****PERFORMANCE DRAG DO OESTE**

*Programa para a Câmera:*

Participantes: João

Materiais: Estrutura de um labirinto em varais mais altos que João se estende pelo espaço. Nos varais, cabides com composições de looks completos: Roupas de homem e mulher cis, azuis e rosas. Roupas de prenda gaúchas. Roupas de festa junina. Roupas ciganas, um malandro e uma pomba-gira. Um look específico pendurado em um varal menor onde estão a camisa branca e a saia verde utilizadas no vídeo sobre PANCs. No chão o labirinto é demarcado pelos calçados.

João estará vestida de bombacha, lenço vermelho, chapéu tradicional do Sul, descalça e maquiada com urucum nos olhos.

*Programa para o Corpo:*

-Dentro de um labirinto de varais cheios de cabides com looks de corpo inteiro, de forma que não se pode ver por cima do varal, João cruza as “paredes”, anda pelos caminhos.

- As roupas ciganas, roupas gaúchas e roupas de festa junina são portais entre as paredes que ela atravessa.

-Chega no fim do labirinto e há um pequeno varal. Pendurado no cabide está a saia e a camisa que eram buscadas na cena anterior.

-O cabide é mais baixo, e João se posiciona com a roupa cobrindo seu corpo, de frente para a câmera, como se a vestisse.

**MONTAGEM - TODOS OS ENTREVISTADOS**

Lembranças do funeral e do enterro de Maria Luiza. Quem pôde ir ou não, se lembra o que alguém disse ou fez...

Alguém comenta sobre as bandeiras que estavam no caixão. Alguém comenta sobre o momento em que ela foi ninada ao som de Duerme Negrito.

**EXT - PALCO BASE DO MMC, CASCAVEL - DIA**

João fala diretamente com a câmera como se fosse uma entrevista, enquanto se arruma para apresentar uma contação de histórias para as mulheres do MMC. Entre goles de chimarrão conta suas memórias desde a perda da mãe. Seu processo de transição, um pouco do processo do filme, e o que significa para ela fazer essa apresentação como filha de uma mulher do MMC.

A câmera vira e percebemos que ela já está no palco, que isso faz parte da apresentação à qual o público assiste.

Bruxa do Oeste, vestida de bruxa, conta um Itã (mitologia de religiões de matriz africana com valor simbólico tradicional transmitido oralmente) referente às Iyá-Mi Osorongá, a quem se refere como bruxas ancestrais das mulheres do campo. A história apresenta o princípio primordial da existência da magia e da natureza através do feminino, que não se estabelece a partir da oposição ao masculino, senão em oposição à ideia de humanidade como princípio desvinculado da natureza. As plantas sagradas e outros termos serão mediados para elementos próprios da região, como os nomes regionais das plantas, por exemplo a Jaca e a Figueira, trazendo sementes e folhas dessas árvores.

#### EXT - PALCO BASE DO MMC, CASCAVEL - DIA

#### PERFORMANCE RASTROS

*Programa para o Corpo:*

No fim da contação da história, João, como Bruxa do Oeste, recolhe um pouco de terra em um frasco escrito MMC.

Chama Sandra e suas filhas ao palco, que entram com os outros vidros coletados durante o filme.

#### EXT - BASE DO MMC CASCAVEL - DIA

Nos vidros da performance Rastros, quatro girassóis. A partir desse centro, espirais criadas a partir de sementes, utensílios domésticos relacionados à vida no campo, cirandas, entre outros objetos, criando uma mandala espiralar visto desde cima, cada vez mais e mais do alto...

Soa um berimbau, Maria do Camboatá.

FIM

#### ARQUIVO:INT - COZINHA SÍTIO - NOITE

Créditos finais.

Equipe na visita técnica à Medianeira em 2019 brindam cada uma seu gesto para o fogão à lenha, criando o que parece um feitiço. Quando Eliana, a que ficou com o último gesto, sai, todas entram em cena e começam a dançar e a rir muito.

## Fundamentação Teórica

Coraci Ruiz, em sua tese sobre documentários autobiográficos de mulheres, apresenta a afirmação, baseada em questionamentos de Teresa de Lauretis, ao entender o cinema como uma tecnologia que pode ser usada para a criação de teoria feminista e emancipadora. A cineasta, em diálogo com a teórica feminista, identifica nas diferentes representações de gênero no cinema, e na relação da espectadora para com essas produções de subjetividade, o lugar de dialogia onde se devem reivindicar novos tipos de narrativas. Estas, ao partirem do pressuposto de que o pessoal é político, já não veem distinção entre a esfera pública e a privada no que diz respeito às demandas que permeiam o corpo e a identidade (RUIZ, 2020). Esferas essas, cuja separação, de acordo com Leonor Arfuch no seu livro Espaço Biográfico, caracterizam desde o século XVIII nosso modelo para a atual sociedade ocidentalizada (ARFUCH, 2010), tal qual os questionamentos e crises resultantes dessa cisma.

É no sentido de contextualizar a própria criação da ideia de um *eu*, atravessado pelo contexto sócio-histórico-cultural, que Leonor Arfuch remonta a origem do espaço biográfico a esse momento de separação na sociedade entre um espaço público, mediado pelo Estado, e o privado, onde fica relegado o corpo da mulher e se controlam as pulsões “não civilizadas”. O espaço biográfico abrange então a “*fábula* da (própria) vida” (ARFUCH, 2010, p.71), com diferenças formais e semânticas nos processos narrativos que abordam e significam a vivência de um indivíduo e de sua intimidade. Habitado pelo leitor/espectador que busca essa sensação do “real”, na esquematização de eventos de uma vida que validem uma trajetória canônica ou comum, uma maneira de sobreviver à eterna disputa contra o esquecimento e a morte (ARFUCH, 2010). Nesse sentido, elaborar narrativas ou, como vou me referir, contar histórias, que era um dos ofícios de Maria Luiza e hoje em dia de João, é uma característica essencial à humanidade para dar sentido à vida. Como Arfuch explica, isso não se resume ao indivíduo.

É justamente por meio do processo narrativo que os seres humanos se imaginam a si mesmos - também enquanto leitores/receptores - como sujeitos de uma biografia, cultivada amorosamente através de certas "artes da memória". Mas essa biografia nunca será "unipessoal", embora possa adotar tons narcísicos; envolverá necessariamente a relação do sujeito com seu contexto imediato, aquele que permite se situar no (auto)reconhecimento: a família, a linhagem, a cultura, a nacionalidade. Nenhum autorretrato, então, poderá se desprender da moldura de uma época e, nesse sentido, falará também de uma comunidade. (ARFUCH, 2010, p.140)

Dessa forma, ao elaborar junto a João a contação da história de Maria Luiza com os recursos narrativos que apresentarei (o documentário performático por Nichols, a performance com e para presença por Taylor e Schechner e para a ausência por Diéguez, o programa de

performance por Fabião, a entrevista por Arfuch e Puccinni), não se pretende representar as duas vidas em sua totalidade, tarefa impossível. O que pretende-se é construí-las como personagens, dentro do paradoxo de completude e fragmentos, para elaborar uma ordem no devir das experiências de resistência política, lutas e afetos que se deram no âmbito privado e no público concomitantemente, de forma a celebrar essas vidas.

Ao propor, dentro da infinidade de possibilidades do espaço biográfico, a abordagem do filme *Bruxa do Oeste* como um documentário performático, parto do entendimento de Bill Nichols de essa forma ser “um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (NICHOLS, 2010, p.170). De acordo com o autor, “os documentários performáticos dirigem-se a nós de maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo que temos em comum” (NICHOLS, 2010, p.171). Sem esconder o aparato cinematográfico como algo “neutro” que registra a “realidade”, é na licença poética de narrar a magia<sup>10</sup> de Maria Luiza e João, e de dar protagonismo ao corpo, que busco a performance.

Richard Schechner provoca o primeiro lugar da performance que se pretende buscar no documentário e, a partir dele, busco a magia do "honrar o que é ordinário [ao] observar quão ritualística é a vida diária, e o quanto esta é constituída de repetições. Não há nenhuma ação humana que possa ser classificada como um comportamento exercido uma única vez" (SCHECHNER, 2003, p.27).

Performances afirmam e remodelam a existência, criam significações, contam histórias. Quaisquer performances são feitas de comportamentos duplamente exercidos, restaurados, ensaiados, como todo processo de aprendizagem do que é viver em sociedade (SCHECHNER, 2003), como a própria “etiqueta” de uma roda de chimarrão, que será utilizada como método de entrevista no documentário. Ou instâncias mais íntimas, como nos aponta Diana Taylor sobre a performance de gênero que Judith Butler denuncia como invisibilizada na nossa sociedade, até que surja um corpo que não se adequa a essa norma (TAYLOR, 2013) e a faça ser vista em sua performatividade e questionada.

---

<sup>10</sup> Utilizo esse termo a partir da Poética do Objeto de Leonor Arfuch no artigo Arte, Memoria y Archivo: “ese arte memorial, que a veces orilla sintomáticamente el archivo, no solamente puede manifestarse en tanto elaboración metafórica de las grandes tragedias de nuestro tiempo [...] sino también en la pequeña escena, en tanto investidura afectiva en los objetos, que la práctica artística, repitiendo el gesto de la ostranenie, rescata de su minucia cotidiana para otro devenir significante” (ARFUCH, 2015). A reelaboração da significação e do poder do objeto que pode se transformar num amuleto, ou ampliando ao gesto que pode *sembrar* ou matar, moldando a realidade dentro de poéticas, é o que chamo de magia.

João, nesse sentido, tem em seu corpo a identidade compartilhada pela família de matronas que a influenciam fortemente na sua forma de se colocar em relação ao mundo. Por exemplo, a partir de uma relação própria delas com a terra que, mesmo que João não fosse reconhecida ou se reivindicasse na época como mulher, é desde essa matrilinearidade que ela corporifica esse saber. Filha cabocla de uma mulher de família que se reivindica alemã, João sempre foi cercada pela mãe por referências musicais, de dança ou de comida afro e indígena. Essas fronteiras também são parte fundamental de quem João é, de quem foi Maria Luiza, e como se dava a relação entre elas e para com o mundo. Essas camadas sobrepostas de referências reiteradas possuem um discurso e uma disputa a nível histórico, reafirmando então a escolha do documentário performático para “representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal” (NICHOLS, 2010, p.171), uma perspectiva situada desde o corpo e sua dimensão expressiva.

Taylor afirma que os movimentos reiterados e recontextualizados refletidos por Schechner "operan como actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad" (TAYLOR, 2013, p. 22). Torna-se fundamental a interação junto a um processo de pertencimento à determinado grupo, uma vez que "el performance tiene *público* o participantes (aunque sea sólo la cámara)" (TAYLOR, 2013, p.20 grifo meu) com dinâmicas próprias, muitas vezes questionadas pelo próprio fazer performático.

Da autora ainda nos inspira a reflexão na qual identifica dois sistemas de transmissão de conhecimento e de memória social, aos quais denomina *Arquivo* e *Repertório* (TAYLOR, 2012), que nos apoiará na mediação entre os distintos materiais que vão compor essa contação de história.

O *arquivo*, supervalorizado pelo Ocidente como principal forma de transmissão de conhecimento, abarca documentos, textos, livros, elementos que são entendidos como “estáveis” por serem resistentes, preservando as mesmas palavras e supostamente comunicando a mesma coisa através do tempo. Taylor, porém, pontua que "lo que cambia con el tiempo es la interpretación, la relevancia o el significado atribuido al archivo" (TAYLOR, 2012, p.154), não estando nada imune aos devires do tempo. “El repertorio, por otro lado, tiene que ver con la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral. [...] Actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible.” (TAYLOR, 2012, p.155). O repertório não se propõe como inalterável pelo tempo e, para operar como ato de transmissão de conhecimento e de identidade cultural, requer presença.

Ainda assim, a distinção entre os dois "no es cuestión de 'verdadero' versus 'falso', 'mediatizado' versus 'no mediatizado', 'primitivo' versus 'moderno.'" Tampouco são opostos antagônicos, como se "el repertorio sea el que provee el desafío anti-hegemónico" (TAYLOR, 2012, p.156). A autora aponta também o uso deste em prol do opressor, exemplificando a tortura como um repertório de práticas corporais. Ambos, repertório e arquivo, são mediações, transmitem e representam conhecimento, e muitas vezes trabalham em conjunto (TAYLOR, 2012).

Quando Taylor indica que a câmera pode ser um espectador, nos dá uma pista do lugar desta nos processos de captação do filme, inclusive como corpo participante. Ainda que ela vá agregar que

El performance "en vivo" no puede ser capturado - ni transmitido - a través del archivo. Un video de un performance, como ya vimos, no es el performance. La memoria corporal, por el hecho de ser "en vivo", excede la posibilidad del archivo de capturarla. Pero eso no quiere decir que el performance - como comportamiento ritualizado, formalizado o reiterativo - desaparezca. (TAYLOR, 2012,p.155)

Nesse sentido, no processo de realização do documentário haverá dois tipos de performance, intituladas respectivamente como *performatividade* e *performance arte*. Essa separação não é um consenso dentro dos estudos de performance. Schechner (2003), por exemplo, enumera algumas situações de performance entre vida diária, artes, sexo, entre outros, apenas para reafirmar como sua listagem não contempla a amplitude do campo, mas a indicação da distinção aqui apresentada nos serve para o que se propõe realizar em prol da narrativa:

A performatividade será elaborada a partir do repertório de João e dos demais participantes do filme, companheiras e companheiros de diferentes áreas de militância e momentos da vida de Maria Luiza, que vão restaurar e recontextualizar gestos endereçados à sua memória. Um exemplo é a realização de uma roda de capoeira ou a criação de uma mística, onde a câmera assume um lugar de espectador passivo, intervindo o mínimo possível uma vez que

A ideia de encenar para a câmera tem obrigatoriamente de lidar com o "incômodo" da presença dela, com essa possível situação de constrangimento gerada pela invasão de um aparato de produção cinematográfica, mesmo que a encenação represente uma prática ligada ao cotidiano [...]. Esse "incômodo" torna-se mais delicado quando levamos em conta que o documentário lida preferencialmente com atores sociais, ou atores não profissionais, nem sempre habituados a se deixarem fotografar ou filmar. (PUCCINI, 2012, p.45)

Ainda que essas ações com atores sociais estejam no espectro que Puccini entende como eventos integrados (PUCCINI, 2012), ou seja, sendo o fazer fílmico o dispositivo que

vai instaurar o contexto da realização da mística, entre outros, entenderemos o quanto esta é uma prática que elabora arquivo e repertório, para além do que o autor chama de encenação como recriação de cenas do cotidiano em prol da narrativa fílmica.

As performances arte, essencialmente protagonizadas por João, que terão a ação “atraída para dentro do espaço criado pelo enquadramento da câmera”, com o dispositivo de captação exercendo o que o que Sérgio Puccini identifica como “uma força centrípeta” (PUCCINI, 2012, p.74), serão instaurações de momentos extra cotidianos, suspensões (e não negações) da realidade, que encontram no documentário performático o espaço de “combinação livre do real e do imaginado” (NICHOLS, 2010, p.170).

Com o intuito de elaborar uma maneira em que o corpo tenha o seu tempo para instaurar e restaurar o gesto (inclusive de forma consciente a como este se tornará imagem), e a câmera tenha as devidas diretrizes de como captar isso, trago para o processo de escrita documental a noção de programa de performance, de Eleonora Fabião (2013). Prática que orienta o “corpo-em-experiência” em aberta provocação à convenção social da sujeição orgânica produtivista e convencional do cotidiano,

muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. “Vou sentar numa poltrona por 3 dias e tentar fazer levitar um frasco de leite de magnésia. No sábado às 17:30 me levantarei”. É este programa/enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação. (FABIÃO, 2013, p. 4)

Propõe-se então que indicações de cenas na estrutura narrativa do documentário sejam inspiradas na noção de programa de performance. Suficientemente rigoroso e objetivo para que haja comunicação entre o corpo que performa e o corpo que capta a imagem e o som, sendo ao mesmo tempo poroso para abranger as interações que vão além do planejamento. Sugere-se que essa mútua contaminação das linguagens quebre a oposição indicada por Bill Nichols, quando este afirma que

a característica referencial do documentário, que atesta sua função de janela aberta para o mundo, dá lugar a uma característica expressiva, que afirma a perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta. (NICHOLS, 2010, p.170)

A partir do enfoque na realização desta pelas mulheres do Movimento de Mulheres Camponesas retorna-se à mística, essa prática tradicional dos movimentos camponeses que foi indicada como uma das performatividades do documentário. Nesse coletivo e nessa prática,

Maria Luiza se realizava e elaborava muitas frentes de sua atuação política. Apesar de não encontrar análises específicas sobre o performativo das místicas do MMC, nos serve a definição de Luiz Vieira sobre a função da performatividade na mesma prática no Movimento Sem Terra, quando afirma que

A mística tem a potencialidade de fazer os sujeitos lembrar suas conquistas, também das possíveis vitórias que o grupo poderá alcançar. Além de levar as pessoas a viver o não-cotidiano, isto é, aquilo que elas não estão acostumadas a vivenciar – o sonho dos trabalhadores que ainda não foi possível ser realizado pode ser idealizado através da mística. Mas vale ressaltar que a mística surge na intenção de motivar os desejos das pessoas que compartilham da mesma esperança. (VIEIRA, 2008, p.296)

A identificação concebida por Vieira da mística como performance entra em acordo com a ideia de transferência de saberes de Taylor, uma vez que nela se resgatam e se compartilham “momentos históricos vividos por sujeitos que lutam em prol de um causa social” como em memória de seus mártires. Com “o propósito de construir uma cultura de organização”, buscando criar uma sensação de pertencimento, de criação de força para a luta coletiva, de forma que não sejam apenas assistidas, senão vivenciadas, sempre de maneira singular e coletiva que se comunique com o cotidiano (VIEIRA, 2008). Identifico nessa prática também o espaço biográfico de Arfuch no eterno devir da criação e elaboração de identidade (ARFUCH, 2010), e a mesma magia que é tão importante nessa narrativa, quando o autor afirma que

A mística pode aparecer a partir da leitura de um poema, de uma música, de uma palavra de ordem do MST ou até mesmo através de uma ferramenta de trabalho que os camponeses usam em seu cotidiano. A foice é um objeto que tem um significado muito grande para a luta do movimento assim como para a vida do camponês; é por meio dela que o trabalhador tira o sustento para sua família. Em outro contexto, a esta ferramenta de trabalho é atribuído outro significado, como, por exemplo, nas mobilizações, quando ela se torna, aos olhos alheios, uma arma. (VIEIRA, 2008, p.298)

Compreende-se então a mística enquanto uma performance que realiza atos de transferência e compartilhamento, elaborando repertório e arquivo dos movimentos camponeses.

Para a contação dessa história, existe ainda a necessidade do relato que pode ser brindado pelos que conheceram Maria Luiza.

Nas entrevistas “não interessa a verdade do que se diz, mas a expressão do momento” (PUCCINI, 2012, p. 43), e na falta da entrevista direta com Maria Luiza, nos serve a explicação de Arfuch que desde a solidão do lugar da vivência de cada indivíduo é onde surge o testemunho da sua identidade. Nesse sentido, a presença dos entrevistados que elaboram a si mesmos nos fatos que narram, oferece prova de sua existência (ARFUCH, 2010), e da

existência de Maria em sua trajetória. Hoje em dia, o audiovisual permite ver o corpo e ouvir a voz, tornando prova irrefutável da existência dessa pessoa que elabora o relato, e assim da sua relação com ele (ARFUCH, 2010). A ausência de Maria não é evitada, mas buscada nas entrevistas que virão a atravessar as performances, para que possamos contar sua história. Como explica Diéguez ao elaborar as performances para os mortos, habitaremos sua memória e a performatizaremos, dando corpo a outro tempo (DIEGUEZ, 2013). “Por ello utilizo la noción benjaminiana de alegoría para pensar esas prácticas artísticas como alegorías del duelo, como tejidos de restos metonímicos sin pretensiones de reconstitución, como desvíos poéticos del imposible duelo” (DIEGUEZ, 2013, p. 212).

Uma ausência possui um formato e se aconchega no corpo e na memória das pessoas de diferentes maneiras. Se torna uma história, uma lenda, um símbolo, possibilitando ver também a magia. É na contação da história de Maria Luiza com e por João que se pretende celebrar essas vidas.

Falar do relato [...] não remete apenas a uma disposição de acontecimentos - históricos ou ficcionais - numa ordem sequencial, a uma exercitação mimética daquilo que construiria primariamente o registro da ação humana, com suas lógicas, personagens, tensões e alternativas, mas à *forma por excelência da vida* e, conseqüentemente, da identidade, à hipótese que existe, entre a atividade de contar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação que não é puramente acidental, mas que apresenta uma forma de necessidade "transcultural". (ARFUCH, 2010, p.112)

Ao estruturar estas formas de linguagem na criação desse relato audiovisual, intenciona-se explicitar que as pautas defendidas por Maria Luiza (a valorização da terra e de trabalhadores do campo, do papel das mulheres na sociedade, da cultura afro-brasileira e indígena, do direito à vida em si) não são novas, e que nós da atual juventude não estamos “reinventando a roda”. É possível dialogar com as/os que nos precederam na luta, contrastando na contação dessa história o que Puccini identifica como o tempo histórico que se representa, o tempo histórico no qual se grava e o tempo histórico no qual se assiste (PUCCINI, 2012). Utilizaremos, como recomendou Coraci Ruiz (2020), o cinema como tecnologia de criação de teoria feminista, entendendo também que "a temporalidade mediada pela trama se constitui, desse modo, tanto em condição de possibilidade do relato quanto em eixo modalizador da (própria) experiência" (ARFUCH, 2010, p.116).

Finalizo em diálogo com Sérgio Puccini sobre o processo de escrita de documentário, quando este afirma que “a escrita do argumento deverá levar em conta uma abertura para o tratamento de um tempo que não é de seu pleno domínio, o presente da filmagem que não

pode ser planejado com antecedência” (PUCCINI, 2012, p.47), entendendo que para que a história da *Bruxa do Oeste* possa ser contada, também terá que ser vivida.

### **Relatório de pesquisa**

Fragmentados entre meus diários, cadernos e anotações, estão inúmeras referências a essa história, mesmo antes de ela se tornar uma proposta de realização. A morte da Bruxa do Oeste nunca será “superada”. O luto e a ausência permanecem nos espaços, e aprendemos a conviver com eles, não a negá-los. Criam, inclusive, pulsões de movimento, como a elaboração desse projeto.

O nome Bruxa do Oeste realmente surgiu poucos dias após o funeral de Maria Luiza, antes da ideia do filme, em uma escrita devaneio que tentava explicar para mim mesma o luto. Bruxa sempre foi uma alcunha que ela reivindicava e compartilhava com orgulho e com carinho, manifestando sua magia desde a terra à subversão de realidade impostas, visível para quem soubesse ver. O Oeste do Paraná me foi apresentado como essa dimensão mística e fronteriza que coloca em xeque vários traumas históricos e identitários do Brasil. Mediado pelas palavras de João que, para além dos conhecimentos como estudante de História da América Latina que foi, herdou o poder de contar histórias. Existiram e existem muitas Bruxas do Oeste. Contar a história dessas mãe e filha talvez permita abrir um olhar para a magia que percorre as fronteiras do mapa e do corpo.

No tempo em que estive longe dessa fronteira, em Barranquilla, algumas vezes comentei com amigos sobre a certeza que tinha de que o meu retorno seria para contar essa história. Trago a memória da cidade porque nessa terra de Gabriel Garcia Marquez o cuento e a poesia são cotidianos. Tanto que é um dizer lá, quando alguém está contando uma história pouco verídica e/ou muito longa, que “le está echando un cuento” a alguém ou que “eso que pasó fue un cuento”, e as maravilhas da linguagem às vezes transformavam esse termo em película, como quando alguém fica muito emocionado com algo e “se mete en la película”. Nessa pequena reflexão linguística, e em um breve evento de cuenteros que tive o prazer de assistir, comecei a entender que queria contar a história de uma cuentera, uma contadora de histórias.

Nesse meio tempo, sem uma intenção direta para o filme, João realizou um ritual de queima de projetos inacabados de sua mãe e gravou o vídeo com a câmera de seu notebook para que eu usasse em algum momento (Figura 1):

Figura 01 - Ritual gravado por João em 2017



Performance e Captação: João Ricardo/Colagem: Lara Sorbille

Quando ela me passou o material, já em 2019, me disse que o principal enfoque era nas bandeiras de campanha da presidenta Dilma sendo queimadas. Ao rever o vídeo algumas vezes com atenção, identifiquei uma borboleta azul circulando o ritual, elemento de difícil visão, mas que de alguma maneira parece seguir indicando um caminho certo, talvez já indicando as performances a partir dos rituais como a linguagem que usaria.

As histórias que tinha ouvido de João permanecem há anos em mim, assim como as breves convivências que tive com Maria. Lendo Leonor Arfuch atualmente, entendo que estes são exercícios de significação da vida em oposição à morte. A morte de Maria Luiza em algum lugar talvez tenha me feito valorizar de outra forma o compartilhar de cada momento com os que estão vivos, e a ânsia talvez comum aos cineastas por registrá-los.

Em 2019 com meu retorno à universidade dei início às pesquisas oficiais. A magia se manifestou de diversas formas e linguagens, quando reconhecia peças que pertenceram à Maria em posse de outras bruxas, e com outras histórias que elas e João compartilhavam. Uma, especialmente, me indicou o livro de Jorge Amado, *Tereza Batista Cansada de Guerra*, livro que constrói a partir da elaboração de uma camada de relatos escritos como orais, e uma camada da narrativa “oficial” da história de Tereza, uma mulher do sertão do Sergipe que nunca tolerou injustiças, que tinha forças e até poderes incompreensíveis, que era bela, e que passa por muitas violências na sua trajetória. Devorei o livro e comecei a pensar como este

poderia ser lido apenas a partir da recriação dos relatos orais, dos cuentos, que às vezes até se contradiziam, para compor a história da personagem. Pensava como seria perfeito tentar recriar esse dispositivo para contar a história de Maria Luiza. Lembrava também do filme *Bixa Travesty*, que assisti no Festival Internacional de Cine de Cartagena, e como o relato, mediado pelo que eu então chamava de performance sem uma profunda compreensão do termo, havia me emocionado. Claro que, como me foi dito na primeira orientação (dois anos antes da defesa desse trabalho), a diferença principal entre minha proposta e essa referência era a falta da personagem principal, nesse momento em que, a pedidos de João, eu elaborava o projeto de maneira em que ela sequer apareceria em cena.

Desde o começo dessa pesquisa e até hoje, às vezes acesso o perfil de Facebook de Maria Luiza, que está ao mesmo tempo eternamente congelado em apoio à Dilma em 2016, e por outro lado sempre com posts novos, mensagens de saudade de familiares e amigos. Vejo essa página como um espaço de elaboração dela mesma com sua imagem (Figura 2) e dos outros para com ela, e pretendo trazer esse discurso visual para o filme.

Figura 02 - Fotos retiradas do perfil do Facebook de Maria Luiza



Captação: Desconhecido/Montagem: Lara Sorbille

O principal elemento que me guiava na busca de trazer este cuento com magia era a história da borboleta azul. João me disse que tinha um vídeo de seu amigo Diego Rezende onde Maria Luiza tinha uma nas mãos, e brincava com ela. Pedi o arquivo, lembrando de exercícios de rotoscopia que meu companheiro de graduação Fábio Ángel estava realizando na época. A partir desse material, ainda que num processo inconcluso, surgiu essa imagem (Figura 3) que por muito tempo entendi como primordial para a história.

Figura 3 - Ilustração baseada em quadro de vídeo



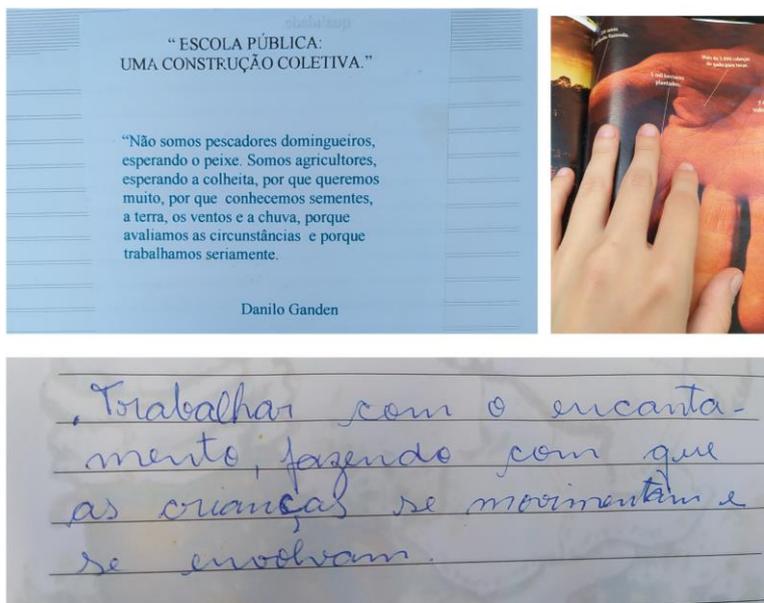
AUTOR: Fábio Ángel, 2019

Realizei diversas reuniões com João, entrando em madrugadas nas quais coincidissem nossos horários, para começar a delinear o perfil da mulher que representaríamos, num esforço que se mostrou infértil de tentar separar suas facetas entre mãe, educadora, professora, mulher do campo, ativista política, bruxa, feminista, etc. Inicialmente o que conseguimos foi criar um espectro das pessoas que entrevistaríamos para contar essa história, assim como as pessoas que participariam da equipe de pesquisa e realização do documentário. Naquele momento, priorizando mulheres. Essa lista, no processo do TCC III, sofreu muitos cortes. Tentamos deixar as pessoas que tiveram contato com várias instâncias do cotidiano de Maria Luiza, e que ao mesmo tempo pudessem dar relatos pontuais sobre ela. Dos diferentes filmes que poderiam ter nascido nesse processo, sei que os relatos que foram deixados de fora têm muito a dizer. Ainda assim acredito que, frente também as circunstâncias que fugiam ao nosso controle, chegamos a um bom panorama.

Fiz com João, ainda sem equipe, algumas visitas à Medianeira, onde aos poucos resgatamos uma relação entre nós, o sítio de Maria Luiza (cada vez mais modificado da minha lembrança original) e a família materna e paterna de João. Aprendi que o tempo que se leva para planejar a contação de uma história faz com que a própria história mude na maneira como ecoa na memória e no espaço. A casa, que na proposta inicial era a principal locação, perdeu seu protagonismo por uma série de questões. Ainda assim, esses retornos foram fundamentais como o começo da imersão nessa história, nessa estética, e nas memórias afetivas que eu também construí lá. Voltávamos dessas visitas sempre carregadas de materiais, como várias cuias de chimarrão que precisavam ser curadas, e algumas pastas dos

materiais que Maria Luiza utilizava para suas aulas (Figuras 4). O estudo se deu entre esses encontros e desencontros.

Figura 04: Registros do arquivo de Maria Luiza.  
Da esquerda para a direita: Poema do caderno de poesias;  
Interação com imagem publicitária; trecho do diário de literatura.



Materiais Originais: Maria Luiza/Montagem: Lara Sorbille

Nessas visitas realizamos a primeira das pré-entrevistas (cujo termo só me foi respaldado muito tempo depois, lendo Puccini) com Elaide (Figura 5), tia de João e irmã mais velha de Maria Luiza, que nos recebeu em sua casa e, em um café da tarde, nos compartilhou algumas histórias. Não sabia que nesse processo estava traindo o método de entrevista de Coutinho, realizador que eu e João admiramos, de só ter contato com os entrevistados no momento oficial de captação, mas entendo que nossa proposta foi por outro caminho, buscando uma maior intimidade e familiaridade. Desde o princípio desejei que, a partir das pré-entrevistas, pudéssemos estruturar uma narrativa com momentos performáticos diretamente saídos de anedotas reais, mesmo que elas entrassem em contradição, como no livro de Jorge Amado. Apesar desse processo ter sido interrompido com a pandemia, ele foi fundamental para compor o que é a proposta atual do filme, sendo alguns dos arquivos captados nessa época elementos com os quais os dispositivos de performance e performatividade vão interagir diretamente.

Figura 05: Entrevista com Elaide



Captação: João Ricardo/Montagem: Lara Sorbille

Carregando a experiência de quando realizei um documentário sobre o movimento feminista de Barranquilla, Proyecto M - Patriarcado, e sofri todos os reveses que uma primeira direção e uma falta de planejamento poderiam gerar, sabia que para o *Bruxa do Oeste* teria que encontrar uma maneira de elaborar o roteiro fílmico de forma assertiva. Buscando no livro de Patricio Guzmán, *Filmar O Que Não Se Vê*, uma maneira de seguir, busquei o que ele dizia ser a bússola para ver a realidade. Buscava qual era meu ponto de vista nessa história, de onde pretendia contá-la, e muitas vezes espontaneamente me surgiu a frase “siga as borboletas azuis”. Essa intuição foi afortunada, me permitiu, por exemplo, uma primeira conversa com a mulher que convidaria para a direção de fotografia do documentário, a realizadora dominicana e também companheira de graduação Eliana Del Rosario, porque ela comentou que queria tatuar uma borboleta azul. No primeiro exercício de elaboração do projeto, seguindo as indicações de Guzmán de escrever uma ideia em tom de sonho, mas já no formato DOCTV que me foi indicado, foi Eliana quem primeiramente sugeriu que faltava algo mais sobre minha relação com João, uma vez que esta foi o motor para todo o processo que ocorria. Em retrospectiva, sinto que isso já indicava o caminho que o projeto tomaria. Ao olhar de Eliana também devo o material captado na única visita técnica que realizamos no sítio que foi de Maria Luiza, atenta aos detalhes, à memória e à magia.

Figura 06: Foto da equipe que foi à visita técnica em Medianeira, 2019

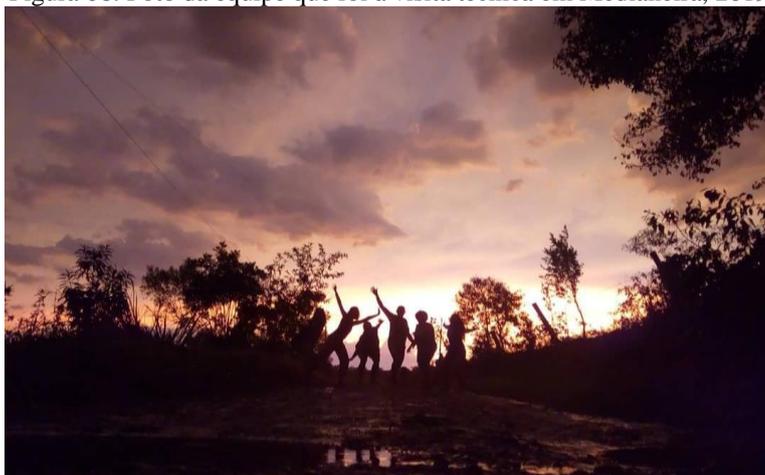


Foto: João Ricardo

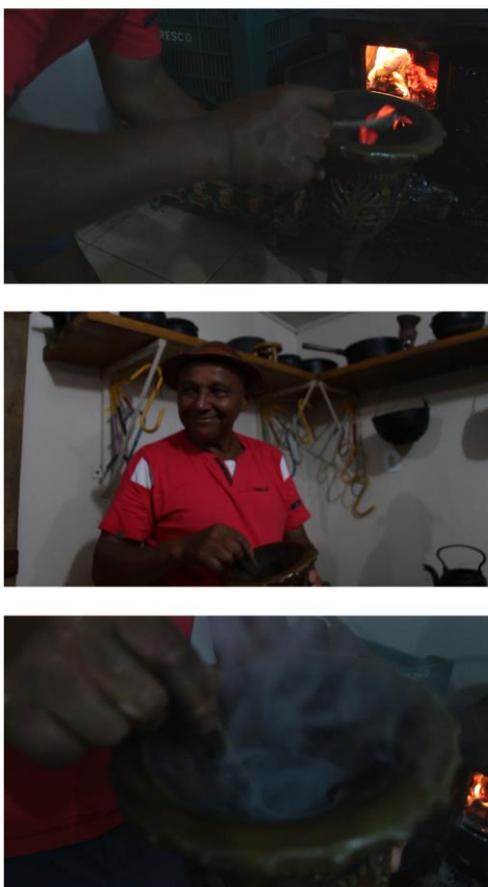
Sobre a visita técnica de 2019, entre compartilhamentos e pesquisas, me parece pertinente ressaltar alguns momentos:

Quando Calinca, irmã mais velha de João, identificou em cada uma das integrantes da equipe alguma faceta de Maria Luiza que, no seu entendimento, compunham a mãe como um camaleão. Foi mais um desses momentos em que senti que as decisões tomadas até então tinham sido acertadas, que a escolha das pessoas que iam nos apoiar a contar essa história ia aparecer também no tom da narrativa. O experimento performático que a equipe realizou em torno ao antigo fogão à lenha de Maria Luiza – que parece um feitiço e algo me remete ao fazer cinematográfico, porque cada uma aporta com algum gesto – muito nos deu para pensar sobre os corpos na frente e atrás da câmera, e como isso influencia a imagem final.

Outro momento é a cura da cuia, que foi captada com intenção de pesquisa e terminou fazendo parte indiscutível da narrativa final. Ailton, pai de João e grande entusiasta do projeto, nos mostrou de maneira didática endereçada à câmera, como curar uma cuia especialmente decorada que ele mesmo deu à Maria Luiza quando foram casados (Figura 7).

A biblioteca de Maria Luiza foi outro portal, onde encontramos alguns outros cadernos fundamentais no processo de pesquisa para o filme, e interagimos com seus livros livremente. Essas interações também foram gravadas na visita técnica, e agora fazem parte da narrativa pelo próprio discurso que encontramos entre os corpos, livros, jornais, colagens e o próprio espaço.

Figura 07: Processo da cura da cuia com Ailton, o Índio.



Captação: Eliana del Rosario/Montagem: Lara Sorbille

Finalmente, um elemento que só foi visto ao revisitar todo o material captado, mas que uma vez identificado seria impossível ignorá-lo: a dinâmica do mate ou do tereré em absolutamente todos os momentos, não só da visita técnica, mas também do registro das visitas anteriores (Figura 8), que evidenciou esse ritual como uma dinâmica que permeia todas as interações de entrevistas, assumido então como dispositivo fílmico.

Quando estávamos a ponto de começar as pré-entrevistas oficialmente com todo o aparato da Unila, a pandemia recaiu sobre nós. Gravações interrompidas, universidade fechada, e com o tempo alguns colegas começaram a ir embora da cidade. Em algum momento, foi a minha vez. Retornei a São Carlos, e durante 2020 nunca consegui tocar no projeto, por esse novo luto que permeava o processo interrompido. O projeto, a partir daí, começou a tomar um rumo muito diferente. Realmente, antes disso, não havia existido ainda um momento de calma para analisar todo o material já coletado, que se mostrou mais que suficiente para uma das formas de contar essa história.

Figura 08: Mate e tereré presentes em diversos momentos da pré-produção. Da esquerda para a direita: 1 - pesquisa na biblioteca de Maria Luiza; 2 - João e Ailton no terreiro do sítio; 3 - pré-entrevista de Elaide; 4 - Calinca tomando chimarrão na varanda.



Captação 1, 2 e 4: Eliana del Rosario. Captação 3: João Ricardo/ Montagem: Lara Sorbille

No começo da quarentena, com João e a professora Angelene Lazzareti, realizamos com mais algumas pessoas um grupo de estudos sobre Antonin Artaud, e esse foi um ponto fundamental onde começou uma troca muito rica de expressões de amor, dor e falta através do corpo e do que eu entenderia depois ser o tecnovívio. O grupo foi um ponto de esperança frente à distopia que se apresentava. A partir daí tive mais ferramentas para elaborar de forma objetiva noções entre corpo e cinema, por exemplo, depois de escutar dos meus colegas do grupo que todos como atores em algum momento já tinham se sentido desrespeitados em realizações audiovisuais. Em um momento de tamanha privação do corpo, essa questão se tornou praticamente uma obsessão.

Antes e durante o processo da escrita do TCC como tal, preciso destacar a importância do projeto de pesquisa Poéticas do Entre, também orientado pela professora Angelene. No projeto, junto a João e outros companheiros, sigo me conscientizando cada vez mais das potências, fragilidades e segredos do corpo. Nesse processo, recorrentemente volto a me descobrir corpo, e sei que isso modificou para sempre minha relação com o representar outros corpos. Ainda assim, entendo que passar por esses processos de estudo e experimentação à distância não substituem experiências em convívio, coisa que ficou mais aparente na escrita do TCC III.

O processo da escrita foi trabalhoso, e foi onde o projeto mostrou todas as formas que poderia tomar. Minha primeira tentativa de estrutura narrativa, quando o filme ainda era apenas sobre Maria Luiza, foi intercalando momentos de sua biografia com fragmentos de

texto de seus arquivos, o que gerou uma lista que, apesar de uma aparente linearidade temporal, era bem confusa e bastante cifrada como roteiro de realização audiovisual.

Na pesquisa com seus materiais, encontrei no diário de literatura indicações que me remetem até hoje ao que aprendi serem os programas de performance, e comecei a alimentar o desejo de recriá-las para o filme. Numa conversa casual ouvindo uma das ideias de performance da João, percebi como Maria atravessa muitas de suas referências estéticas, políticas, e ao fim de magia. Com muito cuidado, voltei a falar com João que essa história tinha que ser contada e corporificada pela filha da Bruxa do Oeste, assim como a própria mãe se contava a partir de sua mãe. Dessa forma sentia que muitas das frestas do meu argumento se resolviam. A intuição de Eliana tomou uma forma inesperada.

João não me deu um sim automático, mas no final concordou e se animou em realizar o filme dessa nova maneira. Algumas vezes durante o processo da escrita ou quando conversamos sobre isso, ela me lembra como eu a convenci a fazer tudo o que ela disse no princípio do trabalho que não faria: Aparecer, protagonizar e falar de sua travestibilidade no filme. Trabalhar com uma pessoa por quem tenho tanto amor como personagem foi e é um processo difícil, uma vez que essa narrativa atravessa muitos traumas que mudaram muito quem ela é hoje em dia, nesse luto que, de formas diferentes, compartilhamos. Muitos desses traumas têm sido entendidos e reelaborados no processo de contação dessa história, e para além de nossa intimidade construída ao longo dos anos, sei que isso não seria possível se não houvesse o cuidado de respeitar a dimensão do corpo como narrativa.

O devir da vida e da morte nunca para, e viemos a passar por outro golpe, o momento em que a pandemia levou a mãe de santo do terreiro Ilê Asé Oju Ogún Fúnmilaiyó, a Mãe Marina, por quem eu tinha e tenho profundo afeto e respeito pela história, mas também uma admiração e carinho especial por ser a mãe que acolheu João e, em suas palavras, terminou de criá-la. Mãe Marina foi inclusive uma das pessoas mais ilustres na nossa lista de entrevistados, que convidamos tanto como uma maneira poética de trazer a presença de João em si quando esta não ia participar do filme, quanto por ter lido os odus de Maria Luiza em 2015, que ela tinha aceitado compartilhar conosco. Sobre isso, ainda em 2019, João me compartilhou a reflexão de que muitas pessoas tiveram intimidade com Maria Luiza, mas não com seu destino, e que a Mãe Marina fez esse caminho de forma contrária. Atravessadas por esse novo luto desestabilizador, abrimos mão desse elemento narrativo. Ainda assim, a ausência de Mãe Marina se faz sentir na narrativa do filme e no processo de escrita.

A realização do TCC II foi, então, um processo de elaboração e revisão de todo o material que eu tinha, sendo uma das principais indicações da banca a necessidade de fazer

recortes. O processo do TCC III só foi possível, como eu já havia indicado, em presença e imersão com João.

Foi nesse ponto em que nos demos conta que, apesar do respeito, fascínio e atravessamentos mútuos que uma tem pela linguagem que a outra estuda, o cinema e a performance muitas vezes podem entrar em atrito. A nível de linguagem, foi um forte desafio elaborar uma proposta que contemplasse as necessidades do corpo para a realização de um programa de performance, e que contemplasse também as necessidades do cinema para transformar o gesto em imagem. Com a separação interna do programa de performance em programa para câmera e programa para o corpo, conseguimos esquematizar vontades narrativas que tínhamos, e que perpassavam de forma não linear todas as etapas de produção do audiovisual, e todas as etapas de preparação do programa de performance. Acredito que a partir dessa linguagem será possível realizar muitas experimentações nesse universo do documentário performático e da videoperformance.

A escrita também perpassou um outro lugar que muitas vezes o cinema não abre, que é a participação da personagem na elaboração da narrativa. Nesse sentido foi e é uma jornada emocionalmente muito intensa, na qual ambas elaboramos coisas sobre nós mesmas que talvez não seriam possíveis de acessar de outra forma. João me indicou muitas camadas sutis da realidade que esquematizamos na narrativa que eu, mesmo tendo passado por todo o processo de pesquisa já citado, ainda não tinha percebido. Entre nossos debates, por exemplo, estavam o uso das pré-entrevistas dentro da proposta fílmica final. João me apontou como essas imagens, para os representados, não foram captadas dentro da ideia formal de uma entrevista, e por isso eles não se prepararam para que sua imagem captada fosse veiculada. Tive que me deparar recorrentemente com o lugar de respeito à representação de corpos que eu mesma tanto reivindico, e brindar a oportunidade a essas pessoas de serem captadas de maneira consciente.

Passamos também pelo processo já citado algumas vezes aqui dos cortes. Frente à pluralidade de caminhos de linguagem pelos quais se poderia seguir, foi difícil porém muito necessário abrir mão, por exemplo, das pastas de Maria Luiza, de muitos dos entrevistados e de muitas imagens realizadas na visita técnica. Porém, a partir desses novos espaços, puderam surgir estruturas nítidas das camadas narrativas, que elaboram o corpo com as entrevistas e os arquivos de forma que se consegue permear todas as temáticas que se propunha abordar desde o princípio.

### Referências Bibliográficas

ARFUCH, L. *ARTE, MEMORIA Y ARCHIVO. POÉTICAS DEL OBJETO*. Z Cultural: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, Rio de Janeiro, 2. sem 2015.

ARFUCH, L. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro. Ed. UERJ, 2010

DIÉGUEZ, I. *Un escenario para los muertos*. In: *Cuerpos sin duelo*. Córdoba, Argentina. Ed. Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013

FABIÃO, E. *PROGRAMA PERFORMATIVO: O CORPO-EM-EXPERIÊNCIA*. Revista do LUME: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - UNICAMP, Campinas, SP, ed. 4, dez 2013

NICHOLS, B. *O Modo Performático*. In: NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2016.

PUCCINI, S. *Roteiro de Documentário*. Campinas – SP: Papyrus, 2012.

RUIZ, C. *Documentário autobiográfico de mulheres: tecnologias, gestos e estéticas de resistência*. 2020. 1 recurso online (256 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

SCHECHNER, R. *O que é performance?* In: *Revista O Percevejo* nº12. Ed. UNIRIO, 2003.

TAYLOR, D. *Atos de Transferência*. In: *O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

TAYLOR, D. *El archivo y el repertorio*. In: *Performance*. Ed. Asuntoimpresoediciones, 2012

VIEIRA, L. *A Mística no MST: Um Ritual Político*. In: *XIII Encontro de História Ahpuh-Rio – Identidades*, 2008

**Referências Filmográficas**

*Bixa Travesty*. Direção: Claudia Priscilla e Kiko Goifman. 2018. Doc. 74min - Paleotv

*Contos da Maré*. Direção: Douglas Soares. 2013. Doc. 17 min - Acalante Filmes

*Kbela*. Direção: Yasmin Thayná. 2015. Doc. 21min - BrazilLAB

*NEGRUM3*. Direção: Diego Paulino. 2018. Doc. 21 min - Reptília Produções

**Referências Artísticas**

GIUSEPPE, Campuzano. *Aparición*. Perú. 2007

HERÁCLITO, Ayrson. *Borí*. Brasil. 2008

WALKER, Alice. *Em Busca dos Jardins de Nossas Mães*. Tradução de Letícia Cobra, 1972

## Anexo A - Ficha de Personagem Maria Luiza

Nome: Maria Luiza Alves de Carvalho

Necessidade dramática (o que a personagem quer?): Viver

Descrição resumida do personagem: Agricultora, bruxa, educadora, misândrica, puta, gaúcha à Bahia, capoeirista, contadora de histórias, barroca. A filha mais velha vai dizer que para cada pessoa ela era uma, e a caçula vai dizer que ela era todas e algumas mais.

Vinda ainda bebê na marcha para o Oeste do Paraná, ao se tornar mãe aos 15 anos tem que escolher entre aceitar o papel que a sociedade lhe impõe de puta ou reinventar-se (e até mesmo reivindicar essa identidade) como mulher. Se reinventa nos espaços como educadora, trazendo o campo, a luta de classe e os feminismos sempre.

Seu corpo vivenciou o êxodo rural quando morou um tempo na cidade em Medianeira e em Foz do Iguaçu, mas ela buscou traçar esse retorno para ter João, a filha caçula, no sítio, construindo sua própria casa com o florescimento do auge dos seus poderes

Faleceu aos 54 anos

Mulher branca, olhos azuis, cabelo preto curto, pele manchada do sol com cicatrizes, mãos calejadas, coluna lesionada, corpo dançante.

Se vestia construindo imagens discursivas que contrapunham o regionalismo. No espaço físico do campo no Oeste do Paraná, ela era uma silhueta que trazia signos de todos os lugares.

### Características sociais:

Viveu seus últimos anos no sítio que ela mesma construiu junto a um córrego e uma pequena queda d'água. Ali também fez crescer uma mata e uma roça.

Outros ambientes: Escola, Fronteira, Foz do Iguaçu, MST, rua como espaço de militância, Partido dos Trabalhadores, sindicato.

Foi uma mulher literata pós graduada em psicopedagogia que sempre buscou aprender para ensinar. Sempre foi e se reivindicou como classe trabalhadora

Relação com a família: Sempre um lugar de conflito onde ela era a base financeira, de mão de obra ou emocional. Matrona em uma família de Matronas em um mundo machista.

Descreva sua profissão, local de trabalho, e sua relação com as pessoas neste ambiente:

Tendo dado aula desde os 14 anos antes mesmo de se formar no magistério, Maria Luiza via o trabalho por uma vertente marxista, e expressava suas militâncias nele. Apesar de ter exercido outros ofícios, na maior parte de sua vida foi educadora, sempre da rede pública, que sempre buscou trazer arte e literatura para os espaços, com reflexões elaboradas sobre o campo, a classe, a raça, o papel da mulher, a necessidade de saber expressar descontentamento e amor. Trabalhava majoritariamente com niños, e com eles tinha uma relação de guiá-los e inspirá-los. Com colegas tinha uma relação conflitiva, porém de muito respeito.

Não era apenas uma professora de sala de aula, era da comunidade. Buscava sempre dinâmicas que também incluíssem os pais dos alunos e suas demandas, por exemplo a criação de hortas comunitárias que mediavam processos de alfabetização.

Deu aula em muitos colégios de Medianeira, e trabalhou alguns anos como diretora. No fim da vida, já aposentada, ainda dava aulas de literatura para crianças na primeira infância.

Melhores amigos: João (filha caçula), Gerson, Sandra, Edna, Darci e Tuca são alguns, mas ela tinha muitos amigos, por entender a amizade enquanto espaço de cura para as pessoas.

Modos de falar: Mantinha o sotaque gaúcho e da terra, porém com repertório literário enorme.

Hobbies preferidos: Leitura, dança, trabalho na terra

Estilo: De todos os lugares no Oeste do Paraná.

Religião: Acreditava nas forças da natureza mas tinha uma formação religiosa católica. Bruxa. Respeitava a todos os sagrados.

Características emocionais e psicológicas:

O que a motiva: Construir um mundo novo. Ela passou a vida performando o mundo no qual ela acreditava, somando as narrativas de outras pessoas

Qual o seu sonho: Ser feliz, felicidade coletiva e não lutar sozinha.

De que ela tem medo: Solidão, esquecimento.

As três coisas que mais estima (objeto, pessoa, modo de vida etc.): Ser puta, ser ouvida, fazer magia em todos os momentos do cotidiano.

Sexualidade: Sempre foi uma mulher livre e muito sensual, o que sempre causou choque no seu entorno.

Sua visão sobre seu papel no mundo: Ela não tinha muito claro. Todo seu tempo era em função de mudar a realidade, e seu papel era reafirmado nas narrativas das pessoas que tiveram sua vida marcada por ela, ainda que muitas vezes não tenham reconhecido sua importância em vida.

Como é o seu local de repouso:

Ela criou a própria realidade na sua casa e nas pessoas que a frequentavam, e aí descansava. Por haver sido uma casa que ela construiu e reconstruiu aos poucos, as paredes e as estantes mantêm sobreposições de tempo, momentos e discursos, um verdadeiro palimpsesto, que hoje em dia está bastante descaracterizado pela sua ausência, porém ainda presente.

Outras características importantes: Cada pessoa conheceu uma face de Maria Luiza, pois ela era muitas o tempo todo e acessava a potência de cada interlocutor de maneira diferente. A partir daí ela acessava todas as personagens que queria quando contava histórias, de baiana à bruxa, tudo era real e disso ela compunha o fantástico. No espaço íntimo, porém, era onde ela compartilhava as dores e as tristezas da vida, por ter que lutar tanto. Sentia fortes dores, foi acometida de algumas doenças graves que superou, e passou por um longo processo de depressão.

Descreva seu personagem com uma frase ou palavra:

“Maria, Maria, é um dom, uma certa magia

Uma força que nos alerta

Uma mulher que merece viver e amar

Como outra qualquer do planeta

Maria, Maria, é o som, é a cor, é o suor  
É a dose mais forte e lenta  
De uma gente que ri quando deve chorar  
E não vive, apenas aguenta  
Mas é preciso ter força, é preciso ter raça  
É preciso ter gana sempre  
Quem traz no corpo a marca, Maria, Maria  
Mistura a dor e a alegria  
Mas é preciso ter manha, é preciso ter graça  
É preciso ter sonho sempre  
Quem traz na pele essa marca possui  
A estranha mania de ter fé na vida”  
Maria, Maria - Milton Nascimento

## Anexo B - Ficha de Personagem Cabocla João

Nome: João Ricardo de Carvalho da Silva

Necessidade dramática: luto

Descrição resumida da personagem: Travesti, alfabetizadora e Cabocla autoproclamada, nascida em Medianeira - PR. Performeira, artista e pesquisadora do corpo como narrativa y das artes visuais. Filha caçula dos três filhos de Maria Luiza, formada no mesmo magistério da mãe e na mesma agricultura. Abiã do terreiro Ilê Asé Oju Ogún Fúnmilaiyó. Graduada do curso de Letras Artes e Mediação Cultural da Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

Entrecruzadas no seu corpo a marcha para oeste e o êxodo rural interseccionam o campo e a cidade em trânsito, são parte fundante da sua maneira de interagir com o mundo através de uma epistemologia da terra, cultivada por entre gerações matrilinearmente. Cresceu em espaços de articulação política e movimentos sociais, como sindicatos, o MST e o MMC, e o comitê do Partido dos Trabalhadores como segunda casa.

Como ela será modificada ao longo da história: Incorporando a memória de si e de sua mãe através do programa de performances; no interactuar com a imagem da bruxa e do universo pedagógico que ela usava para reivindicar a necessidade da vida; corporificando os conflitos, a ausência e o luto, celebra sua identidade de gênero e o lugar dela como herdeira e contadora de histórias.

### Características físicas:

26 anos, 1,79 de altura, 105kg, ombros largos de Xangô. Gosta de palhetas de terracota que ornam com sua pele negra, alterna um belo bigode estilo latin lover. Lábios em formato de coração como sua mãe, e sobrelinha sempre bem delineada. Tem penetrantes olhos Oxum, castanho claro. Se veste com roupas e acessórios muito especiais, que circulavam entre as mulheres da família. Fios de santo, bolsas colombianas, chapéus de palha e boinas. Anda de bicicleta ouvindo salsa cubana com óculos escuros dançando vogue.

### Características básicas (sociais):

Onde vive: na sua cidade natal, Medianeira.

Outros ambientes: mata; beiras de rio; terrenos baldios; Ile; sítio.

Nível intelectual: Consegue encontrar paralelos entre complexas dinâmicas sociais, exemplos de cultura pop e referências da vivência rural, sempre de forma poética. Lia autores clássicos com sua mãe desde criança como Rosa de Luxemburgo, Paulo Freire e Marx. Aprendeu alguns segredos da terra com a mãe carnal e a de santo, apesar de nunca sentir que seja o bastante. Estudou e já deu aula de teatro por anos, entendendo o corpo enquanto um lugar eterno de estudo, reelaboração e acolhimento. Em relação ao título de ensino superior, já possui esse conhecimento, falta formalizá-lo.

Nível econômico: Pobre.

Descreva sua família e a relação da personagem com ela:

João se descreve como sendo parte de duas famílias, uma branca (materna) e uma preta (paterna). Foi criada no campo pela avó materna e pela mãe, numa cultura agrária voltada ao trabalho como linguagem de interação com o mundo. Tendo a figura da mãe Maria Luiza como referência erudita e onipotente, porém trazendo junto à sua negritude o convívio com diversas violências e negligências por parte da família materna e da comunidade. Maria Luiza exerceu o papel de mediadora da identidade negra dos filhos, alargando os caminhos para que João e seu irmão mais velho vivenciassem coletividades e afetos, tanto no grupo de capoeira (Camboatá) como dentro de casa a partir da sua culinária e estética.

Descreva sua profissão, local de trabalho, e sua relação com as pessoas neste ambiente: pesquisadora do tecnovívio em tempos pandêmicos.

Melhores amigos: Unila.

Modos de falar: Pajubá rural e fronterizo.

Hobbies preferidos: plantar flores e plantas ancestrais em vias públicas.

Estilo: E-girl-rural macumbeira y latinoamericana

Religião: Candomblecista.

Características emocionais e psicológicas:

O que a motiva: as memórias das suas mães.

Qual o seu sonho: pertencer.

De que ela tem medo: eguns, antropoceno, perder pessoas.

As três coisas que ela mais estima (objeto, pessoa, modo de vida etc.): Caboclos, Movimento Campesino, Cultura PoP.

Identidade de Gênero: Trans/NãoBi.

Sua visão sobre seu papel no mundo: Pertencer a um lugar que esteja em oposição às injustiças do mundo.

Como é o seu local de repouso:

O Terreiro.

Outras características importantes:

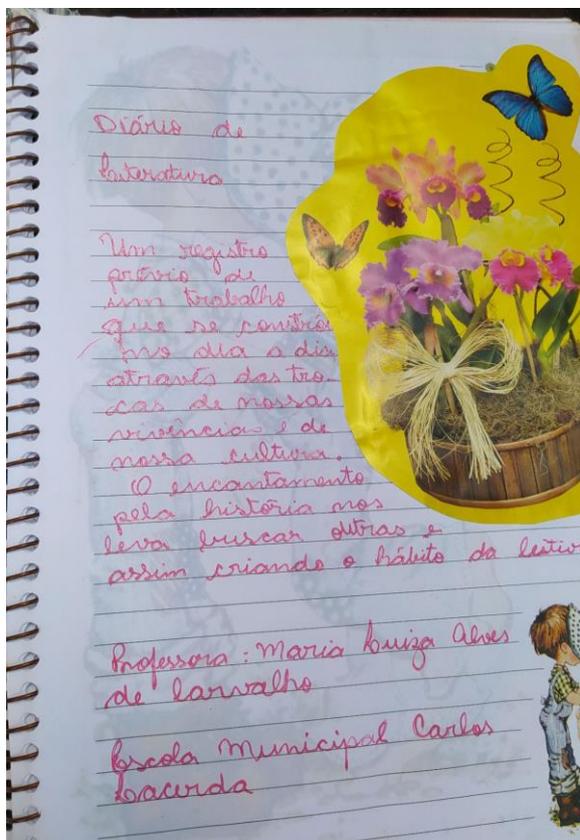
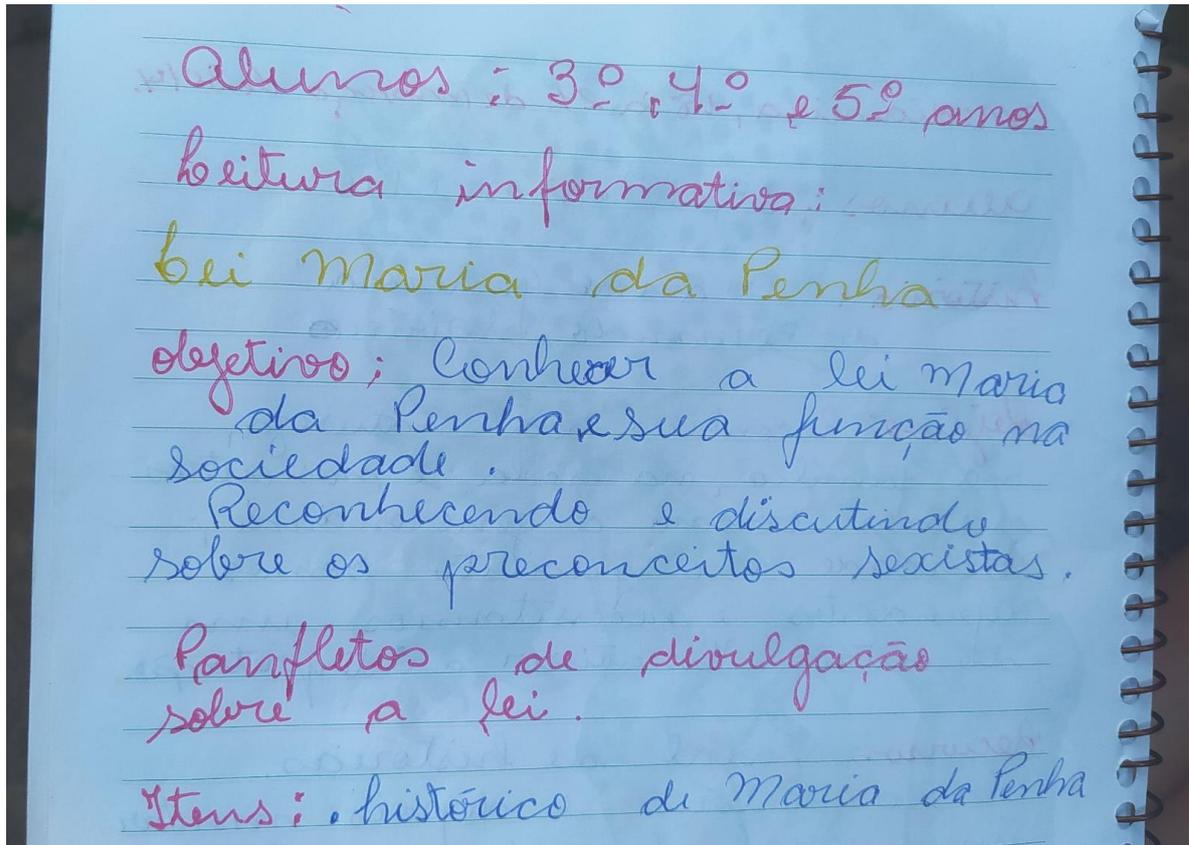
Artesã que produz varinhas mágicas a partir de madeiras específicas que carregam histórias nas suas fibras.

Descreva seu personagem com uma frase ou palavra:

"Peço que me considerem a partir do meu Desejo. Eu não sou apenas aqui-agora, enclausurado na minha coisidade. Sou para além e para outra coisa. Exijo que levem em consideração minha atividade negadora, na medida em que persigo algo além da vida imediata; na medida em que luto pelo nascimento de um mundo humano, isto é, um mundo de reconhecimentos recíprocos." Franz Fanon, Peles Negras, Máscaras Brancas pp. 181

"Entre luzes e som, só encontro, meu corpo, a ti. Velho companheiro das ilusões de caçar a fera. Corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora. Corpo/ mapa de um país longínquo que busca outras fronteiras, que limitam a conquista de mim. Quilombo mítico que me faça conteúdo da sombra das palavras. Contornos irrecuperáveis que minhas mãos tentam alcançar". Beatriz Nascimento

## Anexo C - Diário de Literatura



• Conversação sobre a importância da leitura e conhecimento como forma de libertação.

"Um povo que tem conhecimento não será escravizado."



Alunos desenham no ar um coração. Mostrar a figura "coração" usando as mãos, olhos, braços, antebraços, e juntos de dois a dois.

obs: Abraçar o colega, as árvores, plantar as flores, sentir o ar, o sol.

Falar as palavras "Eu te amo" ou demonstrar com um abraço as crianças e entre os colegas.

É importante refletirmos sobre o comportamento humano, sem apontar defeitos um do outro. Agir em prol do bem-comum, é papel que cabe a cada um de nós. Acreditando numa sociedade mais humana e justa, sem violência, onde possamos viver como cidadãos, pois viver em paz é o papel e o desejo de cada um de nós. Com esse trabalho espero a transformação de seres humanos como multiplicadores do "AMOR".



## Anexo D - Lista de Entrevistados

Obs: Todos estão dispostos segundo sua relação com Maria Luiza.

### Família

**-Calinca** (filha): 40 anos, canceriana. Hoje vive na casa que era de Maria Luiza. Filha mais velha, nasceu quando Maria Tinha 15 anos. Morou alguns anos com a avó e depois foi para Foz do Iguaçu com a mãe. Voltaram juntas a Medianeira já com o segundo filho de Maria, e se afastam um pouco quando Calinca ficou mais velha.

- Falar de Lirilina (Mãe de Maria Luiza)
- Relação mãe e filha, memórias (Maria Luiza fora de casaXdentro de casa)
- Relação com a casa hoje em dia

**-Roberto** (filho): Por volta dos 40 anos, filho do meio de Maria Luiza. Lutador de capoeira e atualmente de outras artes marciais. Vive em Santa Catarina e é pai de duas filhas, a mais nova nomeada em homenagem à Maria Luiza.

- Memórias da mãe com a capoeira
- Ensinos que permaneceram de Maria Luiza
- Decisão de nomear a filha em homenagem à mãe.

**-Elaide** (irmã): Por volta dos 60 anos, tinha 13 quando veio com a família para Medianeira (a parte para onde vieram hoje em dia se desmembrou em Serranópolis do Iguaçu) na Marcha para o Oeste.

- Infância, fim da infância.
- Relação com a terra
- Família, Marcha para o Oeste
- (tópicos que foram citados na primeira pré entrevista: primeira menstruação, aborto, família alemãXcabocla)

**-Eucenio** (tio e “padrinho”): Por volta dos 70 anos, gaúcho, apesar de homem tinha uma relação muito próxima com Maria. A inspirou, protegeu e instruiu. É um homem extremamente culto e literato. Possui um oratório com vários presentes dados pela sobrinha.

- Marcha para o Oeste
- Relação com o espaço da casa e do sítio
- Infância e fim da infância
- Qual é a falta que ela faz no mundo?*

### Professoras

**-Inês Menegazo** (colega partidária, amiga): Medianeirense, militante no PT e da Associação de Professores Paranaenses (APP). Professora no Olavo Bilac (?)

- Militância partidária
- Escola no viés político

**-Neuza Tormen** (professora, agricultora e amiga)

- Maria Luiza professora/diretora
- Colégio Carlos Lacerda
- Trabalho com alunos
- Como era Maria Luiza como amiga?

**-Armerinda (Tuca):** Professora da periferia de Medianeira, amiga de Maria Luiza e companheira de militância no PT

## **Movimento de Mulheres Camponesas**

**-Sandra** (amiga): Militante, agricultora, acadêmica. Conheceu Maria Luiza nos anos 90 em Medianeira, morou em um assentamento do MST e a reencontrou nos anos 2000 no Movimento de Mulheres Camponesas. (Quando perguntada sobre Maria Luiza, disse que precisávamos ir ao encontro regional do MMC).

- MMC
- Qual a importância da militância de Maria Luiza?
- Importância política da relação com as plantas
- Feminismos rurais
- Mística
- Se você fosse compor uma mística para Maria Luiza, como você faria?

## **Não vinculados a nenhum grupo**

**-Iraci Maino:** Por volta dos 60 anos de idade, trabalha na área de assistência social, militante pelos direitos sociais, militante do partido dos trabalhadores, foram amigas, também companheiras de militância.

- Sobre Maria Luiza como militante política.
- Perguntar sobre como foi a saída de Maria Luiza de casa, o que ela lembra dessa época.
- Como era a relação da Maria Luiza com as outras Mulheres.

**-Rui Nieiro:** Por volta dos 50 anos, amigo de Maria Luiza, professor, militante do Partido dos Trabalhadores, Agricultor, rui teve uma ligação com as pastorais.

- Perguntar a Rui sobre a relação de Maria Luiza com o Bairro (Parque Independência) e a escola Carlos Lacerda..
- Perguntar sobre a relação dela com Agricultura e com esses símbolos da terra.
- Perguntar a Rui sobre a Maria Luiza Militante.

**-Gelo (Edson Carlos Carvalho Luz):** Professor de Capoeira, amigo, mora em Medianeira, além de capoeira compartilharam outros trabalhos juntos.

- Perguntar a Gelo como era a relação dela com a capoeira.
- Como era a Maria como amiga.
- Promessa de tocar o berimbau no seu enterro.