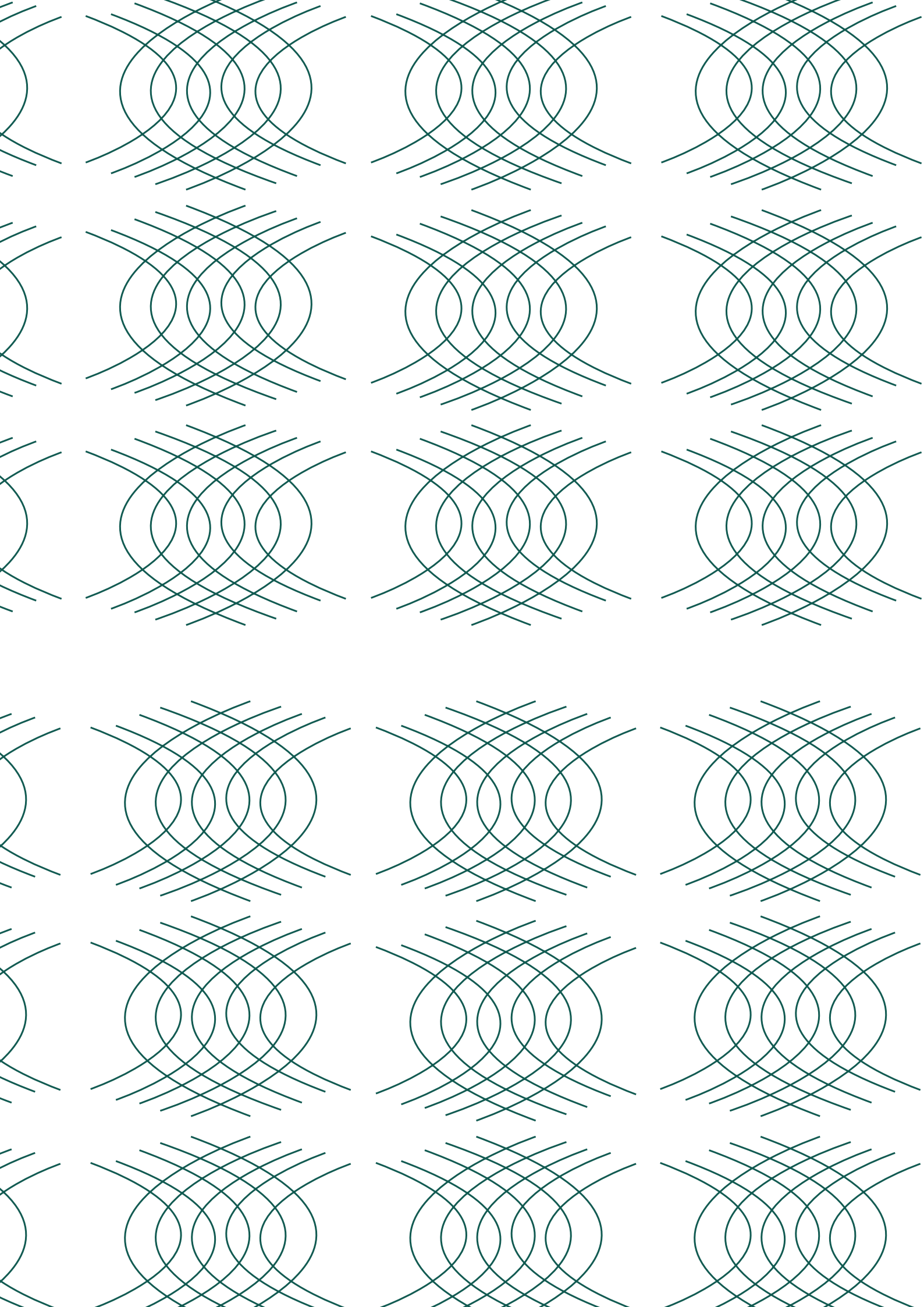


Caderno de Crítica

Oralidade e escrita em narrativas
audiovisuais contemporâneas
realizadas por mulheres

1ª Edição

Filmes de Quintal e Rosa de Areia
Belo Horizonte
2023



A Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, apresenta:

Caderno de Crítica

Oralidade e escrita em narrativas
audiovisuais contemporâneas
realizadas por mulheres

Glaura Cardoso Vale *et al*
(Organização)

1ª Edição

Filmes de Quintal e Rosa de Areia
Belo Horizonte
2023

9. APRESENTAÇÃO

Oralidade e escrita em narrativas audiovisuais por mulheres *considerações preliminares*

Glaura Cardoso Vale

13. Espaço da crítica com mulheres

Nanda Rossi

15. Um encontro de abertura de caminhos, partilhas e possibilidades envolventes

Bárbara Cândida

18. Notas introdutórias: sobre filmes, textos e autoras

Juliana Gusman

21. A crítica feminina e a forma como as mulheres habitam as imagens

Julia Fagioli

24. CRÍTICAS

25. Sobre como o tempo encontra a água em *Filhas de lavadeiras*

Maíra Zenun Almada

29. Escrevivências no *Espelho*: uma celebração audiovisual da força da ancestralidade

Ayalla Anjos

33. Transpassar... Cruzamentos, atravessamentos e travessia

Viviane Goulart

37. Aprender, Fazer e Memorar com alegria

Ana Lúcia Faria Azevedo

39. VOLTANDO

Eduarda Figueiredo

43. As chamadas persistentes do Brasil interiorano

Texto crítico sobre o filme *Fogaréu* (Flávia Neves, 2022)

Natália Donizete

47. Felicidades efêmeras: quando uma piscina pode também se tornar um poema

A felicidade das coisas, de Thais Fujinaga

Nina Machado

51. A água, o som e a voz em *Goiás não tem mar*

Victoria Silveira

55. O direito aos encontros imperfeitos

Laura Portugal

58. As bruxas Sem Terra: cuidado, autonomia e reconexão com a natureza

Larissa Costa

62. Retalhos e olhares num biombo

Monique Alves Oliveira

66. Em nós, o outro ausente: a memória e seus traços em *Era*, de Julia Baumfeld

Bárbara Lissa Campos

71. *Inconfissões* (Ana Galizia, 2018): A impossibilidade de permanecer na caixa

Natália Marchiori da Silva

74. Seguir as pistas das imagens: *La huella e Les mains, négatives*

Lígia Maciel Ferraz

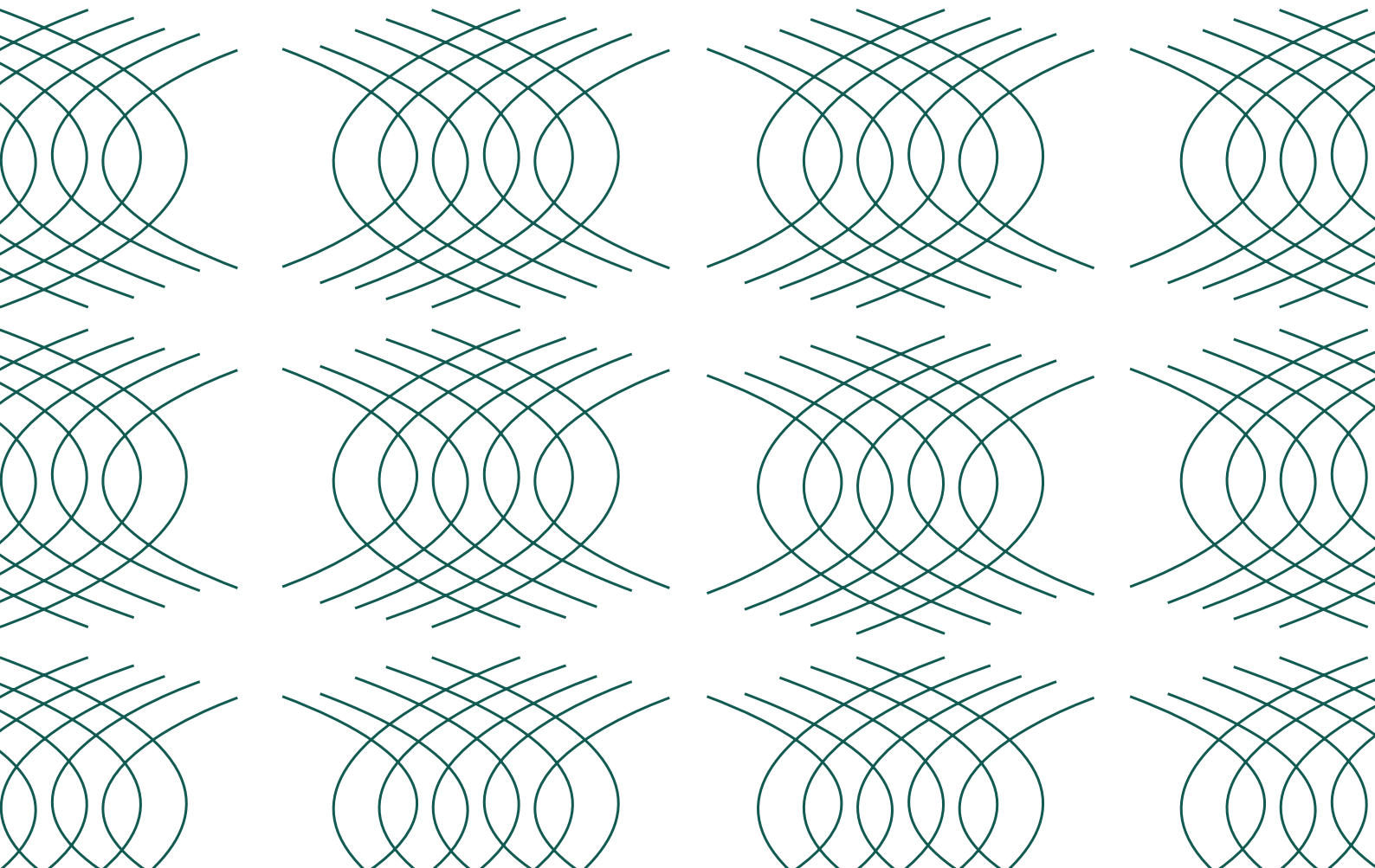
78. Escrever na Paisagem: algumas notas sobre a obra de Laida Lertxundi

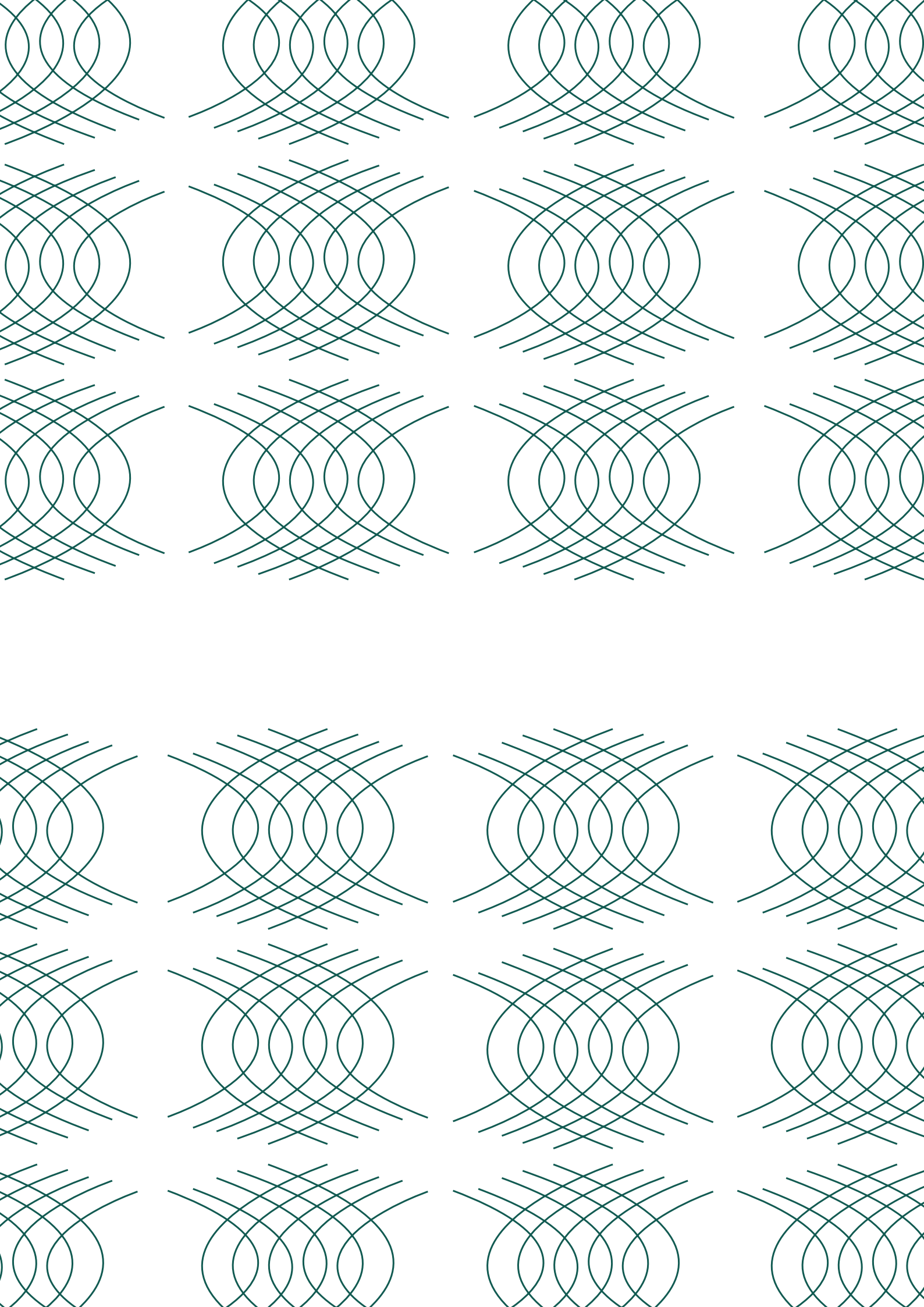
Natália Reis

84. CRÉDITOS

86. AGRADECIMENTOS

Apresentação, relatos e notas introdutórias





APRESENTAÇÃO

Oralidade e escrita em narrativas audiovisuais por mulheres
considerações preliminares

Glaura Cardoso Vale

“Não podemos escrever sem a força do corpo.
É preciso ser mais forte que si mesmo para abordar a escrita,
é preciso ser mais forte que aquilo que se escreve.”

(Marguerite Duras, *Escrever*,
ed. Gallimard, 1993, ed. Relicário, 2021)

A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei **oralitura**, matizando na noção do termo a singular inscrição cultural que, como letra (*littera*), cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhado ainda no termo seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas.

(Leda Maria Martins, “Performances da oralitura: corpo, lugar da memória”,
em *Língua e literatura, limites e fronteiras*. Letras n.26).

Este caderno é resultado da oficina de crítica “Oralidade e escrita em narrativas audiovisuais contemporâneas realizadas por mulheres”. Projeto idealizado e coordenado por mim, realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte e que teve apoio do grupo de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas/UFMG, Associação Filmes de Quintal e Rosa de Areia Produções. Iniciativas como essa só existem porque temos políticas públicas voltadas ao audiovisual e demais setores da cultura, bem como entidades e instituições que as apoiam.

Para fomentar uma escrita destinada às narrativas audiovisuais realizadas por mulheres, a oficina convidou críticas, curadoras, exibidoras e realizadoras para falarem de suas experiências e, a partir delas, constituirmos um fórum que pudesse identificar questões tanto estruturais históricas – que revelam a ausência de uma crítica dedicada a essas produções – quanto conjunturais, ou seja, que surgem a partir de um debate qualificado (por teóricas e ensaístas) que altera a percepção sobre esse fazer. Distanciar-se da ideia de que o recorte de gênero poderia atrair essas narrativas para um campo específico foi fundamental para compreender essas produções como parte do próprio desenvolvimento da história do cinema e do audiovisual. Desse modo, foram convidadas a ministrar os módulos: Analu Bambilra (produtora e curadora/Mostra de Cinema Árabe Feminino); Carla Italiano (produtora e curadora/Mostra Mulheres Mágicas); Carla Onodera (produtora e curadora/Mostra de Cinema Argentino de Mujeres); Isabel Cassimira (Rainha Conga e realizadora); Júnia Torres (antropóloga e realizadora); Juliana Gusman (crítica e pesquisadora); Kênia Freitas (programadora, crítica e pesquisadora); Layla Braz (produtora e curadora/Mulheres Negras e o Cinema); Mariah Soares (produtora e curadora/Cine Aranha); Olívia Alves Resende (pesquisadora e produtora); Roberta Veiga (professora e coordenadora do grupo de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas); Roberto Romero (antropólogo e pesquisador); Beth Formaggini (realizadora, produtora e historiadora); Sophia Pinheiro (realizadora e pesquisadora); Sueli Maxakali (realizadora, artista e professora); eu, Glaura Cardoso Vale (coordenadora editorial, ensaísta e pesquisadora), e Nanda Rossi (professora e pesquisadora), que também se encarregou da produção. Foram 96 inscrições de todas as regiões do Brasil, de algumas cidades de Minas Gerais, de diversas regionais de

Belo Horizonte e de dois países (Portugal e Uruguai), tendo sido acolhido o maior número de participantes.

Ao discutimos o espaço dado pela crítica a produções marcadas pela diversidade de temas e de experimentações, bem como a implicação da oralidade e da escrita num conjunto de narrativas audiovisuais recentes realizadas por mulheres, chegamos ao caderno.

Você pode escrever em um caderno para se lembrar, mas o que encontra são notas soltas, resultado de um hábito obsessivo de anotar. É Joan Didion que nos lembra que um caderno não é um diário. E, ao retomá-lo, recordamos vagamente o contexto em que escrevemos uma dada anotação. O sentido de ter um caderno nunca foi, para a ensaísta, dispor de um registro factual preciso do que tenha feito ou pensado. Isso responderia a um impulso completamente diferente. Um instinto de realidade que às vezes ela inveja, mas não possui. Embora a ensaísta esteja falando de um caderno de anotações que reúne frases soltas e de efeito, frases que, sem o contexto, se dissolvem ao modo de rebuçados, há algo de errático no gesto de um caderno de notas que deixa em aberto as escolhas formais das autoras ao abordar as narrativas audiovisuais contempladas. Por isso, o conjunto de críticas que este caderno reúne tem traços, estilos e escolhas próprias e contam com comentário e revisão de Maria Fernanda Moreira.

A oficina resultou em 15 críticas: de participantes que se aventuraram pela primeira vez na escrita, de críticas e pesquisadoras já com alguma experiência no jornalismo, em sites e revistas de crítica, na realização e experimentação audiovisual – Ana Lúcia Faria Azevedo, Ayalla Anjos, Bárbara Lissa Campos, Eduarda Figueiredo, Larissa Costa, Laura Portugal, Lígia Maciel Ferraz, Maíra Zenun Almada, Monique Alves Oliveira, Natália Donizete,

Natália Marchiori da Silva, Natália Reis, Nina Machado, Victoria Silveira e Viviane Goulart. Os textos que compõem esta apresentação incluem: um relato de Nanda Rossi sobre a oficina como produtora e ministrante; um relato de Bárbara Cândida como participante; uma elucidação sobre o modo como este conjunto de críticas foi organizado, escrita por Juliana Gusman; e uma discussão sobre a temática que os estrutura, escrita por Julia Fagioli – parceiras que admiro e agradeço por embarcarem nessa aventura que é conceber um caderno de crítica para e com elas, as autoras. A identidade visual é do Marco Chagas.

Para finalizar, o projeto contou com sessões comentadas presenciais de contrapartida no Cine Santa Tereza, comentada por Julia Fagioli (professora e pesquisadora), e no Cine Humberto Mauro, comentada por Clarisse Alvarenga (realizadora, pesquisadora e professora), esta última integrou a mostra Deficiência em Tela, curada por Sara Paoliello. Aproveito para agradecer aos demais membros da equipe que tornaram possível este projeto: Andreza Vieira, Cora Lima, Diana Gebrim, Dinalva Andrade, Raquel Junqueira, Raquel Silveira, Matheus Antunes e Matheus Pereira.

Boa leitura!

Espaço da crítica com mulheres¹

Nanda Rossi

Inevitável fazer um relato da oficina de crítica “Oralidade e escrita em narrativas audiovisuais contemporâneas realizadas por mulheres” sem centralizar, como já no título, as mulheres. Elas estão no nome, no corpo e nos textos que resultam desse trabalho. Mulheres no lugar da produção, do ensino e do aprendizado. Em sua quase totalidade, as aulas e sessões fílmicas foram guiadas por elas. As muitas e diversas narrativas comentadas, referenciadas, debatidas foram feitas por mulheres. E quanto às alunas, mulheres atentas e espertas nos espaços de oralidade e escrita.

Por isso sugiro, em breve ousadia, que no cerne da memória da oficina esteja este sentimento: de um espaço privilegiado de desenvolvimento mútuo entre mulheres interessadas em audiovisual. Ainda que com uma pequena participação masculina.

Nosso caminho, com uma turma matinal e uma noturna, se deu entre os dias 10 a 29 de julho de 2023, em atividades remotas e gratuitas. Começamos pelo **Módulo I**, “Exibidoras dos cinemas de mulheres”, com aulas de Carla Italiano, Roberta Veiga, Carla Onodera, Olivia Alves Resende, Analu Bamberira, Layla Braz e Mariah Soares.

Já no **Módulo II**, “Oralidade e escrita no audiovisual contemporâneo”, realizado por mulheres, aprendemos com Sophia Pinheiro, Isabel Cassimira e Júnia Torres sobre suas realizações e repertórios, que devidamente tensionam e expandem as narrativas de mulheres.

1. Relato de Nanda Rossi como produtora e ministrante da oficina.

O **Módulo III** inaugurou a imersão das alunas na crítica, pensada, praticada e articulada por Juliana Gusman e Kênia Freitas. Meditar no que é e em como se faz o trabalho da crítica foi a ação necessária para que as alunas projetassem seus textos que estão aqui apresentados.

O **Módulo IV** foi composto por sessões comentadas, ao vivo, no YouTube, acompanhadas por intérpretes de Libras, de dois filmes: *Yã Tu Nunãhã Payexop - Encontro de Pajés*, que contou com a participação da diretora Sueli Maxakali e comentários de Roberto Romero; e o filme *Coutinho-doc - Apartamento 608*, com a presença da diretora Beth Formaggini e comentários de Glaura Cardoso Vale.

O **Módulo V**, por sua vez e por fim, foi uma aula-plantão para a produção das críticas que compõem este caderno, um laboratório acompanhado por mim e pela idealizadora e coordenadora da oficina, Glaura Cardoso Vale.

E aqui, em mais uma breve ousadia, centralizo a idealizadora e coordenadora da oficina. Reunidora e incentivadora de mulheres, Glaura materializou essas características na oficina. Se arrisco escrever nossos êxitos, elejo o incentivo às mulheres como primeiro deles. Certa de que ele alcançou as alunas, o que se comprova nas páginas a seguir, desejo me juntar a elas como alguém que sai mais criativa, inspirada e engajada após esse caminho. Saímos mulheres que sabem melhor ouvir, falar, ler e escrever. Principalmente sobre nós.

Um encontro de abertura de caminhos, partilhas e possibilidades envolventes¹

Bárbara Cândida

O imaginário que se tem do cinema como território movediço, sobretudo para nós mulheres, encontra solo fértil na oficina de crítica “Oralidade e escrita em narrativas audiovisuais contemporâneas realizadas por mulheres”.

Conduzida entre poesias, histórias, cenas e, sobretudo, encontros, Glaura Cardoso Vale, em um arranjo quase que artesanal, conseguiu unir forças reverentes da cena cinematográfica feminina de Minas em encontros manifestados pela ação da palavra, mediados pelas telas com mulheres de diferentes lugares geográficos com um desejo comum: **confabular de diferentes perspectivas o que se faz e o que se pode fazer com as artes no audiovisual produzido por mulheres.**

Constituiu esse um espaço acolhedor e de proposições, onde foi possível confluir e se encantar com mulheres realizadoras, produtoras, simpatizantes, pesquisadoras e grandes mestras da cultura popular ancestral brasileira. Um verdadeiro oásis fértil para o cultivo das grandes potencialidades que estão por vir. Um encontro de abertura de caminhos, partilhas e possibilidades envolventes.

A participação da Rainha Belinha e da Sueli Maxakali, com suas manifestações incidindo no presente, foi capaz de expressar e sintetizar a força dos nossos encontros. A experiência de viajar pela história brasileira angolana até os antigos reinos bantos nos fez pisar em solo africano e conhecer as tradições originárias do

1. Relato de uma das participantes da oficina “Oralidade e escrita em narrativas audiovisuais contemporâneas realizadas por mulheres”, edição de 2023, turno da noite.

Reisado secular praticadas pela Guarda de Moçambique Treze de Maio, localizada no bairro Concórdia e documentada pelo filme *Rainha Nzinga Chegou* (Júnia Torres e Isabel Casimira, 2018), abrindo horizontes para o reconhecimento dos povos e culturas ancestrais dos antigos Reinos Bantos que fazem parte de quem somos e de onde parte importante das nossas influências culturais se originou.

Pelas janelas virtuais, fomos flechadas pelos encantos, sabedorias e uma boa dose de consciência sobre as lutas e histórias de re-existências dos povos originários do nosso país. A participação honrosa da realizadora Sueli Maxakali, com a exibição do filme documentário *Yãy Tu Nunãhã Payexop - Encontro de Pajés* (Sueli Maxakali, 2021), nos sensibilizou sobre os desafios enfrentados pelo povo Maxakali durante a necropolítica do governo 2018-2022 no Brasil e a manutenção da tentativa de etnocídio secular contra os povos indígenas no país.

A participação das especialistas e pesquisadoras da Universidade Federal de Minas Gerais trouxe contribuições para o que vem sendo pensado, construído e articulado entre universidade e espaços culturais em âmbito nacional, abrindo espaços para a aproximação de grupos de estudos e as possibilidades transdisciplinares do audiovisual com a literatura e os movimentos feministas.

E, ainda, e muito importante, as participações inspiradoras das cineclubistas locais deram o tom da rebeldia e possibilidades de se cocriar nos espaços públicos, periféricos e autogestionados de Belo Horizonte, demonstrando a garra e a força transformadora dos coletivos feministas na realização e promoção cultural na nossa cidade.

Por meio dessas experiências e encontros, fica evidente a importância pedagógica, econômica e social de projetos cultu-

rais como este que, quando são fomentados, apresentam enorme capacidade de mobilizar, produzir e distribuir riquezas para a sociedade. Riquezas essas que extrapolam o cifrão da palavra e são capazes de produzir afetos, oportunidades, justiça social e uma verdadeira economia objetiva na construção de subjetividades que caminham para a criação de uma cidade e país mais justos, livres e emancipatórios.

Notas introdutórias: sobre filmes, textos e autoras

Juliana Gusman

O dossiê se inicia com o artigo de Maíra Zenun Almada sobre *Filhas de Lavadeiras* (2019), de Edileuza Penha de Souza, documentário estruturado em depoimentos que eleva a força criativa de mulheres que escaparam de mortes – “físicas, científicas, espirituais” – e fizeram surgir outras formas de vida. Sem se eximir de tangenciar genocídios capitalistas, racistas e patriarcais, o filme escolhe celebrar e empretecer futuros. De certa forma, o curta-metragem experimental *Espelho* (2022), dirigido por Luciana Oliveira e comentado aqui por Ayalla Anjos, evoca um gesto semelhante ao mergulhar em “experiências íntimas e coletivas” que abrem caminhos e constroem saberes. A ancestralidade atravessa a “vivência-corpo” de uma protagonista que procura possíveis pertencimentos. Por sua vez, o texto de Viviane Goulart convoca os trabalhos de artistas como Jamile Cazumbá e Castiel Vitorino para arrematar as costuras desse novo “estado de existência”. Tal alinhamento é almejado, ainda que por outras vias, por *Fartura* (2019), de Yasmin Thayná, discutido por Ana Lúcia Faria Azevedo, documentário que recorre a arquivos fotográficos e videográficos familiares para alargar imaginários muitas vezes ancorados em iconografias de dor e sofrimento. Há de se escavar alegrias e partilhas negras na nossa história comum.

Se esses filmes parecem “ampliar a fronteira dos nossos sonhos”, como sugere bell hooks (2019), ficções como *Voltei!* (2020), de Glenda Nicácio e Ary Rosa, e *Fogaréu* (2022), de Flávia Neves – discutidos nos artigos de Eduarda Figueiredo e Natália Donizete, respectivamente –, abordam e confrontam as formas

hegemônicas de agir, ver, pensar e construir mundos – outro ímpeto fundamental a qualquer exercício de contestação. As tensões entre o racismo e a negridade estão no centro de calamidades distópicas e extremamente atuais.

A linguagem ficcional também é utilizada por Thais Fujinaga para minuciar aflições. Em *A felicidade das coisas* (2022), analisado por Nina Machado, a solidão e o desamparo de uma mãe ganham contornos alegóricos. Nesse e em outros filmes presentes no catálogo – sobretudo *Goiás não tem mar* (2022), de Larissa Corino e Rodrigo Rangel, debatido em texto de Victoria Silveira –, a água é um elemento narrativo fulcral e polissêmico, cuja qualidade metafórica vem acolher toda sorte de questões que conformam feminilidades radicalmente diferentes.

A diferença, aliás, é o que baliza o encontro entre Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, diretoras de *Teko Haxy - Ser imperfeita* (2018). Para Laura Portugal, as realizadoras “arquitetam uma janela para a intimidade de uma encruzilhada”: as duas mulheres se filmam mutuamente, evidenciando vinculações e estranhamentos nessa construção dupla de olhares engendrada por uma professora e realizadora indígena Mbyá-Guarani e uma artista visual e antropóloga não indígena. A alteridade também permeia a elaboração dos documentários *Do corpo da terra* (2016), de Julia Mariano, e *Trabalhadoras metalúrgicas* (1978), de Olga Futemma e Renato Tapajós. As realizadoras imprimem na textura fílmica as marcas de uma afetação recíproca provocada pela aproximação com as mulheres do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e com as grevistas do ABC paulista, reflexionadas, neste caderno, por Larissa Costa e Monique Alvez Oliveira.

Por outro lado, filmes como *Era* (2017), de Julia Baumfeld, e *Inconfissões* (2018), de Ana Galizia, examinados por Bárbara Lissa

Campos e Natália Marchiori da Silva, exploram, cada qual a sua maneira, os encontros de si. As diretorias reelaboram arquivos domésticos para reconfigurar memórias pessoais ou de pessoas próximas. Empreendem buscas reparatórias que, nas palavras de Bárbara Lissa, tentam dar conta “de algo que antes não era possível se dito”. Almeja-se esgarçar a superfície das imagens para delas se extrair significados ocultos, como fazem, singularmente, Tatiana Fuentes Sadowski, em *La huella* (2012), e Ana Vaz e Julien Creuzet, em *Les mains, negatives* (2012), entrelaçadas no artigo de Lígia Maciel Ferraz; e, a seu modo, Laida Lertxundi, cuja “impenetrabilidade” é desafiada no texto de Natália Reis, que propõe uma travessia pela obra da artista.

A crítica feminina e a forma como as mulheres habitam as imagens

Julia Fagioli

O caderno de crítica do projeto “Oralidade e escrita em narrativas realizadas por mulheres” materializa o encontro entre as mulheres na escrita e na feitura dos filmes. Encontro que se dá entre Julia Mariano e as mulheres do MST, em *Do corpo da terra* (Julia Mariano, 2016), ou entre Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, em *Teko Haxy - Ser imperfeita* (2018), e ao qual mais tarde se juntam Larissa Costa e Laura Portugal em seus textos.

O conjunto de textos do caderno é representativo desses encontros a partir da perspectiva das mulheres, com cada uma delas, à sua maneira, nos oferecendo um olhar a partir das críticas produzidas na oficina. Os filmes, por sua vez, têm também um protagonismo feminino nas realizações, o que contribui para um pensamento sobre a forma de filmar das mulheres, bem como as diferentes formas de ser mulher e estar no mundo.

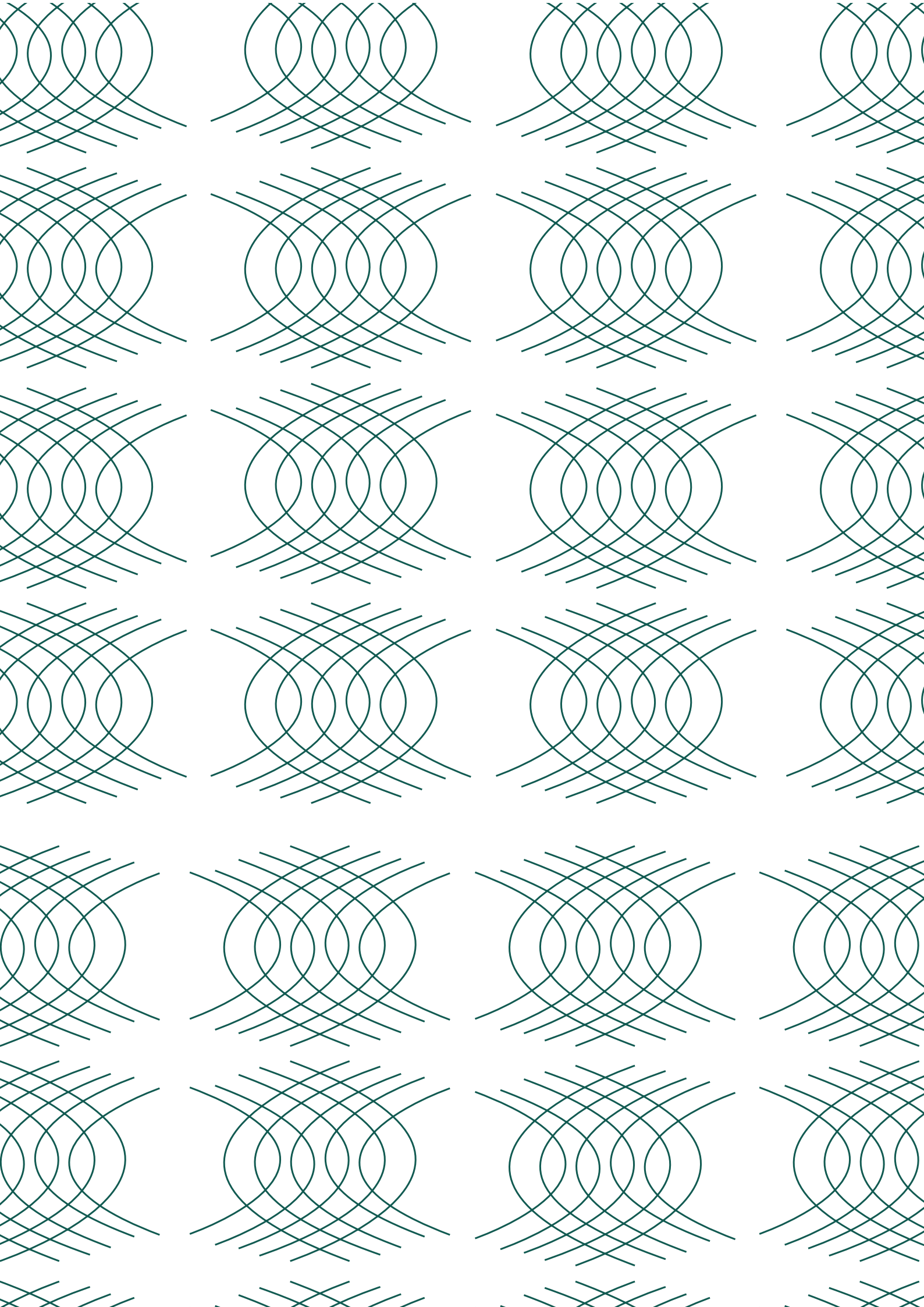
Essas formas de filmar e estar no mundo aparecem a partir de eixos temáticos, que passam por questões ao mesmo tempo estéticas e políticas. Num primeiro conjunto, somos convidados a pensar sobre os corpos e afetos das mulheres negras, sua performance, a relação com a religiosidade. A experiência do Quilombo Cinema, tal como proposta por Tatiana Costa, surge em duas críticas, de *Espelho* (Luciana Oliveira, 2022) e de *Fatura* (Yasmin Thayná, 2019). A noção é mobilizada pelas autoras Ayal-la Anjos e Ana Lúcia Faria Azvedo, respectivamente, para tratar das experiências íntimas e coletivas das mulheres negras e da vontade/necessidade de pertencimento.

Num segundo momento, entram em jogo as questões domésticas relacionadas ao cuidado, à maternidade e, ainda às opressões de gênero que muitas vezes se dão no âmbito familiar. Questões que estão imbricadas a outras, tais como aquelas do corpo, da terra e do trabalho, como vemos ao prosseguirmos no percurso deste caderno de críticas, por exemplo, no texto de Larissa Costa que, ao tratar de *Do corpo de terra* (Julia Mariano, 2016), afirma que “Não existe um projeto de sociedade sem o corpo daquelas que lutam”.

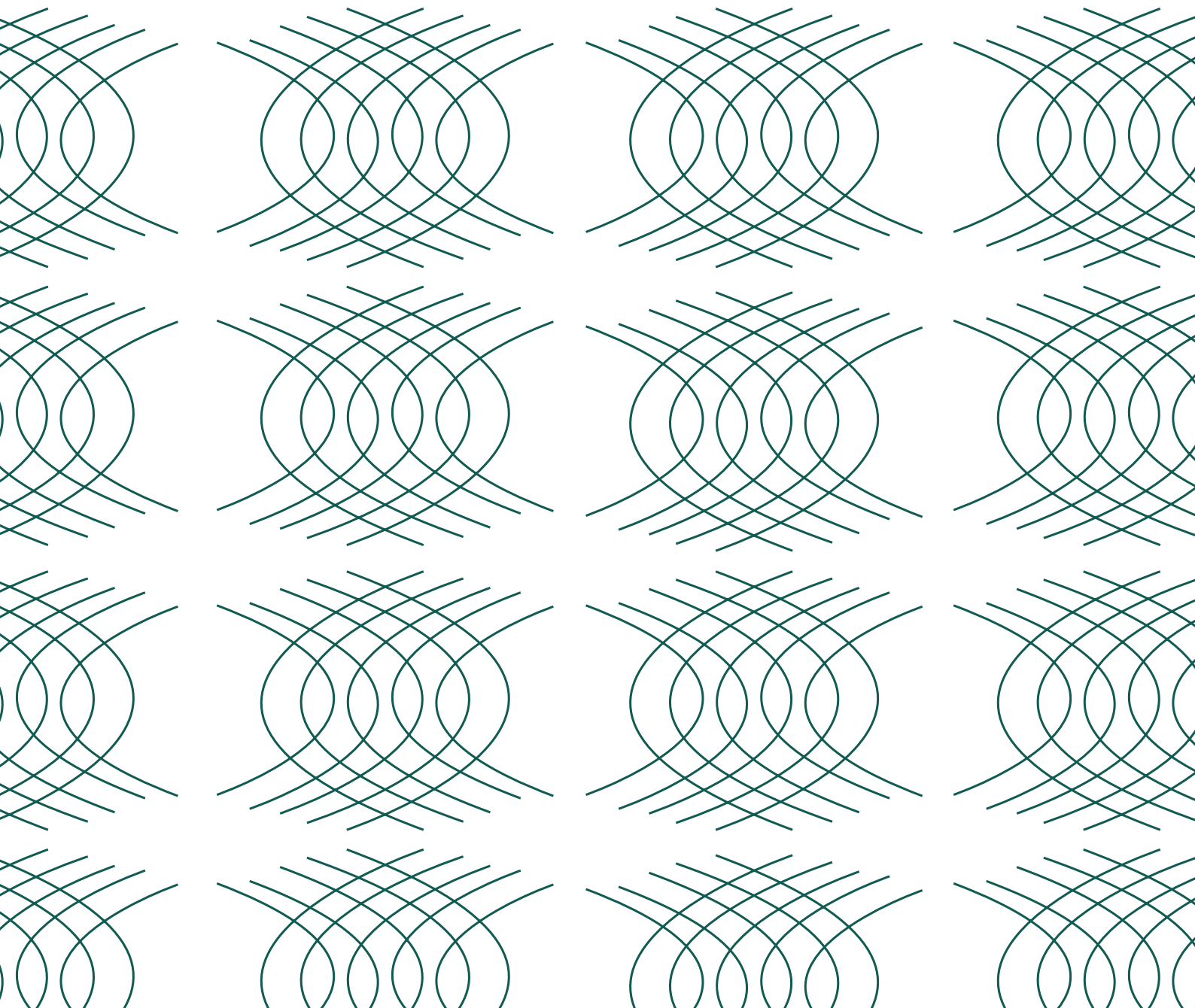
Os textos que seguem trazem uma outra dimensão – da materialidade das imagens – que nos leva a pensar em como esses corpos de mulheres habitam as imagens. Assim está em jogo não apenas o corpo presente, mas também as memórias registradas nos arquivos fotográficos ou nas imagens domésticas em VHS.

Um último eixo, que remete e dialoga com os anteriores, é o do trabalho, enfatizado pela crítica de Monique Alves de Oliveira, que trata do filme *Trabalhadoras metalúrgicas*, de Olga Futemma e Renato Tapajós, 1978. Assim, de certa forma, fecha-se um ciclo, pois o trabalho aparece através das lavadeiras, do trabalho no campo e do trabalho doméstico – ele atravessa o corpo e a memória das mulheres.

Assim como se fazem presentes nos filmes as subjetividades das mulheres realizadoras, chamamos atenção para o fato de que esse conjunto de críticas, escritas também por mulheres, contém relatos pessoais e afetivos dos modos como elas se relacionam com os filmes e se deixam afetar por sua experiência. Trata-se, portanto, de um caderno de críticas, no feminino.



Críticas



Sobre como o tempo encontra a água em *Filhas de Lavadeiras*

Maíra Zenun Almada

Gosto de provérbios Yorùbá. Dizem que o provérbio é o transporte da fala. Quando a fala se perde, o ditado é um meio interessante que podemos usar para encontrá-la. E todas as vezes que tenho a oportunidade de me encontrar com o filme ***Filhas de Lavadeiras*** (2019), de Edileuza Penha de Souza, alguns desses ensinamentos logo ocupam a minha cabeça. Como aquele que diz que *a água sempre descobre um meio, porque senão o rio, quando esquece onde nasce, seca e morre*. Talvez isso ocorra porque, de forma muito simples e bonita, a obra nos oferta uma profunda reflexão sobre o fato de que, mesmo que a escravidão, o colonialismo, o racismo e o capitalismo tentem apagar o orgulho de ser e a memória de existir das populações africanas sequestradas para o continente americano, e seus descendentes – hoje espalhadas por todo o mundo –, esse genocídio epistêmico específico, não se realizou por completo. Eles tentam, mas sempre, sempre sempre sempre, houve resistência. Houve estratégias. Como quando, coletivamente, transformamos o nosso tempo de trabalho em momentos para desenhar soluções e reagir às opressões.

E há toda uma força de ferro, daquele que faz o machado de Sàngó, nessa maneira de se organizar, e isso não se pode negar. Se não fosse assim, já não mais existiríamos, já não mais teríamos águas para escorrer e tempo para caminhar. Afinal, o projeto eugenista implementado no Brasil, por exemplo, pretendia fazer desaparecer toda a negritude que define e engrandece as dinâmicas culturais amefricanas, pegando carona no pensamento

desenvolvido por Lélia Gonzalez (2019). Há toda uma estrutura legalizada pela manutenção das estatísticas. O mestre em Educação e historiador baiano Márcio Paim é alguém que possui um extenso trabalho de investigação e denúncia sobre a política de aniquilação racial em curso, levada adiante pelos estados brasileiros, e em níveis alarmantes. Mais recentemente, segundo o educador, uma série de situações de extrema violência assassinou mais de uma dezena de jovens pessoas negras, na cidade de Salvador, de “bala achada” – isso apenas na última semana do mês de julho do ano corrente de 2023. Até o presente momento, não há qualquer tipo de reação por parte do poder público ou alguma forma de denúncia articulada pela imprensa local, nacional ou internacional a respeito desta caçada.

A verdade é que são necessárias mesmo muitas formas de r-existência diante de tal política de extermínio contra as populações negras e indígenas, iniciada lá nos idos de 1500 (PAIM, 2023). Mas, as histórias contadas em ***Filhas de Lavadeiras*** (2019), *Mulheres de Barro* (2015), *Sem Limites* (2013), *Um Peso por um Chiste* (2013) e *Conta-Contos – A Arte de Ouvir e Contar Histórias* (2010), pela realizadora e suas equipes, são grossas gotas importantes para o fluxo das nossas águas. Fundamentais enquanto formas de registro e salvaguarda de memórias vivas das nossas mais velhas e de seus métodos para escapar da morte – física, científica e espiritual.

Mulher negra nascida no Espírito Santo, com formação em história, artes, educação e cinema, tendo sido aluna da Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños (EICTV), em Cuba, Edileuza possui um percurso que passa por diferentes linhas, que se entrelaçam e que acabam por compor um mapa peculiar de sua atuação. Não posso ignorar o fato de que essa trajetória pelas áreas da arte, do audiovisual, da educação, do

gênero e da raça repercute na maneira como a realizadora constrói os seus projetos fílmicos. E o que eu sinto é que toda a poética do seu olhar está na escuta, afetuosa e atenta, dos gestos e das palavras ditas por suas protagonistas.

Especificamente em ***Filhas de Lavadeiras***, sua última produção, a simplicidade presente na narrativa de montagem do filme é uma ferramenta poderosa, que transmite e nos permite acessar mensagens profundas sobre os afetos que moldaram a vida de mulheres negras ilustres, e que hoje andam por onde querem, porque as gerações de mulheres que as antecederam batalharam muito para que isso fosse possível. Para que, na vida, elas pudessem se orgulhar e seguir à diante, sobrevivendo ao inferno que é pertencer a uma sociedade colonialista e patriarcal. Essa mesma simplicidade permite que, no filme, as experiências e memórias sejam retratadas de forma tão franca e honesta. E a emoção de se entender viva e presente no tempo das águas que definem a história do Brasil é algo que sempre toma as salas de exibição por onde tenho programado, curado e exibido o filme de Edileuza, em diferentes cidades europeias. Importante ressaltar aqui que essas sessões fazem parte de toda uma política de exibição de filmes de impacto social, encampada pelo coletivo artístico do qual faço parte, a NÊGA FILMES & PRODUÇÕES, focada na formação de um público sensível à produção de cinema negro mundial e articulada em torno de audiências formadas, majoritariamente, por pessoas negras, africanas e afrodescendentes que compõem essa diáspora na Europa.

Sou neta e bisneta de lavadeiras. E apesar de outros fluxos, intensos, que determinam muitos redemoinhos da minha história – como a de outres, a de tantes –, entre branquidades inventadas, negritudes usurpadas e descendências perdidas, foi muito importante poder reconhecer um pouco do espírito da intimi-

dade daquelas mulheres, agora cravadas no tempo da memória coletiva do cinema nacional. A diretora, por sua própria experiência de vida, consegue transmitir uma perspectiva única e genuína sobre a realidade dessas filhas e netas, que dificilmente são legitimadamente representadas nas mídias tradicionais. Edileuza Penha de Souza nos ensina e também protagoniza o que é o cinema negro feito por mulheres negras no Brasil.

Apesar se tratar de um documentário, que não foge ao formato mais tradicional dessa linguagem, com entrevistas diretas e pouquíssima intervenção da realizadora ou de imagens extra-campo, ***Filhas de Lavadeiras*** é um filme que dança com a poesia do encontro, em imagens e versos quarando no varal à luz do Sol, compostos por Everlane Moraes e Conceição Evaristo – duas gerações impactadas pelas mãos de mães, avós, bisas e tatas, mulheres negras que também construíram o Brasil.

Sem poder me estender mais, apesar de ter um mundo de coisas ainda para falar, menciono mais dois atos: choramos quando Hellen Batista se emociona e dedica o curso na universidade pública à sua mãe, trabalhadora doméstica; e choramos novamente, mais ainda, quando vemos um grupo de mulheres negras, lindas, à beira do Córrego do Urubu, cantando e lavando não mais as roupas das patroas, mas sim suas vestes lindas, plenas e rendadas, em um momento estratégico de comunhão e confluência... Ser água para deixar fluir o tempo do rio, afinal, *se o machado esquece, a semente brota e a árvore recorda*. Desde sempre e por muito ainda.

Maíra Zenun Almada é investigadora, artista visual, poeta e programadora/curadora de cinema.

Escrevivências no *Espelho*: uma celebração audiovisual da força da ancestralidade

Ayalla Anjos

Para começar, quero pedir Àgò, que em iorubá significa “pedir licença ou permissão”, para falar sobre o curta-metragem *Espelho* (2022), escrito e dirigido pela cineasta sergipana Luciana Oliveira. Apesar de não conhecer profundamente as religiões de matriz africana, fiquei sentindo profundamente o que vi. O filme experimental foi composto por uma equipe majoritária de mulheres negras – foi construído e atravessado por elas. As experiências íntimas e coletivas teceram os caminhos e saberes presentes na feitura do filme em partilha, constituindo um “QuilomboCinema”, para citar a pesquisadora Tatiana Carvalho Costa, que desenvolveu o conceito a partir da noção de “aquilombamento”, da historiadora Beatriz Nascimento.

A obra mergulha nas águas turbulentas da jornada espiritual e pessoal de Esperanza, atormentada por conflitos internos e psicológicos. Nuances poéticas e analogias sutis ilustram a história da personagem, representando sua trajetória como uma jornada à beira do rio, símbolo da dualidade entre a vida e a morte, da transição e da transformação. Jornada que me remeteu a uma metáfora da vida, com suas marés altas e baixas, seus desvios imprevisíveis e momentos de calma. A direção do filme transmite essa fluidez, captando o ritmo das águas e as emoções da personagem. A trilha sonora, que capta o som do ambiente, nos leva a sentir que fazemos parte das cenas, e a utilização, em alguns momentos, de percussões e cantos proporciona uma sensação de conexão com o divino.

Como as águas de um rio em constante movimento, a mente

de Esperanza parece turva e inquieta. A beira do rio representa um espaço sagrado, onde a personagem encontra um caminho para se reconectar com sua espiritualidade e seus ancestrais, pois a natureza se transforma em um portal para uma percepção mais profunda de sua alma. A fluidez do rio representa a sua jornada, na qual enfrenta correntezas emocionais em busca de paz interior. Essa abordagem poética remete à ideia de que, assim como as águas do rio, a vida é uma constante mudança. Para se encontrar, é necessário navegar pelas águas turvas de dúvidas e autoconhecimento.

À medida que a personagem principal segue pela beira do rio, a jornada é marcada por elementos de memória e das religiões africanas, os quais são cuidadosamente introduzidos na narrativa para criar uma atmosfera mística e espiritual. O encontro com figuras enigmáticas que se assemelham aos orixás revela a presença divina e ancestral, e as performances do elenco são uma verdadeira celebração da diversidade e do talento de artistas sergipanas.

Cada atriz assume seu papel com paixão e autenticidade, de maneira impactante e respeitosa. A atriz e professora da rede pública Rita Maia interpreta Nanã; a atriz e educadora social Thaty Meneses, Iansã; a bailarina e coreógrafa Michelle Pereira e a atriz mirim Lulu Sousa, Iemanjá e sua filha; e a travesti Quésia Sonza, Oxum. Elisa Lemos interpreta com maestria a protagonista, e entrega uma atuação cativante e poderosa, sem dizer uma palavra. Seu corpo é o próprio meio de comunicação, transmitindo emoções e contando a história de uma forma única.

Ao se conectar com suas antepassadas e a sabedoria dos orixás, a protagonista mergulha em uma jornada interior que ecoa sua experiência em cada movimento. As palavras são poderosas, mas os silêncios também são importantes, permitindo que o

corpo se expresse de forma plena, criando uma narrativa visual rica em significados. Essa vivência-corpo tem sido bastante presente em obras recentes de cineastas negras. A escolha me remete às “poéticas do corpo-tela” da pesquisadora Leda Maria Martins, nas quais o corpo é visto como um meio para transmitir a experiência humana, como uma poderosa ferramenta para criar significado e conexão com o mundo e os outros. Para Martins, o corpo é impregnado de cultura, história e identidade. Ao dançar, movimentar-se ou simplesmente estar presente, o corpo carrega consigo a bagagem de toda uma trajetória pessoal e coletiva, conectando-se com tradições ancestrais, valores culturais e simbolismos compartilhados.

A jornada de *Esperanza* representa uma parcela significativa de mulheres negras que, desde a infância, enfrentam uma solidão que, muitas vezes, é ignorada pela sociedade. Em um mundo dominado por padrões eurocêntricos de beleza e representação, a mulher negra, não raro, enfrenta a negação de sua identidade e autoestima. Os padrões estéticos impostos por décadas de colonialismo e racismo tornaram-se um espelho distorcido para a sua imagem. E o cinema, enquanto forma de arte e reflexão, é um veículo importante para questionar essas estruturas opressoras. Conceição Evaristo, uma das mais conceituadas escritoras brasileiras contemporâneas, criou a poderosa expressão “escrevivência”, um conceito literário e social que ecoa a experiência da mulher negra. Nesse sentido, olhar para si mesma é um ato revolucionário, um modo de contar suas próprias histórias, memórias e resistências, abraçando sua identidade com orgulho.

Em *Espelho*, a ancestralidade negra é um dos pilares centrais da narrativa, sendo apresentada como uma fonte de força e resiliência para a protagonista. Ao mergulhar na sua própria história, ela descobre conexões significativas com suas raízes, resga-

tando uma sensação de pertencimento e autovalorização que a sociedade lhe nega. Dessa forma, ao abraçar sua ancestralidade, a personagem encontra um lugar de empoderamento, e quem assiste é convidado a se emocionar e se identificar com sua jornada de autoconhecimento e autoaceitação, uma experiência catártica. O espelho, elemento central presente desde o título, torna-se uma metáfora poderosa para a autorreflexão e busca de identidade empreendida pela protagonista, que se enxerga e se reconhece em sua herança ancestral.

Ayalla Anjos é jornalista, pesquisadora e mestre em cinema.

Transpassar... Cruzamentos, atravessamentos e travessia

Viviane Goulart

Atravessarei as imagens e territórios fundados por Jamile Cazumbá e Castiel Vitorino, em seus trabalhos artísticos e audiovisuais, para fazer um cruzamento entre os processos artísticos das obras dessas duas artistas que falam de diferentes lugares do Brasil.

“(..) porque quando não sou, é quando existo, exponho e enxergo”. A frase entre aspas é do filme *Um transe de dez milésimos de segundos* (2021), de Jamile Cazumbá, que em 8 minutos consegue transportar quem a assiste para seu universo de experimentação. A obra de Jamile surge da “provocação” do projeto Acervo Imediato, realizado pela Coletiva Denda com o convite a três artistas baianas, além de Cazumbá, Safira Moreira e Shai Andrade para uma criação artística advinda da pergunta: “Como construir a memória do presente?”. A partir dessa exposição e processo artístico, a artista intitula seu trabalho e abre caminhos para novas experimentações sob o signo de um território “ritual-recital-performático”. Jamile, através da memória e poética, utiliza o desenho, o corpo, o cabelo, a voz e, ainda, constitui uma nova língua nesse novo território que convoca como próprio. As imagens mudam de suportes ao passo que revelam partes desse corpo-território. Aqui não digo apenas dos dispositivos de gravação, que conferem às imagens diferentes texturas e cores ao longo da narrativa, mas de como ela nos insere nesse transe, para além de 10 milésimos de segundos, por meio da poesia, da performance e do ritual dentro de um filme

que também pode ser percebido como vídeo-performance ou videoinstalação, dependendo de onde for exibido...

Jamile Cazumbá tem em comum com Castiel Vitorino a multilinguagem e o trabalho com as artes visuais. A performance e a ideia de território “ritual-recital-performático”, utilizada por Cazumbá, fazem lembrar as propostas de instalações e Quartos de Cura de Castiel, como em *Nada aqui se acaba* (2021), em que a artista apresenta a série audiovisual *Frequências dessa encarnação* (2020), proposta de uma encruzilhada imersiva ofertada com 6 vídeos de aproximadamente 1 min., além da presença de outras materialidades, como o dendê, o champagne e a cachaça, distribuídos em taças assentadas no chão do Centro Cultural de São Paulo na exposição coletiva *Abre Caminhos* (2021). A série audiovisual é ainda composta por poesias e frequências sonoras equalizadas por Castiel junto ao som de uma escaleta.

A obra de Castiel é marcada pelo trabalho de cura e está diretamente conectada com a cultura Bantu, a partir de onde Castiel fala em seus outros trabalhos audiovisuais. No filme *Lembrar daquilo que esqueci* (2020), Vitorino comunica e reflete sobre o significado de cura, enquanto nos guia para dentro do Morro da Fonte Grande, apresenta seu quarto de cura e percorre junto com o espectador a rua e o corpo de pessoas afrodescendentes – como ela mesma. Com sua voz (oralidade), ela guia o curso do filme junto com outras vozes que respondem sua pergunta: O que é cura? O filme é iniciado com o ritmo do tambor e a voz de seu mestre de Congo, enquanto Castiel nos leva para um processo de reflexão e mergulho sobre como praticar a cura, o que se dá a partir da conversa que estabelece com outras vozes, com o uso do *off* em meio a imagens de pessoas próximas, cidades capixabas, plantas medicinais, pedras, desenhos digitais e silêncios.

A trucagem nesse trabalho é marcada pela mescla de sons e pausas feitas com a tela preta e, também, com algumas cartelas de textos, em forma de desabafo da própria diretora. A artista trabalha a sonografia em seus filmes a partir da poesia ou de uma reflexão discursiva, por meio da palavra e da oralidade presente em sua voz ativa. Em *Lembrar daquilo que esqueci* (2020), a música brasileira, o samba e o funk, como parte de uma camada diegética e fio condutor, marca o caos, o barulho, a textura dos encontros e das conversas coletivas presentes no segundo tempo do filme. A música nunca cessa, até que ao final Castiel nos coloca propriamente dentro do Quarto de Cura e, por meio de luzes e desenhos em seu corpo, cria o clímax ou mesmo nos convida para um transe imerso em “macumbaria”.

Vitorino e Cazumbá inserem seus espectadores no processo não apenas de apreciação, mas igualmente de vivência, de participação e questionamento, por meio de um envolvimento comum à performance, sem deixar de constituir processos rituais, criados pelas artistas ao mesclar poesia e fundar territórios em seus corpos, abrindo caminhos para um novo estado de existência e ocupação. As duas artistas também convocam seus ancestrais, que se fazem presentes de diferentes formas, seja através da oralidade e voz da avó de Jamile, em uma cantiga proveniente de um repente de “sua velha” em seu quintal, seja no quarto do avô de Castiel, onde a diretora assenta seu Quarto de Cura.

O trabalho de Cazumbá utiliza de várias camadas sonoras e recortes nas imagens de seu corpo em cena. De acordo com a artista, esse trabalho de composição em camadas acontece a partir da feitura de imagens e do recorte das mesmas a partir, primeiramente, do seu celular. A operação também se faz presente no seu trabalho de releitura e percepção de si, no qual pro-

duz imagens que são mescladas a esses fragmentos do primeiro processo. Junto a outras camadas e dispostas em diferentes ambientes, como a ponte ou a pedra sobre o rio, as imagens e sonoridades fundam novos territórios. O gesto de recortar essas imagens transfigura o que a artista chama de “sujeito social”, gerando a “destruição de si mesma” ao se destituir do que é formada, para assim se redesenhar nesses novos territórios que constituem o Ritual-Recital-Performático.

Cazumbá investiga e inscreve suas memórias no presente, por meio de um estado de “suspensão”, ao comentar *Um transe de dez milésimos de segundos* (2021) e seus desdobramentos em novos processos artísticos. Já Castiel confere ao seu trabalho de cura o estado de “descanso”. Em ambos os trabalhos é possível perceber a criação fundadora de novos territórios de pertencimento e evocação do ser.

Viviane Goulart é cineasta, multiartista e pesquisadora.

Aprender, Fazer e Memorar com alegria

Ana Lúcia Faria Azevedo

Fartura (2019), de Yasmin Thayná, pertence ao conjunto de produções recentes que Tatiana Carvalho Costa chama de QuilomboCinema.¹ Trata-se de um filme que fala sobre experiências negras, suas vivências de sociabilidade que se apresentam como *espaço e tempo* de resistência à desvalorização de tradições e aos processos de apagamento cultural. A autora do filme compartilha com o público, especialmente pessoas pretas, pardas e brancas de origem popular, memórias de fraterna alegria e comunhão por meio de registros fotográficos e videográficos domésticos, compostos de momentos festivos vividos por famílias negras. Encontros de familiares, vizinhos e amigos em torno de mesas fartas, cobertas por assados, massas, ensopados e doces – pratos típicos das comemorações que marcaram a socialização de muitos brasileiros por várias gerações.

Esse filme-ensaio trata essas imagens produzidas por moradores de periferias e de favelas do Rio de Janeiro como documentos de uma cultura que dá centralidade à partilha de comida como forma de estreitar e reafirmar laços afetivos, assim como de ritualizar momentos de passagem ao longo da vida. As fotografias são habilmente apresentadas em uma sequência capaz de criar conexão com o espectador, como se este estivesse folheando um álbum de família. Às vezes, a câmera passeia pelas fotos, induzindo nosso olhar à procura de detalhes, como fazemos ao examinar retratos antigos para reconhecer pessoas e lugares.

1. COSTA, Tatiana Carvalho. QuilomboCinema: ficções, fabulações, fissuras. De um lado do Atlântico, *Fartura*, Nascente, Pattaki e República. In: *Catálogo Forumdoc. bh.2020*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2020.

Estruturado em três partes imbricadas (Aprender, Fazer e Memorar) que estimulam o espectador a pensar sobre diferentes dimensões de situações tão prosaicas do (meu, nosso?) cotidiano, o discurso de Yasmin é construído pela conjugação de imagens e sons de pessoas que se acolhem e que nos acolhem. Tudo isso torna o ato de preparar e servir o alimento uma dádiva material e imaterial, pelo que contém de saberes ancestrais.

O olhar e a escuta afetiva são fortalecidos pelo entrelaçamento de imagens de abraços e sorrisos, expressão corporal solene ou bem-humorada dos seus (ou que poderiam ser) próprios parentes e amigos, com uma paisagem sonora que inclui os ruídos comuns a situações festivas, as reflexões em *off* da própria autora, conversas com importantes pensadores das questões pertinentes às vivências de pessoas negras no Brasil e falas de pessoas comuns que simplesmente têm muito a contribuir com a narrativa.

Há ainda, além da voz que narra, uma combinação de sons que comentam e destacam as imagens e, ainda que não estejam apenas submetidos a elas, têm valor por si. São falas elucidativas, emocionantes, contundentes, as quais ampliam os significados e as relações entre a festa, o cozinhar e a comida, a memória, a luta, a mágica e a arte, a ponto de algumas vezes se prescindir das imagens. Uma tela preta é suficiente para sustentar o que se diz sobre as fotografias.

Enfim, a sinergia audiovisual desse filme é admirável, favorecendo uma experiência de fruição capaz de lembrar ao espectador as alegrias do pertencimento.

Ana Lúcia Azevedo é professora aposentada.

VOLTANDO

Eduarda Figueiredo

Voltei! (2020), realizado por Glenda Nicácio e por Ary Rosa, da produtora de cinema Rosza Filmes, no Recôncavo Baiano (BA), conta, a partir das atrizes Wall Diaz, Arlete Dias e Mary Dias, a história de três personagens irmãs, uma delegada (Alayr), uma cantora (Fátima) e uma historiadora (Sabrina), vivendo num Brasil do ano de 2030 sob o Regime do Disparate. Na diegese, trata-se de uma espécie de síntese da permanente política de brutalização das relações sociais que deriva, no Brasil, da classe dominante, proprietária e escravista de nascença, e que está inscrita em nosso *modus vivendi*.

Na narrativa, há falta de energia elétrica – “vírus, desemprego, perseguição [...] apagão”, como fala a personagem Alayr – devido ao regime que comenda país, o mesmo que prendeu e tirou de cena Fátima, uma personagem ausente na primeira metade do filme. Quando ela volta, tem muito o que contar, depois de oito anos atestada como morta pelo Estado do Disparate: segundo ela, estar desaparecida pelos meios de tal governo (perseguição, tortura e ocultação de corpos) não quer dizer estar morta. Sentadas ao redor da mesa, as irmãs começam a preparar uma maniçoba, a tomar cerveja e contar histórias variadas.

O sentimento de suspensão provocado pelo filme – que compõe toda a encenação em torno de uma mesa numa cozinha e aposta no uso de diálogos entre as personagens – e pelas ações gravadas e transmitidas por ele durante a sua realização na pandemia se inscrevem em cada parte do corpo do filme. Ainda que ela não seja o tema principal, isso se manifesta em seu modo de produção, o qual oferece pistas desse isolamento. É sobre isso

que pretendo falar neste texto, pois o filme transpõe para a tela a atmosfera de suspense prevalecente em 2020, no primeiro ano da pandemia, uma vez que convivemos com uma série de inconsistências e descoordenações no que se refere às diferentes aplicações das medidas de restrição, além de outras informações oferecidas gradualmente acerca da doença e das perspectivas de futuro, as quais vinham acompanhadas por interdições que coexistiam com a lida com o próprio coronavírus e suas consequências para o corpo contaminado.

O filme alegoriza essa calamidade, na qual se encontram as figuras mostradas. Aborda também os efeitos de séculos de modernidade, em um mundo que foi dividido pelo capitalismo, a expropriação colonial que arquitetou a escravidão e o segregacionismo, operando, como aponta Denise Ferreira da Silva (2019), em *A dívida impagável*, “globalmente no presente”. Presente tanto dentro quanto fora da tela, *Voltei!* remete a uma narrativa de um Brasil que é fruto do colonialismo europeu e da expansão capitalista, os quais são coextensivos e têm como base a exploração e a dominação dos povos originários e a mão-de-obra escravizada de populações africanas trazidas para as colônias nas Américas, o que deixou um legado de discriminação antinegro e anti-indígena.

Essas relações, marcadas pela violência histórica, se refletem nas falas das personagens, ora de maneira mais suspensiva, ora mais direta (“O Brasil machuca”, elas lembram em voz alta). Encarnada pelas atrizes que emprestam à narrativa seus corpos, vozes e rostos com tons de pele negra, as personagens rememoram, a partir dessa fala, que a vida nesse contexto é, ela mesma, feita a partir de encontros, conflitos e complicações. Percepção que pode ser observada em um ditado mais ou menos popular falado pela personagem Sabrina: “hora de comemorar é hora

de comemorar, hora de chorar é hora de chorar”. É interessante perceber como a narrativa se forma a partir de confrontos polarizados, abraçando o contraditório e movendo-se rumo a um desfecho muito diferente do inicial.

Aqui, a oralidade parece organizar a coreografia da câmera no espaço limitado da casa, deixando os elementos da linguagem do filme mais visíveis em razão do modo como as personagens interagem nas cenas e da maneira como contam as suas histórias em meio a essa pandemia, mas, principalmente, pelo modo mínimo de produção, marcada pela pandemia, pela manualidade do que filmar e pelo como filmar.

Como o filme apresenta, suas personagens estão numa trincheira de luta contra o horror vivido em suas histórias, as quais elas contam. Nessa trincheira simbólica, trazida pelo acontecimento que vivenciam na noite encenada pelo filme, suas iniciativas em cena não são apenas defensivas, mas também ofensivas contra o Disparate, por rememorarem e registarem suas experiências do Brasil, país onde foram apagadas – ou assim tentaram – “todas as lutas pelos direitos e vidas cerceadas paulatinamente e, com engodos nacionalista, expuseram e institucionalizaram o ódio como a ferramenta una de ordem e progresso”, como fala a personagem Sabrina. De acordo com os realizadores, no debate sobre o filme, ocorrido na 24ª Mostra de Cinema de Tiradentes, *Voltei!* nasce “dessa coisa da pandemia de querer se encontrar”. Eles contam que quinze dias antes da filmagem o grupo fez “um grande resguardo”, em que ninguém saiu de casa. Depois desse isolamento, a equipe ficou morando nas casas dos diretores, que são próximas umas das outras, para fazer o filme, “que parte de um roteiro que vem sim dialogar com esse momento” da pandemia, segundo Ary Rosa. Assim, de certa forma, a maneira como o filme consegue existir na pandemia e

no bolsonarismo em 2020 é também estando numa trincheira simbólica, propondo iniciativas não apenas defensivas, mas ofensivas, por gravar, metaforizar, preservar o informe e estetizar o momento, além de, por meio da narração das personagens, revisitar os processos históricos do país.

Quando a personagem Alayr entra em cena pela porta da cozinha, vindo da rua, do seu trabalho numa delegacia, ela passa álcool em gel nas mãos enquanto usa uma máscara branca de pano cobrindo o nariz e a boca. Essa é uma caracterização muito momentânea, mas constitui um gesto evidente no filme de afirmar o atravessamento da pandemia, reiterando-a assim como um dispositivo de criação, o qual se soma às outras referências históricas em razão de remontar algo que, concreta ou metaforicamente, se espalha rapidamente e tem uma grande extensão de atuação. Trata-se de uma expressão lançada numa pandemia sem ser um espelhamento dela, mas seu próprio estranhamento com vistas a contrariar as impotências impostas pelo Disparate e pela aceleração dramática da pandemia do Brasil no Brasil.

Eduarda Figueiredo é mestra em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso e bacharela em Audiovisual pelo Centro Universitário Senac São Paulo.

As chamadas persistentes do Brasil interiorano

Texto crítico sobre o filme *Fogaréu* (Flávia Neves, 2022)

Natália Donizete

Como em uma procissão religiosa, adentramos com Fernanda numa região antiquada do Brasil que, isolada, permanece com mentalidades e costumes prosaicos que são revelados a cada passagem, camadas e camadas de involução e poderio patriarcal.

A estranheza da cidade para a qual Fernanda retorna, já na cena inicial, demonstra como estamos distantes ou muito próximos da realidade incrustada do passado colonial brasileiro que se oculta nessa região afastada dos grandes centros urbanos do país. Como sua presença incomoda – por sua visão perspicaz e por enxergar o mundo provocando um desencadear de situações e momentos desconfortáveis – a família dominante da localidade, a protagonista demonstra querer evitá-los, não fosse sua jornada de cumprimento do desejo de sua falecida mãe, de espalhar suas cinzas na cidade natal. E é pelas cinzas que passamos todo o filme. O fogo é simbolizado em sua etapa final por meio das cinzas religiosamente manifestadas pela máxima “do pó viemos, ao pó voltaremos” e pelo retorno de Cecilia, que ressurgiu dessas cinzas trazendo à tona o passado não revelado, encoberto por tradições dissimuladas e cruéis demonstrações do desejo cego pelo poder.

De dentro das entranhas da cidade, são expostas mais e mais armadilhas patriarcais, envoltas de tradicionalismo e misticismo, as quais foram cuidadosamente entrelaçadas para se criar uma distópica realidade, seja por meio do elo político familiar e controlador, passado de pai para filho, ou pelas manipulações que envolvem segredos obscuros e horrendos acerca das relações

entre as criadas, “dadas de presente”, e seus patrões. A naturalidade com que a família e os habitantes do vilarejo lidam com os marginalizados, devido às suas deficiências, demonstra o caráter alarmante de como a população encara os problemas gerados por ela mesma e ainda os resquícios coloniais e machistas, encobrindo seus erros e irresponsabilidades.

Mas Flávia Neves nos coloca em um universo que, de tão medonho, se assemelha com uma distopia, mas que na verdade ilustra apenas a realidade do caráter de nosso país. Ainda hoje noticiamos casos análogos à escravidão no Brasil, reflexos de uma herança perversa que não permite avanços aos mais vulneráveis, apenas aos que detêm poder, conhecimento e vantagens históricas.

O machismo que permeia o filme é o fogo ou o próprio combustível que se alastra pela pequena cidade, ou melhor, que já se alastrou e sufoca seus moradores aos poucos. A saída está nas provocações e insurgências protagonizadas pela personagem, o que se contrasta sempre com sua visão pacífica, embora não deixe de ser questionadora e consciente do desequilíbrio social e estrutural presente na cidade.

Além do machismo, como parte da estrutura patriarcal, a realizadora ainda insere mais uma questão relevante em nosso presente recente brasileiro: a luta indígena, o clamor por respeito e um lugar ao qual pertencer, mas que o homem branco, que se diz detentor da verdade, não possibilita, por explorar descaradamente o território, usando artifícios para conseguir alcançar seus objetivos – mais possibilidades para deteriorar a terra-mãe. Uma disputa injusta entre mais fracos e mais fortes.

É a partir dessas camadas estratificadas da cidade que percebemos, ao nos aproximarmos de Fernanda, um mundo cada vez mais desprovido de esperança para os ditos “bobinhos”,

colocados em uma posição de objeto e criadagem imposta pela sociedade por serem frutos de um macabro costume revelado em *Fogaréu*. Se a narrativa da diretora explora lentamente a origem dos empregados da casa, ainda consegue se conectar com o desenrolar de um mistério que envolve a mãe de Fernanda, avançando a passos suficientemente necessários, mesclando as duas histórias (a de Fernanda e a dos ditos “bobinhos”) em um entrelaçamento indivisível e coeso. E na revelação feita através da colcha bordada com que Mocinha presenteia Fernanda, a sutileza traz à tona o delicado e sombrio fato encoberto sobre os “bobos”, como na cena em que Fernanda compreende as origens dos “bobinhos” e vaga desolada pela cidade, assemelhando-se a um fantasma fora do espaço-tempo vagando por esse local cruel.

O misticismo também tem voz no momento mais importante do filme – é por meio de uma voz fantasmagórica, na cabeça de Fernanda (e inaudível ao espectador), que a empregada Joana “fala” o que Mocinha não verbaliza, e, por isso, não escutamos no filme. No entanto, Fernanda afirma ter ouvido a voz de Joana em sua cabeça (como uma manifestação sobrenatural, telepática). Esse misticismo comum inerente à cultura brasileira se faz presente do começo ao fim do filme: quando Fernanda chega à cidade, sem dizer nenhuma palavra, o misterioso Ezequiel sonda se ela está procurando a casa do prefeito, tio da Fernanda; ou em outra cena quando, em uma rápida conversa à noite, Ezequiel questiona “Você está procurando sua mãe?”, e, perplexa, Fernanda questiona a ele como sabe que ela está a procura do passado da mãe, ao que ele responde incendiando uma árvore e, imediatamente, cessando o fogo, justificando que fez isso para que ela acreditasse que ele era mágico. A magia desses elementos sobrenaturais representa artifícios que fogem à normalidade,

permitindo uma sobrevivência dos marginalizados em face da repressão que sofrem nessa cidade.

O desenvolvimento do enredo fortalece a voz de cada mulher presente na trama, não somente a da protagonista, mas de todas as figuras femininas deslocadas dos padrões impostos por essa sociedade. Mocinha representa o fato de que sempre julgamos os indivíduos pela aparência e por suas condições; provoca reviravoltas de interpretações dos “pré-conceitos” que cometemos com cada pessoa com que esbarramos. Mocinha/Luzia (como nos é relevado depois seu verdadeiro nome) é a exemplificação de que “se fazer de bobo” é a melhor forma de escapar ilesa das tramas sombrias que enfrentou.

Fogaréu representa a corrupção deixada por aqueles que detinham o poder, sobre o abuso desse poder bem orquestrado contra minorias, mas o filme é, também, a voz de mulheres que se faz em sua narrativa, seja pelo protagonismo da Bárbara Colen, seja pela direção de Flávia Neves. *Fogaréu* é chama acesa contra os absurdos patriarcais que infelizmente temos que enfrentar todos os dias, é um olhar que busca uma sociedade mais igualitária e respeitosa para com todos os indivíduos menosprezados.

Natália Donizete é formada em Gestão Financeira e apaixonada pelo cinema.

Felicidades efêmeras: quando uma piscina pode também se tornar um poema

A felicidade das coisas, de Thais Fujinaga

Nina Machado

Uma família de férias em uma cidade litorânea de São Paulo. Na primeira sequência de imagens, vemos Paula, mãe de duas crianças e grávida, se preparando para ir embora da praia. Gabi, a mais nova, pede para a mãe chamar por Guto, que ainda está no mar. Se juntam a Paula os filhos e a avó das crianças. Em plano aberto, a família se arruma com o mar ao fundo – o dia de praia – quase – chegou ao fim. De volta à casa, vemos uma piscina em construção e dois trabalhadores que vão ajudar a descarregar do carro alguns materiais para a obra. Paula comprou em promoção o piso que seria aplicado em volta da piscina, mas não o que precisavam naquele momento para mexerem no buraco já cavado para a piscina pré-fabricada. A vemos ao fundo, de fibra azul, disposta atrás do vão a ela destinado.

Em todas essas primeiras cenas, o áudio acompanha Paula, mesmo que a câmera não esteja com ela. A escutamos chamando os filhos quando estão no *deck* perto do rio que margeia a casa, depois, em uma conversa com os pedreiros, que reclamam da falta de materiais, em outro momento, com o marido ao telefone, colocando-o a par da obra. Aqui, temos todas as insinuações de conflito que vão acompanhar a personagem.

Em plano aberto, Paula paira entre o buraco e a piscina, analisando algumas peças da cerâmica comprada que organizou no chão. Só agora, vemos o título organizado com palavras coloridas e fundo azul: *A felicidade das coisas*.

Os dilemas vividos pela personagem e o cansaço que ela pare-

ce sentir se mostram com constância e a escoltam por todo o filme. Fujinaga nos fornece o retrato de uma mãe que, sozinha, tenta dar conta das cobranças de seus filhos, dos perrengues da obra e da ausência do marido que nunca aparece e nem à distância a ajuda, emocionalmente ou financeiramente.

Penso, pela primeira vez, na necessidade real dessa piscina e, também, em sua dimensão simbólica. Da casa se pode ir ao mar, ao rio e, também, a um clube que fica em outra margem não muito longe do rio, mesmo que cada um desses lugares apresente uma implicação diferente – o deslocamento, o perigo de águas que não conhecem ou o gasto financeiro, respectivamente. Penso em Paula e a entendo, pelo menos até onde meu corpo, que não passou pela maternidade, consegue entender.

Lembro subitamente das camas elásticas alugadas na minha casa para o meu aniversário ou do meu primo Bernardo quando éramos crianças. Nós sempre rezávamos para acabarem indo buscá-las um dia a mais que o combinado. Uma felicidade efêmera, mas memorável. No filme, a piscina me parece carregar essa mesma simbologia, da felicidade que existe em certas coisas, como poder ter acesso ilimitado a uma cama elástica nas férias seria para mim; como outras memórias e desejos infantis – às vezes abrigados em corpos adultos – seriam para outras famílias. Dentro do espectro das famílias de classe média que, subsequentemente, conseguem prover aos filhos uma vida com melhorias em relação ao que tiveram, em *A felicidade das coisas* enxergamos uma das maiores recorrências para esse recorte de maternidade: mulheres que, acima de outras coisas, desejam propiciar um lazer com mais conforto aos filhos, de preferência sob o cuidado de seus olhos e à distância de um chamado. Como Paula, essas mesmas mulheres costumam saber que, provavelmente, a elas será destinada a maioria dos cuidados das

crianças ao final do dia.

No decorrer da trama, quase é possível se esquecer às vezes que a personagem está grávida. Nosso olhar não é levado a perceber sua gravidez como um fator determinante para sentirmos uma empatia contaminada por qualquer pena da personagem frente às situações de estresse. Mas o dado serve sim como um fator confirmador dos cenários desafiadores em que vivem tantas mulheres, e não importa o que estejam passando. Apesar disso, é difícil deixar de observar os pesos em seu corpo, que se acumulam na lida com os contratempos e as preocupações.

Na segunda metade do filme, há uma dissonância que se consolida entre Paula e o filho. Vemos Guto se aproximar dos garotos que estão sempre perto do rio à medida que suas expectativas sobre as férias em família são frustradas. Se por um viés vamos sentindo a solidão de Paula, por outro também sentimos a de Guto. Entre as mulheres de sua família, sente a falta do pai e ainda possui poucos recursos para entender melhor a situação de sua mãe.

O *plot* vem quando o garoto resolve sair escondido após todos dormirem para ir a uma festa particular do clube com os outros meninos. A noite, que não termina como o esperado, acaba com Guto machucando a perna e todo o grupo tendo que voltar para casa nadando pelo rio para não ser pego pelos guardas do clube. Guto pula, *mas trava*. Sob a pouca luz da lua, um azul profundo do céu que se reflete e mistura com o rio, os avisos maternos, da avó e da irmã que não haviam sido levados a sério parecem, de repente, se alojar em seu corpo. O ruído silencioso das águas, o som das braçadas dos garotos, as imagens incertas. A tensão criada é proporcional à da criança que nada com medo nas águas escuras.

Último dia de férias. Paula e Guto dão uma volta no parque

esperando sua senha de atendimento no hospital. Apesar de terem resolvido utilizar a piscina antes mesmo de finalizarem a construção – uma vez que a obra havia sido suspensa pelos pedreiros pela falta de materiais –, a mãe não consegue arcar com os boletos e guindastes alçam a piscina para fora de casa. Depois de tanto desalinho, sua retirada marca uma derrota, mas não deixou de propiciar, também, por mais breves que fossem, momentos de descontração em família.

Paula anda de roda gigante com o filho. Sentam-se em cabines opostas – a distância entre eles seria próxima da distância entre as bordas longitudinais da piscina que não existe mais. Apesar de contextos diferentes, a família de Paula me remete a minha própria. Sinto também que remete a muitas outras famílias brasileiras. Uma família de férias, uma história cotidiana que consegue abarcar tantas complexidades sobre ser mulher e mãe. Este é, para mim, o grande triunfo do filme.

Nina Machado é artista visual e entusiasta do cinema.

A água, o som e a voz em *Goiás não tem mar*

Victoria Silveira

Os nomes de Heráclito, Pitágoras, Zenão de Élea e Tales de Mileto remetem aos primórdios da filosofia ocidental. A preocupação acerca da origem das coisas e a busca pelo *uno* deram margem a diferentes concepções quanto ao surgimento da vida e os simbolismos associados à humanidade. Um exemplo disso é a concentração dos esforços de Pitágoras, por exemplo, nos números e de Tales de Mileto, na água.

A óptica contemporânea tem a água como objeto de estudo da biologia e da ciência, sendo assim facilmente associada à vida. Não há como ignorar, no entanto, a óptica antropológica advinda das mais diferentes regiões, temporalidades e povos do mundo, que já entendiam, muito antes, a água como parte fundamental da existência humana:

Se quisermos compreender o simbolismo da água, não podemos pensá-la como H_2O , mas como elemento fundamental indissociável de suas formas concretas: os mares, os oceanos, os rios, os lagos, os regatos, os riachos, as torrentes, as chuvas, as fontes, as nascentes, as praias, as quedas d'água, as cascatas, o gelo, o orvalho, onde se podem distinguir as águas claras, as águas correntes, as águas primaveris, as águas profundas, as águas dormentes, as águas mortas, as águas compostas, as águas doces, as águas violentas, as lágrimas. Cada uma das culturas humanas reserva um papel privilegiado para a água, em cada uma de suas formas, em cada um de seus modos de ser. (...) Os estudos da dimensão simbólica da água têm ressaltado basicamente três aspectos: a água como fonte de vida, a água como meio de purificação e a água

como centro de regeneração. (Trecho retirado do texto “A água e a vida” (1993), do filósofo e professor José Carlos Bruni, publicado na revista *Tempo Social* 5, p. 59)

Outra relação importante de se pontuar, além da água-vida de Tales de Mileto e da água-povos da antropologia, é a água-psi-que. O contato do ser com a água e a depravação total foram entendidos pela psicanálise como causadores do bem e do mal estar, respectivamente. Conclui-se que o homem necessita de uma relação simbiótica ou respeitosa com a água e a natureza para existir em paz consigo próprio. Em conformidade com essa perspectiva, o curta-metragem *Goiás não tem mar* (2022), codirigido por Larissa Corino e Rodrigo Rangel, é fascinante e exemplar na representação dessa simbiose. Isso se dá tanto através da narração em *voice-over* quanto da incrementação do som ambiente de fundo.

A grande temática do curta é a do primeiro encontro com a água. Nota-se que, fugindo do senso comum, não se trata de uma criança conhecendo o mar, mas sim de uma mulher jovem adulta mergulhando num rio pela primeira vez. Fica o questionamento se o rio representado é um recurso cinematográfico (e se nós, espectadores, devemos imaginá-lo como mar, em vista de talvez não ter havido recursos para se filmar num mar de verdade) ou se é realmente um rio (sem meios de consumação da filmagem no mar, nada mais justo que assistir à protagonista numa empreitada saudosa em um rio qualquer).

De qualquer maneira, a narração é leve, com toques de poesia, e tem um elevado poder descritivo. Há um forte tensionamento dramático, porém, que vem da própria catarse do tema: a saudade é premeditada, uma vez que se descreve um encontro que é, ao mesmo tempo, esporádico e extremamente passional. Além

disso, o texto personifica a figura do mar (“eu com 15 e você com o quê? 200 milhões de anos?”), servindo perfeitamente como ponte entre esta e a personagem.

O som, por sua vez, posiciona a personagem num *lugar-outro*. Saindo do ambiente mostrado pelas imagens, ele nos leva ao mar: ouve-se gaivotas e ondas quebrando ao fundo, coisas que não existem em rios. Quando a protagonista mergulha na água, a ambiência fica abafada – este é o recurso do *ponto de escuta*, termo, cunhado no livro *A afinação do mundo* (R. Murray Schafer, 1977), que estabelece uma conexão entre os movimentos da protagonista e o ouvido do espectador.

Em *Goiás não tem mar*, os diretores realizam um ótimo trabalho ao se valerem do *voice-over* ao invés do som direto para, assim, priorizar-se o som da natureza ao fundo. Ela infesta o curta, trazendo textura e ambiência às memórias narradas:

Nossa cultura tem horror do mundo (...) A terra, as águas, o clima, o mundo silencioso, as coisas tácitas colocadas outrora como cenário em torno das representações comuns, tudo isso que jamais interessou a alguém, brutalmente, sem aviso, de agora em diante estorva as nossas tramóias. Irrompe em nossa cultura – que dela sempre formou uma ideia local e vaga, cosmética – a natureza. (Trecho retirado do livro *O contrato natural* (1991), do filósofo Michel Serres, p. 13)

Essa simbiose entre o som ambiente e o *voice-over* é interessante justamente por ser um recurso que remete ao espectador o *lugar-outro* supracitado – o mar. Não há, assim, a necessidade da imagem do mar junto ao poema – o som basta. O efeito é, assim, genial, ao incitar a saudade através da alusão ou assemelhação.

Em termos conclusivos, entende-se que o curta *Goiás não tem mar* deixa a desejar no que diz respeito à relação das imagens com a voz e o som, mas compensa nos seguintes cinco pontos: o simbolismo homem-água representando parte da óptica filosófica; a inovação quanto à idade tardia da protagonista; o fato de o mar também ser personagem; a narração leve, mas tocante; o som que impressiona ao abraçar o espectador.

Victoria Silveira é estudante de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense.

O direito aos encontros imperfeitos

Laura Portugal

Em *Teko Haxy - Ser imperfeita* (2018), os pouco mais de trinta minutos de experimentalismo documental de Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro arquitetam uma janela para a intimidade de uma encruzilhada. O filme é resultado do encontro entre duas mulheres: uma, professora e realizadora indígena Mbyá-Guarani; a outra, artista visual e antropóloga não indígena. Em um exercício cinematográfico espiralado, onde ambas se filmam mutuamente, as realizadoras constroem, entre o confronto e a invenção, um terreno fértil para a defesa do cinema como ferramenta de alteridade.

No filme, o processo de produção compartilhada assume um protagonismo que não é incomum ao repertório do Coletivo Guarani Mbyá de Cinema, formado em 2007 nas oficinas do projeto Vídeo nas Aldeias. As duas realizadoras alternam a escuta, a fala, a performance e o manejo da câmera, buscando um caminho para a construção de um espaço onde ambas são constituintes ativas da malha que se tece em tela. O filme se torna um dispositivo de comunhão, e a câmera faz corpo com o espaço de fronteira que o encontro entre mundos de sentidos distintos contorna.

Nessa dança a duas, o estranhamento é elemento presente no cotidiano performado para o filme. Acompanhamos, em planos não lineares gerados por diferentes dispositivos, focos e manejos, fragmentos de encontros, atividades, rituais e conversas, que, evocando uma esfera de movimentação constante, colocam em cena a lembrança da violência histórica que a reunião desses mundos carrega. O que nasce, então, é um terceiro lugar entre a fala e o cinema, a antropologia e a experiência, a alteri-

dade e a identidade. Um lugar possível ao estranhamento e ao confronto, mas não à domesticação.

A doação de Sophia e Patrícia ao exercício fílmico espelha também a complexidade do que o cinema leva para uma aldeia. A reinvenção audiovisual através da voz originária tem sido, ao longo das últimas décadas, uma entre as muitas respostas ao apagamento imposto aos povos indígenas pela dominação cultural. Em um dos retratos mais emblemáticos do filme, Sophia assume as filmagens enquanto Patrícia, no mesmo nível do olhar da câmera, reflete sobre feridas coloniais que não se fecham. A fala em português que narra sentimentos de incompreensão quanto à ação do homem branco é introduzida por um apontamento doloroso: “em Guarani seria mais profundo”. A tradução, assim como o cinema, é mais um dos resultados de um processo de enfrentamento cultural secular. Acatados como ferramentas, línguas, câmeras e espaços potencializam a luta contra a destruição extra-aldeia.

Em outra cena emblemática que ladrilha a montagem do filme, Sophia e Patrícia protagonizam um diálogo no qual, ao mesmo tempo em que evidenciam suas diferenças, acenam juntas ao encantado ato ancestral de contar histórias. Quando Sophia, gravada por Patrícia, compartilha seus sentimentos de culpa, dúvida e medo decorrentes do processo de codireção do filme, presenciamos o início de uma conversa que mescla a aproximação e o distanciamento dessa dança. É na partilha de memórias de infância e na manifestação do sentimento de solidão que se materializa uma identificação até então diluída na narrativa. A questão do feminino, plano de fundo para todo o filme, ganha também novas camadas quando Sophia questiona Patrícia se, assim como ela, a Mbyá-Guarani também sofre pressão em relação a cobranças estéticas. A resposta que surge evidencia

a transição para um outro universo: “eu não sei o que eu mudaria no meu corpo. Eu não tenho nada para mudar, mas, sei lá, acho que nenhum Guarani faria isso. Talvez eu esteja enganada, mas eu acho que nenhum indígena, na verdade.”

Em *Teko Haxy – Ser imperfeita*, o encontro entre os dois mundos, mesmo que estranho e imperfeito, é realizado com dedicação. O lugar do *entre* construído por Patrícia e Sophia argumenta que a capacidade de agir com intenção diante da alteridade radical é tão fundamental quanto o poder de contar histórias. Colocar em cena e estar em cena pode ser, aqui, a estratégia que rompe a inércia da memória individual e alcança, finalmente, a memória coletiva.

Laura Portugal é jornalista.

As bruxas Sem Terra: cuidado, autonomia e reconexão com a natureza

Larissa Costa

O barulho é da mata, do chiado da água, do zunido dos insetos, dos cantos dos passarinhos. Uma escolha perfeita de trilha sonora para nos transportar, como espectadoras, para aquele quadro, no meio do mato. A câmera, posicionada fixamente entre as árvores, nos apresenta Julia do Rosário da Silva de Farias, uma das protagonistas de *Do corpo da terra* (Julia Mariano, 2016). Ela chega, observa os cipós, caminha pela área, que parece conhecer muito bem. Logo, a vemos plantar uma muda de açaí, cobrindo com cuidado a terra com folhas secas, afinal, como ela diz, é sol na cabeça e água no pé. A terra coberta fica protegida e retém mais água, um saber passado de geração em geração de agricultores e agricultoras.

A câmera, dessa vez na mão, acompanha Julia. Ela mexe nos arbustos, arranca um deles, quebra seu caule e cheira, confirmando que, enfim, encontrou o que procurava: o cipó mil-homens, um poderoso bactericida e anti-inflamatório. Já em sua casa, no assentamento Roseli Nunes, do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), localizado em Piraí, no Rio de Janeiro, ela prepara um remédio natural para seu companheiro que sofre com dores na coluna. Uma alquimia que advém da mistura de chá, argila e conhecimento tradicional.

Essa primeira sequência dá o tom do documentário, dirigido por Julia Mariano e realizado em parceria com o Setor de Saúde do MST. Ao acompanhar quatro mulheres Sem Terra, especialistas em terapias naturais, em uma partilha de conhecimentos da mata, dos chás, dos emplastos e do poder

das ervas, o filme se constrói como um dispositivo capaz de nos fazer repensar a nossa existência no mundo, na cidade, onde um dos pressupostos é a alienação do próprio corpo e da própria saúde.

De fato, uma das consequências do modelo de urbanização que temos historicamente no Brasil é o adoecimento, que, ao mesmo tempo, nos torna refém da indústria farmacêutica em um ciclo vicioso. Todo o conhecimento ancestral e tradicional, que as nossas avós, bisas e tatas dominavam, foram sendo transformados em mitos em um fluxo orquestrado pelo colonialismo e pelo capitalismo patriarcal e racista. Não à toa, as curandeiras, as bruxas, foram queimadas em praças públicas, numa grande disputa com o conhecimento médico, obviamente, hegemônico por homens, os eternos detentores do conhecimento racional.

O que as mulheres do MST nos mostram, como bruxas contemporâneas, é que há um limite: a alopatia e a medicina convencional têm seu lugar de importância, como direito, como luta em defesa do Sistema Único de Saúde (SUS), gratuito, universal e de qualidade. No entanto, a medicina tradicional, os saberes sobre as plantas, são capazes de nos orientar para uma ampliação da consciência do nosso próprio corpo, em conexão com o ambiente, com a nossa rotina e com a natureza. Enfim, é uma conquista de autonomia.

São os encontros promovidos pelo filme, sempre mediados pela terra, que o tornam um poderoso dispositivo – o encontro entre Julia e Maria das Graças Silva Oliveira, do assentamento Vida Nova, em Barra do Piraí; e entre Neli Stellet, do assentamento Dandara dos Palmares, e Marilza Campos das Neves Cruz, do assentamento Zumbi dos Palmares, ambos em Campos do Goytacazes. Assim como os planos em que o som do silêncio

da natureza e da noite é o grande protagonista, as cenas de diálogos entre elas são verdadeiras preciosidades.

Elas tomam o quadro e a narrativa para si, enquanto conversam sobre a qualidade do solo, suas técnicas de plantações, sobre o poder das ervas e das plantas medicinais. Na verdade, nada é mato: quando não é remédio, serve para a alimentação, como diz Maria. Elas trocam mudas, sementes, saberes. Os diálogos duram e se expandem na tela. Os enquadramentos privilegiados dos diálogos entre as companheiras fazem do filme um importante exemplo de como o cinema pode ressignificar e questionar papéis de gênero tipificados. O tempo alongado das conversações nos levam a rever não só a necessidade da reconexão com a natureza, mas a importância contínua de (r)estabelecer relações de companheirismo entre nós mulheres, algo que também foi ao longo dos séculos tomado de nós, num mundo que instiga a competição e disputa. Constituem todos eles ensinamentos feministas que jamais poderemos abandonar.

São mulheres, que a partir do cuidado, trabalho historicamente invisibilizado, impõem outra perspectiva do corpo e da terra, e da relação enovelada entre um e outro. Não existe corpo sem terra; não existe um projeto de sociedade sem o corpo daquelas que lutam. E nesse aspecto, o filme, fruto da aliança entre Julia Mariano e o MST, traz à tona os conhecimentos tradicionais das mulheres, das bruxas do MST, criados e recriados através do tempo, da oralidade e da ancestralidade, mas engajados em uma projeção de futuro. Nesse sentido, a produção concebe a luta a partir das mulheres Sem Terra, responsáveis pela reelaboração da concepção de saúde a partir de uma perspectiva holística, integral e de luta social, na medida em que a terra é um grande impulsionador de transformações. São elas que nos alumiam o caminho em busca da autonomia e do direito de decisão sobre

nossa vida, nosso corpo e nossa mente, em antítese a todas as relações de dominação-exploração resultantes do projeto colonial do capitalismo patriarcal e racista.

Larissa Costa é editora-geral do *Brasil de Fato* MG e pesquisa imagens dos movimentos sociais e feministas no documentário brasileiro.

Retalhos e olhares num biombo

Monique Alves Oliveira

Trabalhadoras Metalúrgicas (Olga Fudemma e Renato Tapajós, 1978) é um dos raros registros do cinema brasileiro dedicado à documentação das mulheres metalúrgicas no contexto das greves do ABC paulista. O filme foi uma encomenda do sindicato dos metalúrgicos para cobrir o Primeiro Congresso da Mulher Metalúrgica de São Bernardo do Campo e Diadema.

Em entrevista à pesquisadora Karla Holanda, publicada na revista *Lumina*, Fudemma conta que o sindicato solicitou um filme para a cobertura do congresso, embora quisesse “fazer um filme sobre as mulheres metalúrgicas”. Ao alegar que não fez “nem uma coisa nem outra”, a cineasta indica o impasse gerado pela demanda. Demonstrando seu incômodo, ela menciona a ausência de um centro no documentário, dando uma aparência de biombo para a estrutura, “que vai se abrindo”. No mesmo trecho, Fudemma comenta ainda que “estava grávida, muito grávida” durante as filmagens do curta.

Na dissertação *A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós*, Krishna Tavares menciona a participação de Fudemma como fator distintivo em meio a outras produções referentes ao sindicato. Segundo ela, a presença feminina “pode ter contribuído para o estabelecimento da tensão entre o que o filme pretendia revelar e o que revela de fato”. A autora também define que a obra, sem “espaço para o pessoal”, tenta construir “uma forma de mostrar os elementos que compõem, de modo geral, a identidade do universo feminino – planos de mãos e pés com unhas pintadas, close do rosto de mulheres sorrindo”. Apesar disso, Tavares acredita não haver nada que indique “algum

tipo de discordância ou conflito entre a equipe de filmagem e as orientações do sindicato”. Outro trecho da entrevista aludida acima explicita como esse choque de visões perpassou a produção:

Então, nesse documentário, numa das pequenas reuniões entre as mulheres que participaram do congresso, eu pedi pra que se filmassem uns detalhes, assim: sapatos, mãos, mãos de trabalhadora, mas bem cuidadas, algumas com maquiagem... Nossa, depois disso deflagrou uma discussão! [Disseram] que eu não devia ter me detido nessas coisas... Mas é que eu achei tão bonito. É um momento outro – não é casa, nem trabalho –, é um congresso, um sindicato, e eu percebi que elas tinham se produzido, e eu acho que essas coisas salvam, sabe? (...) Mas eu soube que algumas reações eram assim, que eu não devia ter dado importância, porque, afinal de contas, é uma frivolidade.

No que interessa aqui, as passagens em questão ocasionam um contraste interessante quando observadas também na estrutura de montagem das sequências feitas no auditório. Há uma variação nas cenas causada pela oscilação entre plano aberto e fechado, nos movimentos de câmera e efeitos em *zoom out*. No caso do *zoom out*, o gesto de afastamento cria um sentido interessante ao reintegrar a figura ao grupo, já que o movimento parte do corpo de uma personagem. O vai e vem nas imagens e a intercalação das cenas são realçados pela constante variação de como surgem as trabalhadoras no filme: com diferentes acessórios de cabelo, roupas florais e coloridas, lenços em crochê, olhares sérios e sorrisos abertos. A diversidade potencializada pelo jogo de montagem parece construir uma espécie de colcha de retalhos na tela, sobretudo nas cenas de ângulos mais abertos, o que faz da massa de trabalhadoras uma costura heterogênea de cores, estampas e texturas.



Esse contraste acompanha outros momentos do filme, como o encadeamento de relatos com diferentes perspectivas a respeito das condições de trabalho. Um caso exemplar é o debate sobre a hora extra e o turno noturno. Nessa sequência, a primeira operária comenta ser contra a hora extra, pois quem lucraria com o trabalho seria a empresa e outros funcionários perderiam suas vagas. Outra trabalhadora alega não conseguir realizar a hora extra, já que precisa se dedicar ao cuidado da casa e dos filhos. A última entrevistada, Terezinha, fala das diversas jornadas enfrentadas pelas mulheres que precisam trabalhar, ressaltando que só consegue ir para o serviço por ter o apoio da filha mais velha, que cuida da casa e do irmão. Ela reforça ser impossível para uma mulher conseguir trabalhar a noite devido à acumulação de jornadas. Os relatos demonstram as discrepantes opiniões das operárias, individualizando as experiências, especialmente no que diz respeito à maternidade.

Nota-se ainda que, no momento em que o assunto dos filhos é colocado e as questões relativas ao trabalho são momentaneamente suspensas, a montagem permite o acesso à casa de Terezinha, figura filmada até então com um enquadramento em primeiro plano. Enquanto a fala da trabalhadora prossegue em voz *over*, a câmera filma a personagem realizando

trabalhos domésticos e depois caminhando na área externa da residência, momento em que fica visível, inclusive, o número de sua casa. Essa cena marca o ponto médio do filme, quando se iniciam as sequências de fechamento do congresso e o desenlace do documentário.

Terezinha, além de ser retomada como contraponto em diversos momentos do curta, troca olhares com o antecampo, construindo uma relação entre entrevistada e documentaristas. O fato de Olga Fudemma ter realizado as filmagens “muito grávida” faz com que sua presença possa ter incorporado ainda mais subjetividade à relação. No caso da montagem, feita unicamente pela diretora, essa associação se apresenta também entre a montadora e o material bruto, de modo que, da mesma forma que os olhares para o antecampo produzem uma correspondência, o olhar da montadora em relação ao material permitiu que incorporasse sua experiência e situação pessoal ao fazer o filme, o que permite imaginar – repensando no que diz a diretora – que, se fosse possível apontar um centro para a obra, ele estaria na revelação da casa da operária.

Monique Alves Oliveira é pesquisadora, professora e fundadora do projeto cinenuvem.

Em nós, o outro ausente: a memória e seus traços em *Era*, de Julia Baumfeld

Bárbara Lissa Campos

Em um exercício de apropriação e edição de arquivos íntimos familiares filmados em VHS nas décadas de 1980 e 1990, *Era* (2017), filme de curta-metragem experimental de Julia Baumfeld, trata da memória familiar a partir de seus lapsos e anacronismos. Desde 2014, a artista realizou a digitalização e decupagem desses arquivos, experimentando processos de recorte, elaboração e ressignificação desses *frames*, tal como se dá o próprio exercício de memória. O filme apresenta um tempo em *slow motion*, presente tanto na trilha sonora, “O trenzinho do caipira”, de Heitor Villa-Lobos, como nas cenas e no *voice over*, de modo que a narrativa é percebida a partir da sensação de que o tempo passa devagar, como se procurasse encontrar, nessas pequenas histórias, algo novo, antes não percebido.

Nessa cadência, enquanto é vista, em plano fechado, a cena de uma enorme agave entre duas mãos que se encontram e se tocam, uma voz narra fragmentos de “Apagar-me” (1980), de Paulo Leminski, que, em tempo dilatado (devido ao *slow motion*), impede a apreensão total do conteúdo narrado – “Apagar-me, diluir-me, desmanchar-me até que depois de mim, de nós, de tudo, não reste mais que o charme”.¹ No filme, o conteúdo dito, inapreensível em sua totalidade, é da ordem do traço, dos resíduos que restam da experiência rememorada, como algo que se parece mais ou menos com o que se viveu, mas cujo sentido já se perdeu. Um conteúdo que não sacia a totalidade de entendi-

1. LEMINSKI, Paulo. “Apagar-me” (1980).

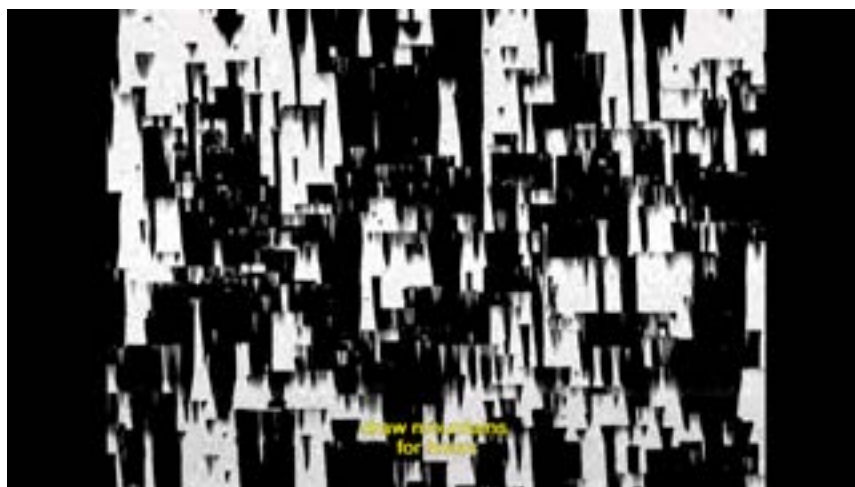
mento e a fixação de uma identidade, a qual está mais próxima de um processo de constituição de si enquanto sujeito permanentemente inacabado, opaco e em trânsito.

Nos *frames* de registros feitos por mídias ruidosas de arquivo em VHS, o chiado da televisão e os *glitches* formam e fragmentam as imagens das memórias dessa família. Baumfeld apresenta cenas gravadas por sua mãe em parceria com amigos, além de registros de sua própria infância no espaço íntimo da casa em Nova Lima, Minas Gerais, nas décadas de 1980 e 1990. Ao fazer uso dessas imagens, a autora acentua os ruídos, as interferências e os *glitches* inerentes à gravação feita por esses equipamentos, de modo que tais elementos estéticos, associados às imagens registradas, ganham potência, pois enfatizam o próprio caráter ruidoso da memória. Diante da fragilidade do arquivo e de suas lacunas, cabe à nossa imaginação costurar tempos e lembranças, e dar voz aos esquecimentos. O filme explora as possibilidades visuais desde os *pixels* dessas “falhas”, criando uma sequência de imagens a partir das linhas e figuras geométricas que as compõem, ao passo que é citado o verso “Desenharei montanhas durante horas, ou nuvens”, do poema² de Adélia Prado.

Na sequência, vê-se a pequena Julia segurando uma mamadeira, e, depois, em outra cena, mais silenciosa, ela aparece dançando em idade mais avançada ao som de uma caixinha de música. Aparecem também outros personagens dessa história, os quais encaram a câmera, embora, lentamente, tenham suas imagens delicadamente diluídas, fragmentadas novamente em ruídos e *glitches*. Deparar-se com uma imagem de si, da infância, é sempre um fator de estranhamento, pois aquele que olha já

2. PRADO, Adélia. “O nascimento do poema” (1987).

é outro, de modo que o que se vê é, literalmente, apenas uma projeção. Assim como na célebre frase de Waly Salomão, “A memória é uma ilha de edição”, em uma relação entre imagem, lembrança e imaginação, a obra apresenta memórias dessa família, porém, estas são também outras, uma vez que são construídas posteriormente pela sua montagem, assim como pelo trabalho com o som.



Figuras 1 e 2: frames do filme *Era*, 2017, de Julia Baumfeld.

Era é um filme que trata da rememoração não enquanto um regresso ao passado, mas enquanto construção presente, a partir das diversas camadas que compõem as escritas de si. Num fluxo entre o “eu” e o “outro”, o filme apresenta uma articulação entre poemas, filmagens caseiras e imagens de sujeitos que compõem um núcleo familiar a partir da montagem e edição de Julia Baumfeld. Assim, é por meio do encontro com o outro ou da ficcionalização de nós mesmos que nos damos conta de algo que antes não era possível ser dito, pois o estranhamento de escrever sobre si produz, ou desloca, o “eu” enquanto um “outro”, ou, ainda, “o sentido de uma vida não se descobre e depois se narra, mas se constrói na própria narração. E essa ficção não é nem verdadeira nem falsa.”³

A realizadora constrói uma narrativa dessa família, ao passo que também apresenta seus fantasmas refletidos em outros. Escrever sobre ruínas talvez diga mais de quem as olha do que do olhado; diz mais do tempo presente, que as organiza, do que do passado que as ruiu. Ao construir uma narrativa memorialística por meio de seus lapsos, o filme dá a ver essas imagens a partir de suas falhas, fazendo delas – de seus *glitches*, *pixels* e ruídos – linguagem. O filme é narrado também a partir de registros do chiado da TV, o qual é gerado pela eletricidade estática originária da luz do Big Bang: ecos de um passado remoto de 14 bilhões de anos. Apresentam-se, desse modo, o macro e o micro, produzindo uma relação entre o cosmos e uma família mediada por um sinal de televisão que viaja através do tempo. Em que tempo se passa essa história familiar? Com quais outras histórias coletivas ela se sintoniza?

3. KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, 2006, p.54.

Reconfigurando essas memórias, o filme *Era* reelabora arquivos familiares dando-lhes uma nova leitura, de modo que, “através de uma rede de futuros antecipados e passados reconstruídos, cada época sonha com a próxima”.⁴ Assim, através da rememoração e das escritas de si, o filme parece indicar que a imagem e a memória não são instâncias fixas, estanques no passado, mas sim conteúdos abertos ao tempo, ao gesto poético, através dos quais é possível “buscar em nós o outro ausente”.⁵

Bárbara Lissa é artista-pesquisadora.

4. MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*, 2017, p.21.

5. IDEM.

Inconfissões (Ana Galizia, 2018): A impossibilidade de permanecer na caixa

Natália Marchiori da Silva

Por meio de fotografias íntimas, filmagens de familiares e amigos, cartas e filmagens, a diretora Ana Galizia apresenta seu tio Luiz Roberto Galizia, que é ator, autor e diretor teatral. As imagens, encontradas dentro de uma caixa na casa de uma tia, revelam a vida desse homem homossexual que registrava os lugares por onde passava, as pessoas, as relações que estabelecia e os aspectos mais íntimos de sua existência. Esses materiais de arquivo nos levam a mergulhar nas reflexões e desejos de Luiz, no seu interesse pelo teatro e no medo e mortalidade que a aids desencadeou na década de 1980, sobretudo para as comunidades homossexuais.

As imagens, em sua maioria, foram produzidas pelo próprio Luiz, como um diário que acompanhou seu cotidiano por meio de *selfs* e retratos. As cartas são lidas em *voz over* por vozes masculinas, e não pela diretora, que somente ao final do filme revela sua relação com o personagem e a motivação por trás da obra. No campo sonoro, ouvimos as cartas em que Luiz aborda seus sonhos e suas experiências de viagens, do mesmo modo que escutamos as correspondências escritas por seus amigos e parceiros, comentando os bons encontros, a não aceitação dos Galizia em relação à sexualidade de Luiz, sobre os outros amigos que não resistiram à doença, as manchas que surgiram em seus corpos, entre outros assuntos.

O filme possui um tom confessional obtido com o uso desses materiais que são exibidos e manipulados pela sobrinha, que nunca conheceu o tio e o faz trinta anos após sua morte causa-

da pela aids em 1985. Dessa forma, Ana Galizia materializa aquilo que o título indica, *Inconfissões* (2018), sendo esse um filme que se utiliza das imagens de arquivo de seu tio para contar uma história a partir do imaginário da realizadora.

A narrativa se inicia com um laudo psicológico de Luiz, que identifica seus interesses, habilidades e fragilidades, apontando traços inseguros, ansiosos e depressivos. Isso soa estranho ao longo do filme, pois fica evidente que esse laudo médico já é uma tentativa de controle, de castração, de apontamento de uma inadequação social. Na medida em que acompanhamos as fotografias, as cartas, os vídeos, percebemos que esses rótulos não o representam. Os arquivos testemunham a história de um indivíduo alegre, brincalhão, que ama e é amado, exibindo imagens muito diferentes daquelas estereotipadas e homofóbicas que negaram o direito à existência e a memória de um determinado grupo de pessoas. Memória que a própria família de Luiz esconde, confina, em uma caixa abandonada.

O curta-metragem abre a caixa destinada ao esquecimento. As manchas de fungo, os riscos nas imagens e a poeira nas fotos são sintomas dessa tentativa de apagamento, de desaparecimento, do longo tempo que esses arquivos e cartas permaneceram fechados em uma caixa qualquer. *Inconfissões* rompe com esse processo, trazendo essas memórias de vida e de experiências para o cinema, construindo a cada fragmento, a cada pequena história ou imagem, um retrato de Luiz que não se prende a nenhuma caixa, a nenhum estereótipo. O filme passeia por diversos momentos da vida do personagem, demonstrando uma multiplicidade de elementos que impossibilitam os rótulos que ele poderia receber e que poderiam constrangê-lo.

A montagem utiliza imagens da infância, de ruas cheias de carros, dos prédios de São Paulo, dos apartamentos em que

Luiz morou fora do país, dos eventos de rua, das apresentações teatrais, dos bastidores, entre outros momentos que compõem sua vida e possibilitam diversos olhares para ela. Constitui essa uma forma de o filme não produzir uma imagem fixa do personagem, uma fala sobre ele, mas sim utilizar esses arquivos que ele produziu sobre si, suas *inconfissões*, para exibir um personagem vivo e pulsante que não se restringe à lente dos preconceitos. Para o filme, Luiz é muito mais que um jovem depressivo que tem problemas com a sexualidade e que morreu de aids, como tenta definir o laudo do Instituto de Psicologia Médica.

O olhar construído a partir da perspectiva da diretora, que monta e fabula a história íntima desse homem, nos apresenta a relação de aproximação entre ela e esse tio estrangeiro, um profissional do teatro legitimado e criador da companhia Teatro do Ornitorrinco, junto com Maria Alice e Cacá Rosset, que dentro do seio familiar fora apagado em sua dimensão pessoal, subjetiva. A diretora acolhe, assim, essas memórias, toma para si os objetos que foram de seu tio e constrói uma nova memória familiar.

Inconfissões é fruto de uma elaboração da diretora desses objetos encontrados, do desejo de conhecer seu tio, um homem que seguiu suas escolhas e viveu sua vida a seu modo. A história contada exhibe os preconceitos familiares, a epidemia da aids que retirou muitas vidas, e, também, o afeto entre Luiz e seus companheiros, a força criativa dos encontros, a paixão pelo teatro e pela cena, uma vida, em suma, atenta a cada encontro e que deve continuar sempre nos holofotes.

Natália Marchiori da Silva é doutoranda do programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, na linha “Pragmáticas da Imagem”, bolsista CAPES, e desenvolve pesquisa sobre cinema e teorias feministas.

Seguir as pistas das imagens: *La huella e Les mains, négatives*

Lígia Maciel Ferraz

La huella (Tatiana Fuentes Sadowski, 2012) e *Les mains, négatives* (Ana Vaz e Julien Creuzet, 2012) movimentam-se por fotografias e levam-me a uma viagem visual. Nesses movimentos, som e imagem interferem um no tempo do outro. Sadowski guia o olhar do espectador ao circular por várias fotos, todas oriundas do contexto apresentado inicialmente: os conflitos entre polícia e grupos armados do Peru, entre as décadas de 1980 e 2000. A realizadora parte dos detalhes das fotos para depois revelá-las por inteiro. Já Vaz e Creuzet fragmentam, aparentemente, uma só foto, sem nunca mostrar o todo. O primeiro fragmento é o único em que há algo escrito: 7.- MA. Um número, um ponto e um traço, duas letras. O ponto e o traço são o código Morse imagético do qual desconheço sua equivalência – não tenho todas as informações para completar o quebra-cabeça figural. Mas, como diz a narradora de *La huella*, as imagens são como nuvens: se as observamos demasiadamente, elas se transformam em algo que reconhecemos. Sigo então as pistas das imagens.

No caminho, dissolvo-me na abstração dos fragmentos. Em *La huella*, as impressões de uma imagem reverberam em outras – uma mulher com a boca cerrada torna-se um animal com a boca aberta. Em *Les mains, négatives*, um fundo azul com pontos brancos passa a ser um céu estrelado; e uma sequência de linhas e sombras dá volume ao que parece ser as dobras de um casaco ou de um vestido. A materialidade da foto, como as marcas e manchas no papel, torna-se a constelação narrativa dessa história mal contada.

La huella coloca-me dentro da cena. Os narradores comentam as fotos; ela sob um ponto de vista íntimo, ele, profissional. O som do bater de asas movimenta o lençol da criança; e o do fogo acompanha a fumaça de um vilarejo incendiado. *Les mains, négatives*, ao contrário, transporta-me a um lugar diferente. Há uma dissonância entre a paisagem sonora de uma natureza tranquila e os fragmentos visuais de um aparente ritual religioso – corporificado por pessoas negras segurando colares de contas. Algo me escapa. Ouço, então, os sons de água corrente, pássaros e galos cantando de *Les mains, négatives* e projeto em *La huella* um tempo em que a morte não imperava, anterior aos conflitos armados.

Em *Les mains, négatives*, o som de um respirar que tranca e solta o ar também é narrador. O curta faz eco ao filme de Marguerite Duras, de 1978, do qual se separa por apenas uma vírgula. Ambos evocam a imagem de mãos e opõem o que se vê daquilo que se ouve. Um ponto, um traço e, agora, também uma vírgula. Ao final, fico com a sensação de que no filme de Vaz e Creuzet havia duas pessoas respirando. Ou, melhor, três. Também me vi prendendo o ar diante dos fragmentos. As telas pretas, intercaladas com os fragmentos das fotos de *Les mains, négative* e de *La huella*, são uma vírgula visual. Servem menos para isolar um fragmento do outro e mais como uma pausa para recuperar o fôlego, para piscar os olhos antes de voltar a encarar as imagens até os olhos secarem, até o oxigênio acabar, até o corpo tremer.

Após a abstração inicial de *Les mains, négative*, respiro aliviada ao encontrar dois pés – que, confesso, olho com muita atenção para ter certeza de que são pés, e não uma miragem. Serão de alguém vivo? Em *La huella*, a câmera movimenta-se, da esquerda para a direita, tão próxima de uma fotografia que perco a referência. No segundo plano, identifico o chão seco e as pedras cinzen-

tas; no primeiro, algo claro com manchas escuras, mais curvilíneo no início e depois retilíneo, até que sim: vejo um sapato; até que sim: trata-se de um morto coberto estendido no chão. Em seguida, outra imagem, a câmera novamente a guiar o meu olhar, agora no sentido oposto. Mas já sei como é ver bem de perto um pano que cobre um cadáver. Vejo pontos escuros sobre esse pano manchado e deduzo serem moscas. O granulado do filme dá movimento à fotografia, vida aos insetos. Penso também se seria capaz de abrir os olhos do morto. Como ele teria contado sobre o que viu?

Em *Les mains, négatives*, após eu identificar claramente os rostos e as mãos de uma mulher e de um jovem negros, sou surpreendida com um rosto de outro garoto negro, em primeiro plano, que perdeu sua nitidez ao mesmo tempo que ganhou transparência. Imagino que ele tenha passado rápido diante da câmera na hora do disparo. Esse rosto olha para a lente diretamente, me encara. Se antes eu apenas reconhecia a minha incapacidade de montar o quebra-cabeça, agora sinto-me convocada por esses olhos translúcidos a rever cada peça. E, nesse gesto figural, percebo haver ainda outro rosto fugidio a me encarar, um vulto negro logo ao lado de uma mão nítida, esta para a qual eu tinha dado tanta atenção que quase o deixei escapar. Os únicos com os olhos abertos são dois fantasmas que se fazem visíveis. Três, contando comigo?

Os camponeses de *La huella* esperam para serem vistos, diz a narradora. Eu os vejo. Não os temo – talvez porque alguns usem chapéus que cobrem seus olhos. Os vejo uns ao lado dos outros, homens e mulheres, na paisagem montanhosa, diante de um cadáver. Ainda assim, demoro a notar que esse morto tem a cabeça decepada. A pequena sombra diante do membro ausente evidencia a persistência da memória. Um passado sombrio e

incompleto, pois agora há um a menos. A imagem isolada não dá conta de explicar o que houve, pelo contrário, só abre para mais perguntas. É preciso montar uma coleção de fotos e as comparar como se fossem cenas de um crime.

Os filmes ensinam a ver sem necessitar antes de algo externo às imagens. Deixo-me guiar por elas mais para encontrar o ponto de contato entre eu e os filmes do que para definir o que eles são. A narradora de *La huella* confessa ser difícil encarar de volta quem a olha, fazendo com que busque ver primeiro o entorno: os detalhes, as sombras, os contornos, os limites. Seguir as pistas das imagens é mover-se pelas suas materialidades a ponto de ser visto de volta pelas próprias imagens. Requer menos distanciamento e mais comoção. E, ao ser olhada por elas, sustentar a coragem de manter vivos os fantasmas e as ausências que nelas aparecem.

Lígia Maciel Ferraz é pesquisadora do cinema latino-americano.

Escrever na Paisagem: algumas notas sobre a obra de Laida Lertxundi

Natália Reis

“(...) a natureza, pura exterioridade, passa a ser também pura interioridade.”

Anne Cauquelin

Não me lembro exatamente de quando conheci a obra da artista basca Laida Lertxundi, mas recentemente vi um crítico dizer que as melhores interpretações do seu trabalho eram aquelas que não buscavam “escavar” sentidos ou conceitos, uma vez que seus filmes seriam “impenetráveis”. Concordo que algumas críticas são de fato mais felizes quando simplesmente se rendem à impermeabilidade de uma obra e percorrem com generosidade sua superfície, mas discordo que “impenetrável” descreva com alguma precisão os filmes de Laida Lertxundi. Para mim, não se trata de filmes impenetráveis, mas de filmes habitáveis na sua maneira de articular visões naturais e manifestações cotidianas numa geografia própria. Por esse (e outros) motivo(s), senti-me impelida a falar sobre as formas de habitar essas imagens, sobre suas tendências paisagísticas e como, a partir delas, a realizadora materializa um universo particular, que oscila entre documento, experimento e, por vezes, autoficção.

Não é preciso se aprofundar na cinematografia de Laida Lertxundi para perceber que a paisagem é o tema que tomou para si como foco de experimentação. Dos panoramas desérticos da Califórnia, onde viveu até pouco tempo, às montanhas bascas e norueguesas, a experiência imaginal da natureza é tornada visível num procedimento nomeado pela artista como *Landscape Plus*, sendo o *Plus* – ou fator aditivo – o lugar de onde vejo despontar dois eixos: o corpo e o gesto – este último operando material-

mente na transposição dos anteriores. Penso no conjunto da sua obra como um tipo de inventário de territórios e encontros. São mais de dez curtas-metragens em mais de quinze anos de atividade que, respeitando suas particularidades, podem ser postos lado a lado no plano da presença, da experiência de lugar e das relações humanas que atravessam esses trabalhos como lampejos de familiaridade, reminiscências tornadas estranhamente anacrônicas pelo uso que a diretora faz do formato 16mm. O horizonte, as cordilheiras, o solo quebradiço do deserto, o vai e vem de ondas e até a dispersão de nuvens no céu são elementos recompostos a partir da infiltração de cenas domésticas, como o casal de amigos que assiste displicentemente à tv (*Cry when it happens*, 2010), a mãe que escuta com paciência a leitura desajeitada dos filhos (*Utskor: either/or*, 2013) e as mulheres que, abandonando-se na cama, ouvem canções no toca-fitas (*My tears are dry*, 2009), tiram notas solitárias de um instrumento musical (*My tears are dry*, 2009; *025 Sunset Red*, 2016; *A lax riddle unit*, 2011) ou apenas contemplam a passagem do tempo (*Cry when it happens*, 2010; *A lax riddle unit*, 2011). Há também os casos de interferência direta nos cenários naturais, de figuras humanas que irrompem nesses ambientes (*Footnotes to a house of love*, 2007) e são por eles incorporadas, numa dinâmica semelhante às propostas artísticas de Ana Mendieta e Brígida Baltar.

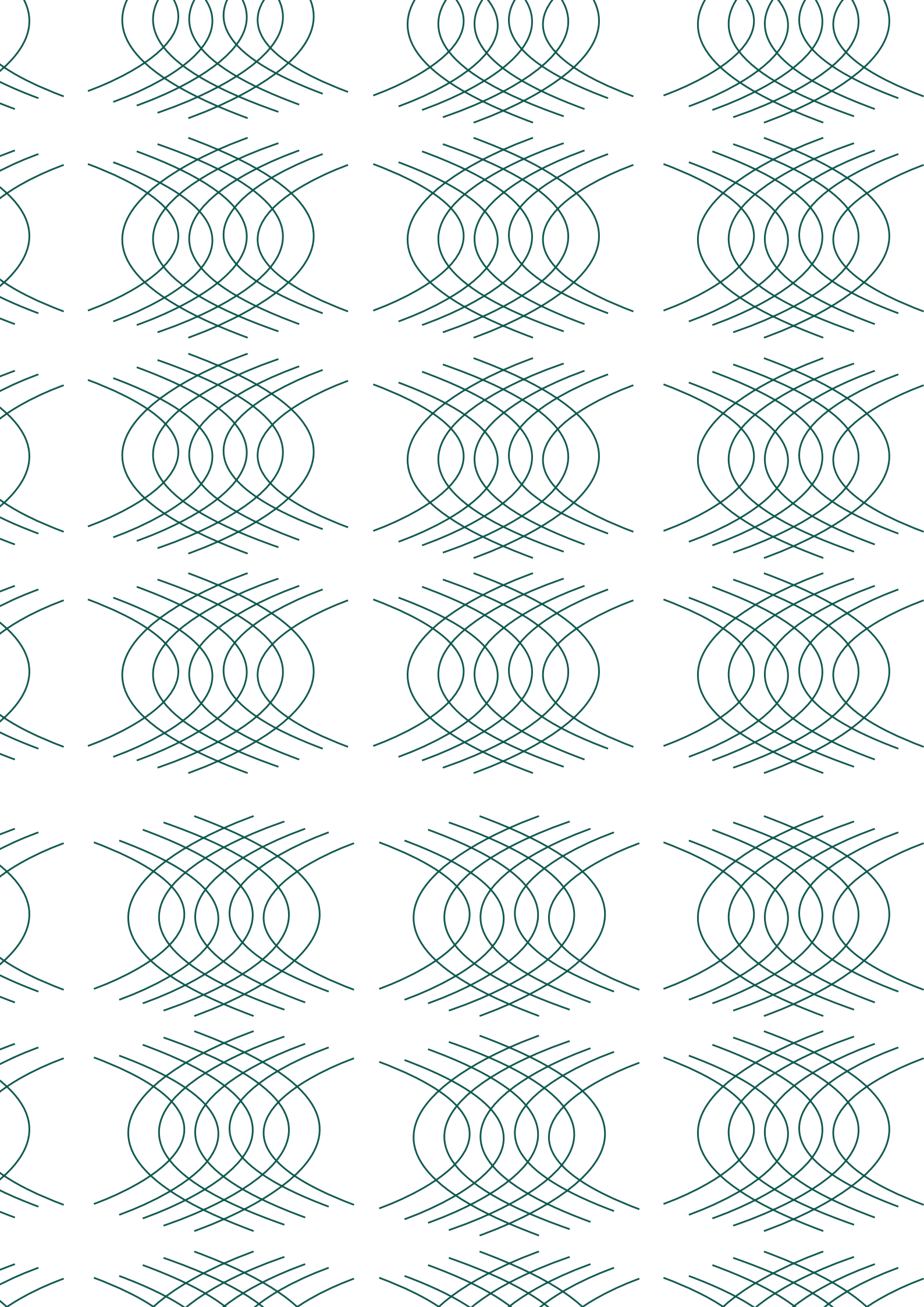
Para a teórica de arte Anne Cauquelin, seria um equívoco intuir a preexistência da paisagem enquanto manifestação de uma natureza originária. Cauquelin acredita que as paisagens são acionadas, culturalmente mediadas e elaboradas através da articulação de elementos tanto ambientais quanto simbólicos (“o relevo, a flora, a fauna, os arranjos humanos, os vestígios do passado”), num processo muito semelhante à linguagem, por possuir uma “gramática” própria, que envolve um “léxico, sintaxe

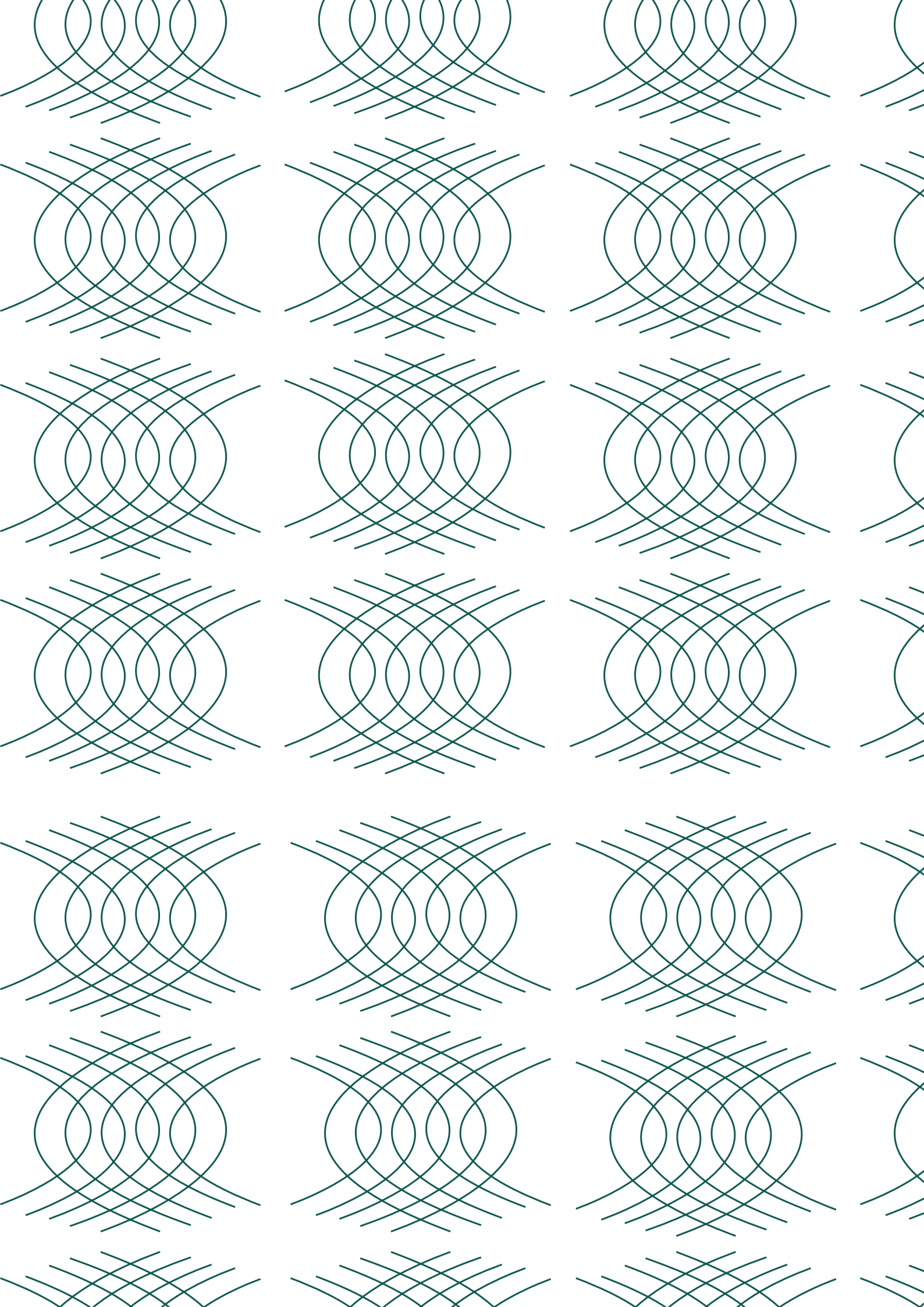
e interpretação”. Pensar na linguagem desenvolvida por Laida Lertxundi é constatar que de suas escolhas formais e narrativas transborda uma subjetividade capaz de mobilizar aspectos íntimos da condição feminina e estrangeira, um tipo de imersão muito próxima de uma escrita de si. Lertxundi vai explorar seu desenraizamento numa chave dicotômica: seja na oposição entre os espaços internos e externos, seja na alternância dos idiomas inglês e espanhol/castelhano ou, ainda, nos ruídos do passado que vão reverberar no presente diegético através da inserção de materiais de arquivo. Já o tratamento que dá às temáticas femininas é trabalhado por meio de um “formalismo sensual” (como diz a apresentação em sua página pessoal), que lida com o corpo como meio e com o desejo feminino como dispositivo. Esses recursos atingem outro nível de experimentalismo em *Vivir para vivir / live to live* (2015), quando um orgasmo feminino é convertido em nuances de cores sólidas que assaltam a tela e em variações de frequências sonoras.

É difícil pensar num fechamento para as ideias que busquei lançar aqui quando elas parecem ter acabado de se abrir para outras possibilidades reflexivas, mas acredito que a citação de Adolfo Bioy Casares, inserida imperativamente no começo de um dos filmes de Laida Lertxundi (*Vivir para vivir / live to live*, 2015), dê a pista para uma possibilidade de desfecho provisório: “Se eu quiser me lembrar do que aconteceu nessa viagem, o que devo fazer?”. A lembrança e o deslocamento assumem uma posição de destaque na pergunta que vai se repetir, com maior ou menor intensidade, em cada um dos trabalhos de Lertxundi: “o que fazer para inscrever esses lugares na memória?”. A resposta vem como um segredo compartilhado pela diretora: transfigurar a memória em suporte material e exercer a escrita das próprias histórias em sua superfície. Penetrar a paisagem

e habitar a imagem. Vejo seu cinema como uma porta aberta, deixada assim para que o fora – céu, montanhas, deserto, mar – se confunda com o dentro: citações, canções, palavras, gestos, corpos e outras escrituras.

Natália Reis é realizadora, pesquisadora de cinema e redatora na revista *Multiplot!*





OFICINA DE CRÍTICA

Oralidade e escrita em narrativas audiovisuais contemporâneas realizadas por mulheres - 2023

Créditos

Idealização e coordenação

Glaura Cardoso Vale

Produção e redes sociais

Nanda Rossi

Colaboração

Matheus Pereira e Cora Lima (Produção)

Identidade visual

Marco Chagas

Ministrantes (on-line)

Analú Bambirra

Beth Formaggini

Carla Italiano

Carla Onodera

Glaura Cardoso Vale

Isabel Cassimira

Júnia Torres

Juliana Gusman

Kênia Freitas

Layla Braz

Mariah Soares

Nanda Rossi

Olívia Alves Resende

Roberta Veiga

Roberto Romero

Sophia Pinheiro

Sueli Maxakali

Colaboração

Clarisse Alvarenga (Consultoria pedagógica)

OFICINA DE CRÍTICA

Oralidade e escrita em narrativas audiovisuais contemporâneas realizadas por mulheres - 2023

Caderno de Crítica (Organização)

Glaura Cardoso Vale

Julia Fagioli

Juliana Gusman

Nanda Rossi

Revisão

Maria Fernanda Moreira

Projeto gráfico e diagramação

Marco Chagas

Produção editorial

Rosa de Areia

Glaura Cardoso Vale

Vinheta

Raquel Junqueira

Participação Nat, Joce Tremblay, Ibi Monte, Luísa Lagoeiro, Mariana Lage e

Milena Torres

Transmissão

Cento e Oito

Matheus Antunes

Intérprete de libras

Dinalva Andrade

Gestão Financeira

Diversidade Gestão e Desenvolvimento de Projetos/Diana Gebrim

Assistentes em Gestão Financeira

Andreza Vieira e Raquel Silveira

Assessoria Jurídica

Diana Gebrim Sociedade Individual de Advogados

ISBN: 978-85-63837-28-8 (on-line)

Agradecimentos

Arthur Medrado, Ana C. Bahia, Fernanda Dusse, Júnia Torres, Cláudia Mesquita, Rogério Lopes, Carla Maia, Ana Siqueira, Ana Pi, Aline Motta, Tatiana Carvalho Costa, Aline Vaz Barbosa, Luciana Tanure, Maíra Nassif, Paula Kimo, Ana Martins Marques, Ana Carvalho Ziller, Operárias do Cinema, Milene Migliano, Pedro Aspahan, Aldeia Escola Floresta - Maxakali, Vanessa Santos e equipe do Cine Santa Tereza, Bruno Hilário, Vitor Miranda, Sara Paoliello e toda equipe do Cine Humberto Mauro. Este projeto foi realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, e contou com o apoio do grupo de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas/UFMG, Associação Filmes de Quintal e Rosa de Areia Produções.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

C122 Caderno de crítica [livro eletrônico] : oralidade e escrita em narrativas audiovisuais contemporâneas realizadas por mulheres / Organizadoras Glaura Cardoso Vale... [et al.]. – Belo Horizonte, MG: Filmes de Quintal; Rosa de Areia, 2023. 86 p.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN 978-85-63837-28-8

1. Mulheres no cinema – Brasil. 2. Oralidade. 3. Narrativas.
I. Vale, Glaura Cardoso. II. Fagioli, Julia. III. Gusman, Juliana.
IV. Rossi, Nanda.

CDD 791.43

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

APOIO:



Poéticas femininas,
Políticas feministas

Grupo de Pesquisa - FEMINA/UFPA



FILMES DE QUINTAL

Rosa
de
Areia

REALIZAÇÃO:



Este projeto foi realizado
com recursos da Lei Municipal
de Incentivo à cultura de
Belo Horizonte.
Projeto N° 1325/2020

INCENTIVO:



CULTURA



PREFEITURA
BELO HORIZONTE

TRABALHANDO POR UMA cidade feliz