La importancia de los discursos femeninos para la construcción del imaginario brasileño del siglo XX en: *Quarto de despejo: diario de uma favelada*, *Estamira* y *Estamira para todos e para ninguem* [1]

Mónica Horta Azeredo[2]

RESUMEN

Tiempos y espacios diferentes marcan el surgimiento de los discursos de Carolina de Jesus y Estamira, respectivamente, la autora del libro *Quarto de despejo: diário de uma favelada* y la protagonista de las películas ***Estamira*** (largometraje) y ***Estamira para todos e para ninguém*** (mediometraje), ambos de Marcos Prado. La aparente distancia de cuerpos no invalida el diálogo entre esas dos mujeres, que dejan la utopía en dirección al movimiento de emancipación y liberación de sí mismas y de los otros. La figura del hombre como redentor ejerce una gran influencia en las obras y muestra cuánto el femenino quebradizo constituye, incluso hoy, un gran atractivo para quien propone garantizar espacio para el discurso de la mujer. Es esto lo que, en términos de Bakhtin, asegura la "plenitud"del texto llevándolo a la luz del lector común. En ese diálogo, género, identidad, religiosidad y la miseria son los hilos que tejen la trama capaz de proporcionar al receptor de los textos literarios y cinematográficos una lectura sobre la sociedad contemporánea brasileña.

PALABRAS CLAVE: literatura, cine, género, identidad, sociedad.

The representation of itself and of the other on Carolina de Jesus' and Estamira's speeches

ABSTRACT

Different times and spaces mark the emergence of Carolina de Jesus and Estamira's speeches, respectively, the author of the book *Quarto de Despejo: o diário de uma favelada* and the protagonist of the movies ***Estamira*** (feature film) and ***Estamira para todos e para ninguém*** (medium length), both by Marcos Prado. The apparent distance of bodies doesn't invalidate the dialogue between these two women, which starts from the utopia towards the movement of emancipation and release of itself and of the other. The figure of the man as redeemer exerts a great influence in the works and demonstrates how much the fragilized feminine constitutes, still nowadays, a great attractive for whom proposes to guarantee space to the woman's speech. It is who, in the terms of Bakhtin, guarantees the "completeness" of the text bringing it at light of the common reader. In this dialogue, gender, identity, religion and misery are the wires that weave the plot able to provide to the receptor of the literary and cinematographic texts a reading concerning part of the Brazilian contemporary society.

KEYWORDS: Literature, Cinema, Gender, Identity, Society.

Introducción

Negra, pobre, favelada, madre de tres hijos, sola, Carolina de Jesus siempre tuvo todos los ingredientes para sucumbir ante las fuerzas opresoras que hacían de ella, y de otros en la misma condición, *no-personas* y *no-ciudadanos*, individuos sin importancia para la sociedad brasileña de mediados del siglo pasado. En 1960 el destino de esa mujer, de esa escritora, comienza a cambiar. Mejor dicho, el presente y el futuro del resto de la sociedad de la cual fue y continúa siendo parte –sea por medio de sus descendientes, sea a través de su pungente obra, denuncia un tiempo cristalizado por sus palabras– y que sufre gran impacto, motivado por la publicación del libro*Quarto de despejo: diário de uma favelada.*[3]

Desde entonces, diversas ediciones llegaron a sumar más de 100 mil ejemplares. Escritora por vocación, Carolina, desde siempre, escribió. Escribía incansablemente, incluso cuando el hambre, el cansancio y la miseria insistían en impedirla. A finales de los años cincuenta, más precisamente en 1958, un reportaje deflagró lo que sería el "éxito" de esta mujer. De discurso individualizado y restricto, los escritos pasaron a tener status de diálogo con lo social. La publicación surgió en el periódico*Folha da Noite* y, al año siguiente, en la revista *O Cruzeiro*, importante vehículo brasileño de comunicación de masas de la época. Un año más tarde los escritos de Carolina fueron transformados en libro. El periodista que la "descubrió", Audálio Dantas, se ocupó de la edición cuidadosa del texto. "Cuidadosa" porque en ningún momento él provocó lo que sería una barredura en el sentido de abstraer los errores gramaticales u ortográficos. Esa acción se explica por medio de nota de los editores en la octava edición, de 2004: "Esta edición respeta fielmente el lenguaje de la autora que muchas veces contraría la gramática, pero que por eso aún traduce con realismo la forma con la que el pueblo vé y expresa el mundo".[4]

El libro, un diario, es una de las obras de la numerosa producción de Carolina. Cuando fue "descubierta" por Audálio Dantas, la mujer contaba con más de 20 cuadernos manuscritos y cuidadosamente almacenados, a la espera de un golpe de suerte que pudiera sacarla de la oscuridad a ella y a sus hijos, pero sobretodo, al habla de sí y del otro que rellenaba aquellas páginas amarilladas por el tiempo. El libro fue traducido a 13 idiomas y aún hoy sirve como referencial de la identidad nacional brasileña. De acuerdo con Dantas,

> el éxito del libro – una tosca, sombría y hasta lírica narrativa del sufrimiento del hombre relegado a la condición más desesperada y humillante de vida – fue también el éxito personal de su autora, transformada de un día para otro en una patética Cenicienta, salida de las cenizas de la basura para brillar intensamente bajo las luces de la ciudad.[5]

La historia de la trayectoria de Estamira no fue tan diferente. Trabajadora del *lixão*[6] del Jardín Gramacho, ella también fue "descubierta" por un hombre – asunto que desarrollo en esta comunicación. Un proyecto de Marcos Prado iniciado en 1993, seguido a la *II Conferencia Mundial para el Medio Ambiente y Desarrollo* –la Río-92- realizada en Río de Janeiro, culminó con la realización del largometraje ***Estamira*** (Marcos Prado, 2004) y del mediometraje ***Estamira para todos e para ninguém***(Marcos Prado, 2004). Sin embargo, hasta el 2004, 11 años después de las filmaciones, el largometraje fue finalizado.

Estamira

En el principio, Prado quería sólo desarrollar un ensayo fotográfico del local para, en un futuro próximo, hacer una exposición. El objetivo era denunciar la realidad que en breve dejaría de existir, ya que de entre las decisiones del Encuentro para el Futuro en el País, estaba la extinción del *lixão* hasta 2005, época en que la capacidad del lugar para recibir residuos sólidos urbanos habría llegado a su fin. Siete años tras iniciar el registro de las imágenes, Prado percibe que las fotos dejan a desear en lo tocante a la presencia de la figura humana. "Faltaba estar más próximo a las personas",[7] dice, en las escenas extras de la película. En el mismo año, en una de sus idas y venidas al Jardín Gramacho, Prado encuentra a Estamira, conocida como la *Bruja del Lixão*. Ella tenía mucho que decir, él concluye, y él mucho para mostrar de la misión de Estamira. Ellos hacen un pacto: ella hablará de sí y para el otro, y él se encargará de la tarea de llevar al mundo ese material. El resultado de ese pacto es el largometraje ***Estamira.*** Lo que *sobra* será utilizado en la composición del mediometraje ***Estamira para todos y para ninguno*** porque, como refiere el director, ese material no podría quedar simplemente guardado.

Estamira es una brasileña, pobre, anciana, que sufre de disturbios mentales y que, durante cerca de dos décadas, vive y trabaja en un basural, en pésimas condiciones de vida. A pesar de ser la protagonista de las películas, sus trayectorias pasada y presente son también descritas por fotos, amigos y parientes. Los documentales son hechos teniendo como escenario el basurero y la casa de Estamira, esta última en la antigua carretera Río-São Paulo. En el

basurarero se producen imágenes de hombres recolectores de basura, de cuerpos humanos sin vida, de animales vivos y muertos, y mucho detrito; en la casa de Estamira percibimos la presencia de parientes y amigos de la mujer. Ese local simple y empobrecido, limítrofe al miserable, refleja la vida de parte considerable de ciudadanos brasileños.

Ambas, Carolina y Estamira, con sus discursos que buscan la comunicación algo pungente de su colectividad, tienen como instrumentos las palabras escritas y habladas. De esa forma, intentan emanciparse de la miseria y, no sólo eso, alertar al otro sobre la condición en que viven junto a otros seres igualmente desfavorecidos, humillados, olvidados. Ellas, con su instrumento de poder – la palabra –, alzadas por la figura masculina – ¿y qué importancia tiene eso? – llegan al tope de la montaña, de donde pueden vociferar para el resto del mundo que el humano puede y debe emanciparse, liberarse del universo del dolor, de la miseria y del sufrimiento. En esta comunicación, pues, no busco agotar los textos literarios y cinematográficos, sino sólo diseñar lo que imagino sería un diálogo, en términos de Mikhail Bakhtin, entre esas dos figuras de gran importancia para el escenario brasileño y mundial porque sufridas, miserables, mujeres sobre todo, y tal vez por ese mismo motivo, son heroínas vencedoras de los dragones que las asolan en momentos cruciales de sus vidas.

1. El habla de sí

¿Por qué hablar? ¿Por qué no callar? Sería más fácil, menos penoso, simplemente no hablar. ¡No! Impulsadas por lo social, Carolina y Estamira construyen un habla interna que, por varios motivos y a partir de estrategias y condiciones diversas, puede ser exteriorizada, materializada, vivificada: Carolina a través de sus escritos, y Estamira por medio de los documentales. Esa construcción del habla, de fuera hacia dentro, tiene bastante sentido si se tienen en consideración los estudios de dos rusos que desarrollaron sus trabajos en tiempos y espacios semejantes: Lev Vigotsky, para quién “el desarrollo del pensamiento no sucede de lo individual a lo socializado, sino de lo social a lo individual”,[8] y Mikhail Bakhtin. El habla, “inmanentemente” social, es vista por Bakhtin, contemporáneo de Vygotsky,[9] como la posibilidad de una nueva comprensión del lenguaje, en oposición al estructuralismo saussureano que dominaba el pensamiento europeo en los años 1960 y 70. Vale destacar que la llegada al Occidente, principalmente a Europa Occidental, de dos de los principales términos de Bakhtin – polifonía y dialogismo – fue resultado de un artículo de Julia Kristeva: “La palabra, el diálogo y el romance”.[10] Esos conceptos, para Kristeva, componían lo que acuñó como intertextualidad, o sea, los conceptos bakhitinianos se efectivaban, justamente, a partir de un tejido donde autor, héroe y el contexto histórico-social dialogan entre sí.

> El filósofo ruso introdujo, por lo tanto, la situacionalidad de todo fenómeno lingüístico, sea literario o conversacional, mostrando precisamente que el lenguaje sólo existe socialmente. El es constitutivo y constituidor de lo real, haciéndose en el diálogo con otros lenguajes y entre clases, etnias, culturas, significados y significaciones. Es en esa dinámica polifónica que el lenguaje se hace totalmente dotado de forma material e ideológica.[11]

¿Y dónde nacen los hablares de Carolina y Estamira? ¿En qué contexto? Todo eso tiene gran importancia en el análisis de esas narrativas. Carolina vive y trabaja en una *favela* paulista – del Canindé, hoy extinguida. Estamira pasa más de 20 años ocupada con el trabajo de juntadora de detritos en el *lixão* del Jardín Gramacho, en Río de Janeiro – también extinguido. A pesar de la “muerte”, o mejor dicho desaparición o transformación, de esos espacios, que en último análisis pueden ser vistos y considerados como instituciones públicas, la tendencia es imaginar la muerte también de la narrativa y de su poder transformador. Pero lo que se materializa es justamente lo contrario. El discurso de esas mujeres, que contextualizan su habla, conectándolo a los lugares donde están insertas, termina por perennizar su condición, su historia, con el dibujo de un recorte peculiar que puede ser entendido como parte de la sociedad brasileña en diferentes tiempos y lugares, y sobretodo con su lucha. Sus discursos mantienen vivos elementos sociales esenciales, garantizando la externalización de sí, del otro, del momento y de lo local histórico donde estuvieron insertas, por lo menos en la condición de una de las voces que, en tiempos y momentos diversos, en el futuro podrán continuar el diálogo. “Para Bakhtin, las palabras no pueden ser concebidas sin las voces que las hablan; siendo así, toda palabra levanta la cuestión de la autoridad”.[12] Por lo tanto, el habla de esas dos mujeres se constituye no en algo estancado, inmutable o sin movimiento, sino en un organismo vivo, capaz de ser leído, releído y por eso transformado a cada nueva lectura, ya que “los sistemas vivos son caracterizados por una interacción constante entre organismos y el ambiente físico”.[13]

La mutabilidad del texto literario o cinematográfico merece destacarse en la acción del lector, que juntos están en constante transformación y dialogan; así como los organismos vivos, en términos de Bakhtin. Por lo tanto, al entender las obras como sistemas vivos, en nada estáticos, es necesario que también con relación a ellas "sea prestada atención a la complejidad, indeterminabilidad y singularidad",14 según dice Holquist al referirse a los seres vivos. De acuerdo con este autor, "es exacto ese sentido de que todo es ineluctablemente histórico lo que impele Bakhtin a afirmar que la imagen del hombre es 'siempre fundamentalmente cronotópica'".15

Al hablar de sí y para el otro, Carolina y Estamira hacen valer su libertad. Tengamos en mente que Foucault ve esto como algo inmanente al ser humano, independiente de que (ellas, en el caso) esté condicionado a fuerzas hegemónicas opresoras: pobreza, racismo, sexismo, violencia física, violencia emocional, locura, miseria. Además de eso, el hecho de que sus hablas y sus mundos sean restrictos, siendo aquellas absolutamente personales, no disminuye el poder de su discurso.

Leer el libro o ver los documentales, sin embargo, en nada se asemeja a ese momento de placer y divertimiento. El mundo de Carolina y Estamira no es de color rosado. El Brasil expuesto por ellas no es el lugar de la buena vida, el espacio donde el sol brilla para todos. Al contrario, como destaca el propio director de las películas, Marcos Prado, el material presentado al gran público, en especial el largometraje ***Estamira***, es "perturbador". De la misma forma lo es el libro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Más que eso: cada nuevo tiempo y lectura son actualizados, lo que garantiza, como destaco arriba, la "vida" del texto. Ambos no se vuelcan hacia el pasado, al contrario, los vehículos – libro y películas –garantizan la perpetuación de un hablar orgánico y absolutamente vivo. "(…) *Quarto de despejo* no es un libro de ayer, es de hoy. Su contundente actualidad es dramáticamente demostrada por los "arrastones"16 que invadieron en el 92 las playas de la zona sur del Río de Janeiro. Los 'cuartos de cachivaches', *multiplicados*, están rebosando.17

El habla de sí, tanto para Carolina cuanto para Estamira, sirve para una liberación, al principio, utópica. Ellas creen mucho en esa emancipación de los sistemas coercitivos que las mantienen prisioneras de la miseria; tienen en su comunicación un pedido de socorro. Para Estamira hablar va más allá de la liberación personal: es un camino que garantiza la diseminación del saber, en su caso, de sus "verdades". Carolina tiene en sus escritos la llave para la fuga de la *favela*, lugar donde ella es agraciada, por fuerza – y a contracorriente – de las circunstancias, a habitar con sus tres hijos pequeños. Mientras Estamira destaca que su misión es "revelar la verdad a los hombres",18 lo que de hecho se materializa en los documentales, Carolina usa su palabra como arma de defensa y ataque, efectivamente: "no tengo fuerza física, pero mis palabras hieren más que espada. Y las heridas son incicatrizables", dice.19

El hablar de sí es también un elemento emancipador para las angustias personales, en *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Carolina usa la palabra escrita como válvula de escape al demostrar su predilección en su diario: "aquí, todas se involucran conmigo. Dicen que hablo muy bien. Que sé atraer a los hombres (…) Cuando estoy nerviosa no me gusta discutir. Prefiero escribir. Todos los días escribo. Me siento en el patio y escribo".20

2. Miseria

Estas obras tienen importancia no sólo y exclusivamente por el valor estético, sino por auxiliar al otro en la comprensión de sí mismo y de su sociedad. Uno de los factores de mayor relevancia en las dos narrativas es la basura y cómo, a pesar de la distancia espacio-temporal entre esas dos mujeres, ella continúa siendo sinónimo de extrema pobreza. Su presencia hiriente acaba por representar a la cultura brasileña, al mismo tiempo en que produce nuevas identidades.

A pesar de que la literatura y el cine no ofrezcan la posibilidad de trabajar con el olfato –el lector/espectador no es capaz de sentir el olor diegético–, hay una fuerte llamada en esas obras que remite al concepto de olor. Al mirar la vida de Estamira mientras ella está en su trabajo, o sea en el *lixão*, la impresión del fuerte olor parece inundar la representación de lo local. Con Carolina no es diferente. Ella describe en el libro la muerte de un muchacho que, por hambre extrema, no se priva de comer un pedazo de carne podrida, y muere en seguida.

El cuerpo tirado en el basurero nos invita a reflexionar sobre la banalización de la miseria en *Estamira*.

El escándalo de la basura es que no está hecha sólo por cosas inanimadas, como el cuerpo muerto de una mujer presente en los documentales de Prado. La basura tiene vida, pulsa, grita. Ella está compuesta también por personas que en él son tiradas vivas, excluidas de una sociedad selectiva, como en el caso del *lixão* del Jardim Gramacho. La identidad nacional imaginada pasa por una reconstitución, a partir de la crítica del lector/espectador. De acuerdo con Woodward, "las identidades en conflicto están localizadas en el interior de cambios sociales, políticos y económicos, cambios para los cuales ellas contribuyen".21 Por lo tanto, el hecho perturbador hace que además de causar una simple desconformidad, provoque esencialmente un cambio de concepto, una reidentificación, una resignificación. Si no cambió el libro y la película con su contestación y denuncia implícitas, suscitó una revisión en el concepto de identidad nacional aunque sea a partir de fragmentos que la representan. Del mismo modo, la diversidad y la diferencia son, sí, esenciales para la constitución y reconstitución identitaria del sujeto brasileño.

Tanto en *Quarto de despejo: diário de uma favelada* cuánto en ***Estamira*** y en ***Estamira para todos e para ninguém***, el ir y venir de las mujeres al lugar donde se encuentra la basura tiene el efecto provocador de resignificación identitaria de las cosas. Todo el proceso anterior que se dio en diversos niveles y que culminó con la clasificación de alguna cosa en basura, es cuestionado y revisado por esas mujeres, lo que denota, en un primer análisis, un punto de conflicto dentro de una misma sociedad y apunta para una división de la colectividad en grupos muy diversos entre sí. Queda claro para el lector/espectador la existencia de universos bastante diferentes, pero que, de alguna forma, expresan una complementariedad que parece funcionar de manera circular: lo que no sirve va para la basura; la basura es revisada y pasa a tener un uso para, enseguida, volver a ser basura parcial o totalmente, pudiendo ir y volver aún incontables veces, si eso se cuestiona y resignifica. Esa resignificación está íntimamente conectada a la noción del espacio donde la cosa se encuentra. Si en el basurero, la cosa es basura; si en la mesa, es alimento. Tanto una como otra clasificación puede ser cuestionada en todo y cualquier momento, ya que su desplazamiento provoca nuevo significado. La cosa en sí, en este caso, no es lo que parece. Su verdad reside en la noción de espacio. Su esencia es móvil. La cosa "es" dependiendo íntimamente de donde está. "Nuestros esfuerzos para retirar la suciedad no son movimientos simplemente negativos, sino tentativas positivas para organizar el ambiente, para excluir la materia que esté fuera de lugar y purificar, así, el ambiente".22 Para Douglas, "una reflexión sobre la suciedad envuelve una reflexión sobre la relación entre orden y desorden, el ser y el no-ser, lo formado y lo no formado, la vida y la muerte".23 Al que Woodward infiere que "toda esa cuestión, por lo tanto, de organización y categorización está íntimamente conectada a los procesos culturales cuyo principal objetivo es la creación del orden".24

La casa de Estamira refleja su miseria

La casa de Estamira es un espejo de la basura resignificada. Ya en las primeras imágenes de la película queda claro que el director trae la cámara para mostrar la "ex" basura que posee otra identidad, porque fue desplazada gracias al movimiento circular que Estamira propone a lo que fue rechazado por el otro. Carolina destaca en algunos pasajes la presencia de objetos útiles que son oriundos de la basura: la lata que sirve de plato, por ejemplo, de entre otros. Pero la basura también es representada como el lugar donde se efectúa el ejercicio de la ciudadanía, aunque esta condición pueda sufrir los más diversos cuestionamientos. El *lixão* del Jardín Gramacho es el lugar de trabajo de los juntabasura. Muchos no quieren salir de ahí porque es donde encuentran lo que les ayuda a sobrevivir. Carolina, recoge papel y otros materiales reciclables y, a pesar de no ser feliz con lo que hace, demuestra que esa actividad es sinónimo de trabajo.

La comensalidad es uno de los puntos que más llama la atención del espectador común. La escena donde Estamira come la carne de la cabeza de un perro, asada, después de haber sido encontrado muerto en el *lixão*, es la imagen definitiva del que remite a cuestionamientos del tipo "¿De qué puede ser capaz un ser humano?; ¿De qué puedo ser yo capaz?" ¿Es la locura la única responsable por esa acción del protagonista? ¿La miseria? Aparentemente no. No todos los que están allí son locos, aunque sí sometidos a una extrema dificultad. Esta escena es fuerte visualmente, la ruptura de esa mujer y su grupo con la sociedad en que vive y, al mismo tiempo, el momento en que se registra esa fractura. La película documenta la existencia de lo humano sometido a lo inhumano, al menos desde el punto de vista de la sociedad brasileña. "La cocina es el medio universal por el cual la naturaleza se transforma en cultura. La cocina es también un lenguaje por medio del cual "hablamos" sobre nosotros mismos y sobre nuestros lugares en el mundo".25 La autora infiere que "aquello que comemos puede decirnos mucho sobre quién somos y sobre la cultura en la cual vivimos. La comida es un medio por el cual las personas pueden hacer afirmaciones sobre sí mismas".26 El mismo vale con relación a la basura. Según ella, "el consumo de alimentos tiene una dimensión política".27 Además de eso, destaca que "las fronteras que establecen lo que es comestible pueden estar cambiando y las prácticas alimentares son, cada vez más, construídas de acuerdo con criterios políticos, morales o ecológicos"28. El comer basura es uno de los aspectos más hirientes de las obras aquí analizadas.

> El análisis de las prácticas de alimentación y de los rituales asociados con el consumo de alimentos sugiere que, al menos en alguna medida, 'nosotros somos lo que comemos'. Tal vez la afirmación más exacta sea la de que 'nosotros somos lo que no comemos'. Existen prohibiciones culturales fundamentales contra el consumo de ciertos alimentos. Existe también una división básica entre lo comestible y lo no-comestible que va además de las distinciones entre lo nutritivo y lo venenoso. Eso puede asumir diferentes formas, como, por ejemplo, la prohibición de bebidas alcohólicas y de carne de cerdo en la cultura musulmana o aún la prohibición de alimentos no-kosher por los judíos. Pero en todos los casos, la prohibición distingue las identidades de aquellos que están incluidos en un sistema particular de creencias, de aquellos que están fuera de él.29

Lo que escandaliza en el caso de las obras analizadas no es específicamente la basura. Hay que tener un lugar para la basura, como en el caso del Jardim Gramacho. La cuestión de la espacialidad aquí, en los términos propuestos por Douglas, es respecto al espacio ocupado por la basura. En él, en sí, nada hay de errado – tal vez su organización, lo que sería asunto para otro tipo de estudio. Pero lo que perturba en la basura es la presencia de seres humanos que están en relación con esa basura. No es la basura la que está fuera de lugar, sino las personas que se confunden con los animales que exploran el ambiente y pasan a tener valor similar a ese.

3. Género

3. 1. Femenino

Es posible, a partir de la lectura de los textos literario y cinematográfico, reflexionar sobre una construcción identitaria de lo femenino. Ambas obras abordan el ser mujer valiéndose especialmente del prisma de la maternidad, que aquí destaco con más profundidad. La condición de madre es un elemento que, de hecho, une a las dos protagonistas y a sus respectivas narrativas. Estamira tiene tres hijos, así como Carolina. Los de Carolina, en el momento de la producción del diario que se transforma en libro, son aún pequeños y dependientes de ella para su supervivencia. Carolina encarna a la leona que sólo se distancia de los hijos para buscar alimento. Y, sin incurrir en exageraciones, ella deja la favela para cazar, muchas veces en la basura, los nutrientes que hay y que apenas y parcamente servirán para que sus pequeños no mueran de hambre. En el libro, los momentos en que la familia pasa hambre, come basura o no come prácticamente nada, son incontables. Raros son los momentos en que esa mujer describe una comida completa en su familia. Ella tiene la noción clara de lo que es lo ideal y por eso sufre, se martiriza por no poder - aunque haga todo lo posible para eso - dar a los hijos lo que sería lo mínimo para garantizar su nutrición. A lo largo del libro Carolina define lo que para ella es ser madre. Hace esa construcción de forma aleatoria, a lo largo de su hablar diario. El día 1º de julio de 1958, al contar su rutina, por ejemplo, ella describe:

> Aquí hay personas dignas de desprecio, personas de espíritu perverso. Esta noche doña Amelia y su compañero pelearon. Ella le dijo que él anda con ella por del dinero que ella le da. Sólo se oía la voz de doña Amelia que demostraba placer en la polémica. Ella tuvo varios hijos. Los donó a todos. Tiene dos hijos jóvenes pero que ella no los quiere en casa. Regala a los hijos y prefiere a los hombres.[30]

Una de las raras imágenes de Carolina María de Jesús después de haber sido descubierta por Audalio Dantas.

En oposición al recorte que hace de “Doña Amelia”, Carolina expone en diversos momentos su decisión de no meterse más (emocionalmente) con un hombre para preservarse y criar a sus hijos. Hasta los “pequeños” placeres son reducidos al mínimo en nombre de los hijos: “Ayer yo bebí una cerveza. Hoy ando con gana de beber otra vez. Pero, no voy a beber. No quiero viciarme. Tengo responsabilidad. ¡Mis hijos! Y el dinero que gasto en cerveza hace falta para lo esencial”.[31] Para Carolina, bebida y sexo se igualan. Ambos son deleites que la distancian del deber que tiene con relación a los hijos. El registro minimalista del diario el día 10 de agosto sirve también para señalar la

ausencia de la figura masculina en su vida y en la de sus hijos: “10 de agosto, Día del Papá. Un día sin gracia”.32 Carolina infiere también sobre fidelidad y con ese hablar construye el perfil de mujer que, según ella, debe ser seguido por otras:

> Quedé horrorizada porque la mujer que andaba con el Lalau es casada. Pensé: ¡que mujer sucia y ordinaria! Hombre por hombre, mil veces el esposo. Creo que un hombre sólo basta para una mujer. Una mujer que se casó necesita ser normal. Esa historia de mujeres que cambian de hombre como si estuvieran cambiándose de ropa, es muy fea. Ahora una mujer libre que no tiene compromisos puede imitar a las barajas, pasar de mano en mano.33

Sobre su madre, Carolina dice:

> Yo nada tengo que decir de mi querida madre. Ella era muy buena. Quería que yo estudiara para profesora. Fueron las contingencias de la vida que le imposibilitaron concretizar su sueño. Pero ella formó mi carácter, enseñándome a gustar de los humildes y de los débiles.34

Estamira también es representada como una “buena hija” cuando, a despecho de todo y de todos, quita del hospicio a la propia madre que, diagnosticada enferma mental, estaba internada en condiciones subhumanas. Así que se separó del marido, defensor de la permanencia de la suegra en el hospital psiquiátrico. Ella busca a su madre y cuida de ella hasta el fin de la vida. Esa atención especial a la madre de alguna manera ejerce efecto pedagógico con relación a sus descendientes, principalmente a sus hijas mujeres. Es tanto así que Carolina, hija más vieja de Estamira, aún sabiendo que la madre sufre del mismo mal que su abuela, por haber visto el sufrimiento y la culpa de la protagonista delante del hecho de haber internado a la propia madre, decide que no quiere pasar por la misma angustia y se abstiene cuando el asunto es la internación de Estamira. Es Ernani, hijo de Estamira que, con la ayuda del ex-marido de la protagonista, interna a la madre a la fuerza.

No por casualidad, pues, tanto Carolina como Estamira son elevadas a la condición de heroínas por sus hijos – en el caso de Estamira, sólo por las hijas, ya que el hijo es un franco opositor a la madre. A pesar de muchas veces traer de la basura lo que sus hijos van a comer a la mesa, la acción denota amor e inscribe a esas madres en la condición de personas diferenciadas. El día 13 de mayo de 1958, Carolina escribe: “... Yo tengo tanta pena de mis hijos. Cuando ellos ven las cosas que van a comer ellos gritan: - ¡Viva mamá! La manifestación me agrada”.35 En ningún momento de la película la familia cuestiona el origen de lo que está puesto a la mesa. La figura de Estamira incita a pensar en el modelo construido a lo largo de la historia para determinar el papel ideal de la madre. Su relación con Maria Rita y principalmente el hablar de esa que es su hija más nueva, auxilia en la composición de esa identidad “materna”. Además de elogiar las dotes culinarias de la madre, María Rita, comiendo hasta el fin una macarronada preparada con la salsa que viene de la basura, refrenda esta noción y sirve a la narrativa como un refuerzo de la idea de que Estamira es incuestionable, que lo que hace es correcto, que está correcta. Ella es, a pesar de todo, la heroína de esa familia. En el largometraje, la joven –que cuando niña fue arrancada de la madre y adoptada por otra familia- dice que nunca debería haber salido del lado de Estamira, aunque eso pudiera representar un inmenso sufrimiento personal ya que, según declara, vivir en medio a la basura siempre fue una prueba.

Estamira rechaza a Dios en riña familiar.

3. 2. Masculino

Carolina y Estamira fueron “descubiertas” por un hombre. La figura de lo masculino aparece en esas dos obras unida a la idea tanto de redentor, cuánto a la de primer interlocutor externo a la interioridad discursiva de esas mujeres. Eso porque es solamente cuando estos hombres llegan a sus vidas, que el habla de las protagonistas, hasta entonces en estado latente, es llevada al otro, viabilizada como discurso dialógico (en términos de Bakhtin). Antes de eso se observa la presencia de una intencionalidad, de una fuerte ideología, pero el lector aún no está convocado a la lectura. En la película, por su construcción bastante selectiva en el sentido de sonido, imagen, edición y montaje, es flagrante la importancia de Prado para que se revele y desplace el discurso de Estamira; es él quien garantiza a ella “revelar” su misión. En el caso de Carolina el hombre surge oriundo de un universo exterior a ella y, sensibilizado por lo que ella escribe, construye lo que será el camino de la mujer en dirección a efectuar el dialogismo entre los diarios y su lector.

Prado y Dantas no están en búsqueda de alguien a quién prestar un servicio. Hay una ideología en su práctica, sin embargo esa ideología es de tipo más individualista, en un primer momento. Ellos buscan el objeto (fotos y palabras) que constituirá su discurso. Lo que ellos encuentran son mujeres guerreras y valientes, es verdad, pero absolutamente fragilizadas por fuerzas opresoras que se interponen a su capacidad de lucha. Ambas viven en la pobreza más abyecta: Carolina y Estamira necesitan de la basura para sobrevivir. Carolina y Estamira son, en el análisis final, mujeres que tienen algo que decir, pero son presas de las condiciones sociales que impone la pobreza. Ellas necesitan del "otro" para materializar su grito de ayuda, y emanciparse del dolor y del sufrimiento.

En su artículo “The work of representation”, publicado en el libro *Representation – Cultural Representations and Signifying Practices*,36 Stuart Hall hace un análisis de la cuestión de la representación a partir de una foto de André Brouillet, cuyo sujeto es una de las jornadas de estudio sobre la histeria, coordinado por Jean-Martin Charcot (1825-93). Charcot, el famoso psiquiatra y neurólogo francés, profesor de importantes estudios de entre los cuales el “padre” del psicoanálisis, Sigmund Freud (1856-1939), afirmaba que algunos síntomas de la histeria, la paralisia corporal, por ejemplo, podrían ser tratados a partir de la hipnosis.37 De acuerdo con Hall, la histeria durante mucho tiempo fue tradicionalmente vista como una enfermedad de mujeres: “Thus Charcot's hospital became an environment in which female hysteria was perpetually presented, represented, and reproduced”.38 Y, a pesar de que Charcot demostró que también el hombre podría ser atacado por el mal, a través de la apresentación de varios casos de este tipo, la histeria siempre se mantuvo como un desvío psíquico observado principalmente en el universo femenino. Elaine Showalter destaca que 'for Charcot, too, hysteria remains symbolically, if not medically, a female malady'.39 La mujer histérica es, de alguna forma, sometida, pensemos en Foucault,40 al poder del médico –del hombre- detentor del conocimiento y de la posibilidad de cura.

La histeria *chez les femmes,* cómo se vio a lo largo de la historia, no quedó restricta al universo de Charcot. Freud y Breuer, ex-alumnos del médico francés,41 también desarrollaron estudios sobre la enfermedad y realizaron grandes avances cuando se dieron cuenta de que no sólo el cuerpo de la persona histérica "decía" alguna cosa, sino que sería su habla, donde el "secreto" de su mal podría ser descubierto y, posteriormente, tratado. De entre los casos descritos por los estudiosos, uno ganó gran notoriedad: el de Bertha Pappenheim, más conocida por el pseudónimo Ann Lo.42 Pero también Carolina hace un recorte semejante:

> Yo estaba haciendo el almuerzo cuando Vera vino a decirme que había pelea en la favela. Fui a ver. Era Maria Mathias que estaba dando su espectáculo histérico. Espectáculo de la edad crítica. Sólo las mujeres y los médicos son quienes van a entender lo que yo dije.43

¿Qué es lo que esto tiene que ver con las protagonistas abordadas en este trabajo? En Prado, Estamira es declarada por el médico como loca; Carolina, expuesta al dolor y al sufrimiento, no disfraza su fragilidad. Queda claro también la existencia de una relación de poder que rige el binomio creador (sonido) y criatura (loca - en el femenino mismo; frágil). La relación de poder que se puede observar en esas representaciones también se destaca cuando se analiza la pintura de André Brouillet donde Charcot dice a sus alumnos:

> The example also has many connections with the question of representation. In the picture, the patient is performing or 'representing' with her body the hysterical symptoms from which she is 'suffering'. But these symptoms are also being 're-presented' - in the very different medical language of diagnosis and analysis - to her (his?) audience by the Professor: a relationship which involves power.44

Prado, en la calidad de director de la película, ejerce poder, no sólo ante la persona que filma, sino ante el público "lector" de su texto. Su poder dice respecto a su capacidad de "desvendar", entre otras cosas, lo que está socialmente oculto en él y por la basura. Él quiere, por lo tanto, denunciar. ¿Y no es un hecho que el denunciante detiene el conocimiento, la verdad, e inmediatamente, el poder? Dantas, como revela en una de sus hablas, pasa a ser responsable por la proyección de Carolina en el mundo. Insatisfecha con un correcto "atrazo" para ser lanzada en el mundo editorial ella afirma que él la estaría estorbando. Pero, una vez en poder de Dantas, el texto de Carolina tiene que someterse a la organicidad del proceso que culminará con la publicación de sus escritos.

Desde su primer discurso Estamira promete revelar su misión en el mundo.

Percibo que Dantas y Prado tienen en la mujer su objeto ideal para la realización y fortalecimiento de su poder. Vale destacar que así como Charcot "*was a very humane man who took his patients' suffering seriously and treated them with dignity*",45 Prado y Dantas también tratan de hacer de esa mujer un ser digno, fuerte, heroico; aunque a partir de la premisa estereotipada de la fragilidad social, física y/o mental. Ellos tienen, por lo tanto, el poder al cual se refiere Foucault y, a partir de esa "fuerza", resignifican lo femenino. Interesante notar que ambos hacen o garantizan que "sus" mujeres hablen de sí y, por ello, se suplanten a sí mismas. Estamira, durante la realización de las dos

películas habla incesantemente de ella misma; Carolina abre las puertas de su discurso –hasta entonces desconocido para el mundo. Ambos, a través de una imitación de uno de los principales procedimientos psicoanalíticos, promueven lo que Hall llama 'cura por el habla'.46 Finalmente observo que si la mujer no tiene el propio control, si ella es alguien que de alguna suerte está a merced del otro, entregada y, por lo tanto, dejada de sí misma para que este "otro" haga de ella (o de su habla) buen "uso", ella pasa de sujeto a objeto, lo que, en último análisis, la transforma en alguien que puede ser "usado". En su libro Carolina hace una lectura del ser masculino bastante curiosa:

> Cuando yo era niña mi sueño era ser hombre para defender el Brasil porque yo leía la Historia de Brasil y quedaba sabiendo que existía guerra. Sólo leía los nombres masculinos como defensores de la patria. Entonces yo decía para mi madre: – ¿Por qué usted no hace que yo me vuelva un hombre?47

Conclusión

Desde los inicios de la vida humana en grupo, la representación ocupa un espacio destacado en lo que respecta a la construcción de la imagen de sí, del otro, de la sociedad y, principalmente, de lo intocable, de lo desconocido, de aquello que está lejos. Representar es la respuesta encontrada por sociedades primitivas para aproximar a sí el ser sobre el cual no se ejerce dominio absoluto. Por esto, representar es, además de un dispositivo de aproximación de lo que está distante, una forma de apoderamiento del otro. Al representar ritualísticamente al universo o a las divinidades, los pueblos antiguos creían garantizar el control del Universo; y fue de este movimiento que surgió el arte. Lo que era simple pasa a ser elaborado, embelezado, con el fin de atraer al otro, destaca la profesora Sandra Luna.48 Ella infiere que es a través de las narrativas poéticas ficcionales (Mito) que el hombre convence al otro, ya que el Mito autoriza la lógica poética.49

> Cine y literatura son diversión y entretenimiento, pero también poderosos espacios de representación y producción identitaria por donde circulan una serie de significados a través de discursos diversos. Al analizar la cuestión del lugar del espectador -que puede ser también el del lector- en el proceso fílmico, Demartini y Doppenschimitt defienden que su lugar debe ser entendido como activo, ya que, en primera instancia, es el espectador el primer crítico cinematográfico: aquel que ve, entiende e interpreta la película. Ese debe leer la imagen más que verla, una vez que, en la mayoría de las películas, el espacio y el tiempo ya no son los mismos que los de la vida cotidiana, pues poseen otras reglas, las cuales deben ser reveladas.50

¿Y para qué sirven los libros y las películas, sino para proponer un ejercicio de hacer preguntas? Las películas y el libro que propongo analizar aquí, invitan a la reflexión sobre las fronteras entre lo real y lo imaginario, lo masculino y lo femenino. Ellos incitan la cuestión sobre la existencia de lo femenino como algo distinguido, aislado de un contexto real. Estas películas son una invitación a la reflexión sobre las normativas sociales que colocan en jaque mate al papel de la mujer en un diálogo permanente con el lector. Las películas y el libro reeditan, pues, la identidad de la mujer y su grupo en el sentido descrito por Paiva y Mendonça:

> la esfera de la producción cultural es, en todas las sociedades, aquella en que se realizan el aprendizaje y la adquisición de sentidos de las relaciones sociales, de las formas de sociabilidad y se construyen visiones del mundo. Su diversidad comporta diferentes maneras de aprender, evaluar, sedimentar o transformar las diversas relaciones que el individuo y grupo establecen entre sí en los planos social, económico, político y religioso. Se constituye también, en núcleo generador de identidad para individuos y grupos a medida que ofrece modelos con los cuales los individuos se reconocen y con los cuales se identifican.51

CITAS Y NOTAS

1 Este artículo es inédito, corresponde a una parte del proyecto de doctorado en curso (en l'Université Rennes 2 en co-tutela con la Universidade de Brasília (UnB): "La heroína de la ficción y documental: la representación estética de la realidad y la ficción en las películas de Marcos Prado y Pedro Almodóvar".

2 Participación de la autora en el XIII Congreso Internacional de Humanidades "Palabra y Cultura en América Latina: Herencias y Desafíos", de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Faculdad de Historia, Geografia y Letras. Cuenta con un apoyo financiero del Decanato de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade de

Brasília (DPP- UnB).
3 *Quarto de despejo* podría entenderse como el cuarto de los cachivaches.
4 Carolina Maria de Jesús, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, São Paulo, Brasil, Ática, 8ª ed., 2004, pág. 7. En este texto mantengo la misma decisión de los editores, no interfiriendo en el texto de Carolina de Jesus presentado en el libro. De la misma forma, reproduzco el habla de Estamira.
5 *Ibid*, pág. 4.
6 Lixão seria en español: 'el basurero'.
7 Marcos Prado, ***Estamira***, Brasil, 2004a: bonus.
8 Caryl Emerson, "Palavra exterior e fala interior: Bakhtin, Vygotsky e a internalização da linguagem", en Ana Paula Goulart Ribeiro e Igor Sacramento (eds.), *Mikhail Bakhtin: Linguagem, Cultura e Mídia*, São Carlos, Brasil, Pedro & João Editores, 2010, pág. 79.
9 No hay registros que demuestren que los dos se hayan encontrado al menos una vez. A pesar de eso, algunos estudiosos reconocen en las teorías de ambos, muchos puntos convergentes. Sobre eso leer: Ribeiro, Ana Paula Goulart y Sacramento, Igor (eds.), *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia,* São Carlos, Pedro & João Editores, 2010.
10 Ana Paula Goulart Ribeiro, Igor Sacramento (orgs.), *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia,* São Carlos, Brasil, Pedro & João Editores, 2010, pág. 11.
11 *Ibid*.
12 Caryl Emerson, p. 69.
13 Michael Holquist, "Dialogismo e estética", en: Ana Paula Goulart Ribeiro e Igor Sacramento (eds.), *Mikhail Bakhtin: Linguagem, Cultura e Mídia,* São Carlos, Brasil, Pedro & João Editores, 2010, pág. 61.
14 *Ibid*.
15 *Ibid*., pág. 62.
16 "Arrastones" se denominó a una especie de 'avalancha humana' que, en 'banda', desde las favelas hacia las playas se dirijió al litoral carioca para asaltar a los bañistas.
17 Carolina Maria de Jesus, pág. 5.
18 Marcos Prado, 2004a: bonus.
19 Carolina Maria de Jesus, pág. 43.
20 *Ibid.*, pág. 19.
21 Kathryn Woodward, "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual", en Tomaz Tadeu da Silva (org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, Petrópolis, Brasil, Vozes, 2000, pág. 25.
22 *Ibid.*, pág. 47.
23 *Ibid*.
24 *Ibid.*
25 *Ibid*., pág. 42.
26 *Ibid*., págs. 42-43.
27 *Ibid*., pág. 43.
28 *Ibid*.
29 *Ibid*., págs. 43-44.
30 Carolina Maria de Jesus, pág. 44.
31 *Ibid*., pág. 18.
32 *Ibid*., pág. 96.
33 *Ibid*., págs. 111-112.
34 *Ibid*., págs. 43-44.
35 *Ibid*., pág. 27.
36 Stuart Hall, "The work of representation", en *Representation – Cultural Representations and Signifying Practices*,Londres, Sage Publications&The Open University, 2001, págs. 52-56.
37 *Ibid.*, pág. 53.
38 *Ibid.*, pág. 72. "Por ello el hospital de Charcot se tornó un ambiente en qué la histeria feminina era perpetuamente presentada, representada y reproducida" (traductión libre).
39 *Ibid.*, pág. 52. "Para Charcot, también, la histeria permanece simbólicamente, si no médicamente, una enfermedad femenina" (traductión libre).
40 *Ibid.*
41 *Ibid.*, pág. 53.

42 *Ibid.*
43Carolina María de Jesus, pág. 63.
44 Stuart Hall, pág. 53. “El ejemplo también tenía muchas conexiones con la cuestión de representación. En el cuadro, el paciente está actuando o “representando” con su cuerpo los histéricos síntomas de lo cual ella está “sufriendo”. Pero estos síntomas también están siendo “re-presentados” –en la lengua médica muy diferente de diagnosis y análisis– a su (¿su?) Audiencia por el Profesor: una relación que implica poder” (traductión libre).
45 *Ibid.*, pág. 52. “Era un hombre muy humano que llevaba a serio el sufrimiento de sus pacientes y los trataba con dignidad” (traductión libre).
46 *Ibid.*, pág. 53.
47 Carolina Maria de Jesus, pág. 48.
48 Sandra, Luna, “Drama Social: Tragédia Moderna” (Mini-curso), en *I Encontro do Grupo de Estudos Interdisciplinares de Literatura e Teoria Literária*, Dourados, MS, Brasil, 11 a 15 de maio de 2010.
49 *Ibid*.
50 Zeila de Brito Fabri Demartini, Elen Cristina Souza Doppenschmitt, “Tempo de espera”, en: Inês Assunção de Castro Belo Teixeira y José de Sousa Miguel Lopez (orgs.), *A mulher vai ao cinema*, Belo Horizonte, Brasil, Autêntica, 2005, pág. 139.
51 Maria Luiza Martins de Mendoza y Lara Lima de Oliveira Paiva, “Imagem de mulher: o feminino no cinema brasileiro contemporáneo. Estudos Culturais e de Gênero”, en *Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO*, v. III, Covilhã, Portugal, Anales, 2004, pág. 579.

BIBLIOGRAFÍA

- DEMARTINI, Zeila de Brito Fabri, DOPPENSCHMITT, Elen Cristina Souza, “Tempo de espera”, en: Inês Assunção de Castro Belo Teixeira y José de Sousa Miguel Lopez (orgs.), *A mulher vai ao cinema*, Belo Horizonte, Autêntica, 2005.
- EITERER, Carmem, “A vida de Antônia”, en Inês Assunção de Castro Belo Teixeira y José de Sousa Miguel Lopes (orgs.), *A mulher vai ao cinema,* Belo Horizonte, Autêntica, 2005.
- EMERSON, Caryl, “Palavra exterior e fala interior: Bakhtin, Vygotsky e a internalização da linguagem”, en Ana Paula Goulart Ribeiro e Igor Sacramento (orgs.), *Mikhail Bakhtin: Linguagem, Cultura e Mídia*, São Carlos, Pedro & João Editores, 2010.
- JESUS, Carolina Maria de, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, São Paulo, Ática, 8ª ed., 2004.
- HALL, Stuart, “The work of representation”, en *Representation – Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications&The Open University,2001.
- HOLQUIST, Michael, “Dialogismo e estética”, en Ana Paula Goulart Ribeiro e Igor Sacramento (orgs.), *Mikhail Bakhtin: Linguagem, Cultura e Mídia,* São Carlos, Pedro & João Editores, 2010.
- HOUAISS, Antônio, VILLAR, Mauro de Salles, *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (1ª reimpression con alteraciones), Rio de Janeiro, Objetiva, 2004.
- LUNA, Sandra, “Drama Social: Tragédia Moderna” (Mini-curso), en *I Encontro do Grupo de Estudos Interdisciplinares de Literatura e Teoria Literária*, Dourados, MS, Brasil, 11 a 15 de maio de 2010.
- MONTIEL, Juan Antônio, “Fale com ela”, en Inês Assunção de Castro Belo Teixeira y José de Sousa Miguel Lopes (orgs.), *A mulher vai ao cinema*, Belo Horizonte, Autêntica, 2005.
- PAIVA, Lara Lima de Oliveira, MENDONÇA, Maria Luiza Martins de, “Imagem de mulher: o feminino no cinema brasileiro contemporáneo. Estudos Culturais e de Gênero”, en *Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO*, v. III, Covilhã, Anales, 2004.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart, SACRAMENTO, Igor (orgs.), *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia,* São Carlos, Brasil, Pedro & João Editores, 2010.
- WOODWRD, Kathryn, “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”, en Tomaz Tadeu da Silva (org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, Petrópolis, Vozes, 2000.

FILMOGRAFÍA

- *Estamira*, Dirección y Guión: Marcos Prado, Producción: Marcos Prado e José Padilha, Testimonios: Estamira y otros, Edición: Tuco, Música: Décio Rocha, Distribución: Riofilme / Zazen Produções Audiovisuais, Brasil, 2004a. 1 DVD (116 MIN), Dolby Digital 2.0 y 5.1 (Portugués), Letterbox (4x3), Producido por Zazen Produções Audiovisuais.
- *Estamira para todos e para ninguém*, Dirección y Guión: Marcos Prado, Producción: Marcos Prado e José

Padilha, Testimonios: Estamira y otros, Edición: Tuco, Música: Décio Rocha, Distribución: Riofilme / Zazen Produções Audiovisuais, Brasil, 2004b. 1 DVD (62 MIN), Dolby Digital 2.0 y 5.1 (Portugués), Letterbox (4x3), Producido por Zazen Produções Audiovisuais.

Mónica Horta Azeredo. Doctora en Portugués por la Universidad de Rennes 2, y en Teoría Literaria por la Universidade de Brasilia – UnB. E-mail:monicahortaazeredo@gmail.com .