DO ARQUIVO AO DOCUMENTÁRIO: O VÍDEO COMO FONTE PARA A ESCRITA DA HISTÓRIA DAS MULHERES A PARTIR DE *DELPHINE ET CAROLE, INSOUMUSES* (2019)

Alina Nunes[*]

RESUMO

Este artigo propõe refletir sobre o vídeo como uma fonte singular para a escrita da história das mulheres a partir da análise do filme *Delphine et* Carole, Insoumuses (2019), de Callisto McNulty. Trata-se de um filme de arquivo que narra a amizade e a luta feminista de Delphine Seyrig e Carole Roussopoulos, relacionando essa trajetória à história do vídeo feminista na França da década de 1970. O filme mobiliza documentos audiovisuais, iconográficos e escritos de distintos contextos históricos, articulando diferentes temporalidades na montagem da narrativa cinematográfica. Por meio da análise fílmica da obra, busca-se compreender como este filme pode contribuir para a construção de uma memória coletiva sobre o movimento de mulheres, interrogando o papel do arquivo e do cinema na constituição de narrativas históricas. Ao aproximar o trabalho cinematográfico do trabalho historiográfico, o artigo sublinha a importância da interdisciplinaridade para a escrita da história das mulheres e propõe que memória, tempo, arquivo e história sejam pensados de modo articulado a partir das possibilidades abertas pelas aproximações entre cinema e história.

Palavras-chave: História das mulheres. Filme de arquivo. Videodocumentário feminista. Delphine Seyrig. Carole. Roussoupoulos.

RESUME

Cet article propose une réflexion sur la vidéo en tant que source singulière pour l'écriture de l'histoire des femmes, à partir de l'analyse du film Delphine *et Carole, Insoumuses* (2019), de Callisto McNulty. Il s'agit d'un film d'archive qui retrace l'amitié et la lutte féministe de Delphine Seyrig et Carole Roussopoulos, en liant leur trajectoire à l'histoire de la vidéo féministe en France dans les années 1970. Le film mobilise des documents audiovisuels, iconographiques et écrits provenant de contextes historiques variés, articulant différentes temporalités à travers le montage narratif cinématographique. À partir de l'analyse filmique de l'œuvre, l'article cherche

[*] Doutoranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGH/UFJF). Mestra em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGH/UFSC). É uma das coordenadoras do Grupo de Estudos de História das Mulheres e Teoria Feminista da UFJF. E-mail: alinanunes2@gmail.com.

à comprendre comment ce film peut contribuer à la construction d'une mémoire collective du mouvement des femmes, en interrogeant le rôle de l'archive et du cinéma dans la constitution des récits historiques. En rapprochant le travail cinématographique du travail historiographique, l'article souligne l'importance de l'interdisciplinarité pour l'écriture de l'histoire des femmes, et propose que la mémoire, le temps, l'archive et l'histoire soient pensés de manière articulée à partir des possibilités ouvertes par les rapprochements entre cinéma et histoire.

Mots-clés: Histoire des femmes. Film d'archive. Vidéodocumentaire féministe. Delphine Seyrig. Carole Roussopoulos.

Introdução

Na imagem em preto e branco, gravada por uma câmera Sony Portapak em fita de ½ polegada[1], vemos uma mulher branca, de cabelos curtos, usando um vestido estampado, que fala diretamente à câmera. Esta mulher se chama Monique, e o ano é 1976. Para chamar atenção à discriminação das mulheres na ocupação da fábrica Lip[2], Monique propõe um jogo de palavras no qual troca "homens" por "brancos" e "mulheres" por "árabes", traçando um paralelo entre os mecanismos de funcionamento do racismo e do sexismo. Em francês, ela diz: "em relação aos problemas de árabes, é verdade, nós temos problemas de árabes, e isso incomoda os brancos, que não compreendem". Com ironia, Monique denuncia os problemas da opressão feminina não só dentro da fábrica, mas também dentro da luta mobilizada pelos sindicatos em favor dos trabalhadores. Ela afirma que os "brancos" sabem que a fábrica não pode funcionar sem os "árabes", ainda que, para os primeiros, o sonho seja uma fábrica só de "brancos". Este imbricamento entre as opressões de gênero e raça, mobilizado por Monique com ironia, antecipou discussões que, décadas depois, seriam nomeadas no campo feminista como interseccionais.

Essa imagem de Monique é uma cena do vídeo-documentário *Christiane et Monique: Lip V*, realizado em 1976 pelo coletivo de vídeos feministas *Les Insoumuses*. O trecho faz parte do documentário *Delphine*

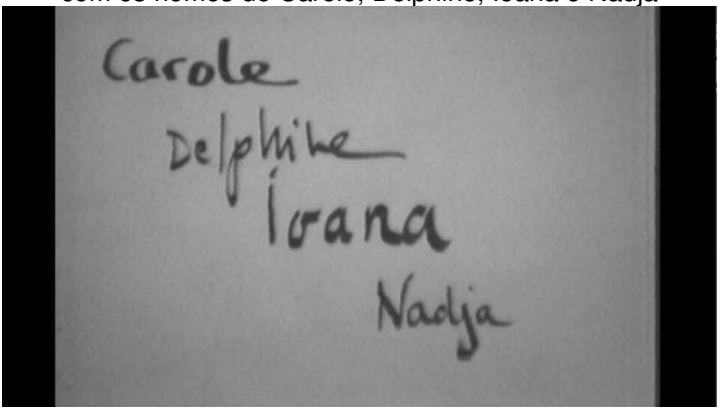
[1] Formato físico da fita magnética utilizada em câmeras de vídeo portáteis, como a Sony Portapak, popular nos anos 1960 e 1970. Esse tipo de fita era usado para gravar vídeo em formato analógico, com uma largura de ½ polegada, cerca de 1,27 cm.

2 Na década de 1970, a fábrica de relógios Lip, em Besançon, França, tornou-se um símbolo de luta dos trabalhadores. Em junho de 1973, diante do plano de falência que resultaria na demissão dos trabalhadores, cerca de 400 homens e 600 mulheres operárias ocuparam a fábrica e implementaram uma gestão coletiva. Em outubro, o governo tentou fechar a Lip, mas os trabalhadores persistiram, organizando novos protestos, o que se repetiu em 1976. O caso Lip é emblemático para a história da luta dos trabalhadores na França no século XX.

et Carole, Insoumuses, dirigido pela cineasta francesa Callisto McNulty e lançado em 2019. No documentário da diretora, o trecho em que Monique fala é precedido pela voz em *off* de Carole Roussopoulos dizendo, em francês: "As mulheres compreenderam rapidamente que o vídeo era um meio de contar suas próprias histórias".

Delphine Seyrig e Carole Roussopoulos conheceram-se em 1974, em uma oficina de vídeo para mulheres ministrada por Carole. À época, Delphine já era uma atriz famosa, tendo protagonizado filmes de Alain Resnais, Luís Buñel e Marguerite Duras. Carole trabalhava com vídeos há pouco menos de cinco anos, tendo realizado documentários sobre os Panteras Negras, greves de trabalhadores na França e o Setembro Negro na Palestina. Após a oficina, Delphine e Carole, junto a Ioana Wieder, continuaram trabalhando juntas e formaram um coletivo para produção de vídeos sobre mulheres e feminismo. Batizaram o coletivo Les femmes s'amusement (as mulheres se divertem), que mais tarde foi renomeado para *Les Insoumuses*, um neologismo entre as palavras *insoumises* (insubmissas) e *muses* (musas), musas insubmissas. Ao lado de Delphine, Carole e Ioana, Nadja Ringart também participou do coletivo, e, juntas, produziram dezenas de vídeo-documentários feministas, dialogando com temáticas como prostituição, sexualidade e aborto. Em 1982, Carole, Delphine e Ioana fundaram o Centro Audiovisual Simone de Beauvoir (CASdB), um importante acervo de imagens feministas até hoje.

Imagem 1 – Fotograma de *Maso et Miso vont en bateau* (1975) com os nomes de Carole, Delphine, Ioana e Nadja



Fonte: *Delphine et Carole, Insoumuses* (2019).

Após a morte de Delphine Seyrig em 1990, Carole Roussopoulos planejou realizar um documentário sobre sua amiga e companheira de luta. Ela deu início ao projeto em 2009, mas, poucos meses depois,

Carole faleceu. O documentário *Delphine et Carole, Insoumuses* é uma tentativa de Callisto McNulty, neta de Carole Roussopoulos, de retomar o projeto da avó. Com um filme de 70 minutos de duração, a diretora transformou a ideia inicial de homenagear apenas Delphine em uma homenagem à história de Carole e Delphine, juntas, como amigas, companheiras, cineastas e feministas. O filme é composto por diferentes materiais de arquivo, em sua maioria recuperados do CASdB: fotografias e entrevistas de Delphine nas décadas de 1970 e 1980, entrevistas realizadas com Carole nos anos 1980, em 2003 e em 2007, registros em vídeo de Carole e Delphine filmando e editando vídeos, fotografias de protestos e reuniões do Mouvement de Libération des Femmes (MLF), cenas de filmes de ficção estrelados por Delphine, e, principalmente, trechos dos videodocumentários produzidos por Delphine, Carole e as *Insoumuses*.

Este artigo parte da mesma ideia evocada por Carole Roussopoulos na fala utilizada no documentário *Delphine et Carole*: o vídeo é um meio através do qual as mulheres podem contar suas próprias histórias. A apropriação da linguagem audiovisual como ferramenta política pelas Insoumuses evidencia a importância dos diálogos entre história e cinema, revelando a centralidade do vídeo como forma de produção de narrativas feministas. Por isso, considero que esses vídeos são fontes singulares e importantes objetos de análise histórica. Este trabalho busca compreender de que forma as imagens registradas na década de 1970 puderam irromper o espaço público a partir do documentário *Delphine et Carole, Insoumuses* (2019), possibilitando reflexões sobre a relação entre história, memória, narrativa e tempo. Como essas imagens podem narrar a história das mulheres e do feminismo? Como contribuem para a constituição de uma memória coletiva sobre o feminismo? De que forma o arquivo é acessado e mobilizado pelo filme? Qual narrativa a montagem dessas imagens em um novo filme almeja no tempo presente? Essas são as principais perguntas que este artigo objetiva responder.

Do privado ao público: o vídeo como uma fonte singular para a história das mulheres

Delphine et Carole faz uso de uma variedade de documentos históricos para a construção da narrativa. A necessidade do uso dessa variedade de fontes para narrar a história de duas mulheres relaciona-se com o que Michelle Perrot (1989) nomeou de "o silêncio do arquivo". No momento da consolidação da história das mulheres como campo, nos anos 1970, uma das primeiras inquietações das historiadoras foi como "encontrar" as mulheres nos arquivos institucionais e documentos oficiais. Ao longo da história, por estarem associadas à esfera privada ou atividades

desvalorizadas, as mulheres ficaram à margem do registro histórico em documentos que eram considerados legítimos para a historiografia. Isso levanta uma questão central: se a história depende das fontes para ser escrita, como escrever uma história das mulheres cuja existência raramente foi documentada pelas fontes oficiais?

Diante desse apagamento, historiadoras como Michelle Perrot (1989; 2007) voltaram-se à crítica da concepção clássica de arquivo, que desconsiderava os registros produzidos por ou sobre mulheres. Nesse contexto, a constituição da história das mulheres como campo esteve diretamente associada à ampliação da noção de fonte, processo que já havia sido iniciado pelos historiadores da Escola dos Annales. Ao atribuir centralidade a documentos como cartas pessoais, memórias, diários, álbuns de família e outros documentos do mundo privado, esse movimento ampliou as possibilidades de escrita da história, incorporando práticas associadas à memória feminina. Esse movimento não só possibilitou a expansão dos objetos históricos e contribuiu para a inclusão de diferentes metodologias na historiografia como também tensionou critérios que tradicionalmente definiam o que seria um documento histórico legítimo.

No campo audiovisual, o vídeo pode ser compreendido como uma fonte singular para a história das mulheres. Em 1967, a chegada da Sony Portapak, a primeira câmera portátil de vídeo lançada comercialmente, redefiniu a linguagem audiovisual ao romper com modelos tradicionais de produção de imagens. Ao contrário da película cinematográfica, os *tapes* de vídeo não exigiam processos técnicos complexos ou caros, como a revelação, o que democratizou o acesso à produção de imagens. Leve, compacta e equipada com microfone, a câmera possibilitou novas explorações no campo técnico, estético e político do audiovisual.

No contexto dos movimentos de maio de 1968, que impulsionaram a necessidade de registrar rapidamente as manifestações nas ruas de Paris, o vídeo rapidamente se associou ao cinema militante e a iniciativas engajadas de diversos movimentos sociais, inclusive os de mulheres. Na década seguinte, à medida que os movimentos de mulheres se multiplicavam em diferentes partes do mundo, o vídeo tornou-se um recurso estratégico para mulheres que buscavam documentar suas experiências individuais e reivindicações coletivas. O acesso às câmeras de vídeo portátil permitiu que as mulheres produzissem registros visuais com autonomia, criando obras que subvertiam a linguagem audiovisual ao mesmo tempo em que estavam comprometidas com a luta política feminista (Lecler, 2013; Nunes, 2023).

Dessa forma, a história do vídeo e a história das mulheres se conectam. Por um lado, o vídeo permitiu que mulheres tensionassem a invisibilidade imposta pelos arquivos tradicionais, produzindo imagens

que constituem fontes próprias para contar suas histórias. Por outro, essa mídia revelou-se, nas palavras de Carole Roussopoulos, uma tecnologia "sem escola, nem passado, nem história" (Fleckinger, 2007, tradução minha), o que favoreceu sua rápida apropriação pelas mulheres antes que essa mídia fosse dominada, assim como o cinema e a fotografia, pelos homens. Assim, o vídeo abriu caminho para que as vozes femininas pudessem ser inseridas na narrativa histórica por meio do audiovisual.

A tomada da câmera de vídeo pelas mulheres pode ser vista como uma forma de contestação das barreiras entre o público e o privado, ocupando e demandando que suas vozes fossem ouvidas na esfera pública (Nunes, 2023). Se, inicialmente, as câmeras de vídeo portáteis foram comercializadas como suporte para registros da vida privada, capturando imagens do cotidiano familiar para a produção de filmes de família e filmes caseiros[3] exibidos apenas no mundo privado, as mulheres subverteram esse propósito ao utilizarem o vídeo para levar suas narrativas ao espaço público, amplificando debates e ideias que circundavam as principais problemáticas do feminismo do período. Assim, a câmera de vídeo serviu para consolidar o desejo da existência pública das mulheres, diluindo as fronteiras entre as esferas públicas e privadas (Nunes, 2023).

Assim, a maneira através da qual as mulheres se apropriaram do vídeo para desenvolverem temáticas feministas corrobora com a ideia de que os vídeos são fontes singulares para a história das mulheres, sublinhando a importância da interdisciplinaridade para a constituição desse campo. A abordagem do vídeo como fonte histórica exige, portanto, uma metodologia que combine ferramentas da historiografia, dos estudos de cinema e da teoria feminista, o que reforça a centralidade de abordagens interdisciplinares para a escrita da história das mulheres.

E como essas imagens podem ser utilizadas no tempo presente? O filme *Delphine et Carole, Insoumuses* (2019) pode ser um exemplo. Posto isso, cabem alguns apontamentos teóricos-metodológicos sobre a relação entre documentários, filmes de arquivo e a história.

[3] Muitos filmes são produzidos a partir do encontro de filmes caseiros perdidos ou esquecidos pelas famílias, constituindo um gênero de filmes chamado "*found footage*". Ver mais: Machado, 2022; Lins, Blank, 2012.

Documentário, filme de arquivo, filme-arquivo: considerações teórico-metodológicas

A utilização de documentários como fonte histórica implica levar em conta questões teórico-metodológicas específicas, sejam elas decorrentes do reconhecimento do cinema como detentor de uma linguagem específica ou das particularidades do cinema documentário. Além disso, *Delphine et Carole* tem outra particularidade como fonte, pois é um filme de arquivo, que, para montar sua narrativa, faz uso de diferentes documentos históricos – entrevistas, fotografias, cenas de filmes de ficção, e, em especial, vídeos feministas. Ainda, *Delphine et Carole* pode ser visto como um filme-arquivo, pois contém em si o potencial de conservação de fontes únicas que, através do filme, irrompem a esfera pública, reforçando que a importância desse tipo de documento audiovisual é intrínseca à história dos movimentos de mulheres da década de 1970. Dessa forma, quais abordagens teórico-metodológicas podem contribuir para a análise desta fonte?

Entre o cinema e a história, existe uma dimensão complementar: ao mesmo tempo em que o cinema é agente da história, moldando narrativas sobre o passado, é também produto da história, moldado pelos contextos históricos em que se desenvolve (Barros, 2011). No caso de *Delphine et Carole*, a montagem articula temporalidades múltiplas: as imagens dos anos 1970 são recontextualizadas em um filme realizado em 2019, o que permite a coexistência, em um mesmo plano narrativo, de passado e presente. Essa justaposição temporal pode ser entendida como um recurso narrativo que tensiona a relação diferentes tempos históricos. Como apontou Reinhart Koselleck (2006), os três diferentes tempos se entrelaçam na construção da experiência histórica, sendo que o passado só se revela em sua peculiaridade através de uma "presentificação refletida", ou seja, pela problematização histórica que permite uma compreensão crítica das temporalidades.

Cada filme, seja um documentário ou ficção, é uma expressão dos imaginários e das relações de poder inseridas no tempo histórico em que é produzido. O cinema, entretanto, não é somente uma forma de expressão cultural, sendo considerado também um meio de representação, pois através de um filme "representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, seja um mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme" (Barros, 2011: 179). Por isso, o filme sempre será "produzido dentro da história e sujeito às dimensões sociais e culturais que decorrem dela" (Barros, 2011: 178). É dessa maneira que o cinema configura-se como um documento para os historiadores, pois carrega em suas escolhas estéticas, técnicas e narrativas aspectos

do tempo e da sociedade que o produziu. De forma similar, é possível considerar que o arquivo – e, por extensão, os documentos históricos – pode ser também objeto de investigação por parte do cinema. O fazer cinematográfico não só recorre ao arquivo como fonte, mas o manipula, o reinscreve e o reorganiza em novas narrativas. Nessa operação, a própria história pode ser transformada em objeto do cinema. Assim, operações centrais do método historiográfico, como a análise e interpretação de fontes, "montagem" e construção de narrativa, encontram paralelos significativos nas escolhas narrativas de audiovisuais como os filmes de arquivo.

Considerando o gênero cinematográfico do filme analisado neste trabalho, que é, em um só tempo, documentário e filme de arquivo, cabem algumas considerações acerca da aproximação entre história, narrativa, documentário e arquivo. Documentários são narrativas sobre determinados acontecimentos históricos. Bill Nichols (2005) define que o documentário "reivindica uma abordagem do mundo histórico e a capacidade de intervenção nele, moldando a maneira pela qual o vemos" (Nichols, 2005: 69). Ainda que o autor afirme que o cinema não pode ser igualado a uma investigação científica, o processo da pesquisa, roteirização e montagem dos documentários de arquivo ou filmes de arquivo aproxima-se do trabalho do historiador. Laurent Véray (2003) afirma que, na realização de filmes de arquivo, os métodos utilizados tanto pelos cineastas quanto pelos historiadores podem ser bastante similares:

> Tanto uns quanto os outros se lançam em busca de arquivos, dedicando um cuidado extremo a essa investigação. Eles escolhem, então, entre os materiais heterogêneos do passado, documentos que examinam, recortam, colocam em perspectiva, articulam uns com os outros e interpretam de acordo com uma problemática específica (o valor das imagens, evidentemente, é diretamente proporcional à pertinência das questões que se lhes coloca) (Véray, 2003: 3, tradução minha).

Assim como para os historiadores, o importante para os cineastas que vão ao arquivo são as perguntas que são feitas às fontes. E, ainda que um filme sobre história e um livro de história não consigam representar de forma equivalente o passado, "existem documentários que, ao levarem em conta a diversidade dos arquivos e por meio de efeitos próprios, conseguem recriar os movimentos do tempo, permitindo assim uma melhor compreensão das mudanças ocorridas ao longo do século XX" (Véray,

2003: 3, tradução minha). Ou seja, há filmes que podem ser fruto de um trabalho histórico[4]. Mas, essa aproximação entre os procedimentos de pesquisa, seleção e montagem dos documentos revela uma perspectiva metodológica que atravessa fronteiras disciplinares, combinando os campos da história e do cinema. A análise dos filmes de arquivo, nesse sentido, exige uma abordagem necessariamente interdisciplinar, capaz de articular as dimensões estéticas, técnicas e políticas desses materiais.

Assim, da mesma forma que a escrita da história não pode se desvincular de procedimentos literários (Jablonka, 2020), a representação da história em filme também deve considerar as características próprias do cinema. Embora seja inegável que o filme de arquivo não possa substituir o texto escrito, ele pode, no entanto, contribuir para a reconstrução do passado à sua maneira, utilizando os meios que lhe são próprios, considerando suas possibilidades e lacunas (Véray, 2003). Nesse sentido, Carolina Aguiar (2011), baseando-se em François Niney, afirma: "as imagens do passado compõem uma cartografia formada por lembranças e esquecimentos. O papel do cineasta passa a ser, então, o de recompor as teias pelas quais é trançado o tecido do tempo. Portanto, a história pode ser reinventada sempre, ganhando novos sentidos" (Aguiar, 2011: 248).

Assim, o uso do arquivo abre outras possibilidades para recompor a narrativa histórica através de documentários. E é sobretudo através da montagem do filme que essa narrativa é escrita. A montagem, portanto, pode ser compreendida como o lugar em que se realiza a costura de tempos e documentos diversos, materializando uma forma específica de narrativa histórica dentro da narrativa cinematográfica.

Encontrando Delphine e Carole: arquivo, montagem, narrativas e diálogos entre tempos

O filme *Delphine et Carole* não busca o arquivo para ilustrar um acontecimento, pelo contrário: é feito a partir do arquivo, e trabalha diretamente com a memória visual, articulando, através da narrativa, imagens que mostram-se "capazes de nos fazer acessar novos pontos de vista sobre a memória e sobre a história, coletiva e individual" (Lins; Blank, 2012: 55). Mas não basta que os documentos sejam simplesmente encontrados pela cineasta, pois "os arquivos têm uma dimensão lacunar e dão acesso apenas a fragmentos de uma história ainda a ser escrita"

[4] Um trabalho histórico não é necessariamente sinônimo de um trabalho historiográfico. O trabalho histórico pode revelar um raciocínio histórico, mas não passa pelos procedimentos da operação historiográfica que são necessários para a construção da narrativa histórica. Sobre essa discussão, ver mais em Jablonka, 2020.

(Leandro, 2016: 108). A reunião de todo esse material se dá na mesa de montagem, onde se origina a narrativa histórica (Leandro, 2016).

Uma característica central do filme de Callisto McNulty é ter sido inteiramente montado a partir de documentos audiovisuais já existentes, com nenhuma cena gravada especialmente para ele. Ursula Langmann (1986 apud Aguiar, 2011) define que esse tipo de filme é um "filme-montagem", que pode dificultar afirmações sobre o ponto de vista do seu autor, já que "não é possível verificar preferências de ângulos, movimentos de câmera e tratamento da imagem, entre outros recursos previstos no momento da gravação" (Aguiar, 2011: 245). Isso faz com que "o ponto de vista dos realizadores [seja] visível pela montagem, que adquire uma importância ainda maior do que nos demais gêneros de filmes. É ela que altera significados originais e cria outros" (Aguiar, 2011: 245).

A maioria dos documentos utilizada para a montagem de *Delphine et Carole* é proveniente do Centro Audiovisual Simone de Beauvoir (CASdB), fundado em 1982, em Paris[5], dedicado à preservação e disseminação de fontes audiovisuais ligadas às lutas feministas. A criação desse arquivo pode ser pensada como uma resposta à ausência de fontes para a história das mulheres nos arquivos tradicionais, um esforço deliberado de salvaguardar uma história que, por muito tempo, foi invisibilizada nas narrativas históricas oficiais.

Nesse sentido, o CASdB pode ser compreendido como um arquivo que funciona como um contra arquivo. Essa ideia, inspirada por Saidiya Hartman (2020), compreende que o CASdB foi constituído justamente por causa dos silêncios de outros arquivos institucionais. Ainda que, em sua reflexão, Hartman esteja se referindo às histórias impossíveis da escravidão[6], a proposta da autora de uma escrita histórica "com e contra

[5] O Centro Audiovisual Simone de Beauvoir (CASdB) foi fundado em 1982 em Paris. Após a morte de Delphine Seyrig, uma das principais financiadoras do projeto, o centro precisou ser fechado por razões financeiras em 1992, retomando suas atividades no início dos anos 2000. O CASdB promove exibições, atividades educativas e, atualmente, estabeleceu uma parceria com a Bibliothèque Nationale de France para digitalização de suas coleções audiovisuais.

[6] Saidiya Hartman investiga as violências da escravidão atlântica e suas continuidades no presente, evidenciando lacunas e silêncios dos arquivos ao mesmo tempo em que busca reconstruir vidas de sujeitos historicamente apagados, sobretudo mulheres negras escravizadas. A proposta metodológica da autora é a realização de "uma História escrita com e contra o arquivo" (Hartman, 2020: 30). Hartman também desenvolveu o conceito de "fabulação crítica", que propõe uma fabulação embasada historicamente diante da inexistência de fontes históricas que permitam a escrita de tantas "histórias impossíveis" de vidas que foram atravessadas pela violência da escravidão negra, mas que não se resumem a essa violência.

o arquivo" como forma de desafiar as ausências nos documentos preservados institucionalmente cabe aqui. Essa escrita "com e contra" o arquivo busca narrar histórias silenciadas ou negligenciadas, olhando para os documentos a partir das lacunas que carregam. O CASdB, assim, ao preservar essas documentações audiovisuais, também propõe uma forma de resistência à narrativa hegemônica, tornando visíveis histórias que haviam sido sistematicamente silenciadas.

Em *Delphine et Carole*, por ser um filme composto inteiramente por imagens de arquivo, o principal elemento para a análise fílmica é a montagem, que organiza e articula os documentos a fim de estabelecer a narrativa escolhida pela cineasta. Assim, a montagem se apresenta como um lugar de escrita da história, combinando "uma política – ou seja, uma escolha de um método de abordagem da imagem do passado enquanto documento, como faz a historiografia – e uma poética, que não é privilégio da narrativa cinematográfica e que está presente também na narrativa elaborada pelo historiador de profissão" (Leandro, 2016: 110).

A primeira sequência de *Delphine et Carole* mostra um trecho do vídeo *Maso et Miso vont en bateau,* produzido em 1975 pelas *Insoumuses*, uma resposta a um programa de TV francês apresentado por Bernard Pivot que ironizava o Ano Internacional da Mulher de 1975. No programa original, Pivot convidou Françoise Giroud, então ministra da condição feminina na França, para reagir a comentários misóginos de diversos homens. As *Insoumuses* subvertem o programa através da inserção de novas imagens e comentários críticos, além de mostrarem suas reações à emissão televisiva, expondo a complacência de Giroud e criticando a representação superficial das questões femininas na mídia. O trecho do vídeo termina com a imagem em tela dos escritos: "Nenhuma imagem da televisão pode ou quer nos representar. É com o vídeo que contaremos nossas histórias".

Imagem 2 – Fotograma de *Maso et Miso vont en bateau*, 1975



Fonte: *Delphine et Carole, Insoumuses* (2019)

Em seguida, a montagem traz a voz de Carole Roussopoulos em uma entrevista realizada por Hélène Fleckinger em 2007, que conta sobre quando conheceu Delphine em um dos ateliês de vídeo para mulheres que ministrava nos finais de semana. No início de sua fala, vemos duas fotografias em preto e branco de Delphine Seyrig. A cena seguinte é do filme colorido Pele de Asno, de 1970, dirigido por Jacques Demy, musical em que Delphine atua como uma fada madrinha. Depois, vemos um vídeo colorido dos anos 1980, no qual Delphine está sendo dirigida por Carole enquanto filma Alexandra Roussopoulos, filha de Carole, que, sentada ao lado de Ioana Wieder, lê no dicionário as definições de "feminino" e "masculino". Logo após, a montagem traz novamente a entrevista de 2007 de Carole, que fala sobre a amizade e o trabalho com Delphine e Ioana. A montagem volta para as imagens de Delphine, Carole e Ioana trabalhando juntas, enquanto a voz em *off* de Delphine, sem data estabelecida, diz que, principalmente por ser atriz, o vídeo é importante para que ela possa ter sua própria forma de expressão. Delphine aparece, então, entrevistada na televisão por uma jornalista que diz considerar Delphine uma intelectual. "Não sou uma intelectual", responde Delphine prontamente, ainda que, em seus vídeos, fique clara a intenção de pensar, refletir e contestar a "condição feminina" da época.

Logo nessa primeira sequência, pode-se perceber que este filme é um lugar de encontro entre diferentes tempos históricos. A diretora, a partir do presente, dirige suas perguntas às pessoas do passado, que agora só podem ser acessadas pelos arquivos, travando um diálogo entre tempos (Mauad, 2008). Esse diálogo é construído ao articular as imagens dos anos 1960, 1970, 1980 e 2000 com a montagem feita em 2019, conectando diferentes momentos do feminismo e da vida das mulheres que escolheu representar. Essa interação com o passado reflete uma tomada de posição da diretora, já que não existe um passado independente do presente: "o passado só é passado porque existe um presente, assim como só posso apontar para algo lá porque estou aqui" (Trouillot, 2016: 41). Assim, ao explorar o passado para fazer o filme, a cineasta adota uma posição, pois "o passado não tem conteúdo. O passado – ou, para ser mais preciso, a preteridade (*pastness*) – é uma posição" (Trouillot, 2016: 41).

Essa montagem, que entrelaça diferentes tempos históricos, permite também pensar o feminismo a partir de uma temporalidade não linear, em que o tempo histórico não se move apenas em uma única direção. Victoria Browne (2014) propõe a concepção de um tempo histórico politemporal (*polytemporal*), gerado pela interseção de diversas temporalidades, de forma que múltiplas histórias feministas possam coexistir. Como afirma a autora, através dessa perspectiva "torna-se

possível pensar a diferença dentro do momento supostamente singular do tempo e permitir que múltiplas histórias, lealdades e modos de agir feministas se interrelacionem e existam simultaneamente" (Browne, 2014: 45, tradução minha). Essa perspectiva recusa a cronologia progressiva de "ondas" ou "fases" como único modo de compreender a história do feminismo, e sugere, em seu lugar, um entrelaçamento dinâmico e fragmentário de trajetórias e temporalidades.

Essa compreensão politemporal do tempo histórico se articula também com a ideia de Trouillot (2016) de que o passado não é um conteúdo fixo, mas uma posição, pois, ao reinscrever imagens do passado em uma narrativa no presente, o filme de Callisto McNulty cria uma outra forma de estar no tempo, ativando o passado sob "uma configuração completamente diferente" (Koselleck, 2006: 174). Essa releitura de momentos históricos distintos exige reconhecer a coexistência de temporalidades diversas – uma condição fundamental para o próprio tempo histórico (Browne, 2014: 39). Nesse sentido, *Delphine et Carole,* ao recuperar imagens do passado, também as reinscreve em uma narrativa que afirma a coexistência de histórias feministas no plural, atualizando seus sentidos no presente.

Em entrevista para Fairouz M'Silti em 2020, quando questionada sobre a motivação para a realização de seu filme, Callisto McNulty, referindo-se à amizade entre Carole e Delphine, disse: "O feminismo é o oposto do gênio individual e patriarcal que separa as obras das várias fontes que as alimentam. Para que as coisas realmente mudem, precisamos trazer outras perspectivas além da perspectiva dominante". Ela complementa: "O patriarcado é uma imagem invisível. É um olhar sem variedade para o mundo" (M'Silti, 2021, tradução minha). Com isto, fica evidente que Callisto McNulty vê o feminismo como uma força coletiva que, ao valorizar parcerias criativas e afetivas como a de Carole e Delphine, oferece novas perspectivas que questionam e ampliam a visão tradicionalmente patriarcal do "gênio criativo". Ao enfatizar que "o patriarcado é uma imagem invisível", a diretora sublinha a importância de mostrar imagens e experiências que possam contradizer a ordem patriarcal.

Outra característica que fica evidente logo no início do filme é que ele não tem voz *off* narrativa, ou seja, um narrador ou narradora com voz de autoridade que conduz o fio argumentativo do filme. Quem fala são as próprias personagens da história: Delphine, Carole e todas as mulheres filmadas por elas. É assim que o filme reitera o desejo de Carole e Delphine de que as mulheres contem suas próprias histórias. Sobre isso, Callisto McNulty afirmou, em entrevista, que queria que Carole e Delphine contassem sua experiência pela própria voz: "No filme,

a Carole diz que devemos dar a palavra às pessoas que têm os problemas. Eu dei voz a essas pessoas, sem voz *off*. Como a Carole e a Delphine estão mortas, queria que fossem elas mesmo, naqueles tempos, a falarem por elas" (Rosa, 2019).

Em outra sequência do documentário, a montagem traz a capa do jornal *Le Nouvel Observateur,* cuja imagem anuncia o Manifesto das 343[7]. Enquanto vemos uma lista de nomes das mulheres que o assinaram, ouvimos a voz de Delphine falando que considera o manifesto a "bomba" do feminismo – o que fez o feminismo estourar na França. A imagem mostra em detalhe o nome de algumas das signatárias, entre elas, Catherine Deneuve, Jeanne Moreau, Delphine Seyrig, Agnès Varda e Marguerite Duras. Após essa parte, vemos excertos audiovisuais, que a legenda indica terem sido realizados em Paris, dia 20 de novembro de 1971. A voz de um narrador homem diz que aquela é a primeira grande manifestação feminista em Paris desde 1936: "Cerca de 2.000 mulheres marcham da *Nation* à *Republique* em nome do MLF, o Movimento de Liberação da Mulher". A voz de Carole interrompe a fala do narrador, corrigindo: "Não, senhor, é o Movimento de Liberação das Mulheres!", enfatizando o plural.

Em seguida, vemos trechos do vídeo realizado por Carole, *Y'a qu'à pas baiser!* (1973), que também filma protestos de mulheres nas ruas de Paris a favor da legalização do aborto, perguntando a opinião das transeuntes sobre a manifestação. Do mesmo vídeo, é mostrada uma sequência que documenta um aborto feito por militantes feministas, uma prática que, naquela época, era comumente organizada pelo MLF. Na cena, uma mulher chamada Anne-Marie posiciona um espelho em frente à vulva da paciente que realizará o aborto. Cada parte do procedimento é mostrado no espelho e explicado para a paciente, que aprende, naquele momento, sobre sua anatomia. Ela afirma achar muito interessante o fato de tudo estar sendo bem explicado pelas mulheres que acompanham o procedimento.

[7] O Manifesto das 343, redigido por Simone de Beauvoir, foi um documento de 1971 em que 343 mulheres, incluindo figuras públicas famosas, declararam ter realizado um aborto ilegal, impulsionando o movimento pela legalização do aborto na França.

Imagem 3 – Fotograma de *Y'a qu'à pas baiser!,* 1973



Fonte: *Delphine et Carole, Insoumuses* (2019)

Em relação aos documentários realizados pelas *Insoumuses,* Nataša Petrešin-Bachelez e Giovanna Zapperi afirmam que "imagens de protestos de rua são editadas junto a cenas dos sujeitos da luta falando, seja em reuniões públicas ou em ambientes privados, onde Roussopoulos entrega o microfone à pessoa que está falando, transformando a câmera em um dispositivo de escuta" (Petrešin-Bachelez; Zapperi, 2019: 35, tradução minha). Essa sequência cria uma narrativa sobre a história do aborto na França[8], relacionando diferentes tipos de documentos às ações individuais e coletivas no movimento de mulheres francês.

Quase no final do filme, há uma sequência montada a partir de uma entrevista de Delphine nos anos 1980, na qual a entrevistadora lhe pergunta sobre sua admiração pelas sufragistas inglesas. Com a entrevista narrando a sequência, são trazidas à tela diversas imagens de mulheres sufragistas em luta na Inglaterra e na França, enquanto Delphine diz:

[8] Na década de 1970, a descriminalização do aborto era uma das principais pautas dos movimentos de mulheres e feministas franceses. No dia 17 de janeiro de 1975, entrou em vigor a "Lei Veil" que legalizou e regulamentou a interrupção voluntária da gravidez na França. Proposta pela então ministra da saúde Simone Veil, a lei foi votada sob forte oposição conservadora. O debate legislativo foi precedido por eventos significativos ligados à luta pelos direitos reprodutivos femininos: a legalização da contracepção (Lei Neuwirth, 1967), o Manifesto das 343 (1971), o julgamento de Bobigny (1972), envolvendo uma jovem de 16 anos criminalizada por abortar após um estupro, e o Manifesto dos 331 (1973), uma petição pela legalização do aborto assinada por 331 médicos que admitiram ter realizado abortos ilegais. Ver mais em Veil, 2018.

> Somos ensinadas [na escola] que elas eram ridículas. Veja, não é ridículo, é magnífico! É como se o discurso delas não fizesse sentido, como se ninguém as escutasse… existiam milhares de manifestações nas ruas, e elas lutaram de um jeito! Parecemos muito tímidas ao lado de tudo que elas fizeram. Elas foram presas, fizeram greves de fome, foram forçadas a comer. Foi uma luta muito violenta e trágica. Muitas mulheres morreram nessas lutas. Eu acho que é importante saber que temos isso no nosso passado. Muitas mulheres não sabem que elas têm uma história
> (Delphine et Carole, 2019, tradução minha).

Essa sequência traz Delphine consciente da necessidade das mulheres se sentirem pertencentes à história, e relaciona-se com o que aponta Michelle Perrot (2007) sobre a difícil trajetória da busca de documentos para a escrita da história de mulheres: "sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios" (Perrot, 2007: 21).

Como se fosse uma resposta para esse problema, inicia-se outra sequência na qual vemos fotografias de Delphine, Carole e Ioana em Paris, em 1982, enquanto ouvimos a voz *off* de Delphine em uma transmissão televisiva de 1984 narrando a fundação do Centro Audiovisual Simone de Beauvoir (CASdB). Delphine diz que o centro tem como objetivo conservar a memória das lutas das mulheres que foram filmadas por outras mulheres para que isso não seja esquecido, para que mulheres possam se identificar com modelos de mulheres não-conformadas. Em seguida, vemos um vídeo de 1982, no qual Carole descreve a principal atividade do Centro – coletar todos os documentos em vídeo feitos por homens e mulheres sobre as mulheres ou feitos por mulheres sobre todas as problemáticas, dando prioridade aos vídeos produzidos nos anos 1970, que estavam se deteriorando. Então, vemos Carole na entrevista de 2007 com uma fita de vídeo em mãos, explicando que as fitas literalmente se desintegram com o tempo: tudo se apaga.

Imagem 4 – Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig e Ioana Wieder em 1982, no CASdB



Fonte: *Delphine et Carole, Insoumuses* (2019)

Imagem 5 – Carole Roussopoulos entrevistada por Catherine Goupil em 2003



Fonte: *Delphine et Carole, Insoumuses* (2019)

A iniciativa de criar um arquivo onde antes havia silêncio aproxima-se da proposta de Saidiya Hartman de pensar os arquivos como espaços de ausência. Ao constituir esse acervo de documentos audiovisuais feitos por e sobre mulheres, Carole, Delphine e Ioana subvertem o silêncio dos arquivos tradicionais. E, ao realizar este documentário, o que Callisto McNulty faz é dar continuidade ao projeto

de preservação da memória idealizado por essas mulheres ao fundarem o CASdB. *Delphine et Carole, Insoumuses* mantém vivas as produções dessas mulheres, possibilitando novas reflexões sobre o arquivo à luz do tempo presente. Ao mesmo tempo, é só porque existe esse arquivo que a diretora consegue realizar seu filme.

A sequência final de *Delphine et Carole* começa com imagens de um vídeo de Ioana e Delphine, *Où est-ce qu'on se mai?* (1976), enquanto ouvimos a voz *off* de Delphine falando sobre o evento, uma manifestação feminista durante as mobilizações dos trabalhadores no dia 1º de maio. Em seguida, vemos Carole, na entrevista de 2007, dizendo que Delphine era rápida, desinibida e tinha ótimas ideias para ações, e que é disso que sente mais falta. A última cena de *Carole et Delphine* é uma imagem em preto e branco do filme *Le journal d'un suicidé* (1971). Delphine, dirigida por Stanislav Stanojevic, é filmada em primeiro plano, de perfil. Enquanto vemos essa imagem, ouvimos sua voz em *off*, em outro tempo, dizendo que seu feminismo consiste em, antes de tudo, se comunicar com outras mulheres. Ela diz que não poderia viver se não pudesse ter essas trocas com as mulheres. A imagem de Delphine esmaece, dando lugar a uma tela preta com os dizeres, em francês, "em memória de Delphine et Carole", logo antes dos créditos finais.

É preciso levar em conta que todo documento é um monumento, ou seja, fruto de escolhas e enquadramentos de acordo com determinadas visões de mundo (Le Goff, 2003). Nesse sentido, *Delphine et Carole* não faz uso de imagens, vídeos ou outros documentos que possam contradizer ou confrontar de alguma maneira a narrativa que a realizadora decidiu contar. Excetuando o uso do filme *Maso et Miso vont en bateau* (1975), que mostra as contradições da existência de uma ministra da condição feminina misógina, a narrativa não aponta a presença de nenhum outro conflito, seja entre Delphine, Carole e as outras mulheres, seja dentro do movimento feminista. Assim, deve-se considerar que a realizadora do documentário fez escolhas, possivelmente não mostrando divergências internas ou tensionamentos que poderiam complexificar a narrativa. Com essa representação mais coesa na narrativa, o filme reforça uma visão unificada do movimento feminista da época, omitindo possíveis divergências ou disputas que também fizeram parte dessa história[9]. Mesmo assim, o filme é uma fonte

[9] Narrativas sobre a presença de mulheres negras e/ou imigrantes no feminismo francês são exemplos de tensionamentos dessas narrativas "homogêneas" a respeito do movimento de mulheres. Françoise Vergés afirma que, dentro do MLF, havia uma "recusa obstinada

importante para a escrita da história das mulheres e do feminismo – não apenas por sua narrativa, mas também por apresentar outras fontes audiovisuais e documentais que ampliam as possibilidades de investigação histórica, o que faz com que esse filme de arquivo seja também um filme-arquivo. Essa dimensão reforça o caráter interdisciplinar da análise, ao articular cinema, história, arquivo e memória na construção da narrativa histórica.

Ao recuperar imagens de arquivo e inseri-las na montagem cinematográfica, *Delphine et Carole, Insoumuses* evidencia como o cinema pode operar como uma prática histórica. Através da articulaçaõ entre diferentes temporalidades, o documentário contribui para a construção de uma narrativa feminista que percebe e tensiona as ausências históricas das mulheres nos arquivos. O filme é um exemplo de como o presente pode questionar e ativar o passado, trazendo à tona novos sentidos à história da luta feminista na França. Delphine et Carole utiliza o arquivo para narrar a continuidade da história dos movimentos feministas, tecendo com ele e contra ele uma narrativa em que o passado não encerrou, mas que permanece em diálogo constante com o presente.

Considerações finais

Este artigo buscou reforçar a importância do vídeo como fonte para a história das mulheres, sublinhando sua capacidade de revelar diferentes dimensões da história do feminismo. Filmes de arquivo podem conservar memórias e possibilitar novas narrativas na história, revelando que o passado é um posicionamento, acessado sempre a partir das perguntas feitas no presente. Delphine et Carole, Insoumuses exemplifica como filmes de arquivo podem reconfigurar narrativas históricas, criando diálogos entre tempos e oferecendo outros significados ao passado.

A montagem do filme não busca apenas abordar o passado, mas projeta sobre ele as inquietações e demandas do presente. Ao reutilizar imagens produzidas por Delphine Seyrig e Carole Roussopoulos, Callisto McNulty homenageia essas mulheres, e, sobretudo, reconhece nelas uma genealogia feminista viva. O uso dessas imagens de arquivo reafirma a importância de conhecermos a história das mulheres que vieram antes, cujas experiências são centrais para a compreensão integral da história dos movimentos de mulheres, feita de rupturas e continuidades.

---

das feministas francesas em considerar o papel que a escravidão e o colonialismo desempenharam na formação de sua sociedade, em analisar por quais meios, quais discursos, quais leis, quais representações, 'a mulher branca' foi concebida e quais privilégios foram concedidos a ela" (2019: 4, tradução minha). Ver mais em Vergés, 2019,

Nesse sentido, *Delphine et Carole* também propõe uma reflexão sobre o próprio lugar do arquivo na escrita da história. Ao fazer uso das documentações do CASdB, o filme reitera a necessidade de construir e preservar outros tipos de arquivo que desafiem os silêncios dos arquivos hegemônicos. A existência do CASdB torna possível que certas histórias sejam contadas e que certos documentos sejam trazidos para a esfera pública. O filme, ao fazer uso dessas imagens, reitera o arquivo como lugar de disputa e como ferramenta para a construção da memória coletiva feminista. Assim, "conservar, no entendimento do Centro Audiovisual Simone de Beauvoir, é um verbo vivo e emancipatório por excelência" (Rangel, 2023), e, dessa forma, o filme de Callisto McNulty pode ser visto como um agente histórico que mantém viva a memória das lutas feministas, ao mesmo tempo em que torna públicas fontes singulares para a escrita da história das mulheres.

Ao explorar registros audiovisuais do coletivo *Les Insoumuses*, o filme narra a história de Delphine e Carole ao mesmo tempo em que destaca a importância dos vídeos feministas como fontes históricas. Essas imagens capturam momentos importantes da história do feminismo e possibilitam a construção de narrativas sobre a história das mulheres. *Delphine et Carole*, assim, contribui para a constituição da memória coletiva feminista, ao recuperar documentos, que, de outro modo, poderiam correr o risco de desaparecer nos silêncios dos arquivos tradicionais.

Marc Bloch afirmou que qualquer obra de história é necessariamente um compromisso entre o presente e o passado. Da mesma forma, para Koselleck (2006), a própria crítica histórica nos mostra que o passado nunca é estático, mas se reconfigura à luz do presente. *Delphine et Carole* não é apenas uma fonte ou objeto de análise histórica: é também a vinda a público de outras fontes e narrativas, propondo um modo de narrar que se inscreve na história das mulheres. Ao fazer da montagem o espaço de encontro entre diferentes temporalidades, o filme atualiza a compreensão de que toda narrativa histórica é construída por meio da articulação de diferentes camadas temporais – o que, no caso do feminismo, implica reconhecer a coexistência de múltiplas histórias a serem contadas.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Carolina Amaral. Cinema e História: documentário de arquivo como lugar de memória. **Revista Brasileira de História,** v. 31, n. 62, p. 235-250, 2011.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. **Comunicação & sociedade,** v. 32, n. 55, p. 175-202, 2011.

BLOCH, Marc. **Apologia da história**: ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BROWNE, Victoria. **Feminism, Time, and Nonlinear History**. Londres: Palgrave, 2014.

DELPHINE ET CAROLE, Insoumuses. Direção: Callisto McNulty. Roteiro: Callisto McNulty, Alexandra Roussopoulos e Géronimo Roussopoulos. Produção: Les Films de la Butte. França, 2019. Documentário, 70 min.

FLECKINGER, Hélène. Une révolution du regard. Entretien avec Carole Roussopoulos, réalisatrice féministe. **Nouvelles Questions Féministes**, v. 28, n. 1, p. 98-118, 2009.

JABLONKA, Ivan. **A história é uma literatura contemporânea**: manifesto pelas ciências sociais. Brasília: Editora UNB, 2020.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: Contribuições Semânticas dos tempos históricos. Tradução Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LEANDRO, Anita. Os acervos da ditadura na mesa de montagem. **Logos,** v. 23, n. 2, p. 103-116, 2016.

LECLER, Romain. Gauchir le cinéma : un cinéma militant pour les dominés du champ social (1967-1980). **Participations,** n. 7, 2013, p. 97-125

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento In: LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LINS, Consuelo. BLANK, Thaís. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. **Significação**, ano 39, n. 37, 2012, p. 52-74.

MACHADO, Clara Bastos Marcondes. Estratégias de ressignificação no cinema de *found footage* feito por mulheres. **ARS**, v. 20, n. 44, p. 275-320, 2022.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes**: ensaios sobre história e fotografias. Niterói: EdUFF, 2008.

M'SILTI, Fairouz**.** Delphine et Carole, Insoumuses : Une Révolution Sans Fin? **Les Écrans Terribles**, 22 de abril de 2020. Disponível em: https://www.lesecransterribles.com/delphine-et-carole-insoumuses-une-revolution-sans-fin/51766. Acesso em: 22 jun. 2024.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

NUNES, Alina. **Um gato sem rabo e outras histórias lésbicas**: a história de vida e a produção de vídeos de Rita Moreira. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. **Revista Brasileira de História**, v. 9, n. 18, p. 9-18, 1989.

PETREŠIN-BACHELEZ, Nataša; ZAPPERI, Giovanna (Orgs.). **Defiant Muses**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019.

RANGEL, Barbara Alves. Arquivos, vídeos e feminismos: O acervo do Centro Audiovisual Simone de Beauvoir. **Blog do Cinema do IMS**, 20 jul. 2023. Disponível em: https://ims.com.br/blog-do-cinema/arquivos-videos-e-feminismos-por-barbara-rangel/. Acesso em: 22 jun. 2025.

ROSA, Jorge Pereira**.** Feminismo: Callisto McNulty na peugada de Delphine Seyrig e Carole Roussopoulos. 17 de outubro de 2019. Disponível em: https://c7nema.net/entrevistas/item/51919-feminismo-callisto-mcnulty-na-peugada-de-delphine-seyrig-e-carole-roussopoulos.html. Acesso em: 22 jun. 2025.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado:** poder e a produção da história. Curitiba: huya, 2016.

VEIL, Simone. **Uma lei para a história**: a legalização do aborto da França. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

VÉRAY, Laurent. L'Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques? **1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma**, n. 41, p. 71-83, 2003.

VERGÉS, Françoise. Toutes les féministes ne sont pas blanches. **Le Portique**, n. 39-40, 2017, p. 1-20.