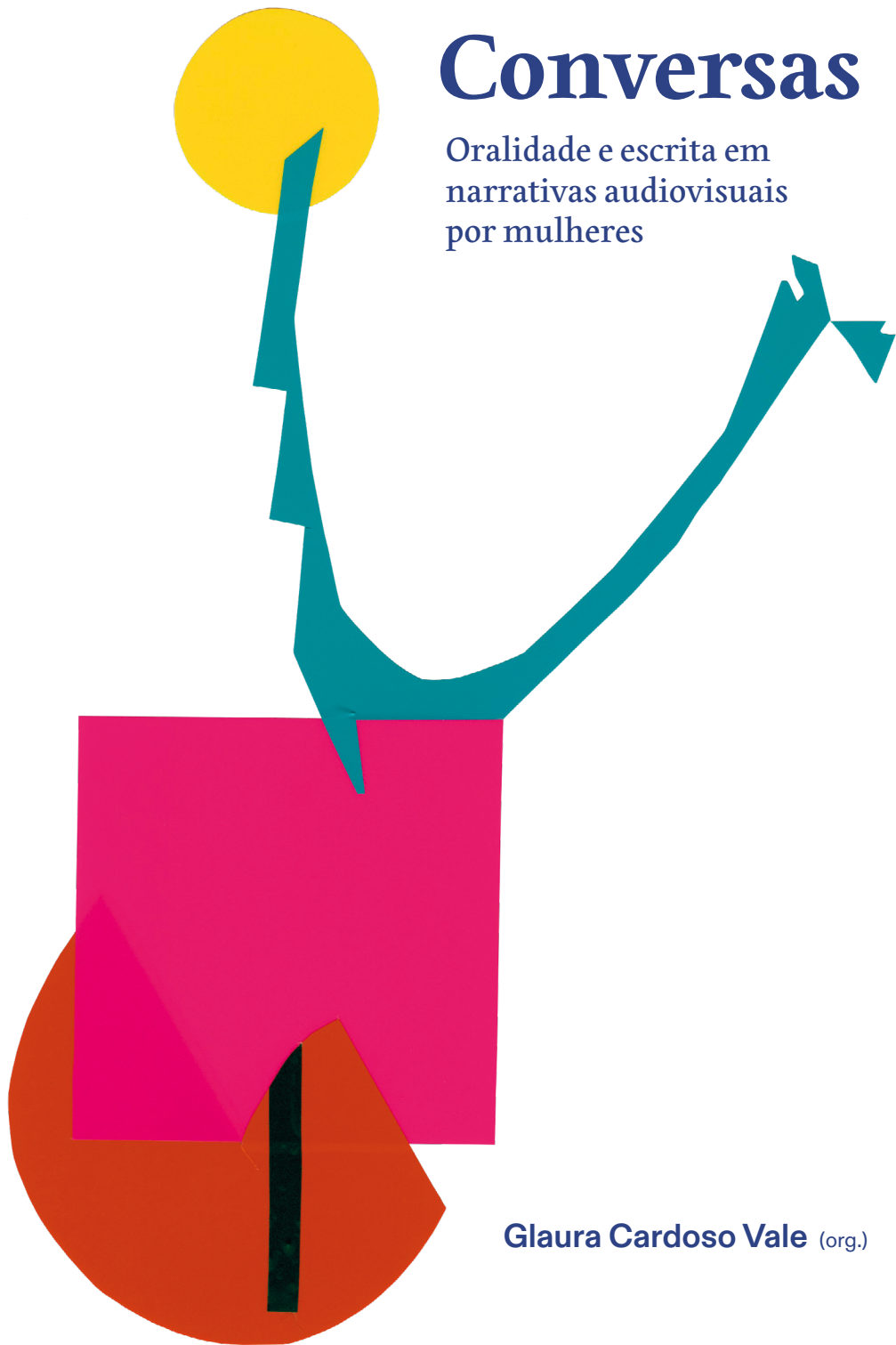


# Conversas

Oralidade e escrita em  
narrativas audiovisuais  
por mulheres



**Glaura Cardoso Vale** (org.)



# Conversas

Oralidade e escrita em  
narrativas audiovisuais  
por mulheres

**Glaura Cardoso Vale**

(org.)



# Sumário

- 9. APRESENTAÇÃO
- 15. PARTE I - CONVERSAS
- 17. **A gente quer que o cinema seja forte para nós**  
conversa com Sueli Maxakali e Roberto Romero
- 37. **A resposta que tem dentro da gente**  
conversa com Isabel Casimira e Júnia Torres
- 69. **Sonhar, pensar, criar imagens**  
conversa com Sophia Pinheiro
- 93. **É possível viver de documentário?**  
conversa com Beth Formaggini
- 105. PARTE II - ENTREVISTAS
- 107. **Nota sobre o conjunto de entrevistas**  
Glaura Cardoso Vale, Juliana Gusman e Nanda Rossi
- 109. **Ao entrar no cinema**  
entrevista com Ana Siqueira
- 119. **A curadoria é o exercício de provocar encontros**  
entrevista com Carla Maia
- 129. **Festivais e a política do encontro**  
entrevista com Layla Braz
- 137. **Cinema árabe feminino e o lugar político da curadoria**  
entrevista com Analu Bambirra

143. **Mulheres mágicas e os cinemas em diálogo**  
entrevista com Carla Italiano
151. **Curadoria, gestão e produção no audiovisual**  
entrevista com Mariana Mól e Vanessa Santos
159. **Quando a pesquisa encontra o cinema,  
formas de ver e de viver**  
entrevista com Olívia Resende
165. **PARTE III - RELATOS E ENSAIOS**
167. **Um coletivo para pensar o cinema entre mulheres**  
Roberta Veiga
177. **Pressupostos para uma crítica de cinema irmanada**  
Juliana Gusman
183. **À escuta das vozes delas**  
Cláudia Mesquita
189. **A câmera caneta e a câmara de leitura  
nos cinemas de mulheres**  
Glaura Cardoso Vale
205. **Palavras encantos: a rua como  
expressividade artística**  
Milene Migliano
209. **Trânsitos bissexuais**  
Nanda Rossi
215. **A estética do acesso no cinema**  
Sara de Oliveira Paoliello

221. PARTE IV - TEXTOS ESCOLHIDOS
223. **Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita**  
Kênia Freitas
233. **QuilomboCinema: ficções, fabulações, fissuras**  
Tatiana Carvalho Costa
241. **Cinema Negro, curadoria e opacidade**  
Janaína Oliveira
251. **Correspondências**  
Alia Ayman, Analu Bambirra e Carol Almeida
261. **Encontros entre feminismos e o audiovisual no Brasil em redemocratização**  
Cláudia Mesquita e Larissa Costa
269. ARTE  
**Et Cetera**  
Sylvia Amélia
273. MINIBIOGRAFIAS
286. CRÉDITOS





# APRESENTAÇÃO

Este livro é resultado de várias conversas e encontros. Reúne um material híbrido, produzido em diferentes contextos, mas cujo ponto de convergência é a oficina de crítica “Oralidade e escrita em narrativas audiovisuais contemporâneas realizadas por mulheres”, ocorrida em 2023. Parte desse material é resultado direto da própria oficina, outra parte é fruto da reverberação dessa experiência.

Embora a temática da oralidade e da escrita atravessasse a história do cinema, foi durante a pandemia que pudemos testemunhar a capacidade do audiovisual de responder à necessidade de comunicação e de expressão gerada pelo isolamento social, cenário que se traduziu numa profusão de videocartas, cinepoesia, ensaios e relatos audiovisuais. Um desses exemplos é *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*, que consiste em uma série de 16 videocartas trocadas entre três mulheres indígenas e uma não indígena: Graciela Guarani, Michele Kaiowá, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro. Organizado em quatro blocos intitulados "Conversas", esse projeto foi contemplado pelo programa IMS Convida. Do mesmo programa, poderíamos citar ainda: *A vida é urgente*, de Yasmin Thayná, que coloca no centro do debate sobre a pandemia o direito a respirar; e *Mundana procura*, de Luisa Macedo, que, por meio de uma colagem de imagens compartilhadas por artistas da Argentina, do Brasil e do México, no contexto do isolamento, produz uma narrativa na qual esses artistas elaboram a experiência da reclusão via rememoração.

Mesmo que esse gesto da oralidade e da escrita não esteja restrito a esse período de confinamento e tampouco se limite ao cinema, foi ali, diante dessas produções que despontavam, que surgiu a ideia de refletir sobre esse tema que atravessa, em boa medida, os cinemas indígenas, os cinemas negros e os cinemas realizados por mulheres. Essa ideia se concretizou na criação de espaços de conversa e de escuta, como os

textos deste volume dão a ver. Sueli Maxakali nos ensina, por exemplo, que o cinema é uma tecnologia que chegou até os povos indígenas “para mexer dentro” da memória do povo Maxakali, “mexer dentro da memória dos mais velhos”. Durante toda a conversa com Roberto Romero, a realizadora frisa a importância de preservar a memória e de trazer o cinema para dentro da aldeia, investindo na formação dos jovens para que deem continuidade a essa defesa da memória coletiva dos povos Maxakali. Isabel Casimira, na conversa com Júnia Torres, diz que “os filmes, principalmente os rituais, eles têm que ter o cuidado de não mexer no que está acontecendo, porque a própria história se conta através de uma cena... Através de um instrumento uma história é contada”. Essas duas passagens ilustram a riqueza do material produzido pelas aulas on-line no contexto da oficina que está na origem deste volume e justificam a decisão de compartilhar esse processo, para que possa ser mais amplamente acessado, na expectativa de que continue a produzir novas reverberações. Esta publicação se divide em quatro partes, apresentadas nos parágrafos seguintes.

A **PARTE I - CONVERSAS** reúne um rico material sobre saberes tradicionais e demais pedagogias do olhar que envolvem experiências audiovisuais voltadas ao documentário e às fabulações que os filmes processuais permitem. Transformar o material gravado em forma escrita não é uma tarefa simples; sabemos que muito se perde da relação que se dá no “ao vivo”, fortemente marcada pela modulação da voz que nos faz sentir o “aqui e agora”. Porém, o material gravado nos permitia vislumbrar a partilha por meio da retextualização. Esse processo nos exigiu um mergulho de meses, desde a transcrição, a edição e as inúmeras revisões até o cuidado em manter alguns traços da oralidade, bem como as repetições características de um pensamento circular, como Sueli Maxakali nos adverte: “Fortalecer e repetir para a outra pessoa entender”. Ao mesmo tempo, buscamos garantir o fluxo de uma conversa para ser lida. Para isso, foi preciso ouvir repetidas vezes, detendo-nos no que nos parecia essencial preservar desses encontros, mas cientes de que não conseguiríamos restituir “o grão das vozes” na sua integralidade. A ordem proposta respeitou a

cronologia dos encontros de 2023: “A gente quer que o cinema seja forte para nós”, com Sueli Maxakali e Roberto Romero; “A resposta que tem dentro da gente”, com Isabel Casimira e Júnia Torres; “Sonhar, pensar, criar imagens”, com Sophia Pinheiro; e “É possível viver de documentário?”, com Beth Formaggini.

**A PARTE II – ENTREVISTAS** procura pensar a crítica, a curadoria, a pesquisa e a produção audiovisual. As perguntas formuladas por mim, com a colaboração essencial de Juliana Gusman e Nanda Rossi, responsáveis pela assistência editorial, permitem que leitoras e leitores acompanhem as longas e ricas trajetórias das entrevistadas, que abrangem pelo menos 20 anos de dedicação ao audiovisual no Brasil. O conjunto é assinado por nós três sob a denominação de *Conversas*, como explicitado na nota introdutória, seguida de: “Ao entrar no cinema”, com Ana Siqueira; “A curadoria é o exercício de provocar encontros”, com Carla Maia; “Festivais e a política do encontro”, com Layla Braz; “Cinema árabe feminino e o lugar político da curadoria”, com Analu Bambirra; “Mulheres mágicas e os cinemas em diálogo”, com Carla Italiano; “Curadoria, gestão e produção no audiovisual”, com Mariana Mól e Vanessa Santos; e “Quando a pesquisa encontra o cinema, formas de ver e de viver”, com Olívia Resende.

**A PARTE III – RELATOS E ENSAIOS** é composta por textos que abordam temas variados relacionados às pesquisas sobre as questões centrais nas narrativas audiovisuais realizadas por mulheres e sobre acessibilidade. Esse conjunto corresponde a uma pequena parcela do debate em torno de cinematografias e de crítica, levando em consideração contextos de realização e de visionamento. São trabalhos que relatam perspectivas que não se reduzem ao âmbito acadêmico, mas que tampouco desconsideram a importância desse espaço de disputa epistemológica, como este livro intenciona mostrar. Trata-se de um esforço de investigar como as pesquisas se moldam ao ritmo da chegada dos filmes e das discussões em torno deles, provocadas pelas mostras e festivais de cinema de Belo Horizonte: “Um coletivo para pensar o cinema entre mulheres”, por Roberta Veiga; “Pressupostos para uma crítica de cinema irmanada”, por Juliana Gusman;

“À escuta das vozes delas”, por Cláudia Mesquita; “A câmera caneta e a câmara de leitura nos cinemas de mulheres”, por Glauro Cardoso Vale; “Palavras encantos: a rua como expressividade artística”, por Milene Migliano; “Trânsitos bissexuais”, por Nanda Rossi; e “A estética do acesso no cinema”, por Sara de Oliveira Paoliello.

Como desdobramento, a **PARTE IV – TEXTOS ESCOLHIDOS** inclui a republicação de ensaios que são referência para a discussão do conjunto de questões abordadas ao longo do livro. São leituras essenciais, a nosso ver, que não apenas complementam, mas também historicizam o debate aqui proposto: “Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita”, por Kênia Freitas; “QuilomboCinema: ficções, fabulações, fissuras”, por Tatiana Carvalho Costa; “Cinema Negro, curadoria e opacidade”, por Janaína Oliveira; “Correspondências”, por Alia Ayman, Analu Bambirra e Carol Almeida; e “Encontros entre feminismos e o audiovisual no Brasil em redemocratização”, por Cláudia Mesquita e Larissa Costa.

A oficina de 2023 propôs um fórum no qual curadoras, produtoras e realizadoras puderam compartilhar suas experiências. Ao longo dos encontros, foi possível identificar os entraves históricos e conjunturais que afetam a crítica de narrativas audiovisuais realizadas por mulheres. O desafio, como tem nos alertado Kênia Freitas, consiste justamente em recusar a ideia de um “campo específico” e em pensar essas produções, sobretudo como parte do desenvolvimento da história do cinema. Agora, em 2026, este livro busca manter acesa a chama desse debate, preservando-o na linha do tempo e cultivando a esperança de que outras iniciativas possam surgir e complementar essa narrativa.

É possível, pela palavra, fazer chegar as imagens. Por esse motivo, não sentimos necessidade de incluir iconografia. Na tentativa de traduzir, por meio do recorte, a modulação da voz e o desdobrar da palavra nas páginas de um livro, contamos com as formas sugestivas do trabalho artístico de Sylvia Amélia, que fazem parte de sua série *Et Cetera*. Busca-se, no contraste da

cor sólida, encontrar os espaços de silêncio necessários para que a conversa se faça pensamento.

Este livro, distribuído gratuitamente nas versões impressa e digital, foi contemplado pelo edital BH Nas Telas – Edição Paulo Gustavo/2023, da Secretaria Municipal de Cultura e da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, e recebeu apoio do grupo de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, da Editora-laboratório do Curso de Letras – Tecnologias de Edição do CEFET-MG, da plataforma de crítica Sara y Rosa e da Associação Filmes de Quintal. Como digo em todas as oportunidades, iniciativas como esta só existem porque temos políticas públicas voltadas ao audiovisual e aos demais setores da cultura, bem como entidades e instituições que as apoiam.

Boa leitura!

**Glaura Cardoso Vale**

Belo Horizonte, fevereiro de 2026.



# PARTE I CONVERSAS





# A gente quer que o cinema seja forte para nós

**conversa com Sueli Maxakali e Roberto Romero**

*Esta conversa ocorreu no dia 15 de julho de 2023, no canal da Filmes de Quintal no YouTube, logo após termos assistido ao Yāy Tu Nunāhā Payexop - Encontro de Pajés (2021), dirigido por Sueli Maxakali. Além da diretora, a sessão comentada contou com a mediação de Roberto Romero e a condução de Glaura Cardoso Vale.*

**Glaura Cardoso Vale:** Sueli Maxakali é doutora em Letras: Estudos Literários (Notório Saber) pela UFMG, cineasta, professora e fotógrafa. Codirigiu os filmes *Quando os Yāmīy vêm dançar conosco* (2011), *Yāmīyhex: as Mulheres-espírito* (2019) e *Nūhū Yāgmū yōg Hām: Essa terra é nossa!* (2020). Publicou o livro de fotografias *Koxuk Xop Imagem* (Beco do Azougue Editorial, 2009), com fotografias das mulheres maxakali sobre os rituais e o cotidiano da Aldeia Verde. Foi professora do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG em 2016, 2017 e 2019.

Roberto Romero é doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional (UFRJ) e membro da Associação Filmes de Quintal. É um dos organizadores do *forumdoc.bh* - festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte. Foi assistente de direção do longa *Yāmīyhex: as Mulheres-espírito* (Sueli e Isael Maxakali, 2019) e codiretor do longa *Nūhū Yāgmū yōg Hām: Essa terra é nossa!* (2020).

Após essa apresentação dos nossos convidados, passo a palavra para o Roberto Romero, que fará a mediação dessa conversa com Sueli Maxakali.

**Roberto Romero:** Obrigado, Glaura, pela apresentação, pelo convite, e obrigado, Sueli, por ter conseguido estar aqui com a gente hoje. Acabamos de assistir ao filme, o curta *Yã tu nũnãhã payexop - Encontro de Pajés* (2020). Esse filme foi feito em 2020, no auge da pandemia de Covid-19, que coincidiu com a saída de mais de cem famílias da Aldeia Verde, onde Sueli, Isael e todas essas famílias viviam desde 2007. Eles fizeram esse movimento, ao mesmo tempo em que acontecia a pandemia, de sair da reserva em luta por uma outra terra. Então, *Encontro de Pajés* foi feito na primeira terra por onde essas famílias passaram depois de saírem da Aldeia Verde, no município de Ladainha. De lá até agora, muita coisa aconteceu. Poucos meses depois de chegarem ali, em 2020, aquelas famílias, que tinham acabado de chegar naquele local, tiveram de sair e se mudaram mais duas vezes até chegarem onde Sueli está agora, na Aldeia Escola Floresta. Mas vou deixar que Sueli conte essa história e pedir também que ela comente esse momento, esse contexto ali, da filmagem desse curta *Encontro de Pajés*.

**Sueli Maxakali:** Bom dia para todos. *Bay xeka*. É, não foi fácil essa chegada nossa aqui. Nós tivemos que mudar para perto da placa, na divisa da aldeia onde a gente morava. Eu não tinha saído ainda da minha aldeia. Isael era vereador na época. Aí meu povo tinha pensado que muitas coisas erradas estavam entrando dentro da aldeia, tirando a nossa cultura, aproveitaram a pandemia também, porque a gente tinha isolamento interno para não chegar o Covid até nós. Aí, estava tendo esse problema e fiquei muito chateada que, além de estar atrapalhando, era outra cultura que não pertencia à nossa cultura e que estava tentando nos converter.

E nosso filme *Encontro de Pajés* estava saindo. Inclusive a filmagem de *Essa terra é nossa* que já estava bem encaminhada nessa época, porque nós já tínhamos feito antes. Aí eu tinha pensado e falei assim: “Isael, não dá

certo a gente conviver aqui, porque combati três vezes”. Eu falei, “na quarta eu não vou esperar, porque eu quero uma terra. Briga da minha vó, a luta da minha vó”. Nós temos a demanda por uma terra grande. A população indígena Maxakali vai aumentando mais. A população vai aumentando, mas a terra não cresce e a mata era toda mata. Porque quando a gente chega lá, algum professor pode ficar pensando que essa mata cresceu sozinha (amplia os braços). Aí, “a mata cresceu sozinha”. A gente falava assim, “vamos deixar pra *Yãmĩyoxop* (espíritos) caçar dentro”, mas não tinha outro lugar para fazer plantio, e nossa população já estava aumentando. Eu falei assim: “olha, para vocês quererem outra cultura chegar, a gente tira *Kuxex* e vocês colocam essa cultura sua em cima do lugar onde que hoje tem *Kuxex*”. É isso que eu quero dizer. Comecei, então, a bater de frente com eles. Todas as coisas que chegavam até eles, jogavam em cima de mim, jogavam em cima de Isael. Perguntavam: “Isael e Sueli, por que eles estão sendo contra?”. Aí, eu que era demônio nisso, né? Porque eles falavam que eu que era “demônio, que não deixava as coisas acontecer... De Deus”, né? Aí, eu falei assim: “tudo bem, a gente vai sair”. Eu tenho esse sonho porque a pandemia está chegando, e a preocupação com os mais velhos é muito grande. E os mais velhos vão morrer, e agora? E o futuro? E a história? Porque nossa história ainda não concluiu tudo e a pandemia está próxima, quase chegando na nossa aldeia. Nós não temos o mínimo, um isolamento fixo mesmo, porque se as crianças estão saindo de micro-ônibus para ir para outro lugar para ir buscar *Yãmĩy* (espírito) deles... Isso vai chegar até nós, a pandemia, e é aonde que os mais velhos vão morrer. E começamos a falar sobre isso. E aí, os mais velhos saíram e foram para perto da reserva, ali na divisa. Na época, também, o Ministério Público iria exigir isolamento mais firme, para não chegar a pandemia até a gente, o povo Maxakali.

Além disso, nós temos muita criança que tá com baixo peso e desnutrição, e nós também tínhamos idosa que andava fraquinha, era hipertensa, não aguentava. E a preocupação nossa aconteceu por aí. Então primeiro a gente mudou pra divisa da aldeia e, depois, a gente saiu para uma terra bem perto

de Ladainha. E aí, o prefeito falou que a barragem ia estourar. E ele negou também de receber nosso recurso da emenda... Que nós tínhamos recebido a emenda [parlamentar] da Áurea.<sup>1</sup> Ele negou falando que não ia receber o recurso. A Funai proibiu totalmente. A Funai, que era toda da direita, não queria que a Funai daqui do CTL [Coordenação Técnica Local] pudesse nos ajudar. Eu vi administrador ligando para mim, me xingando, xingando Isael, que eu era culpada da saída de toda a população indígena e começaram tudo... “Por que não avisaram a Funai?” Aí, eu falei: “tudo bem, nós vamos até o fim”. A gente já saiu. “A gente vai até o fim”. Eu quero outra reserva indígena pra nós curtir nosso *Yãmĩxop*, fortalecer o nosso *Yãmĩxop*.

E aí nós começamos a fazer nosso ritual lá mesmo, além de que o pessoal estava todo no isolamento, estávamos todos juntos, fazendo ritual. Nós colocamos barreira para não entrar não indígena, e a gente começou a fazer ritual e se isolar. A gente ficou isolado e aí foi quando Isael foi o primeiro a pegar o Covid. E ele ficou isolado lá mesmo. Mas, antes disso, *Yãmĩxop* preparou remédio de toda erva que *Yãmĩxop* conhecia pelo conhecimento dos pajés. Eles pegaram todas as ervas e cozinharam numa panela grande, deu copo para cada idosa, para cada um de nós. E aí Isael pegou Covid. Renata também pegou. Pegaram os dois. Eles ficaram no isolamento. Isael teve um pouquinho de falta de ar. Renata ficou mais tranquila... Já tinham tomado chá, já tinham preparado o corpo. Nós, Maxakali, só *Yãmĩxop* que nos protegeu, perto de Ladainha. Depois a gente teve que ir para Concórdia porque o prefeito falou: “vai, vai, a barragem vai estourar e vai matar vocês. Vocês têm que sair daqui”. Então, imediatamente nós pegamos o caminhão, pagaram o caminhão, colocamos coisas nossas e a gente foi para Concórdia... Lá, nós ficamos de novo numa terra bem pequenininha, e lá passava muito caminhoneiro, muito caminhoneiro. Aí também... Quando eu via isso, aquilo não era para mim. Porque lá era difícil.

Em Concórdia do Mucuri... Lá, nós recebemos reintegração de posse. Várias vezes. Nós recebemos documento, mas nisso já tínhamos feito a filmagem

---

1. [N.E.]: Áurea Carolina, deputada federal por Minas Gerais na época.

do *Encontro de Pajés*, lá em Ladainha mesmo. Nós tínhamos feito esse curta pra mostrar e registrar tudo o que nós passamos na frente da pandemia. Também não é a primeira vez que a gente recebe epidemia, porque ela chegou várias vezes na aldeia Maxakali. Era sarampo, era a coqueluche. Era aquela outra doença também, Chagas. Muitas vezes chegaram na aldeia e aí a gente já estava preparado para isso também. Foi aí que fizeram esse chá!

Nenhuma idosa nossa morreu de epidemia, mas foi o preparativo dos nossos mais velhos. Mesmo do lado do Mucuri, toda desmatada, toda tirada nossa árvore, toda destruição. Mesmo assim, pelo conhecimento nosso, eles tiveram que procurar para *Yãmīyxop* poder fazer chá para nós. Mas foi muito forte também, muitos cantos... Falavam para nós que ficássemos só na nossa casa, não podia nem encontrar uns aos outros mais. Nós proibíamos só não indígena. E nós ficamos isolados na nossa aldeia, não íamos na cidade.

O que nos protegeu, só *Yãmīyxop* que fez esse remédio. Fizeram duas vezes. Fizemos em Ladainha e na Aldeia Verde. Depois, a gente foi pertinho de Ladainha, aí lá fizeram mais duas vezes chá pra nós. Ali era muita erva, muita erva no conhecimento. Aí, como eu sou *ũhex* (mulher), eu não tive oportunidade de conhecer que ervas que foram... Mas tem muita erva que fizeram, que *Yãmīyxop* preparou. Muita mesmo. E aí foi muita mistura. E o que combateu. Algumas pessoas pegaram Covid, mas passou disfarçado, eles não tiveram sintomas também. Foi assim que aconteceu, e hoje esse filme [*Encontro de Pajés*] ficou pra história, para nossas crianças, porque ficou para nós podermos mostrar que foi uma luta frente à pandemia, nós saímos e foi uma luta mesmo.

Depois nós criamos uma mesa de diálogo para poder conseguir essa terra, aí nós mudamos três vezes e a cada local nós queimávamos nossas coisas para diminuir mais. Lá perto de Ladainha, nós queimamos um bocado de roupa, lençol, porque era muita coisa. Geladeira nós deixamos. Lá em Concórdia também fez a mesma coisa. As meninas queimaram um bocado de coisas e deixaram cama pra trás.

Daí nós viemos pra cá. Não foi fácil pra nós, foi um sofrimento, e hoje muito *tihik* (homem) tá aqui, a gente vê, quando a gente tem alguma novidade.

Quando recebeu o documento da terra, tinha *ūhex* (mulheres) que se emocionaram, choraram e eu também. E hoje a felicidade nossa, de ter nossa terra de volta pra nós. É isso que a gente quer: voltar nosso remédio, voltar *Hāmhi*, vou fortalecer *Hāmhi*, para nós botarmos nossos espíritos de volta.

**Glaura:** Obrigada, Sueli. Vocês estão agora num território novo e construindo uma Aldeia Escola Floresta. Eu queria que você falasse um pouco desse projeto, e depois a gente fala um pouco mais sobre o filme.

**Sueli:** *Hāmhi*, nós estamos querendo reflorestar toda a nossa terra. E por que nós não temos problemas assim de queimar. Porque, desde que nós viemos para a aldeia, nós aprendemos tanto, porque, por exemplo, na Aldeia Verde, hoje é tudo cheio de mato. E hoje é o sonho nosso de reflorestar a Aldeia Escola Floresta.

Por que eu coloquei Aldeia Escola Floresta, eu mais Isael? Porque nós pensamos que não é só dentro da sala de aula que a gente aprende. A gente aprende o nome das madeiras. Que *Yāmīy* que transforma gente. Árvore que vira *Mīmputex* (espírito). Por isso que é importante, que a gente fala: Aldeia, Escola, Floresta. A água na beirada do rio. O rio todo é sala de aula para nossas crianças. Por isso que eu falo, eu tenho um sonho de criar memória viva, que é uma filmagem. Juntar todas as minhas filmagens do meu trabalho e ter um local só para passar para os alunos, passar esses filmes, curtas. A gente pensa em criar um local na aldeia só pra deixar esse futuro.<sup>2</sup>

Os *āyuhuk* (não indígenas) têm essa herança, mas eu deixo a herança da memória do meu povo para meu povo. É isso que eu quero dizer, porque todo o meu trabalho é a memória do meu povo. Por isso que eu quero deixar pra eles. Porque a nossa memória que é a herança pra nós. E a herança pra mim, a memória viva, pra mim é toda herança do meu povo, coletivo. Por isso

---

2. [N.E.]: Sueli aborda um ponto crucial do debate atual sobre o retorno desse material para a aldeia. Esse acervo, destinado ao acesso das novas gerações, salvaguarda e projeta as imagens do povo Maxakali para o futuro.

que é importante, a gente lembrar. Eu sempre falei para meu povo: nunca pense só em você. O coletivo é muito importante para as pessoas, porque a memória a gente cria junto com o coletivo, por isso que nós queremos voltar *Hāmhi, Hāmhi...* Essa força nossa.

**Roberto:** Aproveitando, Sueli, que você falou dessa forma tão bonita que a memória é a herança do povo Maxakali, penso também na herança da luta. Você comentou sobre a sua avó, que começou esse movimento de retomada junto com vocês em 2005. E penso também na memória que os próprios *Yāmīy*, os espíritos *Yāmīyχop*, transmitem e registram, pelos cantos, e naquilo que vocês agora registram filmando. Então, eu queria que você comentasse um pouco sobre essa importância do registro, e sobre como o registro do canto e o registro do cinema se relacionam um com o outro.

**Sueli:** Eu penso assim que, hoje, a tecnologia saiu, ficou tudo mais fácil pra hoje, pra jovem. Porque a memória, ela faz parte das nossas filmagens também, porque todas as filmagens vêm tirando da memória do nosso povo, dentro do canto, dentro das histórias, e já fala *Kuxex*, porque *Kuxex* para nós é “imagem” e também “espírito”. Aí, para nós, os pajés falam... “Isso foi junto com *Kuxex*”, *porque imagem*, quando morre uma pessoa... Mas se ele está dentro do cinema, para nós ele está vivo. Porque *Yāmīyχop* morre, mas ele volta para *Kuxex*. É por isso que é importante essa visão nossa como professor, e como historiador também, [para] nosso jovem. Por isso que eu falo para os meus *kutok* (filhos): “é importante vocês lutar para ter nossa história viva, porque a história que é nossa memória, que é nossa herança para nós, o coletivo. Nunca pensamos num só, uma pessoa só. Memória viva para o coletivo”. É isso que eu penso deixar para meu povo.

**Roberto:** E é muito forte, quando, nos filmes – desde os filmes mais antigos até os recentes –, você e Isael sempre têm essa vontade de falar para as pessoas enquanto estão filmando, de conversar com as pessoas que estão

vendo o filme ou contar alguma história também durante a filmagem. Queria que você comentasse também um pouquinho sobre isso.

**Sueli:** A câmera, quando a gente tá com filmadora, para mim, a gente tá participando também. E no meio disso, durante o tempo que a gente vai falando, a gente tá explicando não só para *āyuhuk* (brancos), mas, depois, vai servir para a escola, para a memória. Se nós estamos explicando ali, não precisa nem legenda, porque toda hora que vai passar ali *kutok* vai saber o que tá sendo explicado ali, já vai entender tudo.

**Glaura:** A Sueli já fez uma apresentação brilhante desse processo de mudança e de retomada de outro território, com a construção da Aldeia Escola Floresta. E estava falando para a gente dessa relação com a memória e também da importância do audiovisual para esse material de consulta, inclusive para a escola. Queria que você falasse um pouco, Roberto, já que você também realizou outros filmes juntamente com a Sueli e o Isael Maxakali, dessa relação da escuta, da questão da oralidade. Como que o audiovisual entra para contribuir para essas narrativas? Essa relação entre imagem e som, sendo este na própria língua maxakali. Nós, não indígenas, precisamos de legenda, mas, para os indígenas falantes do idioma maxakali [como ocorre com os demais idiomas indígenas falados no Brasil], o filme passa a ser um veículo de comunicação na própria língua, sem a mediação da legenda. O narrador se posiciona e narra o que está posto na cena. Eu gostaria que você falasse um pouco sobre essa relação e desse aprendizado seu com a língua maxakali.

**Roberto:** Eu acho que é uma questão realmente muito forte em todos os filmes. Eu acho que a forma como Sueli colocou essa ideia da importância de contar, de narrar durante a filmagem, não é uma preocupação apenas com explicar para os brancos o que está acontecendo, mas sobretudo de deixar, digamos, uma fala. Uma memória para as crianças. Então, acho que, nesse sentido, talvez não exija nem tradução, nem edição. Porque uma das

características da forma de filmar de Sueli e Isael é filmar em plano-sequência, em planos longos. Eu acho que isso é uma forma que também acolhe a duração da fala, da escuta, sem a preocupação de que isso seja encurtado.

E também a repetição. Eu acho que um traço estético da oralidade Maxakali é a repetição. Tanto nos cantos, quanto nas falas, nas narrativas dos antigos. E isso, de certa forma, também aparece no cinema. Em *Essa terra é nossa*, uma das reações muito comuns, inclusive entre os espectadores não indígenas, é a sensação de ser muito repetitivo. E justamente porque a repetição é entendida como redundância.

E isso também eu acho que está totalmente ligado a um outro registro, das narrativas orais que têm, especialmente entre os Maxakali, a repetição como um exercício constante da memória. Isso se percebe em diversas situações, de reuniões, assembleias, ou do contar de uma história antiga. Então, essa forma também é reproduzida no cinema, em *Yãmĩyhex* também. A mãe de Isael, Dona Delcida, em um momento muito bonito do filme, fala justamente sobre a importância de continuar alimentando os espíritos e os cantos que estão associados a cada um daqueles espíritos, porque é a forma de mantê-los, de alimentar literalmente essa memória, alimentar a memória que, também ela, se traduz como *Koxuk*, como imagem.

Então, tudo o que deixa a sua marca e o espírito continua vivo no cinema também. O registro é como uma carta, uma forma de comunicar com as futuras gerações. Ele permite, ele inaugura a possibilidade de uma comunicação direta, de certa forma, de ouvir as próprias palavras da boca de quem falou quando essa pessoa já não estiver mais presente entre nós. Eu acho que isso é algo que o cinema coloca como uma novidade, que é muito impactante. É algo realmente muito interessante de se pensar: qual vai ser o destino disso no futuro? Como as futuras gerações, aqueles que talvez nem tenham conhecido muitos daqueles que estão nos filmes, vão interagir e se relacionar com o que a Sueli está chamando de memória viva? Acho que ela trouxe uma nova formulação até de uma política pública. Talvez, para o cinema indígena e para a continuidade da produção dessa memória, seja

um desafio constante. Eu acho que é algo com que várias outras iniciativas, como o Vídeo nas Aldeias e o Vincent Carelli, também estão empenhadas. Enfim, eu fico pensando em como vai ser no futuro. E eu acho que isso é uma novidade do cinema, que é muito forte.

**Sueli:** É muito forte.

**Roberto:** E no caso dos Maxakali não é comum, não tem muita imagem antiga, né? De antigamente. Agora que tem esse acervo, que está se construindo nos últimos vinte anos. Mas é uma coisa mais recente.

**Sueli:** Eu vejo que o cinema pra mim também é igual, não foge também de ser *Kuxex*, o cinema. Porque faz parte de *Kuxex*. Porque o cinema, quando é feita a filmagem, ele sempre é respeitado que nem o pajé, porque primeiro os pajés vão ter que ver qual é a filmagem que vai entrar... Que se filma errado, né? Que se diz: “ah, vamos tirar algumas imagens, fazer alguma filmagem”. E na hora *Yãmĩyoxop* não preparou para receber aquela filmagem, não colocou máscara, não preparou para receber... E ele vai ser tirado, recortado um pouquinho, não vai tirar totalmente. Vai cortar. Por isso que tem algumas partes também que é regra, é respeitado, que nem *Kuxex*... *Kuxex* não pode entrar dentro e *ũhex* não pode entrar também. *Ûhex* não pode ver enquanto o pajé não assistir. E aí o cinema já faz parte de *Kuxex* também.

**Roberto:** Explica o que é *Kuxex*, que nem todo mundo sabe.

**Sueli:** *Kuxex* é um barraco do ritual, que fica no pátio, que lá só os homens vão. Os espíritos chegam, *Yãmĩy*, lá dentro. E ali, quando morre algum pajé, é respeitado também. Durante um mês mais ou menos, mais de um mês, é respeitado, porque, quando morre um pajé, todo o cantar daquele canto, do ritual todo, aí é respeitado. A filmagem também. A filmagem fica um ano sem *tihik* assistir porque é respeitado. Pra não ficar lembrando, nem ficar

triste, deixar *Yāmīyox* deles bem mais tranquilo. Quando é morte de pajé, de ficar velho e morrer, aí de doença também, aí a gente tem esse respeito por eles, de se deixar por um ano sem assistir.

Tem muito *ũhex* que já morreu que tá na filmagem. Daldina, Maria Augusta que tá na filmagem, também aparece. Mas aí a gente tem esse respeito pela família. Aí, quando dá um ano, pode assistir, pode passar. Teve uma vez que nós passamos essa filmagem, curta. Algumas pessoas falando que matou a saudade ter visto o filme, de algumas *ũhex* que morreram. É muito importante para nós. Alguns filmes que a gente passa, eles falam. A gente passou curta. Depois, a gente passou outras filmagens. Mostra Daldina. É muito importante para nós, porque isso fica dentro da filmagem. Isso é forte pra nós.

**Roberto:** Você está falando que o cinema reproduz, como antigamente, aquilo que se passava de boca a boca, de ouvido em ouvido, que alguém te contou, seu pai ou sua mãe e sua avó. Tem essa expressão comum de falar *yīkox yūmūg*, “aprender a boca”. A transmissão oral é um pouco como aprender a boca do outro. Falar com a boca do outro. Você está repetindo as palavras que alguém te falou.

**Sueli:** A mesma boca dele você pega pra você, é assim.

**Roberto:** Essa transmissão da oralidade é mesmo de boca em boca. Você está levando as palavras adiante. Levam a fala, *hām āgtux pax mōg*. São expressões comuns. Agora, ao mesmo tempo, nem tudo você lembra. Tem coisas que é preciso esquecer. Como os parentes de que a gente tem saudades. Então, o cinema mistura um pouco isso. Você geralmente leva a palavra, mas lembrar da imagem de alguém é algo perigoso também. E você falou em herança... E tem aquilo que você não transmite, não leva. O cinema também trouxe essa novidade de você poder ouvir as pessoas que já morreram, ver as pessoas que já morreram, muito depois.

**Sueli:** E aí não acaba a história dele. Aí, não acaba também ali, você vê. Daí, você vê Zé Prefeito,<sup>3</sup> Zé Quente. Quando o Sandro veio e trouxe a filmagem, muita gente gostou dele falar, né? É muito importante para nós, eu sinto que ele não morreu. Tá vivo. É assim. Aí, a gente sente essa firmeza também. Tem um pajé contando história, falando firme... Parece que fortalece nós também. A gente tá junto, tá junto com a gente, tá fortalecendo nós. É muito importante.

**Roberto:** Muito bom. E essa semana foi uma semana muito forte, muito importante para vocês. Vocês receberam aí, na Aldeia Escola Floresta, pela primeira vez na história dos *Tikmũ'ũn*, dos Maxakali, uma ministra dos povos indígenas, uma deputada federal indígena, uma presidenta da Funai indígena. Queria que você comentasse um pouco como que é agora, depois de toda essa luta, pensar nessas coisas que estão acontecendo e como está mudando também essa história.

**Sueli:** É, *bay*, sim... É importante, porque nós recebemos a ministra pela primeira vez, algo que a gente nunca tinha recebido. Uma ministra que é hoje dos povos indígenas. Para os Maxakali, é muito forte isso. E também a deputada indígena. E a gente vê a presidente da Funai, que é Joenia [Wapichana], nosso parente também da saúde indígena, que vem também para nós. Isso nunca aconteceu. Isso ficou pra história.

Ficou pra história porque nós, Maxakali, desde pequena, nunca vi um presidente da Funai que é dos povos indígenas chegar na nossa aldeia. Isso, pra mim, ficou para não acabar nunca na minha memória. A ministra também chegou aqui. Isso ficou pra história, pra nós. Ouvir também... A gente ficou tão feliz. O Lula, ele falou e ele cumpriu isso pra gente.

Vejo que fortalece nós indígenas que estamos na frente da luta, porque nós vemos ali muitas crianças que têm o baixo peso, têm a desnutrição, e

---

3. [N.E.]: Importante pajé Maxakali que participou das primeiras filmagens de Isael e Sueli na Aldeia Verde.

isso, para nós, quando a gente vê os parceiros forte de Brasília do lado da gente, isso a gente vê que nossos territórios estão protegidos, isso a gente vê que nossa memória tá protegida.

Minha preocupação é com nossos jovens, a memória dos nossos jovens hoje. O que a gente preocupa é isso. E moradia do desenho nosso mesmo. A gente quer uma casa, mas a gente quer para nosso povo, do nosso jeito, do jeito que o nosso povo pensa. Estou vendo pela primeira vez um presidente da Funai aqui, para ouvir a gente.

**Roberto:** Sueli, chegaram algumas perguntas aqui e tem um comentário da Ayalla Anjos dizendo: “Sueli, seu filme me tocou muito. O amor à terra. A comunidade junta, os ritos, a fé, a alegria. Ao mesmo tempo, ouvir toda a luta que vocês passaram e passam, sinto muito por tudo isso. Espero que todos busquem formas de lutar pelo respeito aos povos indígenas e o direito à terra. Sueli, você percebe o interesse de jovens dessa comunidade em fazer cinema?”

**Sueli:** Eu penso que nós teremos um futuro da nossa memória. Porque eu não sei se amanhã ou depois a gente vai ter alguns jovens que vão ser que nem eu, vão ser que nem Israel. Isso, essa pergunta foi muito forte para mim, porque para ter um jovem... Vai ser difícil a luta ser igual, ser forte para levar o cinema adiante. Mas isso a gente vê que quando as portas vão se abrindo para nós dentro dos saberes indígenas, dentro das pessoas, que nem André Brasil, que nem Roberto... A gente pensa que se a gente tiver mais pesquisador para apoiar e ser que nem o Robertinho, a gente tem o fruto sim, porque as portas da faculdade estão abrindo, mas a gente quer que o cinema seja forte para nós. Levar mais jovem, porque o cinema é tecnologia que chegou até a gente, povos indígenas, mas chegou para mexer dentro da nossa memória, mexer dentro da memória dos mais velhos. Eu acho que foi muito importante para nós isso. Foi bem forte para mim e eu também espero por isso, ter um jovem para me dar continuidade.

**Glaura:** Eu queria fazer uma outra pergunta, Sueli. Gostaria que você falasse um pouco dessa relação entre vocês, mulheres da aldeia, que têm uma conexão muito forte. Tem um ritual que é *Yāmīyhex* (mulheres-espírito). Você pode falar um pouco desse trabalho, dessa presença das mulheres e da força das mulheres para a aldeia? Dessa relação de vocês com a costura dos vestidos, que está ali nos filmes e encanta muitas pessoas? Gostaria que falasse pra gente dessa relação entre vocês e da relação com o cinema. Isso porque tem uma participação muito forte, muito viva, das mulheres no cinema Maxakali.

**Sueli:** Elas gostam muito de cinema. Quando a gente coloca lá para elas poderem assistir ao cinema, a maioria das meninas gosta. A gente já falou sobre isso para ter uma pessoa que realmente quer aprender a filmar, aprender a dar continuidade, porque hoje, quando eu vejo algumas perguntas sobre o cinema, eu emociono, porque eu quero que tenham jovens para dar continuidade... Dos vestidos também. Os vestidos são importantes para nós, para poder fazer para *Yāmīyhex*. Para nossas *Yāmīyhex* de pequena à grande, né? Eu acho que a importância para nós é dar continuidade, para não deixar diminuir. Mas o que eu vejo hoje, que hoje a gente vê, é que alguns rituais tão parados devido também à falta de comida para nós.

Por isso que quando eu falo de *Hāmhi*, porque eu me alimento, pensando da minha cabeça, de *Hāmhi*, é para fortalecer os nossos espíritos. Porque nosso *Hāmhi*, para podermos ter cotidiano do nosso ritual, para as crianças aprenderem mais, como o nosso vestido, que é cotidiano, a gente precisa ter alimento primeiro. Por isso que é importante e a gente sempre fala *Hāmhi*. Porque *Hāmhi* que vai fortalecer nosso cinema. Porque Isael fala que, sem a terra, nós não vamos ter cinema, não vamos ter educação melhor, não vamos ter a saúde melhor... Nós não vamos ter o cinema. E isso tudo gera dentro do território.

Por isso que eu penso que essa área, onde agora que estão demarcando, já vão passar para o povo Maxakali, para o *Yāmīyχop*. Lá, nessa terra, a gente está pensando em criar uma escola memória viva, para, no futuro,

nós podermos ter cinema, ter vestido, fazer mais vestido para deixar lá, para revender também. E isso a gente pensa no futuro. Ter nosso lugar de deixar lá. Vem aluno, vê vestido nosso feito na mão, porque, para nós, é essa a memória que tem que ficar viva, porque, *Hāmhi* voltando, nós vamos nos alimentar e ao jovem... Caça vai voltar. Que hoje a nossa caça é supermercado. As mães tão indo pra cidade fazer compra lá, e as nossas caças voltando, nós pensamos em um futuro melhor para nossas crianças. É isso que a gente pensa, mas vai ser difícil. Mas a gente está lutando.

**Roberto:** Acho que é bom você explicar melhor o que é *Hāmhi*, que nem todo mundo aqui conhece ainda.

**Sueli:** *Hāmhi* é um projeto que vem para poder reflorestar a terra. Todas as nascentes a gente tem o local já certo e já fez os viveiros, já fez a casa de ferramentas, já está pronta a nossa. E a gente poder voltar, pegar semente, poder nós mesmo coletar a semente. A gente já foi no parque do Rio Doce para a gente poder ver. A gente já tem mais ou menos a nossa memória mais voltada para como que a gente tem que fazer para fortalecer *Hāmhi*. *Hāmhi* é terra viva. Para nós, fala terra viva, *Hāmhi*. Por isso que a terra voltando para que seja viva, vai ter fruta, *ūhex* vai ter fruta, *ūhex* vai ter alimento, cará, vai fazer artesanato e vestido para estar vendendo, porque *ūhex* vai ter comida. Mas, hoje, não, *ūhex* só faz vestido para ela usar. Quando tem *Yāmīyhop*, *ūhex* faz também para ceder para *Yāmīyhex*. Mas, hoje, se voltar *Hāmhi*, nós vamos ter o lugar certo, de expor nossos vestidos para aluno ver, vir também aqui na nossa aldeia e ver o local, artesanato, mata, viveiro, ver viveiro. Como que foi a terra antes e hoje, como que está.

Isso que nós pensamos, em ter um alimento saudável para nós. Porque a gente pensa no nosso futuro. Porque hoje, né, tem muito agrotóxico. O que eu penso é que Maxakali não tem limite. E hoje já começa a ter uma pessoa hipertensa, depois já vai ter mais outro por causa de comida que não é *bay* pra *tihik*. *Ai*, *tihik* também enfraquece os braços, as pernas, começa a doer...

*Tihik* não aguenta mais nada. Chega o tempo. Por isso que a gente pensa terra viva, *Hāmhi* de volta.

**Roberto:** Tem mais uma pergunta. Eu comentei sobre a importância da repetição nas falas e nos cantos. Quando repete no canto ou quando a gente faz o filme, cada lugar que passava repetia *Nūhū yāgmū yōg hām* (“Essa terra é nossa!”)... A Lígia Maciel pediu que você comentasse sobre a importância de repetir a palavra.

**Sueli:** É porque às vezes eles repetem para poder fortalecer ali, né... Fortalecer e repetir para a outra pessoa entender. É assim que acontece, às vezes repete, torna a repetir, torna a repetir, torna a repetir. *Yāmīxop* faz a mesma coisa. Por isso que a gente colocou *Nūhū yāgmū yōg hām*, porque também é a mesma palavra da repetição dos cantos. Porque o canto, quando ele canta, ele vai lá, canta de novo, ele canta de novo, porque é o mesmo território que eles andam. Porque o território, você vê, que o território conta “essa terra é nossa”, *Nūhū yāgmū yōg hām*, chega no lugar e fala assim: “essa terra é nossa”; chega no outro lugar e fala: “essa terra é nossa”. Aí, nós pegamos e colocamos o nome do filme *Essa terra é nossa*. Por isso que o canto é o mesmo. O canto canta e, depois, canta de novo. Porque é o mesmo território que ele vai cantando, registrando. É assim.

**Roberto:** A Ayalla está dizendo que você, Sueli, é uma inspiração e que tem certeza que irá inspirar muitos jovens.

**Glaura:** A Bárbara Lissa agradece e ressalta que a sua fala, Sueli, é preciosa. Muito obrigada! Se vocês quiserem encerrar nossa conversa com algumas palavras.

**Sueli:** Eu vou encerrar com um pedacinho de canto, que eu sempre cantei quando gavião deixa seu tronco. Eu vou cantar para Robertinho e para nós

que estamos em vários lugares, porque quando gavião saiu do seu tronco, foi caçar. Quando ele voltou, ele não tinha mais a árvore, ela foi tirada. Aí, o gavião ficou no ar, gritando e chorando. Aí, o pajé foi e viu, e fez um canto do gavião que canta assim:

*mĩm noxop yãĩ ãy*  
*mĩm noxop yãĩ ãy*  
*mĩm noxop yãĩ ãy*  
*mĩm noxop yãĩ ãy*  
*mĩm noxop yãĩ ãy haah*

*Mĩm noxop yãĩ ãy* é “triste por minha árvore”.<sup>4</sup> *Mĩm* é “madeira”, *yãĩ ãy* é “triste”.

*mĩm noxop yãĩ ãy*  
*mĩm noxop yãĩ ãy*  
*mĩm noxop yãĩ ãy*  
*mĩm noxop yãĩ ãy*  
*mĩm noxop yãĩ ãy*  
*mĩm noxop yãĩ ãy haah*  
*mĩm noxop yãĩ ãy*  
*mĩm noxop yãĩ ãy*  
*mĩm noxop yãĩ ãy*  
*mĩm noxop yãĩ ãy*  
*mĩm noxop yãĩ ãy*  
*mĩm noxop yãĩ ãy haah*  
*mĩm noxop yãĩ ãy haah*

*mĩm noxop hooix*<sup>5</sup>

4. [N.E.]: outra versão aceita é “saudades da árvore comprida”. Conferir: TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.). *Cantos e histórias do Gavião-Espírito*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009. p. 131.

5. Transcrito de *Cantos e histórias do Gavião-Espírito*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009. p. 130.

Eu estou cantando porque eu sei que Roberto está triste por causa da casa, longe da casa dele. Eu tô aqui, saudade de todo mundo. Tô que nem *Mōgmōka* (gavião), saudade de todo mundo.

**Roberto:** Bom, eu só quero agradecer a Sueli, Isael que está aí pertinho também, por ter conseguido entrar... A Glaura, pelo convite. A gente também está muito feliz de poder completar essa semana com essas conquistas. Acompanhando essa caminhada da luta de Sueli, de Isael e de ver os frutos que já estão colhendo. A força para poder concentrar todas essas energias nesse sonho do reflorestamento, no sonho de poder proliferar a alimentação, a comida que está ligada à palavra. Porque, nos rituais Maxakali, as mulheres trocam comida pelos cantos. Quando entrega a comida pro *Yāmīy*, *Yāmīy* devolve o canto. Então, acho que isso mostra também essa conexão entre a vida, a comida e o canto. O que entra e sai da boca. Então que a gente possa realmente alimentar essa memória, alimentar esses *Yāmīy*, alimentar mesmo esse sonho. Obrigado.

**Sueli:** *Bay xeka...* Saudade, saudade de todo mundo, saudade de Belo Horizonte.





# A resposta que tem dentro da gente

## conversa com Isabel Casimira e Júnia Torres

*Esta conversa com Isabel Casimira e Júnia Torres ocorreu no dia 17 de julho de 2023, como parte das atividades da “Oficina de Crítica: Oralidade e escrita em narrativas audiovisuais contemporâneas realizadas por mulheres”. Para esse encontro com as realizadoras, assistimos ao filme A Rainha Nzinga chegou (2018).*

**Glaura Cardoso Vale:** Começo apresentando as nossas convidadas. Isabel Casimira Gasparino, Belinha, é Rainha de Congo (ou Rainha Conga) das Guardas de Congo e Moçambique Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário e da Federação dos Congados do Estado de Minas Gerais, cargo mais alto na hierarquia dos Reinados em sua região. Herdeira de uma linhagem de mulheres mestras, Isabel sucedeu sua mãe, Rainha Isabel Casimira das Dores, e sua avó, Rainha Maria Casimira, fundadora do Reino Treze de Maio em 1944, dando continuidade a uma tradição ritual e cultural afro-brasileira de matriz Bantu. Além de mestra do Reinado, é pesquisadora, cineasta e educadora. É diretora do filme *A Rainha Nzinga chegou* (codireção de Júnia Torres, 2018, 74 min), rodado entre Brasil e Angola, vencedor de prêmios em 2019 como Melhor Longa-Metragem na Mostra de Cinema Negro Adélia Sampaio (UnB) e no 19º Festival Panorama Internacional de Cinema da Bahia, além de receber Menção Honrosa no Prêmio Pierre Verger da ABA (2018).

Júnia Torres é documentarista e antropóloga. Integrante da Associação Filmes de Quintal. Organizadora e curadora do forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte em 29 edições.

Curadora da mostra Cinema, Território Ameríndio (2017), Política e Palavra no Documentário (2016) e Mekukradjá: encontro de realizadores e escritores indígenas, Instituto Itaú Cultural SP, edições 2016 a 2018. Filmografia: *A Rainha Nzinga chegou* (codireção: Isabel Casimira, Brasil/Angola, 2018, 74 min); *Nos olhos de Mariquinha* (codireção: Cláudia Mesquita, Brasil, 2008, 83 min); *Aqui favela, o rap representa* (codireção: Rodrigo Siqueira, 2002), vencedor do Prêmio Miguel Diegues Jr., melhor roteiro e pesquisa, na Mostra Internacional do Filme Etnográfico do Rio de Janeiro, 2003.

Passo agora a palavra para Belinha e Júnia, para que possam falar de suas trajetórias e dessa parceria.

**Isabel Casimira:** Boa noite, Salve Maria. É uma alegria muito grande participar desse evento. Estas mocinhas, Júnia Torres e Glaura, são umas meninas muito maravilhosas, que têm uma sensibilidade, uma delicadeza muito grande conosco, aqui do Treze de Maio. Esse filme é um divisor de águas na minha vida. É algo que eu não esperava que acontecesse, coisa mesmo do destino, coisa da ancestralidade, que já estava preparada para acontecer. E eu não tinha a mínima noção de entender que eu ia passar por esse processo.

Eu pedi pra a equipe de filmagens (que são essas pessoas do forumdoc, antropólogos, amigos, pesquisadores que frequentam nossa casa), eu pedi pra Júnia, na realidade, e dei permissão para ela filmar o velório da minha mãe. Foram 24 horas de homenagens. Eu achei que ia ficar bom ter um pequeno registro daquele funeral, que é uma coisa que acontece, graças a Deus, a cada 30, 40 anos, que tem a troca de coroa. E a minha intenção era só ter um relato daquele momento e se transformou nessa maravilha que é ter participado da codireção desse filme maravilhoso, magnífico. Um filme muito potente, que põe a gente num outro patamar, legitima nossa capacidade, nosso ser e fazer.

Quando minha mãe recebeu a notícia de que ela ia para Angola nesse projeto que a Júnia conseguiu aprovar com essa equipe maravilhosa, ela tinha muita vontade de pisar na terra dos ancestrais dela, de ir à África em qualquer parte que fosse possível. E ela dizia assim: “nós vamos para

Angola, vai ser bom, está animada? Ah, Zambi que sabe”. Ela sempre falava assim: “Zambi que sabe se vou”. “Ah, por que você fica falando assim? As pessoas ficam tristes quando a senhora fala assim”. “Minha filha, triste por quê? Zambi que sabe se eu vou”. E nesse “é Zambi quem sabe”, ela comprou um vestido para mim de aniversário e falou: “esse vestido dá pra você usar na viagem”. Eu disse: “mãe, eu não vou viajar não”. Aí, ela falou: “vai viajar”. Resumindo a história, mamãe foi na frente. Eu pedi para eles fazerem a filmagem do descumprimento (descoroação) dela de rainha e das homenagens que ela estava recebendo por ter sido uma rainha tranquila e muito educada, que fez o trabalho dela muito bem feito. As pessoas gostavam de mostrar a delicadeza que foi ser guiado por minha mãe. Isso foi magnífico.

Cada vez que eu assisto ao filme, que eu vejo aquelas cenas do funeral, do descumprimento de rainha, eu vejo uma coisa diferente. Todas as vezes que esse filme foi exibido na minha presença, eu faço questão absoluta de assistir junto com todo mundo para ter a mesma emoção que eles, para ter na mente tudo o que tem no filme, para, se alguém fizer algum comentário, eu ter firmeza para responder. Eu sou muito grata à espiritualidade por nos tratar tão bem, por nos guiar, por pôr as pessoas boas no nosso caminho, por esses anjos, que andam ao meu redor sempre prontos para me ajudar na minha caminhada e também para eu ajudá-los em suas caminhadas de estudo, crescimento. E isso é magnífico.

**Júnia:** Essa é uma oficina voltada para filmes dirigidos e realizados por mulheres, então é muito, muito importante a gente pensar nas especificidades das escritas que a gente pode fazer. Eu acho que esse filme é um filme sobre mulheres, sobre as rainhas, e é feito por nós. Acho que tem uma pegada feminina forte nessa obra, então eu agradeço. Talvez seja das primeiras vezes que o filme está entrando neste flanco de discussão de uma escrita feminina, e isso é bem interessante.

Eu fui percebendo o quanto esse filme é musical, o quanto as performances musicais e as passagens também em Angola, onde tinha instrumento,

música, canto envolvido, elas são muito importantes, inclusive para a construção da narrativa. Eu falo que esse filme é para se ouvir bem com um bom fone ou numa boa sala de cinema com equipamento de som bom. Porque as próprias músicas, as letras, comentam acontecimentos ou apontam para possibilidades de montagem. Então, essa escrita musical é muito importante dentro da narrativa desse filme. E isso liga muito esse filme a toda essa tradição oral que caracteriza os saberes do reinado, que é um saber passado de geração em geração pela oralidade, pelo aprendizado da ancestralidade.

Mas muito dessa oralidade também está cristalizada nas canções, nas músicas, nas rezas, nos cantos rituais. Elas são comentário umas das outras, elas acontecem muito ao mesmo tempo. Não há uma separação entre os ambientes da terra, da vida sagrada e da vida cotidiana. Então, essa relação entre a tradição oral e o cinema, essa presença musical no filme, pode ser muito mais compartilhada com o público do que, por exemplo, no meu trabalho de tese, que também foi sobre a passagem das coroas no Reino Treze de Maio.

Então, esse documentário faz parte de uma escrita antropológica, e acho que há muitas vantagens em ter o cinema e o audiovisual acompanhando um trabalho de produção escrita. Há essa possibilidade de compartilhar formas de expressão que passam pela oralidade, pela musicalidade, pela gestualidade e pela escrita do corpo – as oralituras, como chama Leda Maria Martins, as afrografias –, tudo isso está no corpo, na dança, na música. E outra questão, que pra mim foi fundamental, é que, por meio do cinema, a gente conseguiu minimamente trabalhar a questão da autoria.

O filme me permitiu desenvolver um trabalho de descrição, de reflexão, de compartilhamento do que a Belinha queria ou não; ampliar, compartilhar com a maior parte das pessoas a vida dela e o saber que ela vivencia, que ela e a família dela levam adiante há 80 anos. Então, a possibilidade de compartilhamento em um projeto como esse, que inclui o audiovisual, o documental e o cinema, é o que mais me anima de fato, nessa relação entre a oralidade, o cinema e a escrita. É uma escrita que pode ser muito mais compartilhada.

Eu vou dar um exemplo, já que a Belinha tocou nesse ponto do funeral,

que é uma sequência muito importante, rara, do ponto de vista do documentário. É um momento de descoroação de uma rainha Conga, a partir dos ritos funerários. É uma filmagem que é praticamente inédita, sobretudo na sequência longa que foi montada. Quando a gente foi mostrar o primeiro corte para a Belinha, ela falou: “Ué, mas que é isso? Vocês colocaram uma coisa minúscula, pequeníssima, no ritual de funeral da minha mãe nesse filme. Por que vocês fizeram isso?”. Eu fiquei pensando por quê. Primeiro, para mim era difícil e delicado expor esse funeral, esse ritual, quando, na verdade, quem convocou a equipe para filmar foi a própria Isabel. E, depois, o meu pensamento era de montagem como conexão entre informações. Eu tinha que informar por que quem tinha ido com a gente para Angola não tinha sido a mãe da Belinha, a Dona Isabel, mas a Belinha, uma vez que ela é a personagem que conduz toda a narrativa na primeira parte do filme. Então, eu tratei a morte dela como uma pequena sequência informacional. Quando a Belinha vê aquilo e recusa essa montagem, ela diz: “Não. A minha mãe recebeu 24 horas de homenagem. Nós gravamos um ritual importantíssimo para nossa tradição. Por que vocês vão colocar um minuto, dois minutos desse negócio? E assim, mal feito, né?”. A cabeça dela estava pensando de forma ritual.

O que importa para ela é que o cinema continue dialogando com os rituais, dialogando com as questões tradicionais. Não é uma montagem informacional como a nossa, como a minha foi naquele momento. E ela acertou em cheio, porque essa sequência é uma sequência importantíssima para o filme. E o filme fica muito mais próximo da guarda com essa sequência ampliada, porque ele se torna um filme muito mais ritual, que acompanha de fato os rituais que são importantes para o reinado Treze de Maio.

**Glaura:** Eu vou comentar essa questão do ritual e do cotidiano, como não há uma separação. Isso fica muito visível no filme. A montagem poderia eliminar esse momento cotidiano, das pequenas conversas, em função dos tempos fortes, que seriam só o ritual. Perderíamos essa relação, essa implicação do cotidiano.

Mas queria que vocês pudessem falar da travessia do oceano para chegar em Angola, porque eu sei que foi emocionante. O filme não tem só a relação com o real que está acontecendo ali na imagem. Ele está relacionado também a outros espaços, que são os outros mundos conectados. Eu acho que a imagem de arquivo vem para ajudar a gente a compreender isso. Queria que a Belinha falasse um pouco sobre o que é pisar nessas terras, sobre essa conexão com esses outros mundos que estão ali presentes, de alguma forma.

**Isabel:** Bom, eu já estava no avião. Todo mundo estava muito triste porque a gente não pensava em fazer essa viagem sem a mamãe, e eu muito menos pensava estar representando a minha mãe. Era uma coisa muito insabida, sem imaginação, inimaginável. E quando o avião, numa certa parte, começou a balançar e foi balançando, balançando, aquela chuva que não passava, que era tormenta... Como é que é quando o avião começa a balançar? Tormenta.

**Glaura:** Turbulência.

**Isabel:** Turbulência! Eita, turbulência! E a turbulência não passava. E nós lá, esperando passar. O trem tá que balança, o trovão tá que troveja e o raio tá que relampeja. E meu Deus, que trem fogo! Que história é essa? Por que é que esse trem está acontecendo dessa forma? E nesse instante eu olhei à minha direita e vi que tinha uma janela veneziana aberta, e por ela eu percebi que a chuva que caía muito forte, ela não caía escorregando no vidro. E nesse instante eu fiquei pensando: “nossa, que engraçado, essa água está batendo no vidro como se fosse uma onda do mar”. No que eu pensei que parecia onda do mar, eu pensei num navio aéreo. Eu olhei para a frente e, nesse instante, foi-me revelado que eu estava sendo escoltada por outros seres. E eu fiquei muito assustada, admirada de ver aquela situação na minha frente, o encantado falando que estava comigo, me acompanhando para Angola, para a viagem de volta para nossa terra. Foram essas as palavras dele: “Estou fazendo a escolta da senhora de volta para nossa terra”, assim. E eu continuei

olhando para ele; era inconcebível o que eu estava vendo, mágico. Falei: “mas por quê?”. “Porque nós temos o compromisso de ir com a senhora de volta para nossa terra”. Eu perguntei: “Mas vocês me esperaram esse tempo todo? Esses anos todos? Porque para a gente são séculos, para a espiritualidade é isso, né?” (estalar de dedos). Ele falou assim: “O nosso compromisso era só retornar quando a senhora retornasse para nossa terra”.

Quando eles me disseram isso, eu entendi o grau de proteção que eu tinha naquele momento. Fiquei emocionada. Antes que eu perguntasse qualquer coisa, ele disse: “E eu gostaria de avisar que nós não voltaremos, chegaremos até a Angola com a senhora e de lá...” Eu falei: “mas por que isso? Eu vou ficar sozinha? Vocês não estão aqui para fazer minha escolta e eu vou ficar sozinha? Por quê?”. “Porque nós fomos designados para ficar com a senhora até esse momento. A partir desse momento, outros serão designados para sua escolta de volta”. Como diz o mineiro: “Nú!”, tudo de bom. Que coisa impensável! Não sei explicar, eu fiquei extasiada vendo aquilo.

Aí, eu entendi que o meu povo fez a viagem pro Brasil num navio tumbeiro, navio negreiro. Que trouxe muitos, que matou muitos e que deixou muitos pelo mar, pelo caminho afora. Esse navio tumbeiro veio atravessando o Atlântico pelas águas, e o navio que me levou de volta era um navio aéreo. Eu estava fazendo a viagem reversa, retornando para a nossa terra.

Isso é muito poderoso. Muito poderoso. Acredita quem quiser. Eu não tenho preocupação se acreditam ou não, porque eu sei o que eu senti dali pra frente. Eu sei o significado, como dizem vocês, ritualístico. Eu sei quem se tornou a minha pessoa a partir daquilo, de entendimento, de estar num lugar que você é predestinada para estar.

Eu entendi que eu não preciso me preocupar porque eu não estou sozinha, porque eu tenho quem toma conta de mim e que toma conta também de quem me ajuda a caminhar, das pessoas, anjos que andam comigo. E a minha proteção não é só para mim, é para quem me ajuda a caminhar. Porque essas pessoas que caminham comigo são pessoas escolhidas para estar comigo nesse planeta hoje.

Quando cheguei à beira do mar de Angola, brincando com a conchinha, lavando o meu terço, eu não tinha a mínima ideia do que eu ia fazer ali, do que eu ia falar, do que ia acontecer, de como as coisas se desenvolveriam. Eu sabia que eu tinha que estar na beira do mar de Angola e agradecendo àquele povo da beira do mar a proteção que eles tinham dado à minha mãe, à minha avó, e estavam dando para mim. Era só disso que eu tinha certeza: que tinham as entidades que a gente conhece desde criança, tinham as forças poderosas que nos regem desde que eu me entendo por gente e desde que eu me descobri uma pessoa ancestral, uma pessoa diferenciada, uma pessoa que é guiada. Era uma emoção muito grande. E ali, naquela beira do mar de Angola, eles se despediram. Foram embora e, daí pra frente, eu sabia que eu tinha outra coordenadoria para me escoltar, outra elite de escolta. Isso é muito lindo. É muito bom a gente acreditar nisso, acreditar no que é muito bom. Ser positivo é muito bom. E ter certeza que você acredita no que você acredita. É maravilhoso. É a azeitona da empada, acreditar. Tá bom, Ju?

**Júnia:** É muito lindo esse relato da Belinha. E eu só fiquei sabendo que tudo isso aconteceu, que essa escolta estava acontecendo e a gente estava sendo guiada pelos ancestrais da Isabel, que eles, como ela mencionou algumas vezes, esperaram pela volta dela para Angola para trazê-la de volta. Estavam aqui desde que vieram sequestrados e voltaram junto com ela. Então, na verdade, eu só fiquei sabendo disso no dia em que o filme estreou no Cine Humberto Mauro, quando ela resolveu contar isso para a plateia, para o público. Então era outro filme acontecendo. Esse cinema nunca para. O filme continua tendo relações com a oralidade, com essa oralidade tradicional, que é o que define a vida, por exemplo, no reinado Treze de Maio.

Alguém escreveu aqui para a gente: “uma pessoa sensível, um relato maravilhoso”. Eu também acho. Cada vez e várias vezes, cada vez me emociono muito, porque assim é o cinema relacionado a uma outra forma de pensar, às conexões entre humanos, não humanos e mundo espiritual, o mundo da natureza, da sobrenatureza. O cinema está em outro lugar, em outro uso, em

outra função; ele está sobre outras regras. É um cinema a favor da oralidade, a favor da manutenção de formas de transmissão que são ancestrais.

O filme, para ela, é sobretudo isso. Por exemplo, a pegada da Rainha Nzinga. A gente foi num lugar importante para a passagem dessa figura histórica, que foi a Rainha Nzinga, quem durante mais tempo resistiu à dominação, à colonização portuguesa. Foi sob o domínio dela que Angola mais tempo resistiu à colonização. Então, ela é uma rainha mítica, mas ela foi uma figura histórica, uma personagem da história. E então, nós fomos nesses lugares dos reinos dela, onde ela caminhou.

Quando a gente estava quase indo embora dessa região, o guia, o José João, falou: “ah, mas vocês vão embora sem ver as pegadas?”. Aí, eu: “pegadas? Que pegadas?”. Então, foi revelado para nós, aí, quem ainda não viu o filme vai ver, as pegadas que a Belinha encontrou. E o que aconteceu quando ela encontrou aquelas pegadas. Porque, como foi a reação dela ao ver aquela pegada? E o que é incrível é que eu fiquei com medo disso, mas nunca aconteceu. Ninguém que assistiu ao filme questionou: “Ah, mas vocês não foram lá atrás pra saber o que eram aquelas pegadas?”. Do ponto de vista da ciência, do ponto de vista do real? Se aquilo era uma escultura na pedra, se aquilo era uma relação com fogo. Enfim, esse tipo de questionamento nunca apareceu, porque não tem o menor sentido para o nosso filme. A gente não está falando de uma verdade científica. É um documentário a favor do acreditar, da fé, da ancestralidade, que só podem ser transmitidos pela oralidade, pela música, que passam por uma outra relação com o mundo espiritual, diferente de um documentário que queira provar qualquer coisa.

**Isabel:** Nessa história de ir de avião. Assim que nós entramos no avião e os meninos estavam sentados lá na frente, três na frente e três atrás, e o que estava sentado na frente, um deles era o meu irmão. E chegou um outro passageiro, cumprimentou meu irmão, deu a mão pra ele, apertou a mão, falou: “nó, quanto tempo que nós não viajamos juntos?”. Meu irmão disse: “Eu nunca viajei de viagem internacional. Nunca viajei com você”. E ele falou:

“Não, mas eu te conheço”. “Não. Você está me confundindo”. Esse rapaz que se apresentou pro meu irmão, reconhecendo meu irmão, foi a chave que faltava para abrir as portas em Angola que ainda não estavam abertas. Pra nós, foi importantíssimo esse arranjo da ancestralidade desse rapaz sentar próximo do meu irmão, porque esse rapaz deu um telefonema quando nós descemos do avião e resolveu o que ainda poderia ser empecilho para o nosso filme, essa nossa estadia em África.

E quando nós acordamos no outro dia, as pessoas do museu já estavam nos esperando para nos acompanhar na viagem por Angola. Eles estavam em um ônibus, eu pensando: “mas gente, pra quê um ônibus?”. E disseram: “pra ir pra estrada, é com carro grande, pra dar respeito”. Então, tinham seis pessoas num ônibus. Do veículo avião chique que fez a transmutação de ancestralidade, a transmutação, a apresentação da ancestralidade. Ali, isso foi também outra coisa que é o braço de Zambi, é a mão de Zambi, abrindo os nossos caminhos.

E nesse lugar que nós encontramos esse João Bala, que era o nome dele lá, que ele mostrou aquelas pegadas. E eu perguntei: “por que tem essas pegadas na rocha, na pedra pura?”. Ele disse: “Porque nosso povo era sobrenatural, eles voavam”. Pensei: “gente, em filme é só japonês que voa, e nós voávamos também! Que lindo! Eu pensava que isso não existia!”. Foi a segunda afirmação que eu tive nessa viagem: nosso povo é sobrenatural. Era e é sobrenatural. Eu estar aqui hoje falando isso é sobrenatural, porque eu estou aqui, eu estou lá, eu estou cá e as minhas pernas, minhas pegadas, acompanham as pernas de minha avó Nzinga.

Quando eu vi aquela pegada fechada, naquele cercadinho, naquele círculo, aquela área reservada, achei aquilo uma coisa maravilhosa demais. Daí, eu pulei a cerquinha e fui olhar de perto aquelas pegadas. Coloquei meu pé, e meu pé encaixou naquela pegada. Aquilo pra mim foi uma graça, e eu inventei aquele canto de gracinha: “aí eu pisei na pisada de Nzinga, eu pisei na pisada de Nzinga, eu pisei na pisada de vovó, eu pisei na pisada de vovô!”. Menina, mas eu estava longe, eu estava nas estrelas. Que eu não imaginava algo parecido com aquilo... Parte do inimaginável, impensável. E quando eu

percebi, caiu direitinho, só com diferença do pé calçado do pé descalço, gente, que coisa maravilhosa, que povo é esse, como que é isso? Que força é essa? E a força estava ali para me mostrar que a força que eu tenho é a força que eu tenho que mostrar pro meu pessoal que tem também. Não é só pra mim, não, é pra quem acreditar.

E quem anda comigo tem que acreditar também, porque essas pessoas estão junto conosco, porque elas têm que estar. Ninguém sabe a cor de ancestralidade de ninguém. Sua pele hoje é branca, pode ser ruiva, pode ser negra, pode ser azul, pode ser verde água. Não me interessa. Não quero saber sobre isso. Igual questionar aquelas pegadas. Pode me provar por A e por B que alguém pegou o gesso, foi lá na pedra, fez aquilo. Por quê? Porque o que a pegada tinha de me contar, ela me contou. Ela, sendo real ou irreal, real ou surreal, ela me falou o que era aquela pegada ali. Então, graças a Deus, ninguém nunca teve essa conversa conosco. Mas também é uma conversa que, se tiver, pra mim não faz diferença. Porque eu sei, a conversa que eu tive com aquela pegada ali e as coisas foram assim, e a partir dali é isso. É assim, eu não sei o que vai acontecer.

Eu nem sabia o que eu poderia enxergar, o que eu enxerguei dentro daquele avião. A partir dali eu me despertei de ver mais coisas, de ouvir coisas, de saber de coisas, de entender coisas, de pesquisar coisas, de pedir à Nossa Senhora para colocar os cireneus pra me ajudar nessa nossa caminhada. É muito lindo, muito lindo, muito lindo. É um filme muito profundo. É o cinema vivo. É a história viva. Então, essa história viva, esse cinema vivo, é o que vocês vão aprender a fazer também. Porque, como a Júnia diz, cada vez que abre a tela, o filme conta uma coisa. Cada vez que abre a tela, ele te decifra uma coisa inimaginável que você não tem como pesquisar. As coisas vão se mostrando, se mostrando e você vai juntando os pedaços e vai caminhando e vai crescendo e vai ficando forte e vai ficando nesse potencial todo que é esse filme *A Rainha Nzinga chegou*.

E dentro dessa história aqui, que quando eu falo após a exibição do filme, essa conversa, ela tem uma outra sequência. Mas, quando nós retornamos

ao Brasil, eu escutei um canto: o canto do Mestre Pererê. Eu já cantei tanto que ele já diz que o canto é meu, que ele escreveu pra mim. E é um canto de 2005, eu nunca tinha ouvido. O dia que eu ouvi “Oh”, (estala os dedos), isso aqui quer dizer que é um segundo pro outro, que é assim. Ele fala assim: “de lei e é de vera/É de lua é de luar/Quando um negro velho canta/ Faz as estrela brilhar/E a lua canta junto/Com o negro no congado/É de lei e é de vera/É de lua é de luar/Vou seguindo entre os espinhos/Sem sequer me arranhar/Pois meu velho abre caminho/Ou me leva pelo ar”. Essa é a resposta que eu precisava. “Vou andando entre os espinhos”, quer dizer, eu vou caminhar, e a caminhada da gente só Jesus sabe como é. Só Deus sabe. Só Zambi sabe. “Vou andando entre os espinhos sem sequer me arranhar”. Quer dizer, mesmo que eu ande no vale das sombras, num lugar de arbustos que têm espinhos, eu vou caminhar sem me arranhar. “Mas meu velho abre caminhos ou me leva pelo ar”. Aí é que eu não tenho que ter medo mesmo, porque se eu for me machucar, eu vou no colo, “meu velho abre caminho, ou me leva pelo ar”. Isso é maravilhoso e magnífico.

E assim ele recebeu a resposta que eu precisava. Ele me deu a resposta. Quer dizer, um irmão recebeu a resposta antes que a pergunta fosse feita. Como falamos nós: “Nú!”, é isso, é acreditar. E foi muito bom eu escutar esse canto e fazer essa conexão de uma coisa com outra, porque é uma irmandade só, é uma ancestralidade só. Ela solta uma semente aqui, ela deixa cair uma folha lá, ela traz um pedacinho da casca aqui e cada fragmento que chega na nossa mão conta o que a gente precisa saber. Daquele pedacinho, abre-se um filme na nossa frente e pronto, acabou, está resolvido. Quem você é e quem você acha que você deve ser, o que você vai fazer com aquilo que está aprendendo.

E é isso. O filme, os filmes, principalmente os rituais, eles têm que ter o cuidado de não mexer no que está acontecendo, porque a própria história se conta através de uma cena... Através de um instrumento uma história é contada. E uma história oculta, uma história que ninguém sabe que existe. E eu vejo dessa forma.

**Júnia:** Eu queria falar dessa conexão do canto com o que a gente viveu lá. É muito bonito como essas revelações foram acontecendo durante as filmagens para a Belinha, de afirmação de fé, de afirmação da tradição dela. Essas pegadas são muito distantes umas das outras. Tem uma pegada da Rainha Nzinga aqui, outra a dois metros adiante e outra a dois metros para lá. E também há pegadas do tio dela, do Ngola Kiluanje, o rei que foi assassinado pelo governo português antes de ela assumir a resistência. Então, essa distância das pegadas é explicada pela capacidade que os ancestrais tinham de voar, inclusive para defesa. E a Belinha faz essa relação muito bonita desse canto do Pererê. Pois ele diz: “o meu velho abre caminhos ou me leva pelo ar”. O meu velho é o meu ancestral, meu preto velho, o meu *tata* (antepassado), aquele que me protege, que tem essa capacidade de voar. Então, a pegada é uma comprovação na pedra. Belinha tem uma comprovação, digamos, tátil, da fé, da fé dela, do poder, do poder dos ancestrais dela, do poder dos nossos ancestrais. Então é isso que eu falo: o cinema é a favor da afirmação das identidades o tempo todo. É isso que ele vai fazendo na cabeça da Belinha.

E assim, só lembrando que a mãe da Belinha tinha feito a passagem há um mês só. A Belinha estava naquele momento muito difícil de saber como assumir a coroa. Ao longo do filme, vocês vão perceber como a possibilidade de continuidade da tradição, da transmissão da coroa da avó, que era da avó dela, vai acontecendo também.

O filme, de alguma maneira, também contribui. Até que a Belinha, mais para o final do filme, pede para ser coroada na beira da praia. E aí o irmão dela, que estava lá com ela, coroa ela, e ela falou que essa é a verdadeira coroação dela como rainha. A primeira coroação dela, que aconteceu, aconteceu por causa da câmera, diante da câmera, não é? Então, é uma relação bastante bonita e bastante complexa entre tradição e documentário. Sobre tudo por causa dela e do que ela foi mobilizando com a gente, com o filme e com a viagem. Ela e o irmão dela, o Antônio.

**Isabel:** E eu não tinha noção do quão grande seria essa filmagem. Do que

ela me traria de benefício, de crescimento. Eu não imaginava o tamanho disso e fui entendendo que as coisas que aconteceram são muito grandes, e eu sabia que as coisas que aconteceram eram poderosas, mas eu fui entendendo a potência do filme em si à medida que o tempo foi passando, que ele foi sendo exibido e que eu fui conversando com as pessoas. Então, é isso aí, as pessoas que fazem filmes têm que ter dentro delas o respeito com o sagrado alheio e não interferir, ou procurar não interferir, ajudar no que puder e mostrar uma verdade, mas sem dar resoluções de coisas que não são dela. No caso, de uma pessoa que filma e o cinema que mostra ancestralidade e coisas encantadas.

**Júnia:** E estar aberto. O documentário não tinha uma roteirização fechada, é o famoso “aberto ao risco do real”. Mas, claro, ele tinha uma proposta. A gente sabia os lugares e tinha uma pesquisa. Mas ele foi totalmente poroso, totalmente aberto às relações que iam sendo estabelecidas pela equipe, sobretudo pela Isabel e pelo Antônio na nossa caminhada, no nosso diário. Então, isso é um grande trunfo. Às vezes, é mais do que você ter o filme pronto, amarrado na sua cabeça, todo decupado. Talvez esse excesso de planejamento não deixasse esse filme tão poroso. Ele seria um filme muito mais nosso. Não reinadeiro, não da Belinha, não do Toninho. Ele ficou muito aberto às possibilidades que iam sendo construídas a partir da presença deles nesses espaços.

**Isabel:** E essas moças não perguntam nada, não?

**Glaura:** Elas vão perguntar! Deixa eu só conversar com vocês um pouquinho aqui, daí abro para os comentários, Belinha. Queria falar do trabalho de montagem. Primeiro, uma impressão que eu acho importantíssima é que nós estamos falando com realezas. Por exemplo, há algo de um silêncio, ao mesmo tempo que tem o canto e a entrada do canto, quando vocês encontram com pessoas lá em Angola. Há uma reverência, um cuidado em ouvir para poder também falar. Mas, sobre essa pegada, tem aquela imagem logo

depois que Belinha toca, com os pés, os pés esculpido em baixo-relevo na pedra, na marca que foi deixada pela Rainha Nzinga; tem aquele plano belíssimo de uma paisagem monumental de pedra, de montanha. Toninho está ali no canto da imagem. Há uma força do gestual dele, dos instrumentos que ele manuseia. Eu queria que vocês falassem um pouco sobre isso, porque a montagem dimensiona a grandiosidade daquela pegada como se efetuasse um salto para que a gente perceba a dimensão dessa possibilidade, desse salto.

**Júnia:** Deixa a Belinha falar, porque eu acho que importa muito mais ouvir dela sobre o que significou essa intenção do Toninho ir tocar. Claro que teve uma direção, mas eu vou só te contar que essa montagem é cronológica, ela é sequencial. Aconteceu exatamente daquele jeito. Assim que a Belinha pisou na pisada, assim que eles encontraram a pisada, o Toninho foi tocar. Aquilo é uma continuidade da paisagem, das pedras. Aquilo só aconteceu e a gente correu para filmar. Aquilo não é um pensamento de montagem genial. Aquilo foi, de fato, a forma como ele respondeu.

Ah, e tem o fato de a Belinha ter pisado na pisada da vovó, da Nzinga, e o pé dela ter caído exatamente lá dentro. Toninho fez aquela reverência aos ancestrais dele que estão na pedra. Assim que eu leio esse plano, é só para dizer: isso não foi cinema, isso foi reinado.

**Isabel:** Pois é. É isso aí. Trabalhar com coisas especiais, ancestrais. A gente tem que estar muito ligada o tempo inteiro. Dependendo da cena, não tem como fazer de novo. É mesmo uma sequência. De ar, sequência de vida. Uma sequência que, se você não fizer naquele momento, não faz mais. Só tem uma resposta daquilo. Mas a resposta é uma resposta que a gente tem dentro da gente. Assim, de entender que tudo é para todo mundo, que o que a gente é hoje é porque teve quem veio antes e que quem veio antes já sofreu. Não precisa de nós sofrermos. Nós estamos aqui para usufruir de tudo de bom que foi negado. Eu não aceito sofrer com bobajada porque meu povo já sofreu demais. Me dá só o resultado. O que eles tinham que usufruir, eu vou

usufruir para eles. Eu agradeço a eles todos os dias. Sempre que eu vou em algum lugar falar, eu digo que estou recebendo aquela homenagem como a minha mãe recebia, que recebia as homenagens em nome de minha avó. Eu recebo em nome das duas, porque minha avó foi o começo. Na realidade, a *tata* foi o começo, a *tata* Conceição Moreira de Jesus. Por quê? Porque foi ela que levou minha avó para se tornar uma princesa de Massambique.<sup>1</sup>

Então, esse chamado dela, da bisa, de levar minha avó ao encontro do reinado, deve ter sido também uma descoberta. Teve um porquê. Ela entendeu que a filha dela deveria passar por aquele ritual. Daí para cá, essas mulheres, cada uma no seu tempo, viveram exatamente o que tinham que viver. E eu hoje vivo exatamente o que eu tenho que viver, mas sabendo que a minha vida é muito melhor do que a delas. Porque elas foram. A minha avó foi raiz, minha mãe foi tronco e eu sou fruta. Fruto semeia. Quem semeia faz uma nova sementeira, um novo plantio, um novo acontecer, que é crescer, virar árvore, virar fruto e tornar a germinar, e assim por diante.

E é uma coisa poderosa demais que as pessoas que estão do nosso lado também percebem isso. Essa magnitude que é pertencer ao reinado, de ser uma rainha de reinado, rainha de *Ngoma*, é muito bom. E lá eu vi vários vestígios, várias coisas que me fizeram ficar mais feliz e mais forte para ser quem eu sou. Independentemente do que as pessoas falem que eu seja, eu sei quem eu sou. Então, a única coisa que pode melhorar é falar que eu sou mesmo o que eu sou. Ou que eu sou além do que eu sou, aí faz a diferença. Mas se ela falar que eu sou menos do que eu acredito que eu seja, eu desconsidero qualquer fala que possa minorar o trabalho da minha *tata*, da minha bisa, da minha avó, da minha mãe e o meu, porque eu também estou trabalhando. Para quê? Para que, quando eu for embora também, quem ficar tenha onde pesquisar, tenha como ter exemplos e possa fazer sua própria caminhada

---

1. [N.E.]: Segundo Júnia Torres nos informou, *Massambique* se relaciona ao termo *mas-samba* ou *masemba*, de origem angolana, que pode ser traduzido como um tipo de dança ritual. É uma derivação do termo Moçambique, este mais comumente usado para se referir a uma das guardas ou ternos que compõem os cortejos dos reinados/congados em Minas Gerais.

com o compromisso com a ancestralidade, com a fé deles, porque a fé é aprendida. Então, eu ensino a ter fé, eu ensino a acreditar, mas acreditar e ter fé é de cada um. O que você tem que ensinar agora, cada um aprende de uma forma, de acordo com o seu poderio mental, com o seu raciocínio lógico ou com as coisas que a gente passa para acreditar em uma força maior, uma força poderosa. E é isso. Mais alguma coisa?

**Glaura:** Tem a questão da irmandade. Podemos falar de um coletivo ou uma comunidade, mas essa relação do Toninho ter ido, essa irmandade que é seu irmão, mas ele também vai representar uma irmandade. Se você quiser falar um pouco do quão importante foi irem vocês dois.

**Isabel:** Oh, na realidade, aqui em casa nós somos seis irmãos. O Toninho é meu jarrinha, meu parzinho de jarra. Sabe o que é esse povo que fala que é o vinho da mesma pipa? É eu e ele. A gente combina. Ele é muito inteligente, ele entende, respeita a ancestralidade e recebe cantos, a poesia. Ele é muito interessado por história, então ele cavuca, perfura e procura, porque ele já leu muito, ele lê demais. Ele tem uma capacidade de leitura maravilhosa e ele explica muito bem, com muita minúcia. Ele faz um caldo para você saborear devagarinho, de canudinho, as coisas que ele vai falando.

Então, é muito fácil trabalhar com ele pelo fato de a gente já ter uma semelhança, uma sintonia. A gente se apoia. Cada um dos meus irmãos tem o seu grau de amizade, mas tem esse relacionamento meu e do Toninho, que é porque nós somos muito parecidos, muito parecidos. A gente é mais tranquilo do que os outros meninos, nós somos abelhas e os outros são zangões.

**Júnia:** Mas é muito importante isso que você trouxe, isto é, que o Toninho também representava o coletivo, a irmandade. Por exemplo, quando a Belinha o convoca para coroá-la, ele estava ali no lugar de...

**Isabel:** Capitão.

**Júnia:** De capitão. Enfim, ele de fato estava representando, naquele momento, o coletivo, a irmandade; era o Capitão da Guarda de Moçambique, Treze de Maio, que estava coroando. Então, o Toninho assumiu muito esse papel. Ele levou os instrumentos, ele levou o fardamento. E nesse dia em que a gente propôs a eles irem fardados para a praia, para Belinha contar a história fundadora do reinado, do surgimento da divindade do mar... É a sequência final do filme. Ela conta lindamente essa história, que recebeu de geração em geração. É a história oral do reinado, o grande mito fundador, a história fundadora. Belinha resolve ser coroada nesse dia na praia, em que ela estava paramentada e em que o Toninho estava fardado.

Então, ali aconteceu alguma coisa, o filme fez acontecer alguma coisa. A presença dele foi muito importante. Eu acho que Toninho tem essa dimensão de representar um coletivo, a irmandade toda dentro do filme. Eu acho que ele abraça isso de um jeito muito legal.

E só para falar de montagem: eu falei que era reinado, e não cinema, mas eu queria dizer que tem uma montagem muito fina feita por Carolina Canguçu, e depois continuada por Luisa Lanna: um elemento central na montagem é a coroa e a conta de lágrima, da qual ela é feita. Assim, são elementos materiais que estão presentes na narrativa do filme do começo ao fim. A última coisa que acontece é a coroação de Belinha na beira da água. Então, tem aquela explicação da conta de lágrima: a coroa é feita de um determinado elemento, de uma planta, de uma semente que está em África e que a gente de fato encontrou por acaso nas proximidades do hotel em que estávamos hospedadas. E a gente decidiu encenar esse encontro da Belinha com a semente, que é a semente da coroa dela, o que não é qualquer coisa.

**Isabel:** Aquilo foi muito lindo, trazer aquele detalhe e aquela sutileza das contas de lágrimas ali. É muito lindo, tudo. E vai filmar, filma tudo, vai filmar, filma tudo! Porque se você precisar, o negócio tá ali. Se olhar uma vez, você não vê, olha duas, se não vê, na terceira você começa a ver.

E esse filme é muito bem montado, é uma sequência maravilhosa em

cima da outra. Sim, essas meninas arreventaram. Nós, né? Arreventaram porque também assisti a esse monte de filmagens para poder ir selecionando as possibilidades. Eu achei que, no começo, eu não tinha noção de como é que era aquele trabalho. Depois eu fui entendendo que é assistir mesmo e ir dando ideia, vendo de novo e vendo o que eles fizeram em cima do que você falou, para ver se a pessoa entendeu a sua sequência lógica. E o filme inteiro é todo encaixado na sequência lógica. Ele é muito bem montado, muito bem pensado, graças a Deus, a espiritualidade nos orientou bem. Ficou muito, é um filme que apaixona, apaixona. Eu nunca vi na minha vida, nunca tinha ouvido falar, como diz o tio lá, na história desse país, a gente ir para debate e a pessoa chorar no filme e chorar no debate...

Aquilo pra mim foi uma glória. Falei: “Nossa Senhora, esse trem vai arreventar”. Porque o teatro em Tiradentes, quando assistiram ao filme, choraram. Fomos para o debate. Duas horas e tanta de debate, aqueles olhos arregalados e chorando. Falei: “gente, o que esse povo tá chorando? Que bobagem é essa?”. E eles choraram mesmo. E foi bonito mesmo. E é muito lindo. E vocês que vão fazer filmes, vocês têm sempre que pedir licença ao universo. Licença a quem é mais poderoso. Para mostrar para sua câmera o que ela precisa mostrar para as pessoas que não sabem da existência do que a gente não sabe que existe. Nossa, falei bonito agora, hein? Nú! As mulheres sumiram?

**Glaura:** Não, tá todo mundo aqui! E Belinha, uma curiosidade, muito de fundo mesmo. Você conseguiu trazer as sementes?

**Isabel:** Ah, claro que eu consegui trazer, minha filha. Eu aprendi que o nosso povo sabia ficar invisível. Depois que eu aprendi isso, é fácil demais. É só pedir que o negócio some. Eu trouxe algumas sementes, plantei as sementes, colhi muitas sementes e, depois dessas, muitas outras. Já colhi oito anos de colheitas, cada ano eu colhi um tanto. Dependendo do tanto que eu tinha, do local que eu tinha para plantar, porque um pé de conta de lágrima dá muita lágrima.

Depois você vai lá e colhe, minha filha, e ela dá uma bacia cheia e daquelas

para fazer noutra, daquela para fazer noutra. E assim foi. E essas netas e bisnetas de Nzinga, contas de lágrimas, fizeram muito sucesso. E eu falei que eu queria, que ia plantar, que tinha que dar uma pulseirinha, mas ela virou foi muitos rosários, muitos terços e muito dinheirinho. Esse negócio é bom, pegar a conta de lágrima e fazer dinheiro, tá vendo? Assim que Nossa Senhora faz com a gente. Ela mostra para você o jeito que você pode se virar. Porque olha, você vê a grandiosidade que é eu ir colher uma planta, pegar esse fruto e fazer um objeto sagrado, o objeto que traz paz para a gente, o objeto de súplica, que é um terço, que é um rosário, que é uma coroa, não tem, não tem explicação, não tem não. É muito lindo mesmo. E a gente que faz cinema tem que ter essa noção de não se preocupar, porque as coisas vão se encaixar. O filme, o que você tem que filmar hoje, é hoje. Filme é assim. Você filma hoje, do jeito que tá, porque você já tem o seu garantido.

Isso é sério. É melhor você ter uma meia-boca na mão do que ter o magnífico maravilhoso que pode não existir. A espiritualidade já trabalha dessa forma. Já faz um pedacinho porque você já segura a semente. Se aparecer mais, beleza, mas se não aparecer, o seu está reservado.

**Glauro:** Obrigada, Belinha. Júnia. Vou abrir o microfone então para perguntas e comentários.

**Máira Zenun:** Eu estou, assim, tão emocionada que eu cheguei no meio do encontro e foi difícil, a internet aqui não funcionava de jeito nenhum. E eu cheguei na hora que a Belinha tava falando do impossível, do imponderável. Então, eu estou só digerindo e degustando assim e pensando que fazer filme é mesmo uma tarefa mágica. Contar as nossas histórias que não estão contadas, Belinha, que tentaram apagar, mas que a gente tem guardadas em algum lugar do nosso corpo, do espírito, e quer trazer à tona também... Estou emocionada e grata, viu, Belinha e Júnia? Obrigada. E estou longe, viu? Eu estou do outro lado do Atlântico.

**Isabel:** É mesmo? Que gracinha! E você vai voltar no navio aéreo? Ah, você vai ver que bonito que é. Você vai pensar diferente. Ô, minha querida, isso é muito bom. Em algum lugar do universo está a nossa resposta, que a gente não sabe, que a gente tem que se perguntar, mas a hora que ela tem que se declarar, você vai saber que é a pergunta no momento, você sabe.

E é isso mesmo, as coisas vão acontecendo. Tudo é como Zambi quer e eu acredito muito nisso, no tempo. Dar tempo pro tempo, pro tempo ter tempo. Pedir tempo pro tempo, pra gente ter tempo. É assim. E esse tempo chega no tempo que tem que chegar, e a gente tem que aproveitar e entender. E pedir sempre para que a gente entenda no tempo o que a gente tem que entender, para a gente não passar o tempo. Ele passa e, depois, “gente, era aquilo que eu precisava”. A gente tem que estar sempre lá na frente pedindo isso, para a situação não passar do tempo para a gente. E está tudo aí. É isso mesmo, as coisas contam para a gente as histórias que a gente não sabe que existem. E além de contar novas histórias que afirmam nossas identidades, elas fazem as histórias antigas se tornarem novas, porque as coisas só vão se repetindo.

E aquelas coisas que aconteceram que ninguém sabe, nós estamos sabendo o que aconteceu. Elas se revelam para nós. Acredita nisso que dá certo. Só acreditar. Confia, menina, que dá tudo certo.

**Maíra:** Axé! Ô, lindeza.

**Júnia:** Eu acho que a Belinha falou algo que é muito bonito, sobre a renovação das coisas. Como você falou agora? A renovação a partir de tanta coisa, a partir dos filmes, a partir de uma música gravada...

**Isabel:** Um novo conhecimento. O conhecimento vai se demonstrando para a gente a cada dia e às vezes a gente não sabe. E quando a história é revelada para você, a partir do momento em que aquilo lhe desperta, você passa a pesquisar e entender. É isso que eu acho muito legal das nossas histórias. Mesmo que a gente ainda não saiba, elas vão se apresentar.

**Júnia:** Eu estou marcando que você falou em renovação. E é isso. Como que o novo é importante para a afirmação da ancestralidade. Você é conhecida como uma rainha afrofuturista, como diz o Gil Amâncio. As pessoas falam que você aponta para o futuro. Você pega instrumentos de inovação, suportes de afirmação da sua tradição, da sua ancestralidade. E você não trabalha dentro de uma concepção de tempo linear. Sua filosofia de tempo e a filosofia de tempo do seu povo, como diz a professora Leda Martins, que também é sua rainha colega, é espiralar. Não faz sentido a separação de que o cinema está aqui no presente e as tradições, rituais, no passado. Para você, está tudo no mesmo lugar, no lugar da afirmação da sua identidade, do seu povo. Então, é um aprendizado filosófico, de conceitos tão importantes como tempo e espaço que, na nossa civilização, se a gente não fizer uma revisão, ficaremos nesse caos que a gente está.

Quero dizer que nós, aqui no Brasil, que temos esse privilégio de poder contar com saberes e culturas que não vivem esse tempo e esse espaço ocidentais, temos o dever de procurar aprender um pouquinho dessa outra filosofia, sabe?

**Isabel:** É isso mesmo. O que você aprende hoje valoriza o seu passado, te explica seu passado. Te mostra por que que aquilo aconteceu ali e o que aquele acontecimento do passado pode te beneficiar ou te transformar no dia de hoje. É simples, é simples. A gente tem que ter o cuidado de ensinar para os nossos meninos isso. Vê hoje e compara com ontem, o amanhã é a surpresa que é o futuro. O que a gente está vivendo hoje com base no que aconteceu faz com que a nossa surpresa seja uma boa surpresa, o nosso futuro seja um bom futuro, um futuro surpreendente. Que seja só de renovação, de afirmação, de um povo tão inteligente, tão evoluído, que há tantas centenas de anos falava e nos mostrava o que mostra hoje, aqui e agora.

É isso que a gente tem que ensinar para os nossos meninos, para o nosso pessoal que caminha junto conosco, os nossos companheiros, nossos malungos, os nossos companheiros de barco. É isso aí. É contar para eles o que a

gente achou na nossa caminhada. A surpresa de amanhã para eles será uma surpresa diferenciada, porque eles não vão perder tempo. Você, hoje, está preparando para quando a surpresa chegar, que é o amanhã, que o amanhã que é hoje. Ontem foi o meu amanhã, hoje é o meu amanhã de amanhã. E assim vai levando. E vai acreditando e vai aprendendo e vai ficando cada vez mais forte. Eles têm que acreditar que a gente é especial, que a gente tem ajuda, que a gente tem amparo e que a gente pode ser cada vez melhor e ter uma vida muito boa, porque a gente não precisa sofrer mais. E aquele que tinha que sofrer já passou essa parte. Eu entendo dessa forma. Cadê as mulheres perguntando, gente?

**Oneida Pereira:** Boa noite. Eu sou professora e a gente trabalha com as ações afirmativas, ficamos olhando os estudantes se reconhecerem pretos e pardos. A minha família veio de Minas Gerais e, esses dias, meu primo falou assim: “Ah, eu trabalhava quinze dias em troca de um litro de banha para me alimentar”. Eu achei interessante a fala dele, porque muitas vezes a gente não tem noção de onde a gente veio. E dessa ancestralidade. Ele demorou 80 anos pra perceber que ele tinha que trabalhar cinco dias por causa de um litro de banha. E é assim na nossa família. A minha bisavó era escravizada e sumiram com ela. Essa é uma história muito velada e muito difícil também.

Eu acho que colocar o pé onde você colocou é muito difícil ainda para muitos. Na minha família, isso ainda é muito distante. Você ter a oportunidade de ir lá, colocar o pé e contar o testemunho é muito bonito. Dá vontade de a gente ir atrás e dar esse salto, de ir lá também ver onde está a nossa ancestralidade. A gente fica querendo saber mais da nossa história que às vezes se perde ao longo do tempo. É muito bonito ver que a sua história tem um início, tem a sua avó, a sua mãe. E que isso não pode se perder. Então, eu acredito que o filme é maravilhoso. E ele pode resgatar outras histórias, que estão perdidas, que as pessoas não param para olhar pra trás. De onde eu vim?

**Isabel:** Ah, minha querida. Eu que agradeço, mas não preocupa não. Faça

o seu trabalho bem feito. Combata o bom combate. Quem quiser caminhar com você, caminhe. Ache a sua história. Mostre para o seu entorno que você sabe de onde você veio e quem foi sua avó, quem foram os seus *tatas*, o que aconteceu com eles. O simples fato de eles verem você procurando saber da história da sua bisa... Amanhã eles vão lembrar que você fazia isso e eles vão contar isso para os meninos deles. Se não despertar nos pais de hoje, vai despertar nos bisnetos de depois de amanhã, a surpresa que é o futuro. Então, a gente tem que fazer o nosso trabalho bem feito para a gente ficar feliz, ir embora. Eu falo que eu não quero voltar aqui nem pra chupar manga.

Então, eu faço o que eu tenho que fazer bem feito demais para eu ficar feliz comigo, para eu saber que eu fiz o meu máximo e o meu 100%. E se aos olhos do outro meu 100% é cinco, é dois, não me interessa. Meu 100% é o meu 100%, foi o melhor que eu pude fazer, o meu melhor. E assim é a sua parte. Faça o seu melhor, procure o que você precisa saber. Pergunte e faça com que aqueles que não acreditam ou que não pensam o que você pensa, faça com que eles saibam que você está fazendo esse movimento, porque amanhã eles vão falar desse movimento que você fez, quando você não estiver aqui. Ah, uma tia sua, tia avó que fazia assim assado, ela tinha isso na cabeça. Aí, o menino vai falar, “é, mas por quê?”. E aí acontece a mágica, o encantamento. Ele se apresenta para a gente. Não preocupa, não. Tem muita gente que frequenta aqui em casa que aprendeu que era preta a partir do momento em que eles nos conheceram. Eles não tinham no seu biotipo interior a certeza de que eles eram negros e, com o convívio conosco, eles se aprenderam como negros. Eles se encontraram e reencontraram. E isso é muito lindo. É muito lindo, porque o entorno da sociedade é só apagar, apagar, apagar, apagar, apagar. Mas uma semente que você planta hoje, amanhã ela é árvore, a árvore dá fruto e fruto dá semente. Semente semeia. Ó (gesto circular com os antebraços). E assim fica. Feliz. Fica feliz. Quem sabe que é negro, sendo negro, é uma dádiva. A pessoa sabe que recebeu uma joia da espiritualidade, de saber quem é, isso é maravilhoso. Então, não precisa brigar, não precisa

ficar triste com quem está ao seu redor e não entende isso. Faz o seu melhor, fala o seu melhor, mostra o seu melhor e caminha.

É isso, gente, esse trabalho é muito bom. Eu falo que eu trabalho como mestra da cultura popular. Esse ofício eu só faço porque sou quem sou, porque nasci onde nasci e porque sou neta de quem sou. Por isso que eu faço esse trabalho. Então, é uma história que eu sei, que eu conheço desde que eu nasci. Eu nasci em 13 de abril. No dia 13 de maio eu estava sendo coroada como princesa de Massambique. Então, o mesmo tempo que eu tenho de vida, eu tenho de coroada. E até então eu sei dessa história a vida inteira minha, mas eu não tinha despertado para essa situação de ser quem se é.

Mas eu agradeço muito a Deus, que eu tive tempo de entender e de saber. Hoje, eu busco na mente e, mesmo que eu não busque, as situações vêm aflo-rando na minha mente e eu vou trabalhando em cima daquilo, vou anotando e pesquisando, e as pessoas que Nossa Senhora coloca no meu caminho vão me ajudando nessa caminhada. E é pergunta e resposta, é caminhar e vencer e em frente, avante, sem temor. Avante, sem temor. Caminhe, caminhe que você chega. Quem fica parado não sai do lugar. Cada passo que você der hoje é um a menos amanhã. Vamos caminhando, devagarzinho. Vai dar certo.

**Maira:** Eu queria saber da rainha Belinha e da Júnia que histórias vocês que-rem contar ainda? Quais são as próximas histórias? Um próximo filme, um próximo livro? E a Júnia comentou que a Belinha é afrofuturista. Pensar um futuro para a população negra no Brasil é de uma coragem, porque é uma população que vive sendo morta e vive resistindo. É quase mágico, é de uma força sobrenatural. Resistir a um sistema que nos mata diariamente, que não nos quer num determinado lugar. Então, ter histórias de futuro para contar também é desafiante. Queria saber se a Belinha ainda tem alguma outra his-tória que ela queira transformar em filme, se a Júnia também está trabalhando em algum projeto atualmente.

**Isabel:** Eu tenho uma história que vai se transformar em filme, e a Júnia

está comigo, sobre o funeral de uma rainha de *Ngoma*, que é o restante dessas homenagens que minha mãe recebeu. Eu tenho certeza absoluta de que eu vou fazer esse filme. Tem o livro que nós vamos fazer contando a história desta casa junto com a Júnia e toda a nossa equipe de ajudantes, de colaboradores, de pessoas anjos.<sup>2</sup> Tem um outro livro<sup>3</sup> que eu estou escrevendo sobre mim, *Belinha*. Coisas que aconteceram comigo. Como é minha história. Poucas coisas, e eu sou muito engraçada, eu acho. Eu sou muito engraçada, eu me adoro. Sou doída comigo. Umás coisas engraçadas que eu acho graça, umas coisas que as pessoas ficam pensando assim: “gente, que mulher boba, meu Deus!”. Mas faz parte da minha essência de positividade achar graça de coisas que as pessoas não acham graça.

De futurismo, eu trabalho com professores, avós, escolas. São formadores de opinião, que podem falar do que não sabem, ensinar coisa errada. Então, o meu trabalho é ir à escola, ou para os lugares onde estão as pessoas que fazem diferença, para contar minha história, contar as coisas que eu penso. E as pessoas querem escutar, e, para mim, é muito fácil. Para mim, é sopa no mel, é maravilhoso, é queijo com doce de leite, doce de leite com queijo. É isso que é, delícia.

**Júnia:** A gente esqueceu de falar que a *Belinha*, hoje, é mestra. Ela é mestra dos saberes tradicionais. Ela é professora na UFMG, dentro de um programa muito importante que traz mestres dos saberes tradicionais para lecionar na universidade por um período, com isonomia salarial com os professores. Então, é um processo muito bonito que está rolando aqui na UFMG, que é essa a universidade que queremos, com esses saberes, essas novas/antigas epistemes, mas com essa novidade de serem reconhecidas de igual para igual dentro da universidade. Demorou demais. É uma dívida histórica, mas que

---

2. [N.E.]: O livro *REINO TREZE DE MAIO - Memórias narradas por suas rainhas*, escrito por Isabel Casimiro Gasparino e organizado por Júnia Torres, foi lançado em 2024 pela Filmes de Quintal Editora.

3. [N.E.]: *Rainha Conga de Minas Gerais e do Reino Treze de Maio: Isabel Casimira Gasparino conversa com Rildo César Sousa*, lançado em 2025, pela Impressões de Minas.

vem sendo aos poucos minimamente reparada pelas universidades públicas brasileiras. A Belinha tem alcançado espaços que são muito importantes.

Mas a gente tem que fazer uma pesquisa porque muitas pessoas filmaram, fotografaram o funeral da mãe dela, que era uma rainha muito importante, muito querida em Minas Gerais e em toda parte. Tinha milhares de pessoas. Então, a gente está fazendo essa pesquisa de resgate dessas imagens. E, além disso, estamos dirigindo um filme que trata da visita que a folia de Reis dos primos de Belinha faz ao presépio dela todo ano. Estamos trazendo uma outra história de Belo Horizonte que ninguém conhece. A folia deles é sediada lá no Primeiro de Maio, que é um bairro de periferia. Também é uma folia muito antiga. Então, a gente foi lá, filmou a folia, filmou a folia fazendo homenagem na casa dela. Estamos trazendo essa outra dimensão da expressão, que é musical e cultural.

É uma outra salvaguarda de cultura popular que é feita dentro do reino dela, que é muito pouco conhecida. Então, acho que esse documentário também vai ter esse valor de trazer... E a gente está em plena realização. É o livro que está em plena realização sobre a história das Três Rainhas que são essas três coroas que historicamente dirigiram o Reino Treze de Maio. Eu sou a escritã, e a Belinha conta. Eu escrevo, transformo em texto, submeto a ela, e a gente, num processo demorado, chega a um texto final. Então, também há essa relação entre oralidade e escrita, que é no livro que a gente está produzindo agora sobre a história das três rainhas.

**Isabel:** É isso mesmo. E vai ser bonito demais. Coisa linda.

**Júnia:** Não perdem por esperar.

**Viviane Goulart:** Eu queria fazer uma fala, dar um alô também. Vocês me veem?

**Isabel:** Muito bem! Está linda.

**Viviane:** Eu sou a Viviane, eu sou de Minas Gerais também, mas resido aqui em Goiás, no estado de Goiás, já tem sete anos. Então, assim, é muito bom estar perto de vocês também. Estar perto de Minas também através dessa conversa. Eu queria saudar o filme de vocês. Eu fiz várias anotações, também assisti ao filme ontem. Reassisti, na verdade, pois eu acho que eu já tinha tido a oportunidade de ver esse filme em algum festival. Queria abrir essa roda para me apresentar também, fazer esse contato com vocês através desse espaço aqui. Senti essa abertura sua também e, para mim, está sendo muito legal conhecer o trabalho da Júnia, e achei bem interessantes as colocações que vocês trouxeram, o gesto de trabalho de vocês duas. Essa parceria de coautoria e de codireção. E tem essa cena superforte do ritual, que agora vai inspirar outros filmes. Achei bem forte esse rito também de passagem, o coroamento no mar, a gente se despedir da sua mãe, na primeira parte do filme, e aí chega Belinha toda poderosa também. Acalenta o coração da gente. Gostaria, inclusive, que você contasse mais sobre sua avó. E elogiar, mais uma vez, o trabalho de codireção de vocês, elogiar esse gesto. É um filme-ritual. Ele trabalha a parte sensorial, a questão da performance dos corpos, a questão da musicalidade que Júnia também trouxe. A gente se desloca para esse lugar no filme. A gente pisa com você, chega perto da sua pisada com você.

Mas eu queria chamar também essa escuta para entender a hierarquia da sua família, Isabel. Eu queria te perguntar: quando foi que a sua mãe morreu?

**Isabel:** No dia 2 de junho de 2015 que a mãe foi embora. 17 dias depois da nossa festa do Rosário. Abençoada foi embora. Minha mamãe querida me largou na mão de calango. A minha bisavó se chamava Conceição Moreira de Jesus. Ela nasceu na cidade de Betim. No bairro Angola, Minas Gerais.

**Júnia:** É incrível, a avó da Belinha nasceu num bairro em Betim chamado Angola. Isabel fala isso no filme. Mais uma coincidência que a gente tem dentro do filme. Claro que ele não chama Angola à toa. Era uma espécie de

um quilombo, começou com uma tradição também de um cruzeiro. Desde lá começa a religiosidade da família dela.

**Isabel:** E é uma coisa que eu gosto de dizer sempre: o reinado não pertence à Igreja Católica. A Igreja é parceira do reinado. O reinado não é folclore. O folclore é parceiro do reinado. Porque quando o reinado fica muito atacado por outras situações políticas, outras situações de momento, pesquisadores, folcloristas, fazem com que a gente continue caminhando devagar, de lateral, sem se apagar e sem sumir, que eles passam, nós não vamos passar. O general passa, não, o governador passa, o presidente passa, o soldado não passa. O mesmo soldado que faz a escolta hoje, amanhã ele é general. Ele passa por uma trajetória grande, as cabeças mudam, os fazedores continuam.

Nome da minha avó: Maria Casimira das Dores. Ela se chama Maria Casimira porque ela nasceu no dia de São Casimiro, que é 4 de março. Ela nasceu em 4 de março de 1906. Minha mãe se chamava Isabel Casimira das Dores Gasparino, e eu me chamo Isabel Casimira Gasparino, Isabel, Casimira da minha avó, da minha mãe, e Gasparino do meu pai, que agora eu já sou alforriada. Então, eu só tenho esses três nomes. Graças a Deus. Entendeu, moça?

**Viviane:** Entendi, Isabel.

**Isabel:** Então, quando eu digo que a minha bisavó Dona Conceição Moreira é a primeira de todas, é porque ela lembrou do chamado e levou a filha dela para seguir o chamado. Foi através desse feito da minha bisavó que minha avó se encontrou, se entendeu, e eu estou aqui hoje falando por causa de um movimento da minha bisavó Conceição Moreira de Jesus.

Antes da partida da minha mãe, eu era uma princesa. A partir da partida dela, eu me tornaria uma rainha. A partir do momento em que a minha coroa de princesa passou pelas águas do mar e o Toninho fez aquele ritual simbólico de me coroar com a coroa passada nas águas de Angola, me tornei rainha. Aquela foi a primeira coroação, mas a coroação legítima, com todo mundo,

com a comunidade, foi marcada para o dia 8 de dezembro do mesmo ano em que a mamãe foi embora, para que a guarda não ficasse sem uma rainha no seu comando, no seu trajeto.

**Viviane:** Eu queria fazer uma outra pergunta. Eu queria que vocês falassem um pouquinho da guarda de Moçambique.

**Isabel:** Deixa eu falar só uma coisa. Hoje, falamos diferentes coisas iguais. Minha querida, tem guarda de Massambique. A gente já aprendeu que a pronúncia dos nossos *tata* é Massambique. E tem o povo do Congo, tem Marujada e tem Catopês. E tem os Caboclos, que são os Caboclos de Nossa Senhora. São os negros da terra, os negros que estavam no Brasil ou antes de ele ser Brasil.

Tanto no quilombo como fora do quilombo, no reinado, ou na capoeira e qualquer outra manifestação africana, você tem que saber uma coisa. Preste atenção: nós somos povos de nação, por isso falamos diferente coisas iguais. Nós não falamos dialetos; nós temos linguagens diferentes, diferente de cada posição, de cada região da África de que a gente tenha saído ou nascido ou vivido. Então, o que é que eu posso te falar da diferença de uma coisa para outra?

Imagina o pessoal da seleção brasileira. Quando a gente convoca a seleção brasileira para jogar, a gente convoca jogadores de vários estados do Brasil. Essas pessoas juntas formam a nação brasileira, mas, fora dessa nação brasileira, eles são um povo nascido cada um em um estado. Então, cada um desses tem a sua própria naturalidade. De onde eles vieram. Quando terminam o campeonato, vai cada um para o seu time, vai para o seu estado. Uma seleção de pessoas de um lugar que se juntam para representar uma nação maior. E então o povo, a nação de Nossa Senhora do Rosário, é Reinado, cabe todo mundo. Os outros são pessoas, entidades, cidades que são comandadas por Nossa Senhora. Nossa Senhora comanda soberana sobre todos esses povos de tronco linguístico banto, que é o povo do reinado. Você está entendendo agora?

Então, por isso que nós, que somos povo de nação, falamos diferente, coisas iguais. Porque na nossa terra a gente fala assim, o nosso sotaque na nossa terra é isso. Na outra terra, a mesma coisa é outra coisa. Falamos diferente, coisas iguais. Você entendeu a riqueza desse assunto, desse negócio? Somos povos de nação, falamos diferente, coisas iguais. Isso aí conta tudo. Então, quando eu sou Massambique, que eu sou Congo, que eu sou Marujo, que eu sou Catopê, Vilão. Todas as manifestações de reinado, eu sou Nossa Senhora do Rosário, que reina soberana sobre os povos de linguagem banto. Reinado, Nossa Senhora, todo mundo. Quando eu volto para minha casa, eu sou Massambique e o outro é o Congo. Congo, no nosso aprendizado, são as pessoas oriundas do povo, entendeu? Ela é do Congo, mas ela é do Reinado. Ela é Massambique, mas ela é do Reinado. Ela é Catopê, mas ela é reinado. Ela é Caboclo, mas ela é reinado, porque Nossa Senhora comanda soberana esses povos. Entendeu?

**Glaura:** Muito obrigada, Belinha, por essa explicação. Agora, todas nós entendemos! Eu vou passar a palavra para um encerramento.

**Júnia:** Queria agradecer demais, demais, por mais esse convite.

**Isabel:** Eu só tenho a agradecer a oportunidade de estar falando com essas pessoas de vários lugares, pessoas que gostam de aprender e de entender a respeitar o outro, respeitar o sagrado do outro. Eu só tenho a agradecer a sua bondade de me convidar, Glaura. E agradecer à Júnia, que tem me ajudado, junto com outras pessoas, a caminhar, e ela me arrasta. Ela vai andando e vai me arrastando, e aí eu vou junto, sim, porque a gente vai aprendendo e caminhando e fazendo. Agradeço à Nossa Senhora, ao Universo, peço às forças superiores que abençoem a todos vocês, que vocês se tornem cineastas maravilhosas e de muito dinheiro. Din-din, trem bão. E me chama. Me chama pra eu ir aí. Para ganhar dinheiro com vocês.



# Sonhar, pensar, criar imagens

## conversa com Sophia Pinheiro

*Esta conversa com Sophia Pinheiro ocorreu no dia 18 de julho de 2023, como parte das atividades da “Oficina de Crítica: Oralidade e escrita em narrativas audiovisuais contemporâneas realizadas por mulheres”. Nesse encontro com a realizadora, assistimos ao filme TEKO HAXY - Ser imperfeita (2018), codirigido com Patrícia Ferreira Pará Yxapy.*

**Glauro Cardoso Vale:** Nossa convidada, Sophia Pinheiro, é pensadora visual, artista, pesquisadora, cineasta e educadora popular, interessada nas políticas e poéticas das artes visuais, do audiovisual, da educação, dos processos de criação, de gênero, sexualidade e das epistemologias ameríndias. Dedicou-se, há quase 10 anos, à militância indígena e à formação audiovisual de diversos povos, sobretudo entre mulheres indígenas. Como parceira de trabalho, é realizadora dos filmes *TEKO HAXY - Ser imperfeita* (2018, 39 min), codirigido com a cineasta Mbyá-Guarani Patrícia Ferreira Pará Yxapy, e *Nhemongueta Kunhã Mbaraeete* (Programa IMS Convida, 2020, 200 min), uma obra-processo de 16 videocartas em colaboração com as cineastas indígenas Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Michele Kaiowá.

Sophia, esta é uma oficina que conta com participantes – a maioria mulheres – de diversos estados do Brasil e dois países, Portugal e Uruguai. Passo agora a palavra a você, para que possa falar um pouco para nós da sua trajetória.

**Sophia Pinheiro:** Obrigada, Glaura, querida. É um prazer estar aqui. E, como você havia falado, não só por essa pluralidade de territórios, mas também de pessoas, a maioria mulheres. E é muito especial falar neste encontro tão, tão bonito, cheio de coisas, de gente que eu admiro pra caramba. A Patri, infelizmente, não conseguiu estar presente; o tempo dela está mais voltado para o recolhimento neste momento. Então, vou começar a falar um pouquinho sobre essa parceria. Em seguida, a gente assiste ao filme *TEKO HAXY*, e depois a gente conversa.

Acho que muita gente se pergunta: “como foi que você começou nesse caminho da militância com os povos indígenas? Como você começou a trabalhar com mulheres indígenas? Então, eu gosto muito de começar falando um pouquinho disso, para mostrar que não tem muito mistério. Às vezes, é uma coisa que a gente vai sendo levada. Eu, pelo menos, fui. Quando percebi, era uma coisa que já estava fazendo todo o sentido para a minha vida. Eu sou de Goiânia, Goiás. Eu fiz a minha graduação lá na UFG, em Artes. E a coisa que eu mais me entendo fazendo e que eu tenho mais tesão na vida é desenhar. Quando eu desenho e estou na aldeia, aí juntam as duas coisas que eu mais tenho tesão na vida, e é maravilhoso. Então, eu terminei a graduação em Artes Visuais, só que, no meio, ou mais para o fim da graduação – vamos dizer que no último ano –, eu senti que faltava alguma coisa.

Estava fazendo meu TCC. Fiz um livro de imagem, que é um clipe ilustrado, sem palavras, só a narrativa visual mesmo. Na época, eu tinha um compaheiro, e a orientadora dele, que era da Antropologia, estava ministrando uma disciplina que se chamava “Arte e Gênero”. Participei dessa disciplina como ouvinte. E, bom, eu já era militante dos movimentos feministas... E quando entrei nessa disciplina, parece que tudo fez sentido na minha cabeça. Nós estamos falando de Goiânia, não sei se alguém conhece. É um lugar muito hostil para essas outras possibilidades de existência que não sejam conservadoras. Ainda tem um resquício muito forte do coronelismo, das oligarquias, da “Marcha para o Oeste”, lá. Até hoje, é assim.

Então, essa experiência nessa disciplina foi uma coisa que me moveu.

Era isso que eu buscava, uma coisa mais política dentro dos processos artísticos. Foi a partir dessa disciplina que pensei em fazer o mestrado em Antropologia, justamente para seguir um caminho que unisse a arte, o gênero e a política. Política no sentido mais ligado às questões das mulheres, que, na época, já me interessavam muito.

Nesse processo, essa professora, que se chama Maria Luiza Rodrigues de Souza, me convidou para ser monitora dela na Intercultural Indígena da UFG, que é uma das primeiras iniciativas a ter uma abertura aos povos indígenas dentro das universidades, como a UFMG, a Universidade Federal do Pará e outras. Lá na UFG, fundaram o Núcleo Takinahakỹ. Eles fizeram uma oca gigante e toda circular: até a arquitetura se transformou para receber essas pessoas.

Dentro dessa intercultural, havia um módulo que era “Imagem, Cinema e Pintura”, do qual também fui monitora, em 2011 e nos três anos seguintes também. Foi quando a coisa realmente, naquela cabecinha que tinha explodido, explodiu, sei lá, o dobro. Era um universo, né? Na verdade, eu já tinha uma certa sensibilização. Minha mãe fez Antropologia. Quando tinha meus 10, 11 anos, eu pegava os cadernos de estudos dela, recortava e desenhava por cima. E meu pai fez Filosofia, dava aula na UFG. Sabe quando uma coisa vai puxando outra e outra? E aí, nesse emaranhado de coisas, tipo um tecidinho que a gente vai costurando, eu entendi que, para a minha pesquisa de mestrado, eu podia unir esse lugar do gênero, das questões das mulheres, as artes, englobando também não só pintura, desenho, mas, na ocasião, o cinema. Por quê? Porque eu percebi que tinham muito mais homens indígenas acessando a universidade, a licenciatura, que mulheres indígenas. E isso me deu uma inquietação.

A gente ficava se perguntando: por que é assim? Em alguma medida, eu já sabia a resposta. Como uma feminista branca, eu falava: “cara, é isso, parece uma reprodução do machismo, por que elas não podem? Por que é tão difícil elas estarem na universidade, também na licenciatura?”.

Essa percepção, logo depois, foi bastante desconstruída. Naquela época, eu não conhecia nada dos outros feminismos, as pesquisas eram muito incipientes aqui no Brasil. Os feminismos dos povos originários, feminismo

comunitário, feminismo Abya Yala, do Sul Global, a decolonialidade, tudo isso é bem recente em termos de traduções, acessos e tudo mais. Foi no mestrado que eu comecei a entender mais sobre esse campo teórico. A primeira fonte de pesquisa foi o site do Vídeo nas Aldeias, a gente dava as oficinas mostrando vários filmes do projeto. Na época, havia 38 cineastas indígenas formados pelas oficinas do Vídeo nas Aldeias. E desses, só três eram mulheres: Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Natuyu Yuwipo Txicão e Ayani Huni Kuĩ. E aí, decidi fazer uma pesquisa sobre a trajetória dessas mulheres: como elas se tornaram cineastas, como foi a oficina, o que elas estão fazendo, as dificuldades, enfim, tentar responder por que havia poucas mulheres formadas dentro de uma ONG, dentro de um lugar que se propõe a formar pessoas indígenas. O que acontece que essas mulheres não estão chegando na universidade e o que acontece que essas mulheres também não são formadas com paridade de gênero dentro dessas oficinas?

Porém, no mestrado, entendi que as três trajetórias se mostraram muito imensas para serem trabalhadas em apenas dois anos. A Patrícia Ferreira Pará Yxapy mora no Sul, ela é Guaraní Mbyá. E a Ayani Huni Kuĩ no Acre, e a Natuyu Yuwipo Txicão é Ikpeng e é do Xingu, e eu estava doida pra fazer o trabalho de campo. Então, acabou que escolhi abordar a trajetória da Patrícia como uma mulher indígena cineasta, que foi a única que me respondeu. Ela até conta: “eu achava que você era mais uma antropóloga que chega e fala ‘ah, eu quero fazer uma pesquisa, um estudo e tal’”. Então, ela nem botava muita fé. Mas fui lá para Ko’enju, onde a Patrícia mora até hoje, e as coisas foram se desdobrando. Vocês vão ver no filme parte dessa relação.

A partir daí, muita coisa foi se transformando, não só na minha vida, mas na minha pesquisa do mestrado e nas minhas intenções como artista visual, como uma pessoa pesquisadora. Muitas das coisas que eu achava que eu tinha algumas respostas, eu, obviamente, descobri que não. Por exemplo, aquela questão inicial... “É por isso que elas são oprimidas dentro das aldeias! É por isso que elas não acessam as oficinas e não acessam as universidades”. Em partes, sim, mas tem uma outra parte. Existem muitas variáveis quando

a gente vai pensar sobre as mulheres indígenas e as violências dentro das aldeias. Claro que os interlocutores privilegiados dessa colonização foram os homens, tanto os indígenas quanto os homens não indígenas.

Mas, ao mesmo tempo, dentro dessa camada, da camada grossa e espessa desses processos, tem uma outra que está ali coexistindo, de uma resistência muito grande por parte das mulheres. Uma resistência de continuar a cultura, de continuar fazendo alianças e políticas internas para as coisas irem funcionando. E mesmo que a gente de fora pense que apenas os homens estejam sendo os interlocutores, existe um movimento, que a gente não vê, das mulheres para que esses homens estejam falando o que elas querem, sabe? Existe uma dinâmica social muito curiosa. Claro, eu não estou generalizando, mas essa percepção se confirmou com experiências posteriores com outras mulheres e, principalmente, desde 2016 pra cá, há esse movimento político aumentando no Brasil: a gente tem uma ministra indígena, Sônia Guajajara, temos a Célia Xakriabá, temos a Anmiga (Articulação Nacional das Mulheres Guerreiras da Ancestralidade). Há uma efervescência agora, um derramamento de uma coisa que já estava ali. Sei que é agora que a gente está vendo isso, mas essas articulações sempre existiram, principalmente internamente.

Só contando um fatinho que tem a ver também com essas estratégias. Nas missões jesuíticas, existia um quadro missional, tipo uma arquitetura. Havia uma pequena configuração de cidadezinha. Dentro das missões, havia as oficinas, a horta, o colégio, a igreja, o pomar, a praça, os cabildos, as casas onde as pessoas ficavam, e o cotiguaçu. O cotiguaçu, na literatura jesuítica, é o lugar das mulheres recolhidas, das mulheres loucas, separadas, das mulheres que tinham tido filhos fora do casamento, enfim, das Guarani Mbyá, das Kaiowá, das Nandeva, que haviam feito coisas que, para a Igreja Católica, eram pecados mortais.

Então, onde as missões foram mais fortes, as mulheres oscilavam entre recatadas, submissas, tímidas e agentes do demônio. Elas representavam o aspecto mais selvagem dentro do que já era selvagem naquela ótica colonizadora.

Porém, o cotiguaçu criou, internamente, por conta das mulheres, uma comunidade autônoma. Era dentro do cotiguaçu que as mulheres continuavam as culturas Guarani. Elas estavam ali com as crianças, cuidando, criando, ou seja, elas estavam recosturando o tecido social que havia sido rasgado pela colonização. Quando eu li um texto de um museólogo chamado Jean Baptista sobre isso, eu conversei com a Patri, que já conhecia ele. E ela disse: “nossa, ainda bem que você leu o Jean, porque todo mundo acha que cotiguaçu era esse lugar onde as mulheres eram excluídas, tadinhas delas, jogadas do lado de fora, e a gente sempre tem o cotiguaçu como esse lugar de resistência, como esse lugar que foi a sementinha para não deixar que toda aquela colonização tomasse conta da gente. Então, a gente fez esse movimento estratégico, inclusive internamente, conversando com várias outras pessoas. A gente pode, aqui no cotiguaçu, armar esse dispositivo, digamos, de fingir que a gente está ‘sim, senhor, tudo bem, está certo, seu padre, amém, Jesus’ e continuar passando, transmitindo a cultura, não só às crianças, mas ali entre as mulheres, com as plantas, as curas, os remédios. E outras partes culturais também”.

Bom, tudo isso para dizer que, quando eu entro em contato com isso, a minha cabeça, que já estava explodida, da política, do gênero, das questões indígenas, explode mais um pouquinho. “Nossa! Existem outras formas de se fazer política e outras formas de pensar como ser mulher no mundo? Olha só”. A partir dessa minha aventura existencial com a Patri, com a família dela, muitas coisas foram se desdobrando.

No mestrado, trabalhei com a metodologia das videocartas, porque a Patri morava lá em São Miguel das Missões, quase chegando na Argentina. Com a bolsa do mestrado, na época, era quase impossível ficar indo ao trabalho de campo. Mas, então, eu ganhei também uma bolsa de intercâmbios para a UFRGS. Fiquei três meses lá, dois meses e meio na aldeia. O que era uma forma de viabilizar o trabalho de campo, foi se desdobrando em outros projetos.

Num desses projetos, a gente aprovou o *TEKO HAXY*, que chamava “Imagem como arma”. Era uma instalação cujo dispositivo era a troca dessas

videocartas à distância, justamente para que, mesmo longe, a gente seguisse se falando, se conhecendo, mas não só: para que a gente seguisse, de uma certa forma, através do que a gente filmava uma para outra, mostrando a nossa relação.

Porém, quando a gente aprovou o projeto, essa dinâmica não deu muito certo. O tempo na aldeia era completamente outro, a Patri não tinha um celular ou internet muito bons, enfim, várias coisas. Só funcionou mesmo quando eu estava na aldeia. O filme vai falar mais sobre isso. Mas é nesse lugar, então, que eu iniciei o doutorado, justamente para continuar pesquisando.

A própria trajetória da Patrícia, quando eu terminei o mestrado, já era completamente outra, né? Festivais de cinema começaram a convidá-la para ser curadora, a fazer mostras com os filmes dela... Teve uma que se chamou Patrícia Ferreira Pará Yxapy. Então, muita coisa foi se transformando por conta também da nossa própria transformação como sociedade não indígena.

A partir disso, no doutorado, a minha pesquisa foi indo para esses caminhos de entender como são os processos criativos de outras mulheres indígenas cineastas no Brasil. Conversei com oito mulheres e fiz o meu trabalho de campo, claro, ainda com a Patri e com a Graciela Guarani e uma cineasta Maya, que é a Flor de María Alvarez Medrano. Eu queria me aproximar um pouquinho desses movimentos além do território que a gente entende como Brasil. E foi muito importante ter ido para a Guatemala, ter estado lá com elas e fazer aproximações e distanciamentos.

Com essa expansão, eu comecei a perceber que, na verdade, também tem uma coisa que se retroalimenta. Se os cinemas indígenas pegam as tecnologias do audiovisual, como a câmera, de certa forma, eles devolvem para a gente uma outra coisa que também é cinema, mas a partir de outros lugares de elaboração, e não só de imagem, do conceito de imagem, mas também de processos criativos.

Foi um pouco esse caminho que eu quis traçar. Na minha tese, eu levantei a hipótese de que o cinema é reencantado quando as mulheres assumem o lugar de criadoras, mas não só de imagens, mas criadoras de outros

mundos, criadoras de crianças, criadoras de plantas, criadoras de animais, criadoras de tudo. Porque esses outros lugares, que são espirituais, estão nessas imagens. Eles fazem parte desse processo de realização cinematográfica. No caso da Patri, por exemplo, se Nhanderu não quer, não tem filmagem, entendeu? No caso da Flor, se o fogo diz que não é permitido filmar tal experiência, tal cena, não tem filmagem. Coisas muito simples. Se um entrevistado, uma entrevistada, acorda indisposto, no sentido de não estar se sentindo inspirado, e não quer falar naquele dia, não tem filmagem. E, muitas vezes, também até o próprio processo de filmagem e de montagem é consultado pelos xamãs, e não só pessoalmente, mas também nos sonhos. Os sonhos são aspectos fundamentais para a elaboração dessas imagens, porque essas imagens também são reveladas.

Na minha tese, tem um capítulo sobre o sonho, a partir de um filme do Alexandre Werá, um homem guarani, que filma a avó. Eu até participei da realização, no auge da pandemia. É uma história super curiosa e engraçada, porque o Werá é primo da Patri. A avó dele, a Ará Poty, que é xejary e morava lá em Ko'enju, tem um sonho. Ela estava muito doente e as divindades diziam para ela procurar um outro lugar para morar com a família toda. Ela teria mais felicidade e até conseguiria plantar mais, enfim, iria fazer parte do processo de cura dela. Ela sonha isso, e fala com os xamoi e as outras xejary, que são os mais velhos, os xamãs Guarani Mbyá. E aí, eles falam: “então vamos procurar essa terra como você sonhou”. Então, foi um grupo de xondaros, que são guerreiros mais jovens, buscando essa terra. Ela falava de acordo com o sonho: “eu acho que é lá em Santa Catarina ou no Paraná” ou “Ah, tinha montanha...”, e eles foram buscando esse lugar, até chegar num lugar no Paraná que eles falaram: “nossa, a gente encontrou um lugar que é muito parecido com o que a xejary sonhou e eu acho que a gente encontrou e a gente tem que vir pra cá”.

Foi isso. Entre sonhar e falar, entre encontrar a terra e falar “acho que a gente tem que vir pra cá”, acho que durou uma semana. De repente, saíram dois ônibus com 70 famílias lá de Ko'enju para ir para essa terra, deixando tudo para trás. Tudo. Foram atrás do sonho da xejary. Chegaram lá e o lugar

era um parque, uma área de reserva florestal. E aí foi um imbróglio, porque todo mundo na cidade começou a ficar ouriçado: “ai, meu Deus, os indígenas estão chegando, vão tomar nossas terras!”. Essa parte aparece no filme, a TV: “mas vocês vieram da onde?”. E aí começaram as especulações, né? Mas o engraçado é que era uma área de reserva florestal, e claro que a xejary vai sonhar com uma área dessa, imagina, porque os povos indígenas são os povos que mais cuidam da preservação dos biomas e das vidas dentro da floresta.

Claro que eles não puderam ficar na reserva. Mas, nessa preocupação toda de eles estarem lá ou não, de roubarem as terras ou não, eles acabaram ficando e foram pingando. Um grupo voltou para Ko'enju e se desarticulou. Outro foi para uma outra aldeia lá perto, até que uma parte do grupo foi para uma aldeia que hoje chama Ará Poty, em homenagem à Ara Poty. E eles estão lá vivendo lá, no Paraná, perto de Chapecó.

O sonho, então, é uma parte de uma elaboração muito séria. O sonho tem a capacidade de mudar as estruturas das coisas, mudar as estruturas sociais, mudar as estruturas das famílias, e, claro, mudar também essas estruturas das imagens, dos entendimentos de imagem, de como fazer imagens, como pensar imagens, como criar imagens.

Junto com esse pensamento do sonho, vem um pensamento também das plantas. Muitos filmes feitos por mulheres indígenas colocam-se no tempo da terra, nos tempos das plantas. Então, é uma filmagem que traz mais paciência, duração do plano, os cuidados, uma conversa com as formigas, uma conversa com as plantas e uma conversa com muitas outras vidas que não a vida humana.

Vários caminhos foram abertos no doutorado. Houve o projeto Nhemongueta Kunhã Mbaraete, que é uma troca de videocartas que eu fiz com a Patri, a Graci e a Michele durante a pandemia, que se desdobrou numa oficina, em 2020, no Instituto Moreira Salles. A gente estava em casa, então era o momento perfeito para usar um pouco dessa metodologia. A gente fez tudo pelo celular e quem montou foi o Fábio Costa Menezes e o Alexandre Pankararu, companheiro da Gra. Então, ficou tudo dentro de casa mesmo,

bem pandêmico. Foram quatro filmes, quatro conversas. “*Nhemongueta*” é conversa à toa, fofoca, aconselhamento, e “*kunhã*” é mulheres. “*Mbarae-te*” é força, coragem. Então, uma conversa entre mulheres corajosas, uma fofoca, como a gente gosta de falar.

A transmissão de pensamento da cultura é uma coisa muito frequente mesmo nos filmes feitos por mulheres indígenas. Contar o que aprendeu com a mãe, o que aprendeu com a avó. Mostrar o cotidiano, as crianças, a roça, o motivo espiritual de ser das coisas. Por exemplo, no filme *PARA RETÉ* (2015), que a Patri fez sobre a mãe dela, há uma parte que ela está varrendo o pátio, e aí a mãe dela fala: “ah, eu estou varrendo o pátio, que é pra Nhamandú chegar e ver que a minha casa está bonita”. Também tem uma cena em que a Patri está se arrumando e conversa com as formigas. Ela acorda, passa o creminho dela... é muito bonita essa cena. Ela está na frente do espelho, onde ela coloca a câmera, como se a câmera fosse o espelho. Então, ela segue. Vai na roça conversar com as formigas, vai na roça chupar mexerica, enfim... Eu puxei as conversas para chegar nas fofocas e na parte mais teórica também.

**Glaura:** É, estou doida para você falar das “fofocas”, mas a gente pode retornar a esse tema mais tarde.

**Sophia:** Então, contaminada por esses movimentos das mulheres, não só no *Nhemongueta* ou no *TEKO HAXY*, percebi que nos filmes que eu fazia em colaboração com elas, e também na análise fílmica que elas faziam com seus coletivos, sozinhas ou com seus companheiros, essas questões da conversa, do *Nhemongueta*, da fofoca, desses cuidados cotidianos e rituais estavam muito presentes.

No início da tese, tinha uma questão que me atravessava muito, que era falar de filmes e do processo criativo das mulheres indígenas e colocar, mais uma vez, as questões da casa, da maternidade, da sexualidade, dos trabalhos domésticos e dos trabalhos dentro da aldeia. Mas aí, eu percebi que sim, é preciso reafirmar isso. É preciso que a gente se reaproprie desse

lugar, da fofoca, do cuidado. Das coisas no âmbito sensível, pessoal, doméstico. Porque o mundo é contado pelas outras grandes narrativas, né?

E aí foi quando eu cheguei, com a tese, nessa grande cesta de conversa. Eu chamei, para conversar comigo, teóricas que me ajudaram muito nessa elaboração, nessa reapropriação, dessa torção narrativa de contar histórias. Porque o mundo é feito de pessoas que contam histórias, das contadoras de histórias. Donna Haraway fala isso. Ela veio para a tese com Ursula Le Guin, com a teoria da cesta de ficção, e Silvia Rivera Cusicanqui, com a epistemologia ch'ixi, contra um pensamento binário, um pensamento colonial que diz que ou você é homem ou você é mulher; ou você é uma pessoa branca ou você é uma pessoa negra. Ou você é uma pessoa indígena. Você é apenas uma coisa, não consegue ser várias ao mesmo tempo. E aí, dentro dessa conversa, outras pessoas também se somaram, pensando com elas (as cineastas).

A partir das três grandes conversas da tese, com a Graciela, com a Patrícia e com a Flor, aprendi um movimento, teórico até, de pensar a imagem, de elaborar a imagem.

Na questão da fofoca, eu trago também a Silvia Federici, que fala do corpo da mulher como o primeiro grande território a ser conquistado pelos homens e a ser colocado em cercas. A construção da propriedade privada é análoga ao controle dos corpos das mulheres. E, com isso, as fofocas foram proibidas: “Como assim? Mulheres juntas? Conversando? O que vocês estão fazendo? Do que vocês estão rindo alto aí? Por que é que vocês estão rindo?”. Entendeu? Até dar risada também, né? Isabelle Stengers e Vinciane Despret trazem esse movimento das criadoras de caso, das mulheres que estão ali se deslocando e movendo coisas dentro das conversinhas, das fofocas. Ao longo dos tempos, elas foram se tornando uma coisa pejorativa para as mulheres, como se não produzissem conhecimento.

É justamente com essa torção narrativa que essas teóricas perturbam a gente. Dão um sacode, falam: “cara, não, isso também é produção de conhecimento. Isso também é teoria”. E isso também faz parte de como as narrativas podem ser contadas, não é? A Ursula Le Guin fala muito sobre

isso. A gente está acostumada a ver a narrativa dos heróis. Eu não quero mais ver a saga do herói, repleta de coisas que são feitas para açoitar, para matar, essas coisas pontudas, né? Eu quero falar sobre a cesta, sobre o que carrega, sobre o primeiro grande aparato cultural criado pelas pessoas humanas, que é o que guarda e compartilha. A casa também é uma cesta que guarda e compartilha, como a tipoia que carrega criança. O que cotidianamente alimentava comunidades eram as mulheres que coletavam as sementes de toda sorte de frutos e que armazenavam a própria caça.

Então, foi a partir dessa torção narrativa, aliada aos sonhos, que surgiram esses outros movimentos invisíveis das espiritualidades, da cura, dessas imagens também que curam. No caso da Flor, ela tem alguns filmes que são quase como processos terapêuticos. São rituais de cura das mulheres que foram violentadas pelos seus companheiros. Eu conheci a Flor no forumdoc, inclusive, vi que vocês estavam falando ontem com a Júnia. Esse festival que formou e forma até hoje uma geração de pessoas. Foi o primeiro grande encontro de cineastas indígenas do Brasil, da América Latina e também dos americanos, norte-americanos e canadenses.

Nesse filme, a Flor vai filmando, com a câmera na mão, as mulheres falando das violências. É uma câmera que não pega muito o rosto, enquadrada na mão. Elas estão pegando o cabelo, e você vê que tem ali uma dor. Mas o filme também acompanha o processo de cura e as cerimônias que a Flor e as outras xamãs fazem: ele vai se abrindo, vai mostrando o rosto das mulheres, mostrando o fogo, a água, a natureza. Então, aquilo vai, de certa forma, se limpando. A câmera e o filme funcionam como um processo de elaboração do trauma e de rompimento com as imagens traumáticas, não só as que elas passaram, mas as imagens traumáticas construídas ao longo dos séculos.

Como eu falei para vocês, as mulheres, sobretudo as mulheres indígenas, foram construídas no imaginário social colonizador como mulheres submissas ou pecaminosas, selvagens. Todo mundo já viu aquela representação de uma mulher muito linda, com cabelos negros, seminua, toda ferosa e não sei o quê. Existem essas construções sobretudo nos filmes, né?

**Glaura:** A mostra “Olhar, um ato de resistência” foi um grande fórum, acho que mais de 30 indígenas cineastas do Brasil estiveram aqui em Belo Horizonte, em 2015, em uma dobradinha com o *forumdoc.bh*. E mulheres também, né? Veio a Patri, a Flor. Foi incrível.

**Sophia:** Veio a cineasta navajo Arlene Bowman, que é uma indígena também... Tem até um texto muito lindo da Clarisse Alvarenga, ela escreve sobre os filmes da Patri e da Arlene.<sup>1</sup>

**Glaura:** O filme da Patri estava em construção ainda, numa outra modalidade de exibição, que foi inaugurada no *forumdoc.bh*. A gente assistiu a uma parte do material, uma primeira montagem, e discutiu com o público. E o filme começa a se desenhar para nós por meio dessa conversa. Aconteceu com a Patri, mas também com o Adirley Queirós e a Joana Pimenta. Uma outra questão, que tem chegado pra gente, é o debate em torno do material não montado. Você vê planos-sequências longuíssimos que precisam [ou não] passar por uma edição para compor uma narrativa. Então, isso também é bem interessante, da importância da duração que a Sophia chama a atenção aqui. Por vezes, dá para manter a duração do plano; outras, precisa fazer um corte, até para atender as exigências de um edital. Ainda assim, pequenos instantes preciosos podem ser preservados no corte final.

Mas, retomando nossa conversa, gostaria de destacar algumas impressões sobre o filme *TEKO HAXY*. Primeiro, a questão da ancestralidade: nossa cultura é profundamente marcada pelos saberes indígenas e africanos. Chamo atenção também para um dos temas que estamos abordando nessas conversas, que é a questão da oralidade, seja para transmitir o conhecimento de práticas tradicionais, seja para contar histórias como ensinamento.

---

1. [N.E.]: O texto de autoria de Clarisse Alvarenga ao qual Sophia Pinheiro se refere é "O caminho do retorno: o cinema feito pelas cineastas ameríndias", no livro *Mulheres de cinema* (2019), organizado por Karla Holanda.

Ao assistir ao filme que você realizou com a Patri pela terceira vez, um trecho me chamou atenção: a cena do rio gelado, onde ela realiza um ritual de purificação. Isso me fez refletir sobre como certas práticas – como lavagens ou descarrego – parecem quase intuitivas para nós, e nos identificamos, mesmo quando não temos contato direto com culturas de terreiro ou saberes indígenas. Há uma conexão subjacente que se manifesta na relação com a água, no banho, no que a água simboliza como renovação.

A abordagem da Sophia no filme me pareceu muito significativa justamente por não ser distanciada, mas sim afetiva e colaborativa. Há uma invenção conjunta com a Patri – como naquela cena linda do diálogo entre elas, com planos trocados entre as cineastas e a imagem desfocada, que metaforiza as lacunas da memória, mas também as diferenças nessa relação entre uma indígena e uma não indígena.

Outro ponto é o cinema como cura, simbolizado na cena final com as folhas envoltas nos joelhos. E, por fim, algo que me tocou profundamente: os artifícios de construção. A Patri descreve ações enquanto as executa (“agora vou acender o fogo”), algo comum no cinema indígena e que desafia nossa lógica cartesiana, também por ser um pensamento circular. Isso me lembrou exercícios teatrais em que a narração explícita é quase proibitiva – mas, aqui, a duplicidade palavra/imagem amplia a percepção. Se quiserem, podemos abrir para reflexões ou até discutir como a montagem construiu esse “filme-carta”.

**Ligia Ferraz:** Eu posso complementar esse comentário. Quando eu era adolescente, eu fui numa cartomante e ela falava coisas muito precisas. Numa consulta de uma hora, ela ficou o tempo todo falando sobre as mesmas coisas, só que de forma diferente. E eu saí muito frustrada de lá. E daí, depois, eu perguntei para alguém por que ela repetia tanto as mesmas coisas, e me responderam que era porque eram essenciais de serem ditas.

E, vendo os filmes, eu também ficava pensando sobre essa redundância da palavra, porque às vezes elas falam as mesmas coisas várias vezes, de formas diferentes. O meu pensamento era “tá bom, já entendi, por que

precisa repetir?”. E daí, depois de um certo momento, aquilo parece que se incorpora na gente, porque entra com uma força muito grande pela repetição. Estou aqui pensando alto, mas acho muito interessante como isso parece ser uma característica estética e narrativa mesmo.

**Sophia:** Eu acho que a elaboração a partir da redundância – e aí eu também estou pensando alto – vem muito de dois lugares: o primeiro é a forma como, nas aldeias, nas comunidades, o ensinamento é passado, e é pela redundância. Nas videocartas, por exemplo, a Michele está fazendo urucum. E ela vai falando o processo, passo a passo, e é de fato uma coisa que se a gente for analisar num cinema cinemão, seria tipo: “nossa, mas pra que fazer isso?”. Como a Glaura falou, nossa mente cartesiana quer uma coisa objetiva e até estética, quase higienista, né? Mas eu acho que parte de um lugar de como os ensinamentos internos são redundantes. De como é para uma avó ou para uma mãe ensinar coisas. Estou lembrando da minha avó ensinando algumas receitas de comida: não basta eu vê-la fazer, ela precisa falar. Então, eu acho que esse gesto de falar o que está fazendo é um gesto muito generoso de você estar ensinando a alguém. É um lugar de troca.

E talvez também tenha o duplo disso, que é: as imagens feitas ao longo dos anos, com os povos indígenas, foram imagens etnográficas, do filme etnográfico, em que as pessoas explicam bastante as coisas, como acontecem. Então, pode ser que também seja uma referência, que isso também tenha contaminado, de alguma forma, esse processo de realização. Mas eu ainda acho que mais forte é esse lugar do ensino.

As mulheres indígenas, no caso, quando estão comigo, que sou uma mulher não indígena, também usam a repetição para marcar uma temporalidade, além de me ensinar a ser, a pensar e a agir como elas. Quando a Patri fala: “agora eu estou filmando pelo vídeo carta”, ela diz: “ó, a gente não estava fazendo videocarta antes, agora a gente está fazendo. Eu estou mostrando alguma coisa. Eu estou ensinando, uma coisa que você não deu conta de fazer, que era acender o fogo, então preste atenção, olha aqui, grava essa

receita. Olha, preste atenção”. E, num primeiro momento, quem é que vai assistir esses filmes senão também uma diversidade de pessoas que são não indígenas? Então, talvez seja esse lugar de criar uma proximidade com essas pessoas, e até com pessoas indígenas de outras etnias, de estar ali em conversa com elas, numa relação de intimidade.

**Nathalya Macchia:** Uma coisa que eu fiquei pensando foi sobre algo que li nos textos do Pedro Cesarino falando sobre os cantos marubo, que têm essa estrutura e esses critérios de verdade e de autoridade na repetição e na fala. Que a oralidade entre esses povos, que não têm essa escrita estabilizada, tem uma outra potência, uma outra forma. A fala, ali, tem outros espaços, outras funções e outras performances, e ganha outra dimensão pelo cinema. Ainda que, como a Patrícia fala, se o filme fosse em Guarani, seria muito mais profundo. Toda a tradução é uma traição nesse lugar. Quer dizer, a gente está sempre vendo uma coisa muito mediada ali, em algum sentido, né?

Eu estava vendo, também, a Renée e o João, que são os realizadores do *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2019), que trabalham com os Krahô. Eles foram apresentar o filme em Cannes, e daí o Krahô, que estava lá, falou: “essas são as nossas imagens, vocês estão vendo as nossas imagens, vocês vão ter que ver essas imagens”. Eu queria saber como que você vê isso, essa partilha, da perspectiva Guarani, da Patrícia, que foi com quem você esteve mais próxima. Fico pensando na própria experiência do seu filme, que a Patrícia assina junto. Como fica essa relação com a imagem, com o cinema, com esse encontro da experiência do ponto de vista guarani com a sua experiência?

**Glaura:** Antes de você responder à Nathalya, a Ayalla escreveu: “Sophia, queria agradecer pela fala e por essa obra muito sensível e honesta. Me tocou muito. A vulnerabilidade. Queria te perguntar como foi a experiência para você. Amei os diálogos, as cenas cotidianas, a troca de filmagem, o

olhar, as reflexões, e me tocou muito o ponto de vista da Patrícia em relação à questão estética. Tantas coisas para pensar através do filme”.

**Sophia:** Vou de trás pra frente nesse papo que Nathalya trouxe para nós. Eu não li o artigo do Pedro Cesarino, mas acho que tem muita coisa sobre essa questão da repetição, inclusive dos cantos, essa coisa da oralidade mesmo. É a concretude do presente. E isso é uma das coisas mais interessantes para mim, pessoalmente falando, mais importante em relação ao meu aprendizado subjetivo como uma mulher branca, que é a questão do tempo. Desse presente. Estar ali, naquele momento, é entender o tempo das coisas. Porque eu já sou uma pessoa ansiosa, né? E a gente vive numa sociedade extremamente ansiosa também. Então, até minha conversa no final do filme com a Patrícia era um pouco um sintoma disso, dessa minha ansiedade – claro, com a questão dela também, de não estar querendo lidar e se abrir com questões pessoais, de não conseguir falar comigo de alguma forma. Mas essa questão do presente, essa redundância, até vem a reafirmar esse lugar do agora.

A questão do tempo atravessou a minha pesquisa, minha tese. Esse tempo espiralar, que não veio somente pela leitura da Leda Maria Martins, mas também pela Rivera Cusicanqui. A própria Sandra Benites diz que o tempo, até para os Guarani, não é linear. Ela fala que, na cosmologia Guarani, existem dois tempos: *ará ymã* e *ará pyau*. Agora, em julho, a gente está encerrando o *ará ymã*, que é o tempo velho, que é o tempo das coisas estarem mais recolhidas. As sementes estão incubando. É o tempo das divindades, mais tranquilo para as coisas estarem gestando. E tem o *ará pyau*, que é o tempo novo, quando começa agosto e setembro, que marca o nascimento das plantas, das comidas que foram plantadas, podendo ser colhidas para comer. São só esses dois tempos. E *Ará*, por exemplo, que é *ará pyau* e *ará ymã*, não é só o marcador temporal, digamos, de calendário. Ele é um marcador temporal de atitude. Ele é um marcador temporal que, de fato, gera, gesta, toda essa capacidade de pensar olhando para frente e

para trás ao mesmo tempo. É nessa questão, dessa presentificação, desse tempo espiralar, que está muito também nos filmes. E nas falas também.

Acho que esse deslocamento, inclusive, foi uma das coisas mais importantes que me fizeram entender uma série de coisas, até essa tradução que é uma traição. De entender que aquele tempo, de fato, não é um tempo que eu aprendi a viver, sabe? Então, isso também é uma questão muito importante para os filmes que são realizados por pessoas indígenas. Não é só o tempo da duração do plano, é o tempo, inclusive, em que as coisas são construídas.

Eu vou ler esse trecho da Sandra Benites, que ela fala do tempo:

O modo como nós, Guarani, entendemos o tempo, que para nós é o ara pyau ("tempo novo") e o ara ymã ("tempo velho"). Nós não temos tempo presente. O "presente" é o momento, não um intervalo cronológico. O que temos é o momento do agora e tempos que vão e que vêm. Podemos dizer que ara ymã tem a ver com o tempo passado, e ara pyau, com o tempo novo, o futuro. Para os Guarani, o velho e o novo não formam uma sequência linear. Esses tempos ocorrem em ciclos, como acontece com os períodos do ano, que estão sempre recomeçando. Nesses ciclos, em vários momentos, o ara ymã e o ara pyau se aproximam e se encontram. Os dois tempos caminham, se deslocam. O passado e o futuro não são lugares fixos no tempo. Por isso dizemos que nós estamos caminhando para o futuro, que chamamos de tenondé. O que é tenondé? É "na sua frente". É quando você vai caminhando, seguindo em frente. E essa "frente", que é só sua, é o tenondé. O futuro se desloca com você. O futuro é o corpo caminhando, seguindo à sua frente. Caminhar não é prever o caminho, mas preparar o corpo para a caminhada. Isso é importante porque, na sua caminhada, se você encontra algo que não é bom, você pode se preparar para sair desse lugar, para pegar outros caminhos e não se prejudicar. O futuro é um processo. O passado também se desloca junto com o corpo. Por isso, se você tem uma memória que

é importante e que não pode ser esquecida, precisa levá-la adiante. Não dá só para capturar a memória. Tem que mantê-la junto de si, movimentá-la com o seu próprio corpo. O passado também é uma caminhada. É por isso que as memórias – tanto as novas, quanto as velhas – precisam caminhar. O movimento da caminhada acorda as memórias. É preciso acordar nossas memórias. Mas o que é muito importante é compreender que acordá-las é estar de acordo com elas, já que o lugar delas é o próprio corpo.<sup>2</sup>

É nesse tempo espiralar que está o movimento ancestral dentro do próprio corpo. E isso é o que a gente consegue perceber fazendo esse movimento, caminhando para esse passado e esse presente, trazendo junto de si uma coisa que aprendi, uma coisa que está ali na frente, outra que eu ainda vou aprender. Todas essas costuras são muito importantes para entender o próprio discurso, a própria narrativa dos filmes.

Nesse sentido, *Nova York, mais uma cidade*, da Patri, é um filme bastante curioso. Cheguei a questioná-la em certo momento por não ter assinado a direção do filme. Ela disse: “ah, porque você é personagem em vez de ser diretora”. Mas, quando ela pega a câmera, o que ela vai filmar de Nova York? Você reparou o que ela começa a filmar? Ela filma os pombos! No asfalto. Para ela, a coisa mais viva ali era aquele bicho. E mostra justamente essa dimensão do tempo, porque é uma coisa do presente, do agora, do pé no chão. É o pé no chão de estar aqui e agora, mas também o pé no chão de estar na terra. Aí, a gente entra nesse tempo espiralado, nessas coisas que vão da planta, dos bichos, dessas falas que trazem muitas imagens também.

Na minha tese, a Sueli Maxakali, ela fala duas coisas para mim muito importantes. Uma, é que o cinema afundou muito na cultura Maxakali, e é muito massa como ela fala isso, porque, para afundar, tem que ter o quê?

---

2. BENITES, S.; DINIZ, C. A memória precisa caminhar. *Revista de fotografia ZUM*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 24, p. 135-136, 29 jun. 2023. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-24/a-memoria-precisa-caminhar/>

Uma água, né? O cinema afunda naquilo, naquela água, daquele corpo, daquela cultura, desse fluxo. E quando uma coisa afunda, ela não fica parada lá embaixo; ela vai se movimentando com aquela água, se dissolve, se desmancha, e vai se contaminando. O cinema afunda na cultura porque ele já não é mais o que a gente, pessoas não indígenas, entende de cinema.

E aí tem outra coisa que a Sueli fala, pensando nessa lógica do tempo, que as pessoas indígenas têm uma cabeça muito própria para fazer cinema, porque elas fazem artesanato. E fazer artesanato, aquela pulseirinha de miçanga, o cesto e tal, é muito parecido com a montagem cinematográfica e com a própria realização. Com a miçanga, você vai colocando uma conta depois da outra, depois a outra, igual um filme, que você vai colocando um plano, o plano depois do outro, os outros. É esse movimento do tempo: elas estão ali no agora, fazendo, tecendo aquele artesanato, aquele objeto, e a gente que está de fora não consegue ver o que vai sair dali. Mas elas são mulheres que já sabem a forma daquilo que elas querem. E tem uma ordem e tem uma técnica. Isso vai se transformar numa narrativa, porque os artesanatos também são narrativos, eles são narrativas.

Mas, sobre a questão da Ayalla, eu não entendi muito bem. Quando você fala do ponto da Patrícia em relação à questão estética, em que sentido?

**Ayalla Anjos:** Eu falo em relação ao olhar sobre os corpos, o olhar ocidental sobre os corpos, o olhar branco sobre os corpos. Dessa cobrança que existe, em especial em relação às mulheres, sobre o que é perfeito, o que é ter o melhor corpo. Enfim, a loucura que a gente vê hoje em dia em relação à estética. Vendo ela falar sobre isso da forma como ela fala, como Deus mandou a gente da forma como a gente tem que ser... Ela diz que não teria nada para mudar no próprio corpo, porque ela já é perfeita, já é tudo que ela precisa. E isso me tocou muito, muito. Mesmo que a gente leia sobre feminismo, que a gente tente exercitar o olhar e não deixar que a sociedade e suas estruturas opressoras nos afetem, a gente se afeta. Então, essa forma de olhar, que entende que a gente já é o que a gente tem que ser, é muito revolucionária.

**Sophia:** Ai, que linda. E eu também aprendi bastante em relação à estética e a outro modo de compreender, inclusive, meu corpo, e de ser mais generosa com ele por estar em relação com a Patri e, principalmente, com outras mulheres indígenas. Agora, eu acabei de voltar de 20 dias de Huni Kuĩ, no Acre, dando formação audiovisual para as mulheres de lá. E eu tive uma crise de artrite como não tinha há muitos anos. Mas elas me cuidavam, me alimentavam desse lugar, falando do tempo, do tempo de entender o corpo, porque tem sim um tempo que é do corpo e tem um tempo que é da natureza. Até mesmo como pessoas que menstruam, temos um outro tempo. É inverno, entendeu? Era *ara ymã*. Era tempo de recolher, por que eu tenho que trabalhar? Eu queria ficar hibernando. E o corpo fala isso também.

Existe uma coisa que está ligada a outras sabedorias. Eu tenho uma agenda que é da Mandala Lunar. Aí me apareceu um texto sobre o tempo da Geni Nuñez, eu vou ler rapidamente: “Toda vez que a tristeza sobre as impermanências vem me assombrar, eu tento pensar se, em meu lugar, fosse uma planta, imagino, será que a pitangueira pensa ‘melhor nem ter essas folhas se vou perdê-las no outono? De que adianta esse meu verde todo se depois eu vou ficar seca?’ Por algum motivo, eu acredito que ela não pensa isso. Porque as plantas que não mudam, que não se transformam, são as artificiais, as mortas. O que seria do mundo se só valessem a pena as coisas infinitas? Nem sei se seria. Agradeço por estar viva e, portanto, em movimento.” Como a pitangueira, vou perdendo as minhas folhas, me transformando e transformando. Esse movimento de que a Geni está falando tem a ver com o tempo que também está nos filmes.

Bom, finalizando, na minha tese de doutorado, também fiz uma historicização, um mapeamento dos primeiros filmes dirigidos ou com participação das mulheres indígenas. Fiz uma cobra do tempo espiralar. Esse esforço de pesquisa chegou a algumas pessoas, como a Mari Corrêa, do Instituto Catitu. E aí, ela me convidou para fazer uma curadoria e, depois, passei a coordenar, junto a outras mulheres indígenas, a Rede Katahirine, que é a rede audiovisual das mulheres indígenas. Atualmente, fazem parte da rede 89 mulheres indígenas de todos os

biomas (atualização de 2025). Então foi um dos desdobramentos. E, hoje, a gente realiza reuniões nessa frente mais política. Hoje, tem uma reunião do bioma Cerrado. Já teve do bioma da Caatinga, da Mata Atlântica. A gente está ouvindo as mulheres dos biomas. Em setembro, vai ter um encontro presencial da rede para a gente pensar em políticas públicas, fazê-las se encontrarem, trocarem entre si, enfim, fazer esse movimento também de união política.

**Glaura:** E tem também a Amotara (Mostra Olhares das Mulheres Indígenas), que você participou.

**Sophia:** E a Amotara tem um catálogo muito maneiro. Tem uns textos ótimos. E foi lá que eu descobri, inclusive, o Robertinho, Roberto Romero, no texto que ele escreveu sobre o cinema da Sueli. Foi lá que eu descobri a Ursula Le Guin.

**Glaura:** Nossa, só tenho a agradecer, Sophia. Todos os encontros têm sido incríveis. Acho que para todas nós. Agradecer também a presença de vocês: é por vocês que a gente consegue resistir, enfim, fazer essa loucura que é uma oficina com tantas atividades. Mas lindo. Muito obrigada, obrigada a vocês todas. Vou deixar as últimas palavras para a Sophia.

**Sophia:** Olha o tanto de mulher bonita, maravilhosa. Gente, obrigada pela escuta. Pelas trocas também. Eu acho que falei demais. A boca está até doendo aqui. Outro tempo, também. Agradecer enormemente, porque essa oficina, muito maravilhosa, é um privilégio mesmo, uma oportunidade incrível. E é isso, estou por aqui.





# É possível viver de documentário?

## conversa com Beth Formaggini

*Esta conversa com Beth Formaggini ocorreu no dia 29 de julho de 2023, no canal da Filmes de Quintal no YouTube, logo após termos assistido ao Apartamento 608 (2009), dirigido pela documentarista e produtora que nasceu em Montes Claros e, ainda criança, foi viver com os pais no Rio de Janeiro.*

**Glauro Cardoso Vale:** Começo apresentando a nossa convidada. Beth Formaggini é historiadora pela UFF, com especialização em “Documentário e Pesquisa Audiovisual” na Universidade de Roma. Diretora da 4Ventos. Curadora do Cine Armazém. Estreou, em 2023, a série *Memória da mídia* no CinebrasilTV. Lançou a série *Sopro* (2020) no Canal Curta. Realizou os longas-metragens *Pastor Cláudio*, *Memória para uso diário* (premiado pelo júri popular do Festival do Rio), *Xingu Cariri Caruaru Carioca*, os curtas *Uma família ilustre*, *Angeli 24 horas* e os médias *Cidades invisíveis*, *Nós somos um poema* e *Nobreza popular*, entre outros. Junto ao Canal Brasil, produziu a *Série.doc* sobre vários cineastas com os quais colaborou, como Eduardo Coutinho, o que resultou no filme *Apartamento 608*. Foi diretora da ABD - Associação Brasileira de Documentaristas e conselheira da ABRACI - Associação Brasileira de Cineastas, da PAVIC - Pesquisadores de Audiovisual, Iconografia e Conteúdo, da FUNDAR - Fundação Darcy Ribeiro e da Cinemateca Brasileira.

Beth, gostaria que você contasse um pouco sobre essa façanha de ter em mãos uma câmera e, além de produzir, filmar os bastidores da gravação do

*Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho. Coutinho faria 90 anos neste ano de 2023, então é uma homenagem também a esse documentarista incrível.

**Beth Formaggini:** Bom dia! Estou felicíssima com esse convite porque eu gosto demais da Glaura e dessa turma da Filmes de Quintal. Eu acho que é realmente uma equipe maravilhosa que realiza o *forumdoc.bh*, que é um festival que eu tive muito prazer em participar em várias modalidades: como júri, trouxe meus filmes, assisti muitos debates. Só os catálogos são uma formação audiovisual fantástica, não é? Então, esse filme, *Apartamento 608*, ele vem de um desejo meu de fazer um documentário sobre o Coutinho, e *O prólogo* é uma tentativa de entrevista com ele que, como puderam ver, não dá certo, né? O Coutinho para a entrevista e, depois, a gente apresenta o filme, que vai por um outro caminho, porque o da entrevista não funcionaria. E então a gente faz um filme de observação – eu falo “a gente” porque nós tínhamos apenas uma câmera principal quando a filmagem começou, mas foram três semanas de pesquisa e, depois, uma semana de filmagem no prédio, com a equipe técnica de filmagem.

A gente tinha uma pequena câmera, só de pesquisa, para filmar pequenas entrevistas com os moradores, para o Coutinho assistir. E, como vocês viram no filme, à noite, ele vinha discutir com a equipe sobre as personagens filmadas durante o dia. Tinha uma grande escuta. O Coutinho é muito famoso pela sua escuta com as personagens, mas, no meu filme, a gente observa que ele também tem uma escuta muito criativa com a equipe. A gente se sente como colaborador do trabalho.

É muito engraçado porque, nessa escuta, as personagens do meu filme, que, na verdade, são os pesquisadores do filme dele, tentam vender o seu peixe. Isto é, tentam convencer Coutinho de que as suas personagens são interessantes. E, não sei se vocês percebem durante o filme, mas ele é um artista em crise. Por isso, a decisão que tomei: o meu filme seria esse momento da escolha, principalmente da escolha das personagens. Me preocupo com a preparação da filmagem.

O Coutinho precisa encontrar pessoas que joguem o jogo com ele, isto é, que tenham prazer em conversar com ele, que façam esse jogo de cena com ele. Então, para o cinema dele, essa fase da pesquisa de personagem é fundamental. Ele depende inteiramente de encontrar esses atores, as pessoas nessa intermediação, nessa negociação de desejos, que toquem para criar uma narrativa sobre si próprias.

Mas ele não gostava das personagens que a gente apresentava, e não porque não gostava das pessoas. Ele achava que elas não poderiam se transformar em atores. Não é ser só objeto, mas ter a possibilidade de participar do filme de igual para igual. Então, o Coutinho vai entrando em crise porque acha que não está encontrando as personagens-atores de que precisava. E o filme é sobre isso, sobre essa dinâmica: a equipe tentando convencê-lo de que algumas personagens poderiam ser escolhidas.

Até que a gente tenha a salvação da pátria, que é quando a Consuelo e o Geraldo apresentam as garotas de programa, que ele considera que poderiam ser ótimas personagens. Se assistirem ao *Edifício Master*, vocês vão confirmar isso.

**Glauro:** Ô Beth... Eu acho muito curioso a gente ter esse material hoje. A gente pode entender também que é um arquivo do processo do Coutinho, um filme para celebrar a memória do Coutinho. Mas eu acho interessante porque, quando a gente vai assistir ao *Edifício Master*, o filme tem uma hora e cinquenta minutos. Então, tinha filme, né? Diferente da afirmação do Coutinho de que não tinha material etc. E uma outra curiosidade, à qual a gente às vezes não tem acesso, é a quantidade de pesquisadoras e realizadoras em torno do Coutinho, que o auxiliaram nesse processo. E também a sua escuta para com as personagens femininas.

Elisabeth Teixeira é a grande personagem histórica que o acompanhou desde 1964 até o último filme dessa saga, *A família de Elizabeth Teixeira* (2013), no qual ele a reencontra mais uma vez, tendo sido você quem produziu o DVD. Então, eu queria que você falasse dessa troca do Coutinho com as mulheres.

**Beth:** Olha, a gente tem mulheres poderosíssimas na equipe. Você tem Consuelo Lins, que é uma realizadora, uma pensadora do cinema, professora da UFRJ. A gente tem a Eliska Altmann, que é também uma realizadora, professora e uma pensadora fantástica do cinema, e que era, inclusive, moradora do edifício Master. A gente foi para esse prédio porque ela já tinha essa relação. Se não fosse ela, provavelmente o *Edifício Master* seria um outro prédio. Bom, a gente tem na equipe, ainda, a assistente de direção do Coutinho, a Cris Grumbach, que foi super importante na carreira dele. Ela foi assistente do *Santo forte* e também de todos os outros filmes depois. Foi uma colaboração com uma interlocução muito rica. E, da equipe técnica, a gente tem a Valéria, que acompanhou o Coutinho durante muito tempo como a pessoa que captava o som. Excelente técnica de som. Então você tem mulheres na equipe de pesquisa, na equipe de produção... Na verdade, no *Edifício Master*, eu participei da pesquisa, mas eu era diretora de produção, como fui em alguns dos filmes do Coutinho. Eu acredito que foi um privilégio muito grande poder participar dessa equipe com ele.

E, como falei antes, ele era uma pessoa que tinha uma interlocução com a equipe. E esse filme mostra isso. Ele mostra as pessoas tentando passar para ele as características das personagens e discutindo com ele, inclusive sobre a possibilidade de não ter filme. Tem uma conversa dele com a Cris Grumbach, dramática, em que ela fala: “não, Coutinho, então, se você quiser, a gente vai procurar outro prédio, sai daqui e tal”. Até que, enfim, ele acaba conseguindo encontrar as personagens que ele estava buscando.

**Glauro:** Tem uma coisa interessante do ponto de vista da montagem, de como você a articula. Tem o drama, o cineasta em crise e o momento em que ele encontra as personagens. Aí, há uma euforia que você deixa na montagem. Existe uma curva dramática no documentário.

Então, essa forma, essa estrutura, tal como você construiu, também dá essa dimensão do que significa vasculhar a vida alheia. Ele fala sobre isso. E tem uma outra coisa, que é a relação que o Coutinho inaugura nesse

filme, que é olhar para a classe média. E percebemos a nossa própria mediocridade enquanto classe média. E isso, pra ele, é um conflito. Ele precisa enfrentar esse conflito para depois seguir com algo interessante, que é essa capacidade de invenção. Eu penso aqui no *Jogo de cena* (2007) e, depois, em *As canções* (2011); ele vai criando uma metodologia diferente.

Mas tem algo bem interessante que ele fala ali, que é o “trincar”, uma metáfora interessante para o processo de um documentário que não está ali para ter um discurso dado. Você quer que a pessoa rompa com seus próprios estereótipos, com a dicção cotidiana, e que ela fabule. Então, isso ficou evidente no filme em termos de uma crise, mas também de uma metodologia em discussão e de todas as questões éticas implicadas no encontro com a personagem.

E aí tem uma coisa interessante também, e ele já falou isso em outros depoimentos, que, em um dado momento, ele percebe que tem filme, ele tem esse momento de ápice. Enquanto ele não tem essa cena, que é o disparador, ele não sossega, né? Parece que isso também é uma característica em todos os projetos.

**Beth:** Eu não poderia deixar de falar que, quando a gente pensa na estrutura, a gente pensa na montagem, não poderia deixar de falar da minha grande parceira nesse filme, que é a Joana Collier. A gente também teve uma consultoria do Ricardo Miranda, que é um grande montador. A Joana é uma montadora excepcional, e tive realmente muita sorte de trabalhar com ela. Nesse filme, eu sou diretora e fotógrafa, técnica de som e participei naturalmente da construção da montagem. E foi um trabalho que eu tinha a colaboração da equipe do Coutinho: se eu não estava lá naquela entrevista, pedia para alguém filmar para mim. Então, em geral, todo mundo tem imagem ali, todo mundo contribuiu. Mas essa grande parceria da direção com a montagem... eu acho que foi fundamental para criar essa narrativa, para construir essa crise que realmente estava acontecendo. O Coutinho tinha uma tendência a ser um grande pessimista, mas o *Edifício Master* foi o filme dele que teve mais bilheteria. Foi um sucesso, a gente deu até uma festa

aqui em casa quando deu oitenta mil espectadores, a Vídeo Filmes forneceu uísque pra gente, foi sensacional.

E, enfim, eu acho que sem a contribuição do Ricardo e da Joana, o meu filme não seria tão bem construído. Eu tenho realmente que agradecer muito, muita saudade do Ricardo, que também já se foi, muito cedo.

Mas, depois que você falou um pouco da montagem, você colocou outras questões. Eu acho que também eu me preocupei, na montagem, em trazer a ética no processo de trabalho do Coutinho. Eu acho que uma das coisas mais importantes para o documentarista são os princípios éticos, já que ele está realmente entrando na vida das pessoas. Tem um momento do filme que ele fala: “Não, eu não vou filmar esse cara. Porque ele pode ser engraçado, porque ele tem lá na porta dele um retrato do Che Guevara. Mas eu preciso que ele seja mais do que ter o retrato do Che Guevara. Eu preciso criar um personagem tridimensional. Eu não posso usar ele só como objeto de riso. Você pode até rir, porque ri com ele, e não rir dele”.

E essas pequenas questões são fundamentais para você construir o filme com pessoas. Ele tinha uma preocupação muito grande de não ridicularizar as pessoas, de não transformá-las em uma personagem risível, apenas. A personagem tinha de realmente ter essa habilidade de construir o seu próprio retrato junto com essa equipe e ser protagonista e coautor desse discurso. Não ser aquela pessoa que só diz o que o diretor gostaria que ele dissesse. O Coutinho é o contrário disso. Ele procura onde estão os desejos das pessoas para negociar esses desejos e fazer com que essa pessoa construa esse retrato junto com a equipe.

**Glaura:** Eu gostaria de partir para outros filmes seus, Beth. Primeiro, queria trazer *Memória para uso diário*. É um filme sobre a questão da ditadura militar, dos desaparecidos, da tortura. Queria que você falasse um pouco desse trabalho com a Ivanilda. Ela percorre todo o filme até o julgamento, e a gente tem que descobrir o sentido dela ali, atravessando a narrativa fílmica. Se você puder falar para a gente um pouco dessa estrutura do filme.

**Beth:** O filme foi feito com o grupo Tortura Nunca Mais, no Rio de Janeiro, um grupo que tem algumas ações voltadas para o não apagamento da memória a respeito desse período da ditadura, mas também das mortes provocadas pela violência do Estado brasileiro contra os cidadãos hoje. Talvez o esquecimento dos atos violentos do passado provoque essa continuidade, essa impunidade de uma violência policial, principalmente contra os cidadãos negros da periferia. São crimes perpetuados, talvez, pela falta de punição daqueles crimes do passado.

O exercício de memória desse filme, contra o esquecimento, tem várias ações. Uma das ações é o acompanhamento jurídico, no caso Ivanilda, que é a personagem principal. Ela estava procurando algum indício sobre o desaparecimento do seu marido há trinta anos.

A Ivanilda tinha entrado com um processo contra o Estado, que foi arquivado por falta de provas. Ela seguia buscando alguma pista, até que nós a acompanhamos no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. E, ali, ela encontra uma lista de presos, na qual Itair está incluído. É um momento muito importante do filme e, a partir disso, ela reabre o processo. A gente acompanha o julgamento, no qual o Estado se declara culpado. Ele morreu dentro das dependências do Estado, preso e, provavelmente, vítima de tortura. O filme tem uma montagem como uma trança, que vai entrelaçando essa e outras histórias.

E uma outra coisa que eu gosto muito no filme é uma ação do grupo Tortura Nunca Mais, que a gente observa visitando ruas, praças e monumentos que foram construídos na cidade com os nomes desses heróis que lutaram contra a ditadura. Vamos com as famílias. Tem um momento muito rico, em que uma senhora vai procurar uma placa na rua com o nome do filho, e a placa está toda enferrujada. Você não consegue ler. Eu acho que é uma imagem síntese da situação em que essas famílias se encontram, de apagamento dessa memória.

E, aí, tem uma festa na rua e a gente vai conversar com a dona da festa. Pedimos a ela uma conta que tivesse o nome da rua. Mostramos, então, o nome do filho para a mãe. É um momento muito lindo do filme. Fomos

também com a Victoria Grabois, que perdeu pai, irmão e marido na Guerrilha do Araguaia, visitar a rua que tem o nome do pai dela, Maurício Grabois.

O que é interessante é que a gente constrói esse roteiro junto com eles, e isso aparece no filme. Acho que vocês viram a conversa com a Flora e a Cecília Coimbra, que estavam na diretoria do Tortura Nunca Mais, que vão dizendo o que a gente tem que filmar, como deve ser o filme.

**Glaura:** E tem as duas senhoras, a Lola e a Cleia, que tateiam aqueles documentos. É algo mesmo de um projeto de vida.

**Beth:** A história da Lola é muito tocante, porque a filha dela foi barbaramente assassinada, junto com o marido. Ela já estava num processo de demência muito avançado, e a família não queria que eu a filmasse. O que acontece é que eu me afastei e botei a câmera um pouco longe. Eu pego todos os recortes de jornal do grupo Tortura Nunca Mais que eu achei significativos e coloco em cima da mesa. Então, ela começa a olhar esses recortes junto com a Lola, que era a pessoa do grupo que cuidava desse arquivo. Aquilo vai clareando as memórias das duas. E é muito bonito. Tem uma hora que ela acha uma matéria sobre um cemitério clandestino, que foi encontrado aqui no subúrbio do Rio, no qual os ossos foram todos jogados numa fossa comum. E aí, ela fala: “Nossa, nós temos que construir lá um memorial, uma tumba adequada para eles”. E é muito interessante, porque a militante volta naquele encontro dela com aquele arquivo, com aqueles recortes de jornal. E ela vai retomando a memória a partir desse contato com os arquivos. Eu gosto muito dessa conversa, dessas duas mulheres já bem idosas. Eu acho bem emblemática dessa ideia de não deixar esquecer.

**Glaura:** Gostaria que falasse um pouco, já num outro movimento da sua escolha como documentarista, da cultura popular, da relação com o canto. A gente pode falar um pouquinho sobre o *Nobreza popular*.

**Beth:** Então, essa questão da cultura popular... Bom, eu nasci em Montes Claros. Eu aprendi a falar em Montes Claros. E me trouxeram para cá, para Niterói, depois para o Rio. Mas eu voltava lá nas minhas férias e para casa da minha avó... O *Nobreza popular* se passa ali na Chapada do Norte.

Dizem que as baleias, quando vão procriar, voltam para o lugar onde elas nasceram. Então, eu acho que esse filme é uma referência a toda essa experiência riquíssima cultural do norte de Minas. E depois eu vou fazer o *Xingu Cariri Caruaru Carioca*, que também é um filme musical. O Carlos Malta vai percorrer o Brasil atrás dos mestres pifeiros. Ele toca pífano. Ele é um grande músico, toca vários instrumentos de sopro. Mas ele é um recriador da sonoridade do pífano, e ele vai procurar os seus mestres parceiros. Há a relação dele com a Dona Zabé, uma pifeira que tocou em muitos shows com ele quando estava mais jovem. Aquilo foi quase uma despedida. Ele a incentiva a tocar, apesar das dificuldades. Dá para ver claramente que as mãos dela não têm a agilidade que tinham antes, mas é uma relação muito bonita de amor e de admiração entre músicos. E isso vai ocorrer também em Pernambuco. O Malta se encontra com o mestre João do Pife. No Cariri cearense, com os irmãos Aniceto. E, na última parte, temos os seguidores do Malta em um cortejo. A gente começa no Rio Xingu, com os flautistas kuikuro, e termina aqui no Rio Carioca, na foz do Rio Carioca, com Malta sendo seguido por dezenas de flautistas jovens que vão atrás dele como se fosse aquele flautista de Hamelin.

E é isso. Acho que essa minha relação com a música certamente vem das marujadas, daquilo que eu vivi na minha infância e adolescência lá em Montes Claros... E o Brasil é um país que a música, a cultura, nos alimentam. E, para mim, é fundamental. Eu estou indo agora para o Vale do Jequitinhonha fazer um filme com a Maria Lira. Nós vamos dirigir juntas. Ela é uma grande artista plástica e uma grande pesquisadora. A gente vai trabalhar com arquivo em cena, que ela gravou durante décadas, junto com Frei Chico. São arquivos de canções já perdidas no tempo. A gente vai voltar para esses lugares onde

ela gravou para que as pessoas escutem as canções do acervo de Maria Lira e Frei Chico. Tô doida para ir.

**Glaura:** Vou encerrar com uma outra questão. Eu achei muito curioso, ao fazer uma pesquisa sobre você, Beth, quando eu me deparei com o *Provoações* do Abujamra. Ele faz uma pergunta mais ou menos assim: “Beth, é possível viver de documentário?”. Com essa força do seu trabalho como produtora, diretora de uma produtora, que é a Quatro Ventos, queria que você falasse um pouco, como incentivo, sobre esse fazer documentário... Você pegará um carro e irá para o Vale do Jequitinhonha, então é possível viver de documentário?

**Beth:** Olha, eu acho assim... A gente passou o período agora tenebroso, todo mundo sabe, do inegável. Esse período foi muito difícil para os documentaristas e para os artistas de forma geral, porque houve toda uma campanha de criminalização do fazer a arte, seja música, teatro, cinema. Não só a gente teve uma ausência total de incentivo por parte do governo, como a gente tinha que se defender de acusações. Mas eu estou com uma esperança muito grande. Finalmente conseguimos eleger o Lula, e a gente tem um Ministério da Cultura. Já começaram a abrir os editais.

No meu caso, eu tenho uma produtora muito pequena, mas eu não paro nunca. Eu estou sempre trabalhando, mesmo nesse período. É difícil. Eu fiz a série *Memória da mídia*, que foi no meio da pandemia e desse pandemônio, que está passando no Cine Brasil TV, um canal da web e que eu recomendo para todo mundo.

Consegui trabalhar no meio dessa loucura, e eu também tinha ganhado um edital antes do inominável entrar no poder. Consegui passar esse período trabalhando nessa série, que eu fiquei muito feliz, porque é uma série que eu queria fazer há 40 anos. Tem um capítulo que eu gosto muito sobre a TV Pirata, outro sobre fotojornalismo da revista *O Cruzeiro*, com aqueles fotógrafos maravilhosos. Depois, a revista *Realidade*. Eu acho que o Brasil

tem um fotojornalismo realmente digno... Na próxima temporada será a revista *Realidade*, o jornal *Movimento*. Você tem uma boa imprensa, e que vale a pena ser lembrada, como Globo Repórter nos anos setenta, que tem um capítulo. Depois tem o *Lira*, é um projeto que vou fazer uma primeira etapa, mas que, com certeza, a gente vai ter material pra fazer um belo de um teaser e conseguir dinheiro para finalizar. Um filme feito muito do próprio bolso até o momento.

Quando eu tenho patrocínio, que é o ideal, a gente trabalha, mas, quando eu também não tenho, a gente inventa. Tenho trabalhado com a Talita, que é a minha assistente de produção; eu contratei a Talita para três cargos.

**Glaura:** Tem que ter alguém para filmar esse processo aí, essa viagem de vocês tem que incluir alguém aí no banco de trás!

**Beth:** Mas eu tenho uma excelente equipe que vai chegar, profissionais maravilhosos, e a gente vai filmar, com ou sem patrocínio. A gente vai ter o apoio. Aí espero.

**Glaura:** Vai ter sim. Beth, muito obrigada. Quero te agradecer muitíssimo, foi uma manhã de conversa deliciosa. E se você quiser dizer mais alguma coisa para encerrarmos. Já agradecendo a presença do público.

**Beth:** Então, obrigada por terem ficado até agora. Eu só quero dar os parabéns para a Filmes de Quintal, Glaura e toda a equipe, por esse trabalho que vocês fazem tão importante.



# PARTE II

# ENTREVISTAS





# Nota sobre o conjunto de entrevistas

**Glaura Cardoso Vale, Juliana Gusman e Nanda Rossi**

Esta seção reúne um conjunto de entrevistas realizadas por escrito com pesquisadoras, críticas, curadoras e produtoras que atuam no campo audiovisual, em Belo Horizonte e em outras localidades. Enquanto a primeira parte do livro, conforme indicado na apresentação, traz uma conversa ao vivo, preservando a espontaneidade e os traços de oralidade, a segunda parte adota um procedimento distinto: o distanciamento necessário para traçar um panorama histórico das mostras e produções dedicadas ao cinema realizado por mulheres nos últimos vinte anos. O conjunto contempla as ministrantes da oficina de crítica “Oralidade e escrita em narrativas audiovisuais contemporâneas realizadas por mulheres”, de 2023, bem como apoiadoras e simpatizantes do projeto, razão pela qual outras iniciativas não foram incluídas. Sem a pretensão de um mapeamento exaustivo, lança-se aqui a possibilidade de uma futura ampliação, capaz de acolher outras vozes. A ordenação das entrevistas busca acompanhar uma cronologia entre 2004 e 2025, sem, contudo, se pretender linear, uma vez que as trajetórias dessas profissionais se mantêm em curso e suas escolhas em contínua atualização. O conjunto é assinado por nós três sob o epíteto de **Conversas**.



# Ao entrar no cinema

## entrevista com Ana Siqueira

**Conversas:** Ana Siqueira, você tem atuado na curadoria de mostras e festivais há mais de duas décadas, e uma experiência sem dúvida marcante foi a mostra dedicada a Agnès Varda no *forumdoc.bh.2004* (Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte), curada em parceria com Cláudia Mesquita e Marília Rocha. Na época, você vivia na França e chegou a visitar a Ciné Tamaris, a produtora sediada na casa de Varda. Lembro do seu relato sobre encontrar a própria cineasta manuseando cópias, transitando entre a montagem digital e o trabalho artesanal – quando o cinema se mistura ao cotidiano. Poderia revisitar esse encontro e nos dizer como ele revela a relação íntima entre o fazer filmico e a vida?

**Ana Siqueira:** Encontrar Agnès Varda com as mãos literalmente na massa, num momento em que eu estava imersa em sua obra, me revelou, de forma muito concreta e comovente, criação e pensamento em ação, o fazer calcado numa prática generosa, uma artesanania que ela chamava de “cinescritura”, abrangendo todo o processo e as escolhas que seus filmes envolviam. Embora não exatamente recusasse uma teorização ou leituras mais intelectualizadas de seu trabalho, a ênfase de Varda era na experiência, no “filmar com as mãos”, e foi justamente com isso que me deparei nesse encontro. Ali estava ela, naquele amálgama de casa e produtora, trabalhando na montagem de portas abertas, repetindo com gosto o nome da cidade que logo mais exibiria seus filmes. Evidenciava-se, a meus olhos, uma ressonância entre vida e obra, a cineasta num fazer artístico que retratava e acolhia o/a outro/a, com interesse genuíno e não condescendente, dentro e fora dos filmes.

**Conversas:** Você atuou como programadora do Cine Humberto Mauro e, posteriormente, assumiu a coordenação de programação e curadoria do FestCurtasBH (Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte), realizado pela mesma instituição. Nota-se um interesse crescente do público por filmes dirigidos por mulheres, especialmente na última década. Como você avalia essa evolução em sua própria trajetória curatorial? Existe uma linha histórica – seja de descobertas, deslocamentos ou rupturas – que marcou essa mudança de perspectiva?

**Ana Siqueira:** Comecei a atuar em curadoria num contexto em que a noção de “sujeito universal” era ainda pouco contestada publicamente no pensamento e discursos curatoriais, enquanto nitidamente predominava na prática. De lá para cá, toda uma discussão fundamental ganhou tração e visibilidade, numa disputa decisiva em favor da presença e atuação de sujeitas/os historicamente alijadas/os de várias posições na cadeia do audiovisual, sobretudo as com maior concentração de poder simbólico, político e/ou econômico. Nesse movimento, que segue em curso e não sem atrito, outras cinematografias antes relegadas a segundo plano, ou que sequer se concretizavam, floresceram e fizeram vir à tona uma riqueza de perspectivas, estéticas e narrativas. É sem dúvida o caso do cinema feito por mulheres (como também, claro, de pessoas negras, indígenas, LGBTQIA+, PCD), que desde então ganhou em volume, espaço e prestígio, tanto em relação à produção contemporânea quanto no resgate de realizadoras que não foram devidamente reconhecidas em seu tempo.

No meu caso, embora não houvesse uma ênfase particular no cinema dirigido por mulheres na programação do Cine Humberto Mauro quando eu o programava, entre os anos de 2008 e 2009, a percepção desse cinema como subvalorizado me levou, por exemplo, a fazer uma mostra da cineasta Ana Carolina em 2008, num tempo em que ela ainda não havia sido resgatada de um relativo ostracismo. E essa mostra reforçou para mim a importância de abrir mais espaço para o cinema de mulheres, que estivessem na direção ou em outras funções, e também as que atuavam como curadoras. Não por

acaso, no primeiro FestCurtasBH que dirigi, em 2013, a programadora e pesquisadora francesa Nicole Brenez esteve à frente da curadoria e do seminário da principal mostra especial da edição. Outras escolhas afins seguiram-se, como garantir que pelo menos metade das comissões de seleção fosse composta por mulheres, o que foi se expandindo para abarcar também paridade racial e contemplar outros grupos historicamente ausentes da maior parte desses processos de seleção. Não se trata aqui simplesmente de números, mas de uma transformação efetiva do processo curatorial a partir de uma pluralidade de perspectivas e experiências que necessariamente altera o resultado. Para melhor e mais interessante, a meu ver.

**Conversas:** Em 2018, no ano em que vieram Janaína Oliveira e Heitor Augusto, este como curador convidado, para participar do FestCurtasBH, o festival propôs o Tributo a Safi Faye e a Mostra Akosua Adoma Owusu. A primeira é uma pioneira do cinema africano, enquanto a segunda é uma jovem realizadora ganense-estadunidense. Poderia falar um pouco sobre esse gesto curatorial que reivindica um olhar contra-hegemônico para a historiografia do curta-metragem?

**Ana Siqueira:** Numa edição em que a mostra de maior fôlego do Festival (Cinema Negro: capítulos de uma história fragmentada, curada por Heitor Augusto) dedicava-se a perscrutar e (re)constituir uma história do cinema negro brasileiro, e seus muitos desdobramentos, a partir de filmes de curta-metragem, pareceu-nos fundamental convocar e colocar em diálogo filmografias de outros tempos e territórios. Interessavam-nos diferentes histórias e modos que expressavam a filmografia desse termo amplo, e constantemente em disputa, dos “cinemas negros”, a partir de obras singulares e, sim, em favor de um ponto de vista contra-hegemônico.

Duas realizadoras de origens, interesses e estéticas distintas, em polos quase opostos de suas carreiras, nos mobilizaram particularmente. Em primeiro lugar, a pioneira cineasta e etnóloga senegalesa Safi Faye, primeira

mulher africana a realizar um filme, e também primeira a dirigir um longa-metragem lançado comercialmente. No nosso modesto Tributo a Safi Faye, sobressaiu-se, além de seu vanguardismo, uma diretora de enorme talento, cujas curtas-metragens tiveram circulação relativamente restrita e permaneciam inéditos no Brasil, e que nos revelaram uma produção diversa e engajada para além de seus filmes mais conhecidos (*Cartas camponesas*, de 1975, sendo o mais consagrado).

Tão marcante para mim quanto esse tributo, foram as muitas trocas que tivemos por telefone, que Faye preferia às por e-mail. Ligações que chegavam a durar quase uma hora, nas quais ela me contava histórias, indagava minhas intenções, me ajudava a localizar seus curtas (espalhados em diferentes instituições) e se mostrava, com razão, orgulhosa de sua obra e crítica a várias relações e intromissões de instituições governamentais francesas relacionadas a seus filmes. Por vezes, também me puxava a orelha, me repreendendo, por exemplo, quando sugeri a exibição de um ou mais longas na mostra, ao passo que ela desejava que seus curtas pudessem ter reconhecimento equivalente a seus trabalhos de maior duração.

O primeiro desafio para realizar a mostra foi, no entanto, conseguir acesso direto a Safi Faye, o que aconteceu através de um golpe de sorte. Eu estava participando do Festival de Oberhausen em 2018 quando, em conversa com um curador sobre o desejo de conhecer e exhibir os curtas de Faye, surgiu uma primeira pista que eventualmente, após alguns intermediários, me levou a seu endereço de e-mail pessoal.

Nesta mesma edição de Oberhausen, mais um encontro fortuito me levou à segunda cineasta estrangeira que desejávamos convidar e que eu tentava contatar, Akosua Adoma Owusu. Poucas horas antes da minha partida, nos cruzamos no meio da rua, onde pude falar do interesse em exhibir seu trabalho, de grande invenção formal e que ia do experimental à ficção, com forte incidência documental e atravessado pelo que batizou de “consciência tríplice” (uma expansão do célebre conceito de “dupla consciência”, cunhado por W. E. B. Du Bois, agregando o contexto de imigrantes africanos

nos Estados Unidos). Além do interesse imediatamente manifestado por Owusu, soube também que ela estaria em residência artística no Goethe-Institut Salvador-Bahia em período próximo ao Festival, o que garantiu sua participação. Permitiu-se então essa bela convergência de trajetórias, gerações, estilos e pensamentos de cineastas negras (além de demonstrar como contingência, persistência e sorte podem ser igualmente cruciais para a viabilização, ou não, de uma muito desejada mostra).

**Conversas:** Da vinda de Akosua Adoma Owusu, sem nos esquecermos da passagem de Christopher Harris pelo FestCurtasBH, o público teve a sorte de assistir à produção experimental de Cauleen Smith, na mostra intitulada “As Possibilidades Cotidianas da Imaginação”, em 2023. A continuidade é um traço importante do FestCurtasBH, no sentido de que, a cada edição, uma proposta de pensamento se soma às anteriores. Poderia falar um pouco sobre essa aposta curatorial que não abandona o gesto anterior, ao contrário, procura com este expandir o diálogo, estender a rede de conexões?

**Ana Siqueira:** A continuidade é, de fato, um atributo estimado pelo FestCurtasBH. Não em uma lógica de resistir a mudanças, mas no sentido de insistir e aprofundar, de alastrar e repensar gestos, escolhas, questões e pensamentos que emanam a cada edição. Não se estancar nem buscar uma postura novidadeira, querendo reinventar a roda. Trata-se, antes, de uma lida com o todo de que se faz um festival, suas muitas conversas, descobertas, faíscas e também, claro, suas faltas e falhas. Costumamos dizer que o festival seguinte nasce no anterior (ou mesmo nos anteriores), algo vai borbulhando ali em trocas com obras, público e convidadas/os, e assim caminhos se esboçam, apontando sorrateira ou mais explicitamente para a edição seguinte, que depende igualmente de contingências e golpes de sorte. Cauleen Smith, por exemplo, era uma cineasta cujo trabalho acompanhávamos com entusiasmo; um de seus curtas foi exibido na mostra curada por Christopher Harris em 2019, outro premiado como melhor filme da competição internacional.

Assim, o caminho para programarmos uma mostra em sua homenagem foi se delineando e tornou-se enfim realidade em 2023. E há, claro, interesses mais centrais e estáveis, que não por acaso são publicamente manifestados na apresentação oficial do Festival, que afirma, dentre outros trechos, que, além de ser aberto a todos os gêneros e formatos, “o FestCurtasBH se volta com particular interesse à experimentação e às formas fílmicas engajadas e inventivas”, enfatizando também “seu caráter de pesquisa” e dedicando-se “a refletir sobre a história do cinema, revolvendo, junto aos filmes, algumas de suas linhas de força e operações estéticas e políticas, como a legitimação, apagamento e retomada de obras, autores e procedimentos”. Nada disso está gravado em pedra, mas tem sido sem dúvida um norte.

**Conversas:** Outra mostra fundamental foi a dedicada a Carole Roussopoulos, cofundadora do coletivo Les Insoumuses, cujos vídeos articulam feminismo e militância política. Como você chegou à obra dela? E como o recorte curatorial destacou a diversidade de abordagens em sua produção – do ativismo à experimentação formal?

**Ana Siqueira:** A obra de Carole Roussopoulos me foi inicialmente revelada em 2007, quando uma retrospectiva dedicada a essa extraordinária cineasta-ativista e precursora do vídeo feminista foi programada por Nicole Brenez na Cinemateca Francesa. Além de apresentar o trabalho da cineasta franco-suíça (juntamente a suas admiráveis comparsas nos coletivos que integrou, e seu não menos fundamental companheiro Paul) para um público mais amplo, essa mostra foi fundamental para resgatar um trabalho imenso e incansável produzido ao longo de quatro décadas, com cerca de 150 documentários dirigidos, filmados e editados por ela. E, apesar de que, até hoje, o reconhecimento desta filmografia (ou, antes, videografia, pois inteiramente produzida em vídeo e definida por esta mídia então “sem escola, nem passado, nem história”) esteja aquém de sua dimensão, a retrospectiva garantiu maior visibilidade a um cinema engajado e radicalmente inventivo

estética e politicamente, além de conferir reconhecimento artístico, algo frequentemente negado a produções abertamente militantes.

O que nos faz indagar, uma vez mais, a forma como é contada e forjada a história do cinema, e como uma cineasta que deveria ser incontornável permanece largamente uma ilustre desconhecida. Junto às obras, há todo um percurso e modos igualmente notáveis, com a criação e engajamento em coletivos de criação audiovisual (Vidéo Out e Les Insoumuses [As Insubmusas] os mais conhecidos), práticas de exibição (Roussopoulos esteve longamente à frente de uma sala de cinema em Paris) e preservação (com a criação do Centro Audiovisual Simone de Beauvoir). Além de militar diretamente ou ensinando o uso dessa mídia no contexto de diversas lutas, de forma aberta ou mais reservada, dependendo da situação. Prostitutas, homossexuais, operárias, revolucionários palestinos e militantes anti-imperialistas constituem alguns dos grupos com quem trabalhou, por vezes de forma clandestina, como no caso da formação de Vietcongs, Panteras Negras e militantes na Argélia. Tudo isso numa obra marcada pela radicalidade, alegria, obstinação e irreverência, além de comprometida com uma inegociável “ética da confiança”, que consistia em mostrar a imagem, apagar e recomeçar, caso demandado pelas pessoas filmadas.

O recorte curatorial buscou abranger alguns dos diferentes gestos, abordagens e causas mobilizados na produção de Roussopoulos (e suas companheiras), numa modesta janela, considerando a vastidão de sua obra. Tão importante quanto exibir os filmes, foi reunir e traduzir uma fortuna crítica já existente, notadamente elaborada por duas profundas conhecedoras desse trabalho, Nicole Brenez e Hélène Fleckinger, que deram contribuições inestimáveis para a mostra, sendo que a última colaborou diretamente na programação. A essa fortuna crítica, somou-se ainda uma inédita, composta de sete “fotogramas comentados” contemplando todos os filmes de Roussopoulos exibidos na mostra, assinados por críticas, pesquisadoras e curadoras brasileiras, além de debates, conferência e conversas em torno da obra, contribuindo, espero, para esse encontro com um trabalho que me marcou

profundamente em sua radical inventividade, entrega e generosidade.

**Conversas:** Recentemente, o FestCurtasBH voltou-se para a América Latina com mostras como “Manifestar o desejo” (curada por Mónica Delgado e Ivonne Sheen Mogollón) e “Azucena Losana: preciso-improviso”. A primeira trouxe um panorama de dissidências no cinema latino-americano contendo um conjunto diversificado de filmes realizados por mulheres entre 1966 e 2021, enquanto a segunda mergulha na obra de uma única realizadora. Como, na sua opinião, esses dois movimentos se complementam para revelar a pluralidade do cinema latino-americano?

**Ana Siqueira:** O verbo “complementar” é de fato acurado para nomear esses dois gestos que se alimentam mutuamente, permitindo se aprofundar em filmografias específicas, e também desejando acompanhar movimentos mais amplos com determinados recortes.

“Manifestar o desejo” foi uma maravilhosa empreitada de 30 filmes abrangendo um período de mais de 50 anos para pensar, como o título da mostra expressa, um cinema de mulheres e dissidências no cinema latino-americano, a partir de quatro programas elaborados pelas duas diligentes curadoras. Na mostra, é possível, através dos filmes, debates e fortuna crítica, identificar ou intuir caminhos, impasses, invenções, repetições, revelando uma enorme riqueza e multiplicidade audiovisual da produção latino-americana de mulheres, frequentemente desconhecida no nosso país continental e lusófono que nem sempre se volta com atenção a seu entorno *hispanohablante* (que muito interessa ao FestCurtasBH).

Já em “Azucena Losana: preciso-improviso”, o foco era dedicado a essa artista genial, originária do México e com profundos laços artísticos (e de amizade) em vários países latino-americanos, inclusive o Brasil, onde já viveu. Com um trabalho que encontra sua expressão máxima em apresentações audiovisuais exuberantes e operadas ao vivo, demandando tanto precisão quanto improviso (daí o título da mostra), desejávamos nos demorar em

seu trabalho e práticas, que ela pôde inclusive compartilhar parcialmente em sua oficina de fabricação de “projetores precários”, articulando engenhosidade e desprendimento.

Penso que são gestos complementares, que permitem historicizar e explorar de modo horizontal e vertical, de acordo com as obras e questões que desejamos experienciar, discutir e investigar. Algo que teve continuidade na edição de 2025, quando exibimos a obra da cineasta argentina de origem alemã Narcisa Hirsch, em parceria com a *Revista Descompasso*, num mergulho em seus belíssimos filmes de uma heterogeneidade atordoante, acompanhados de falas, debates e uma maravilhosa fortuna crítica capitaneada pela própria revista.

**Conversas:** Gostaria de relatar algo mais desse processo que merece destaque, seja em relação aos filmes, seja dessa tarefa de curadoria ou mesmo da produção?

**Ana Siqueira:** Parece-me essencial sublinhar que o trabalho de curadoria, assim como o de produção, é, ao fim e ao cabo, fundamentalmente um trabalho coletivo, concebido e concretizado por meio de contribuições e trocas entre vários atores e setores que atuam num festival, para além da equipe dedicada mais nominalmente à programação, o que torna as mostras mais complexas, inesperadas e instigantes.



# A curadoria é o exercício de provocar encontros

## entrevista com Carla Maia

**Conversas:** Carla Maia, gostaríamos que você nos contasse, a partir da sua trajetória, um pouco do seu interesse pelo cinema realizado por mulheres. Estamos lembrando aqui que, desde o mestrado, você tem se dedicado ao encontro com esse cinema, começando pelo cinema de Chantal Akerman. Já em 2006, na 10ª edição do [forumdoc.bh](https://www.forumdoc.org.br/),<sup>1</sup> você curou e produziu a mostra dedicada a essa cineasta, que, desde os 18 anos, produziu filmes incansavelmente, longas, médias e curtas, documentários e ficções. Você pode nos contar um pouco sobre o processo de construção dessa mostra?

**Carla Maia:** Interessante ser provocada a pensar como tudo começou, buscar a fonte do interesse, que cultivo há mais de 20 anos, pelo cinema realizado por mulheres. Uma primeira elaboração, mais óbvia, vem da minha própria condição de mulher e trabalhadora do cinema, certamente. Tudo começa daí, de uma experiência situada no mundo, sentida no corpo, manifesta nas formas de ver e de ser afetada que experimento como mulher, mas não só: como uma mulher branca, brasileira, de meia-idade, com ensino superior completo, bissexual, que se tornou mãe e anseia por ser avó. Há mais de 20 anos, em 2005, eu ainda me entendia heterossexual e não imaginava – ou sequer desejava – ser mãe, mas já havia completado a graduação e tinha interesse em desenvolver

---

1. Cf. <https://www.forumdoc.org.br/>

alguma pesquisa no mestrado que estivesse relacionada a essa questão da realização feminina. Naquela época, eu dizia me interessar pelo feminino, menos que pelo feminismo... quanta ingenuidade! De todo modo, em 2005, um amigo muito íntimo me mostrou um filme, quando soube do meu interesse de pesquisar a obra de alguma cineasta mulher no mestrado. O filme era *Je Tu Il Elle*, o primeiro longa-metragem de Chantal Akerman. Ele me mostrou também, na mesma ocasião, o primeiro curta dela, *Saute ma ville*. Eu não sei bem explicar o que me hipnotizou nesses dois filmes – a figura da diretora, que atua em ambos, a lenta duração dos planos, especialmente em *Je Tu Il Elle*; a composição geométrica; os golpes da montagem; o som da voz da diretora na banda sonora –, inventiva e mimética no curta, econômica e poética no longa. Senti que eram filmes de uma escritora, alguém que pensava o cinema a partir da escrita própria do cinema, da luz, das linhas, dos timbres e das posturas, sem nunca abandonar a palavra. E talvez isso também tenha me atraído, sem que eu me desse conta, porque sempre quis ser escritora. Fato é que me identifiquei com aquela mulher um tanto estranha, confinada num apartamento, até finalmente sair, masturbar um homem, transar com uma mulher. Penso que algo do meu desejo se viu transfigurado nas cenas de *Je Tu Il Elle*: desejo de escrita, de solitude, mas também desejos de outra ordem, íntima, algo que se passa entre o eu (*je*) e o tu, entre uma mulher e um homem (*il*), entre uma mulher e outra mulher (*elle*). Mas penso isso em retrospecto. Na época, julguei que Chantal Akerman, um nome praticamente desconhecido, menos óbvio que Marguerite Duras ou Agnès Varda (que seriam minhas primeiras escolhas quando mencionei o projeto para o mestrado ao meu amigo), poderia ser um nome mais provável de despertar o interesse dos professores do departamento. Tudo o que é raro, pouco conhecido, guarda uma força incontida, promessa de revelação, de construção. Daí, elaborei o projeto, propondo analisar esses filmes da Chantal, inicialmente pensando nessa relação dela com os filmes, na escolha de se colocar em cena, fazer do cinema um gesto de invenção de si.

O projeto foi aprovado e era necessário conhecer os outros filmes da diretora. Estávamos em 2006: encontrar e baixar filmes na internet era algo

que só gente muito aplicada conseguia fazer, como o meu amigo, e pouca coisa da Chantal estava disponível. A solução que entrevi foi propor uma mostra ao [forumdoc.bh](http://forumdoc.bh), festival que eu frequentei na graduação e para o qual eu havia trabalhado em 2005. A proposta da mostra foi muito bem aceita, afinal, o [forumdoc.bh](http://forumdoc.bh) cultiva essa predileção por raridades, pelo que pouca gente vê e pelo que permanece invisível – e o cinema de Chantal cumpria bem todos esses requisitos. Foram exibidos 10 filmes da diretora; convidamos Ivone Margulies para comentar, uma importante pesquisadora de Akerman que eu havia descoberto no início da pesquisa do mestrado. Foi meu primeiro trabalho como curadora. Me surpreendi com o aceite de Margulies para vir ao Brasil participar da mostra – ela que me parecia tão fora de alcance, lecionando em Nova Iorque. Me surpreendi mais ainda com a recepção do público, que acompanhou até o fim os exigentes filmes de Akerman. Aprendi, a partir dali, que a curadoria é o exercício de provocar encontros e de se surpreender com o que resulta disso: encontros do filme com o público, do filme com as ideias, das ideias entre si, das pessoas que realizam com as pessoas que analisam os filmes, e por aí vai. Gostei da ideia de ter uma ocupação assim e segui organizando mostras, inclusive, em 2009, uma retrospectiva maior de Chantal Akerman, organizada em parceria com minha amiga Patrícia Mourão para o CCBB – dessa vez, a curadoria viabilizou o encontro com alguém que eu achava ainda mais inatingível: a própria diretora. Tive muita sorte.

**Conversas:** Mais tarde, você realizou, na 16ª edição do [forumdoc.bh](http://forumdoc.bh), em 2012, juntamente com Cláudia Mesquita, a mostra *A Mulher e a Câmera*. Vocês propuseram um recorte mais diverso de produções brasileiras e estrangeiras, diferente de uma retrospectiva centrada num único nome. Poderia nos dizer sobre esse recorte, o que motivou reunir aquelas produções, uma vez que toda seleção pressupõe deixar outros filmes de fora?

**Carla Maia:** Sim, o [forumdoc.bh](http://forumdoc.bh) sempre me oferece muitos presentes...

Nessa mostra, a proposta, desde o início, foi não generalizar ou essencializar “a” mulher, como poderia sugerir o título. O uso do artigo “a”, em vez de definir, buscava singularizar, apostar na diferença e na mulher como um dos significantes possíveis da diferença. Eu havia estudado um pouco de psicanálise, mas não era exatamente aí que me embasava – só sentia o cinema como um campo minado de histórias parecidas e queria pesquisar possíveis variações, inspirada mesmo pelos filmes que o forumdoc.bh me apresentava. Me lembro de conversas com a Claudinha, parceira de curadoria, em que tentávamos dar ao conjunto de filmes alguma coerência e encontrávamos coerência justamente na sensível diferença das obras entre si. Abrimos a mostra com o filme de Laura Mulvey, *Riddles of the Sphinx* (“Enigmas da Esfinge”, 1977), porque nos interessava tanto essa ideia da mulher como um enigma – para além de qualquer tentativa de definição ou explicação – quanto o estudo de trabalhos assumidamente feministas, ou atentos a questões que o feminismo levantara nos anos 1970, com suas políticas da diferença. Não por acaso, muitos filmes escolhidos foram realizados naquela década, tão crucial para o desenvolvimento de um pensamento feminista no cinema, a começar justamente por Mulvey e seu ensaio “Prazer visual e cinema narrativo” – importante notar que, a essa altura, eu felizmente já me interessava pelos pensamentos feministas; passei a guardar certa reserva com o termo “feminino”, pois sentia que esse adjetivo era uma invenção que convinha ao patriarcado. Feminino era o cuidado, o trabalho do lar, um jeito delicado de olhar ou gesticular, o instinto maternal. Os filmes que selecionamos, de certo modo, tensionavam ou enfrentavam estereótipos do que seria esse “feminino”, em favor de gestos mais assumidamente feministas – logo, politicamente marcados – de enfrentamento aos modos de representação convencionais do cinema, modos estes que foram estruturados pela presença hegemônica de homens nas posições de criação e liderança. Ainda em perspectiva contra-hegemônica, buscamos selecionar filmes realizados na América Latina, África e Ásia, fora do eixo Europa/Estados Unidos. A gente buscava formas de relação com o mundo,

formas que estavam por ser inventadas. Hoje, em retrospecto, acho que muitas, de fato, foram. Ainda bem.

**Conversas:** Talvez fosse importante você falar um pouco da sua tese de doutorado,<sup>2</sup> dedicada ao cinema *com* mulheres (realizado *por* e *com*). No recorte que você propõe, onde os filmes se encontram, se há algo comum, e onde se diferenciam, uma vez que não se trata de uma forma única, cada realizadora irá apresentar abordagens e metodologias distintas.

**Carla Maia:** O primeiro projeto de doutorado que elaborei, apresentado para a UFRJ, propunha estudar Chantal Akerman, Agnès Varda e Naomi Kawase, três diretoras que eu admirava. Fui reprovada na entrevista, quando me perguntaram por que essas mulheres, e não outras, o que havia de comum entre elas – pergunta que, para além do meu gosto pessoal, não tinha uma resposta evidente. Na reelaboração do projeto, apresentado para a UFMG – eu estava decidida a seguir em Belo Horizonte para me dedicar aos projetos da Filmes de Quintal –, eu comecei por pensar nessa provocação feita pela banca do Rio e, assim, desenhei um objeto de estudo que apresentava maior coesão. O conjunto de filmes seriam documentários brasileiros contemporâneos de longa-metragem com direção e protagonismo de mulheres, e que tiveram certa circulação, inclusive no circuito comercial. Todos os filmes resultavam do encontro entre mulheres, tendo o aparato cinematográfico como mediador. A noção de encontro, como podem ver, seguia a me interessar e mover meu pensamento. Os filmes têm, portanto, esse ponto em comum. São todos derivados das relações que o documentário provoca, com sua ética, sua estética e sua política próprias, além de serem todos realizados no Brasil, ou seja, situados em território comum, o nosso território.

---

2. MAIA, Carla. *Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres*. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

Da pergunta “o que há de feminino nos filmes?”, passei a: “que modos de partilha são dados a ver por essas mulheres? Quais relações se produzem, entre diretoras e personagens, entre os filmes e o/a espectador/a?”. Indagar não apenas “como a câmera atua com aqueles que ela filma?”, mas também “como as pessoas filmadas atuam com ela?”. Não apenas “quem filma?”, mas “quem filma quem?”. Assim, alterei a preposição, passando do cinema “de mulher” para um cinema “com mulheres”, indo além de uma discussão focada em elementos autorais ou identitários, para investir em abordagens necessariamente relacionais, marcando predileção por uma perspectiva animada pelo encontro contingente entre mulheres que filmam e que são filmadas. Enquanto o esforço para definir o que seria o específico envolvido no cinema “de mulher” implicava identificar semelhanças, atribuir características homogeneizantes, propus pensar um cinema “com mulheres”, atentando para as diferenças e para as relações, para os espaços-entre (*in-between spaces*), os interstícios em que as mulheres envolvidas se posicionavam no jogo de filmar, provisoriamente.

De fato, cada autora apresentava metodologias e abordagens bem distintas, mas justamente essas diferenças me interessavam, pois isso é próprio do encontro – a singularidade. Mulheres são muitas e diversas, filmes também. Cheguei ao recorte de filmes a partir de um levantamento feito nos dados da Ancine. Por volta de 2013, quando trabalhava nesse recorte, não eram muitos os trabalhos que atendiam a essa premissa metodológica, isto é, de filmes sobre encontros entre mulheres. Uma vez obtido o recorte – que incluiu os filmes *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009); *O aborto dos outros* (Carla Gallo, 2008); *Meninas* (Sandra Werneck, 2006); *Leite e ferro* (Claudia Priscilla, 2010); *O cárcere e a rua* (Lila Stulbach, 2004); *Fala mulher!* (Kika Nicolela e Graciela Rodriguez, 2005), além de filmes dedicados a uma mulher só, filmes-retrato, a saber: *Anésia, um vôo no tempo* (Ludmila Ferolla, 2001); *Carmen Miranda – Banana is my business* (Helena Solberg, 1995); *Vida* (Paula Gaitán, 2008); *Agreste* (Paula Gaitán, 2010), *Desi* (Maria Augusta Ramos, 2000) e *Nos olhos de Dona Mariquinha* (Júnia

Torres e Cláudia Mesquita, 2008) – eu passei às análises, sempre com renovado interesse pelas dinâmicas relacionais encenadas e agenciadas por cada obra. O “com mulheres” indicava um espaço de partilha, como chave de análise. Se o complemento nominal “de mulheres” pressupõe atributos, propriedades, pensar “com mulheres” permitia refletir sobre a presença feminina, mas também relativizá-la, no sentido de a colocar em relação a outros aspectos importantes para compreender o cinema de realização feminina – por exemplo, o atravessamento das questões de gênero por questões de raça, classe, orientação sexual. Notei que havia diferenças sensíveis entre os modos de lidar com essas questões em cada filme. Notei, ainda, a hegemonia de mulheres brancas e de condição social semelhantes, privilegiadas, na posição de realizadoras, enquanto as mulheres filmadas, não raro, eram pobres ou pretas. Tais dinâmicas apontavam para a necessidade de pensar um cinema com mulheres não pela via da identificação, mas pela via da alteridade, sobretudo as alteridades entre as próprias mulheres.

Rumo à conclusão da tese, notei a urgência em termos mais filmes realizados por mulheres não brancas, periféricas, lésbicas, trans... que representassem posições contra-hegemônicas de dentro mesmo da ideia de “mulheres” ou de um cinema feminino. Alguns filmes analisados me pareciam apenas reforçar o que já existia no sistema cis-branco-heteropatriarcal, ainda que na tentativa de elaborar uma crítica. Os modos de representação mantinham as estruturas de poder intactas. Escrevo na conclusão, que termina com um grande “talvez”, que “talvez, talvez de verdade, o que os filmes tenham nos ensinado baste como evidência do caráter sempre excessivo, ou excedente do próprio gênero, que parece evocar, continuamente, um espaço-fora, impensado, impossível. Não o impossível que leva à paralisia, mas aquele que move o desejo, a ação, a urgência”. Felizmente, desde 2015, ano em que defendi a tese, até hoje, a urgência se fez sentir e de fato moveu atos de cinema – temos muito mais filmes brasileiros hoje dirigidos por mulheres pretas, por exemplo, do que havia há uma década. O que estava de fora, impensado, parecendo

mesmo impossível, se transfigurou em novidades, uma leva de filmes novos, realizados por outras mulheres. É importante atentar para o fato de que a cena agora é outra, realizada e protagonizada *com outras*. A tese que escrevi em 2015 é, desse modo, um estudo que pertence ao tempo em que foi realizado, que faz uma leitura situada, datada, mas que indica – e torce por – um ponto de virada, não apenas no campo de realização, mas também no campo de estudos sobre a presença e participação das mulheres no cinema.

**Conversas:** Pensando nessa trajetória, sobretudo na sua tese voltada ao cinema *com mulheres*, estando hoje à frente da direção de programação do Cine Santa Tereza, como isso influencia suas escolhas curatoriais? São quase duas décadas desde a mostra de 2006. Você observa um interesse maior por esses cinemas? Acredita que o público mudou junto com todas essas mostras que surgiram desde então?

**Carla Maia:** O público mudou, as diretoras mudaram, as formas de performar, questionar e pensar o gênero também mudaram muito. Ainda bem! Discursos feministas tomaram novo fôlego e passaram a circular e reverberar com maior evidência em muitas expressões artísticas, em conteúdos de redes sociais, nos roteiros de ficção, nos processos do documentário. Pesquisas proliferaram também – inclusive, conheci algumas dedicadas à Chantal Akerman, diretora tão cara em minha trajetória. *Jeanne Dielman*, quem diria (bem, eu talvez já dissesse naquele tempo), filme que, em 2006, ainda era um nobre desconhecido da maioria, teve destaque em diversos jornais e redes sociais ao ser eleito como melhor filme de todos os tempos pela revista *Sight and Sound* em 2022. Não é fato banal que um filme como esse, que elege os gestos diários de uma mulher como matéria-prima de sua dilatada tessitura narrativa, ganhe tamanho destaque na crítica internacional. Há, nessa escolha, como em todas as escolhas, uma afirmação e uma renúncia – afirma-se que as mulheres existem e que mesmo seus gestos cotidianos importam, renuncia-se à manutenção dos corpos femininos

como meros objetos de olhares masculinos em favor de olhares femininos que olham outras mulheres de maneiras bem diferentes. Eu dizia antes que tudo que é raro, pouco conhecido ou usual guarda uma força incontida, promessa de revelação, de construção. Estamos conhecendo, finalmente, um maior número de histórias em que mulheres não são apenas vistas – elas veem, e veem de perspectivas bastante variadas, inventando mundos em que a singularidade importa mais que a padronização. Além disso, hoje já não é tão simples pensar questões de realização feminina sem destacar as forças contra-hegemônicas que impedem a formação de um conjunto homogêneo e determinado para o significante “mulheres”, forças implisvas que agem de dentro mesmo do conjunto. Tais forças vêm das mulheres pretas, indígenas, periféricas, latino-americanas, africanas, que são cada vez em maior número na realização cinematográfica – embora ainda muito distantes do número que seria proporcional aos indicadores demográficos da população. Estamos distantes, mas a caminho. Por sua vez, os homens também são interpelados a reconhecer seus privilégios, a se responsabilizar pelos mecanismos de opressão que questões de gênero colocam em ação para, com sensibilidade, visão e escuta afinadas, alterar suas dinâmicas relacionais. Nem todos se dispõem, mas esses estão cada vez mais expostos em sua indisposição, em seu egoísmo e sua violência. Não passarão.

As práticas curatoriais tampouco saem ilesas dessas transformações – não dá mais para desconsiderar os contextos culturais, simbólicos, relacionais que movem os filmes em nome de uma pretensa defesa da arte cinematográfica enquanto expressão simples de algum gênio, do trabalho autoral. Em meu trabalho como curadora, sigo interessada nos encontros, como desde o início, mas busco me colocar cada vez menos na posição de tomada de decisão em favor de posições de alianças. Procuro abrir mais o espaço, menos que circunscrevê-lo ou defendê-lo, como se coubesse a mim uma defesa. Isso significa levar bem a sério a tarefa curatorial como promotora de um “entre-espaço”, ou seja, de um campo comum formado menos por um juízo individual soberano e mais pela construção coletiva

de outras cenas possíveis, feitas de menos certezas. Fazer das dúvidas, dádivas. Permitir que as dívidas se façam explícitas e que as tensões se tornem necessárias para mover o pensamento e a ação política. A tarefa curatorial envolve, assim, abrir mão dos lugares que nos ofereciam proteção e conforto, como os redutos de nosso próprio gosto ou a fortaleza de nossas posições de privilégio. Não dá mais para apenas propor medidas compensatórias a quem arca com os prejuízos, como quem aplica curativos em feridas históricas que ainda sangram, ou costura remendos numa rede toda esgarçada, puída, esburacada pelas desigualdades opressoras. Trata-se de desfazer toda a trama, em movimentos rigorosos de reflexão e análise, para tecer outra rede, que possa ser, quem sabe, mais emaranhada, menos alinhada às separações e divisões entre seres, entre “eu” e “tu”. Há feridas, escrevia o poeta, que não saram nunca, ainda que se disfarce a dor. É preciso entender o que cabe a cada um e cada uma fazer diante dessa dor mal disfarçada, que apresenta graus e intensidades distintas em nível individual, mas que afeta a todos nós, coletivamente. A tarefa é imensa, mas está em pleno curso.

# Festivais e a política do encontro

## entrevista com Layla Braz

**Conversas:** Layla Braz, gostaríamos que você nos falasse um pouco da sua trajetória como coordenadora e curadora. O que te motivou a idealizar e produzir a Semana de Cinema Negro?<sup>1</sup>

**Layla Braz:** De tempos em tempos eu penso nos motivos que me levaram a trabalhar com festivais de cinema, no que acredito e no que não acredito. Uma coisa que sempre me movimenta é pensar no encontro, porque isso atravessa tudo, não só a carreira profissional, creio que precisamos ultrapassar isso para conseguir sentir um motivo para continuar, porque não é um trabalho simples.

Eu estou há mais de onze anos trabalhando com festivais de cinema e, nesse tempo todo, nunca tive um momento de conforto total. Isso me faz pensar muito sobre a necessidade de uma vida mais tranquila: conseguir realizar tarefas simples, como pagar as contas, ter um espaço para viver, se alimentar bem, trabalhar de uma forma em que a saúde mental não seja afetada, conseguir encontrar os amigos, a família. Durante toda a minha trajetória, essa tranquilidade nunca foi plena, e eu acho que sigo buscando isso.

Eu começo minha trajetória profissional no forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico, e ali eu encontro um cinema que me faz querer me movimentar para algo além. Foi ali que eu conheci os cinemas indígenas, e isso mudou completamente minha perspectiva sobre a criação de imagens, algo diferente do que me foi apresentado na universidade, que era uma indústria cinematográfica internacional hegemônica. Os cinemas indígenas me

---

1. Cf. <https://semanadecinemanegro.com.br/>

apresentaram uma outra relação com a vida, com o território, com o direito à terra, o plantar, o colher, o ter uma casa, o direito à tranquilidade.

A partir daí, eu começo a pensar no que mais poderia me movimentar, então busco me aproximar dos cinemas africanos e dos filmes realizados por pessoas negras no Brasil e em outras diásporas. Ampliando meus acessos a esses filmes, eu percebo que esses cinemas buscam algo muito parecido com o que me move, o direito de contar suas próprias histórias e realizar encontros com suas audiências.

Nesse caminho, alguns encontros e experiências foram muito importantes, como ter Tatiana Carvalho Costa como professora na universidade, conhecer Janaína Oliveira, pesquisadora dos cinemas africanos, e acompanhar a mostra “Cinema Negro: capítulos de uma história fragmentada”, curada por Heitor Augusto para o FestCurtasBH. O contato com algumas obras foi marcante para mim, como os filmes *A Negra de...* de Ousmane Sembène e *Abençoe seus pequeninos corações* de Billy Woodberry, o que me fez pensar em como questões muito profundas relacionadas à vida e ao cotidiano de pessoas negras são elaboradas: filmes que falam de aprisionamentos e desejos a partir de gestos singelos. Como eu já estava inserida no trabalho de produção e curadoria de festivais, eu iniciei a escrita do projeto da Semana de Cinema Negro, como um espaço para conhecer ainda mais esses cinemas.

Creio que, para além da pergunta “o que me motivou a idealizar e produzir a Semana?”, eu me pergunto o que me faz seguir na realização do festival, que já possuo cinco edições. Essa semana eu assisti a um vídeo em que uma mulher negra faz uma indagação: “Por que não vemos pessoas negras tentando escalar o Monte Everest?”. Tanto nos comentários do vídeo quanto no meu pensamento, a resposta foi que temos tanto para conquistar pessoalmente e profissionalmente que os desafios de tentar escalar o Everest me parecem utópicos... A Semana de Cinema Negro me faz repensar muito o meu próprio limite: em quatro edições do festival, eu sentia uma urgência enorme de querer fazer tudo, suprir as obrigações de produção, os meus desejos e os de todos que constroem o festival comigo; as possibilidades e

necessidades são inesgotáveis, e pensar sobre isso acabou me adoecendo. Com o tempo, eu fui entendendo que não dá para alcançar o Everest e que precisamos realizar movimentos possíveis.

Na quinta edição da Semana de Cinema Negro, eu consegui realizar o festival de uma forma mais saudável, entendendo que, no país e no mundo em que vivemos, com poucas possibilidades de políticas públicas, cada território realiza o que é possível. Participei do 1º Encontro Nacional de Eventos de Cinemas Negros, realizado pela APAN (Associação do Audiovisual Negro), em que se falou muito sobre as dificuldades da realização de eventos com esse segmento e o adoecimento presente em tentar suprir diversas necessidades existentes na realização e distribuição de cinemas negros. O encontro foi essencial para a troca de experiências e cooperação, mostrando que em cada território existem esforços feitos para o crescimento do cinema realizado por pessoas negras.

Hoje, o que me motiva a continuar produzindo a Semana é essa busca por tranquilidade. Criar um festival em que as pessoas sejam bem recebidas, assistir aos filmes em segurança, conversar, se alimentar, de comida mesmo, mas também de trocas, de ideias, de encontros, pensar sobre o que veem na tela e sobre as suas próprias vidas, de uma forma tranquila, sem adoecer. Eu não preciso escalar o Monte Everest; fico feliz de subir o Aglomerado da Serra, aos poucos, e ir construindo a Semana de Cinema Negro da melhor forma possível.

**Conversas:** Conte um pouco sobre o processo de coordenação artística da Semana. Sua parceria com as curadoras convidadas. Como surgem as temáticas a cada edição?

**Layla Braz:** Acho que pensar a coordenação e a direção artística de um festival é, antes de tudo, pensar sobre um processo muito coletivo. Nada disso se constrói sozinho. É um processo que se dá ao longo dos anos, a partir da imaginação de coisas juntas, de alinhar desejos, pensamentos e formas de olhar. Para mim, esse alinhamento como profissional com outras pessoas é a primeira coisa que importa.

A parceria com a Janaína Oliveira, por exemplo, vem desde a primeira edição da Semana. Houve um momento em que nos sentamos e conversamos sobre nossas vidas e desejos pessoais e profissionais, e muitas coisas se alinharam: os estudos que ela realiza sobre cinemas africanos e diásporas, o meu desejo de conhecer mais esses cinemas, a descolonização do pensamento. O gesto de trazer outros olhares para o continente africano, de convidar realizadores para apresentarem seus trabalhos, de uma forma subjetiva, com códigos culturais, invenções imaginativas, tanto no modo como filmam quanto na forma como os espectadores recebem esses filmes. Houve esse alinhamento, e, a partir dele, tudo o que eu penso para a Semana precisa passar por isso também.

Para além de pensar coletivamente, eu preciso estar cercada de pessoas que acreditam numa construção coletiva. Eu não gosto desse lugar de ser a “cabeça” do festival, não gosto de imaginar uma pirâmide em que eu estou no topo. Eu imagino o festival como uma roda, na qual todos se sentam e pensam juntos.

Isso aparece, por exemplo, nas artes que constroem a identidade do festival. A troca com o Marco Chagas vem desde a primeira edição, e, depois, com a entrada da Joana Américo, quando a gente senta para conversar sobre tudo o que pode compor essa identidade visual. Esse diálogo também se estende aos artistas convidados, aos curadores, à equipe, que são pessoas cujo desenvolvimento do trabalho eu acompanho, que eu admiro, o modo como criam o que acreditam.

A Semana também é atravessada pela espiritualidade. Eu trabalho com meus guias, com meus orixás, pedindo sempre alinhamento, pedindo que minha cabeça, meu Orí, esteja bem. Por isso acredito que sempre encontro pessoas que se dedicam muito, desejam continuar vindo ao festival, continuar criando, aprimorando e construindo o festival juntas.

A Tatiana Carvalho Costa fala algo em que eu acredito profundamente: só reunidos, trocando, conversando, abertos, sem medo, sem concorrência, podendo dizer o que se deseja, é que a gente consegue construir algo. Este é, para mim, um dos principais ingredientes da Semana.

A Semana não se desenvolve a partir de uma lógica matemática, de temas fechados a cada edição – o que existe é continuidade. Se o desejo é pensar cinemas africanos, a gente continua pensando cinemas africanos a partir do que foi feito na edição anterior. Na primeira edição, por exemplo, trouxemos filmes importantes, que passaram pelo Fespaco (Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou), que escolhemos para começar a contar a história dos cinemas africanos. A partir daí, pensamos nas diversas histórias que existem no continente e expandimos para as diásporas. O mesmo acontece com o Brasil. Temos o olhar para o que está acontecendo no país e no mundo: como precisamos nos posicionar? Que filmes respondem a esse momento?

Na quinta edição da Semana, muitas pessoas acharam que a temática fosse as águas, mas isso não foi pensado de início. Eu estava vivendo uma experiência pessoal com o mar, vi uma obra de arte chamada *Tudo começou no mar*, de Larissa de Souza, que me atravessou profundamente. Depois disso, tudo foi se alinhando. As curadoras da mostra Cine-Escrituras Pretas não sabiam sobre a presença do mar/das águas no meu pensamento, mas assim elas iniciaram o texto de curadoria: água. Elemento moldável e resiliente, antigo. Território que abriga histórias de mortos e vivos, máquina do tempo. A água sabe de tudo, vive em tudo e de tudo viu. O corpo que caminha sobre duas pernas muitas vezes teme sua força. Mergulhar na profundidade intangível das próprias memórias pode ser ora belo, ora doloroso – como abalar a quietude misteriosa de um rio ou enfrentar as ondas revoltas do mar. Assim também são as jornadas interiores: buscas por afirmação ou fugas em negação daquilo que somos ou daquilo que poderíamos tornar a ser.

Apresentamos, na abertura do festival, o filme *Cais*, de Safira Moreira, que, depois de tantos anos, ficou pronto justamente em 2025. O filme fez com que eu me encontrasse mais profundamente com o senhor do tempo, buscando entender que ele é o que é, e que tudo ao redor vai ser generoso com quem é generoso com o tempo. Encontrar esse filme me fez ser mais gentil comigo.

Por isso eu acredito que, para além de mim e do coletivo, existe também um trabalho espiritual que conduz o que acontece em cada edição. A quinta edição é um exemplo muito forte disso. Eu entreguei muito nas mãos dos orixás. E talvez por isso muita gente tenha sentido que existia uma temática, mas não foi algo pensado racionalmente. O que existe é continuidade.

**Conversas:** Dos filmes realizados por mulheres, lembro-me da mostra dedicada a Sarah Maldoror, de como foi importante para o público ter acesso a esse cinema. Poderia nos contar um pouco sobre essas descobertas que se dão junto à Janaína Oliveira?

**Layla Braz:** A mostra dedicada a Sarah Maldoror aconteceu na primeira edição da Semana de Cinema Negro, realizada de forma on-line, depois de já termos vivido mais de um ano da pandemia de Covid-19. Maldoror havia falecido em decorrência da doença, e trazer seus filmes foi, antes de tudo, uma forma de homenageá-la, e também de dar continuidade ao propósito do festival de criar acesso a cinematografias que pouco circulam.

Exibir os filmes de Maldoror era, de certa forma, ir ao encontro do que ela desejava: que as histórias de pessoas negras fossem vistas, ouvidas e sentidas. Sarah era uma cineasta que se entendia como parte do mundo, com um desejo profundo de narrar nossas histórias, alguém que, ao longo de toda a vida, dedicou-se intensamente a essa construção coletiva, trazendo para a tela nossas lutas, sonhos, poesias, intimidades e modos de existir.

Naquele momento, também foi importante a participação de sua filha, Annouchka de Andrade, que escreveu um texto para o catálogo da primeira edição do festival. No final, ela disse algo muito bonito: “Que vocês possam sonhar descobrindo os filmes dela.” Acho que esse foi exatamente o nosso desejo ao apresentar as obras de Maldoror, pois a curadoria seguiu um caminho poético e permitiu que pudéssemos sonhar através de seus filmes, mesmo depois de um momento tão difícil para a sociedade e de sua perda tão dolorosa. Uma das propostas do festival é homenagear realizadoras e

realizadores que abriram caminhos, que ajudaram a construir outras possibilidades de existência no cinema.

Janaína Oliveira pesquisa cinemas negros africanos e diaspóricos, com isso, ela acompanha e estuda grande parte da realização cinematográfica realizada por pessoas negras. O que faz a parceria com a Janaína se estender é a troca ser aberta e o fato de ela conhecer os objetivos do projeto. A cada ano, conversamos, e vários fatores definem como serão os caminhos das mostras internacionais, como orçamento, janelas de exibição, o estado da política internacional e desejos traçados – alguns deles podem ser realizados na edição ou ficam guardados para as próximas.

**Conversas:** Fale um pouco sobre o projeto Narrativas Negras, desse universo inesgotável que a cada ano inaugura um novo olhar sobre a história do cinema. Penso, sobretudo, na parceria com a Tatiana Carvalho Costa para realizar a mostra Mulheres Negras e o Cinema, e Cinema e Narrativas da Diáspora Negra. Poderia nos dizer um pouco sobre essas duas propostas?

**Layla Braz:** Falar dessas mostras é, inevitavelmente, falar do meu caminho junto à minha relação com Tatiana Carvalho Costa, que foi minha parceira na concepção desses dois projetos. Tatiana foi minha professora no primeiro semestre do curso de Cinema e Audiovisual, em 2012, e eu a conheço desde então. Sinto que, ao longo desse percurso, nós duas crescemos juntas, no olhar, nas descobertas, nas possibilidades. Pensar em mulheres negras no cinema é pensar como elas refletem sobre a vida, a carreira, as realizações e a espiritualidade, e tudo isso vai ao encontro da minha trajetória pessoal, dos meus desejos e das minhas escolhas.

Os dois projetos foram inscritos e contemplados no mesmo edital, o que tornava muito coerente realizá-los juntas. Embora as propostas seguissem caminhos e olhares ligeiramente distintos, havia um diálogo profundo entre elas.

No meu caso, a curadoria atravessou diversos caminhos, juntamente com Kariny Martins, e, no fim, o que nos guiou foi o desejo de falar sobre

amor, reinvenção, subjetividades e comunidade. São filmes que, mesmo com pouca circulação, apresentam pensamentos que nos atravessam pessoalmente como mulheres negras. Cada obra trazia particularidades muito singulares e, ao mesmo tempo, profundamente coletivas.

Já a mostra Cinema e Narrativas da Diáspora Negra é pensada a partir das múltiplas formas de se viver, tendo como base as experiências e elaborações da diáspora afro-atlântica. As duas mostras se entrecruzam pelo fato de que os filmes exibidos eram de diretoras negras e tratavam dos diversos atravessamentos que essas mulheres sustentam ao longo da vida.

Esses atravessamentos fazem parte da minha construção de vida e da construção de vida da Tatiana, caminhos que podem ser diferentes, mas que se encontram em diversos pontos. Ver essas duas mostras reunidas e acompanhar as conversas que surgiram a partir delas me trouxe uma sensação muito forte de ponto de encontro: mulheres negras refletindo sobre suas vidas, seus desejos e suas possibilidades, construindo juntas, de forma coletiva e singular. Porque há, sim, esse ponto de inquietude e de beleza que nos move: o coletivo singular.

**Conversas:** Gostaria de relatar algo mais desse processo? Algo que merece destaque, seja em relação aos filmes, seja em relação à tarefa da coordenação artística ou mesmo à produção?

**Layla Braz:** Todas as perguntas me fizeram pensar sobre minha trajetória pessoal e profissional, que se entrelaçam em todos os momentos, e o que eu desejo para esses dois campos é uma tranquilidade plena, de vida. Isso é um direito que deveria ser garantido para todas as pessoas e que eu vou continuar buscando para minha vida e para a comunidade. Como diz Girish Shambu: “o mundo é maior e vastamente mais importante do que o cinema”.

# Cinema árabe feminino e o lugar político da curadoria

## entrevista com Analu Bambirra

**Conversas:** Analu Bambirra, fale um pouco sobre a Mostra de Cinema Árabe Feminino (MCAF), que já se encontra na 5ª edição. Como surgiu a ideia para este projeto?

**Analu Bambirra:** A ideia da realização de uma mostra de cinema voltada à exibição de filmes realizados por mulheres árabes surgiu de uma inquietação minha após me deparar com a falta de acesso a filmes árabes aqui no Brasil, especialmente de diretoras mulheres. Onde estavam esses filmes? Por que eles não circulam no Brasil? A vontade de acessá-los e de disponibilizá-los no Brasil me levou a pensar nesse projeto em 2018, carregando consigo o objetivo de trazer uma pluralidade de olhares sobre o mundo árabe, assim como estabelecer paralelos e pontes de diálogo com o Brasil. Uma proposta que, a princípio, era de edição única, mas que, com o passar do tempo, acabou atraindo o interesse em novas edições, e aqui estamos, produzindo a nossa quinta edição.

**Conversas:** Gostaríamos de saber mais sobre o processo de curadoria. A primeira mostra você dividiu a programação com a Ana França e as demais com a Carol Almeida, também brasileira, e a Alia Ayman, que é egípcia. Poderia nos dizer um pouco dos eixos curatoriais de cada uma dessas edições?

**Analu Bambirra:** Em cada edição, sempre começamos o processo curatorial sem delimitações temáticas. Pesquisamos títulos (a maioria datados a partir de 2000, mas não nos privamos de filmes mais antigos), contactamos as diretoras/distribuidoras/produtoras, e o processo de visionamento e discussão é o que leva a cada eixo e recorte curatorial.

A primeira edição, em 2019, que compartilhei a curadoria com a Ana França, foi voltada ao papel da memória no cinema árabe contemporâneo – tema este extremamente recorrente nessas obras, que, direta ou indiretamente, atravessa todas as edições que realizamos.

A partir da segunda edição, começou essa colaboração com a Carol Almeida e a Alia Ayman. Este diálogo foi essencial para a proposta da Mostra, que é a criação de pontes de diálogo entre Brasil e o mundo árabe – algo que, a partir deste momento, seria efetivado desde o próprio processo curatorial. Essa segunda edição, em 2021, feita durante a pandemia de Covid-19, teve como eixo curatorial principal a fabulação de realidades na ficção, principalmente na ficção científica.

A terceira edição, em 2023, ressaltou o diálogo entre o cinema, as artes visuais e outras linguagens cinematográficas. Além de muitos filmes realizados por mulheres árabes serem financiados por galerias de arte, algo forte nessas cinematografias são os experimentos e novas propostas estéticas, e voltamos nossa curadoria para esse aspecto.

A quarta edição, em 2024, foi a mais sensível até o momento, devido ao agravamento do genocídio do povo palestino após 7 de outubro de 2023. A curadoria se voltou, principalmente, à cinematografia palestina, e buscou filmes de outros países que dialogassem com esse contexto. Por conta disso, o tema da ética e da estética das imagens de violência foi bem forte em todas as discussões curatoriais, pois não se tratava de apenas falar de Palestina, e sim de como falar.

Estamos, no momento desta entrevista, trabalhando na curadoria da quinta edição, que acontecerá em agosto de 2025. A impressão que eu tenho é que, a cada ano, trazemos a experiência das edições anteriores como

se fosse uma curadoria contínua, em andamento, que aprofunda e multiplica toda a bagagem acumulada ao longo dos anos.

**Conversas:** É sempre importante pensar no retorno do público; como isso chega para vocês? Pelo menos 30 filmes a cada edição, sessões de debate, cursos e catálogos<sup>1</sup> com textos inéditos, de um cinema que não chegaria de outra forma. Saberíamos dizer sobre esse retorno?

**Analu Bambirra:** Acredito que temos a sorte de ter um público bastante amplo, e essa diversidade traz um retorno bem interessante. Em 2024, tivemos uma mesa redonda (sobre a forma como a Palestina é retratada na mídia) com ingressos esgotados e fila de espera – algo que nunca imaginávamos. Vemos sempre um engajamento muito forte nas sessões e na participação desses debates, além de perceber um interesse gigantesco por realmente ser um cinema que não chega até nós no Brasil – e isso se torna ainda mais evidente a partir do momento em que começamos a firmar parcerias com festivais, cinemas e centros culturais ao redor do país. Recentemente, fizemos uma parceria com o CachoeiraDoc, na Bahia, que mostrou o quão forte o cinema palestino pode ressoar, com uma sala cheia permanecendo para debate pós-sessão.

**Conversas:** Você consegue dimensionar o impacto desses filmes também nas suas escolhas como produtora e curadora? Como se dá esse atravessamento pelos filmes nas discussões curatoriais? Há algum caso especial que queira relatar?

**Analu Bambirra:** Estar no processo dessa mostra é colocar em movimento o meu olhar diante do audiovisual. Aprendo, a cada edição, a observar, por exemplo, o que a Europa e o Norte Global esperam de um filme árabe (ou



1. Cf. <https://www.cinemaarabefeminino.com/>

vindo do Sul Global): uma história de superação de uma (ou mais) mulher(es), violências de gênero, superação perante as guerras e conflitos presentes nos territórios, histórias de exílio e “fuga” em prol de uma “vida melhor que o Norte proporciona”, dentre outras. E observo, com isso, em nossas conversas curatoriais, como algumas diretoras optam por dialogar com essa visão ao mesmo tempo em que observo como outras não cooperam com ela.

Lembro-me bem de alguns filmes, que não nomearei, que eram aclamados, mas islamofóbicos, ou que tentam trazer uma forte personagem, mas cuja estética/narrativa fala com todas as letras que ela não tem qualquer agência, repetindo a máxima de que “a mulher árabe não possui voz”. Eles me marcaram muito nesse lugar de entender que representatividade não pode vir sozinha, pois o *como* é uma pergunta-chave para mostrar qual das representatividades está sendo evidenciada.

É enriquecedor, para mim, discutir e analisar se nós, aqui no Sul Global, estamos cooptando ou não esses estigmas. E isso também se reflete na nossa curadoria, pois temos todo o cuidado para que o que nos propomos a exibir não colabore com eles.

Outra coisa que também me impactou diretamente é o meu contato com o cinema palestino. A Palestina sempre foi chave na curadoria, e isso se intensificou e se fortaleceu cada vez mais. Hoje em dia, acompanhar todo o movimento dos festivais de cinema me faz ver como a Palestina nos orienta e ensina, seja pela ideia de Sumud, seja pelo pensamento de libertação através da estética de cada filme, seja pelo aprofundamento da discussão do papel da curadoria dentro de uma mostra ou festival de cinema.

No nosso caso, vejo a curadoria se colocando em um lugar de posicionamento para além da seleção de filmes, um cuidado para todo um contexto de exposições e uma linha de defesa política explícita que permeia toda a sua concepção. E desenvolver essa percepção afeta toda a minha prática profissional, refletindo na busca por patrocínios, fundos e parcerias dessa mostra, assim como na forma como passo a traçar novas estratégias dentro dos filmes com que trabalho.

**Conversas:** Fico pensando em filmes como os de Jocelyne Saab que me marcaram profundamente, por exemplo, *Carta de Beirute*. Na 2ª edição, vocês escolheram como apresentação uma troca de cartas entre vocês. Lidar com a preparação desse material foi comovente. Poderia falar mais sobre essa experiência?

**Analu Bambirra:** A curadoria da 2ª edição foi atravessada por alguns sentimentos: o medo e a incerteza que todos enfrentávamos devido à pandemia de Covid-19, junto de uma grande estafa causada pelo mundo virtual. Centenas de festivais fizeram edições on-line, diversos cursos foram publicados em EAD e inúmeros materiais de leitura foram disponibilizados para download. O que, no início, foi celebrado, após um ano ninguém aguentava mais. Isso nos levou a pensar em formas de preparo do catálogo que não reforçassem esse cansaço mental – e, como vivíamos um momento muito pesado, de muita sensibilidade, e como nós três realmente morávamos distantes uma das outras (eu, de Belo Horizonte, mas recém-mudada para Curitiba; Carol em Recife; e Alia, no Cairo), surgiu a ideia da troca de cartas. Os filmes da Jocelyne Saab certamente estiveram ali junto desse processo.

**Conversas:** Gostaria de relatar algo mais desse processo que merece destaque, seja em relação aos filmes, seja em relação a essa tarefa da curadoria ou mesmo da produção da MCAF?

**Analu Bambirra:** A cada edição que passa, percebemos que a mostra não só tem se tornado referência de catalogação fílmica (o que é evidenciado a partir das oportunidades de parcerias que têm surgido), mas também tem se tornado referência de pesquisa: soubemos de algumas dissertações sobre cinema árabe feito por mulheres que foram defendidas ou estão em escrita, cujas ideias surgiram a partir da nossa mostra. Isso nos alegra, pois, em cinco edições, percebo que o nosso trabalho é composto, por si só, de uma pesquisa fílmica constante, a cada ano explorando e aprofundando cada vez

mais, e é muito legal ver que a nossa pesquisa fomenta outras pesquisas.

Outro ponto que destaco é que, a cada edição que passa, defendemos cada vez mais o lugar da curadoria para além da escolha de filmes. A curadoria está presente, por exemplo, no cuidado com os filmes, pois não basta só exibi-los, e sim proporcionar o melhor contexto e entorno para que eles sejam exibidos, recebidos e discutidos. Também defendemos, como dito anteriormente, que a curadoria possui um lugar político, a partir do pensamento do como cada tema é abordado esteticamente em cada filme, assim como do *como* cada escolha reflete uma visão política. A curadoria está presente, por exemplo, na decisão de adotar a PABCI [Campanha Palestina para o Boicote Acadêmico e Cultural de Israel], o que leva a repensar as parcerias e as fontes de financiamento da mostra.

# Mulheres mágicas e os cinemas em diálogo

## entrevista com Carla Italiano

**Conversas:** Carla Italiano, gostaríamos que você nos falasse um pouco sobre a Mostra Mulheres Mágicas, que você realiza junto com Tatiana Mitre, tendo dividido a curadoria com ela e Juliana Gusman na 2ª edição. Como surgiu a ideia?

**Carla Italiano:** É bom começar falando desse projeto, que continua sendo um dos mais ambiciosos em que estive envolvida. A ideia da mostra Mulheres Mágicas nasceu nos idos de 2019, a partir do encontro entre suas duas coordenadoras, com percursos distintos no campo das imagens: eu, vinda da curadoria e da pesquisa universitária, junto a Tatiana Mitre, com uma trajetória na produção executiva de filmes e mostras. Isso também aponta para uma fortuita convergência entre pensamentos cinematográficos e estudos feministas forjada no ambiente acadêmico, uma vez que esse encontro aconteceu na disciplina de pós-graduação Estéticas femininas e políticas feministas das imagens, ministrada por Roberta Veiga no Programa de Pós-Graduação em Comunicação – PPGCOM da UFMG, em 2019.

O que nos uniu naquele momento foi uma inspiração comum nos escritos da teórica italiana Silvia Federici, em especial no seu livro *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*, publicado no Brasil em 2017. A autora se volta para os processos de caça às bruxas no início do período moderno no continente europeu, com claras reverberações na exploração das Américas, e para seu papel em incutir um temor generalizado diante do poder das mulheres, resultando na domesticação e disciplinarização

desses corpos, o que acompanhou a destruição “de um universo de práticas, crenças e sujeitos sociais cuja existência era incompatível com a disciplina do trabalho capitalista”<sup>1</sup>

A partir desse mote, a ideia da mostra revelou-se quase inevitável: como a figura da bruxa – carregada de ambivalências e presente desde os primórdios do dispositivo cinematográfico – poderia servir como chave para questionar e reimaginar a história do cinema a partir de perspectivas feministas? Partindo dessas inquietações, uma enorme liberdade se apresentou no sentido de quais filmes exibir, sendo crucial a ampliação do tema para as “mulheres mágicas”. Isso nos permitiu navegar por contextos que extrapolam os imaginários herdados do Norte Global, evitando, assim, reiterar os mesmos discursos potencialmente colonizadores que norteiam esse tipo de criação. Menos criar (mais) um inventário da bruxa na história do cinema mundial, o que se buscou foi alargar o que se entende por essa ideia ao tomá-la enquanto um significante instável, investindo nas suas possibilidades de reflexão transformadora. Em suma, entendemos essa figura como um disparador para a construção de outras – mais complexas e inclusivas – historiografias do cinema.

Assim, a programação inaugural, em 2022, exibiu 25 filmes de diferentes épocas, países e modos de abordagem no formato híbrido, às voltas com os ecos da pandemia. Ela foi ampliada para 28 títulos na segunda mostra, em 2024, na qual a pesquisadora e professora Juliana Gusman se juntou a nós na concepção curatorial. Um ciclo robusto de debates acompanhou cada conjunto de filmes, entre sessões comentadas, mesas de debate e oficinas, tendo como ponto alto uma masterclass on-line com a própria Silvia Federici, em maio de 2022. Esse desenho foi acrescido de dois catálogos virtuais com traduções e ensaios inéditos, já conscientes da contribuição singular dessa fortuna crítica para pesquisas futuras. Vale mencionar que a viabilização da mostra só foi possível mediante aprovação em editais do Centro Cultural Banco do Brasil, num cenário de crescentes dificuldades

---

1. FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017. p. 294.

financeiras para eventos de fôlego como este. Com isso, a primeira edição aconteceu nos CCBB de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, enquanto a seguinte incluiu também Belo Horizonte. Há, ainda, uma terceira edição à vista, bem como uma itinerância estadual em Minas Gerais.<sup>2</sup>

**Conversas:** Sobre o processo curatorial, houve uma divisão dos filmes em eixos temáticos. Você poderia explicar essa escolha da programação?

**Carla Italiano:** A diretriz fundamental dessa proposta curatorial foi sempre apostar na vocação política que a figura da bruxa carrega. Para isso, era imperativo sustentar certos posicionamentos. Primeiro, garantir que ao menos metade das produções exibidas fosse dirigida por mulheres, num compromisso feminista que visa mudar o cenário de exclusões sistemáticas que conhecemos tão bem. Isso inclui evitar ativamente as apropriações contemporâneas que reduzem a figura da bruxa a um mero produto vendável, alinhado a certo pensamento feminista neoliberal e supremacista branco, de viés individualista e, no limite, despolitizado. Segundo, era preciso ultrapassar os limites do cinema de ficção já consagrado, de molde industrial e cunho realista-naturalista, a fim de investir numa multiplicidade de regimes e modos de criação artesanais, enveredando pelos caminhos do documentário, do filme-ensaio, do experimental e do performático. Terceiro, buscamos desmontar o imaginário predominantemente eurocêntrico, colonial e supostamente não racializado que permeia as representações mais difundidas dessa figura. Ao invés disso, a programação inclui filmes e autorias de perspectivas originárias e afrodiaspóricas, assim como de sujeitos que recusam as normas cis-heteropatriarcais que tentam incidir sobre seus corpos, junto a vozes do Sul Global.

---

2. As informações sobre a mostra estão disponíveis em nosso site: <https://www.mulheresmagicas.com/>. Já os debates realizados estão todos acessíveis em nosso canal do YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UCLyLzFaBcGSLHC-p8FAV1rg>.

Para que esses desejos se concretizassem, chegamos à estrutura de dois eixos interligados de curadoria: o Lado A – “A bruxa através dos tempos: imagens clássicas” – e o Lado B – “Bruxas contemporâneas: corpos indomáveis, saberes ancestrais”. Com isso, em diálogo com títulos e diretores clássicos – de Georges Méliès a *O Mágico de Oz* (1938) e *Suspiria* (1977), passando por *A Paixão de Joana d’Arc* (1928) –, por exemplo, foram elencadas produções contemporâneas que interpelam as convenções cinematográficas hegemônicas, podendo ou não contar com manifestações de “magia”, como o senso comum a entende, em uma incontestante postura questionadora. Nesse sentido, diretoras fundamentais como Julie Dash, Maya Deren, Helena Solberg, Ulrike Ottinger e Beatriz Santiago Muñoz, dentre várias outras, estão entre as exibidas, ampliando a contundência e o alcance pedagógico do projeto.

**Conversas:** Você tem se dedicado à curadoria do cinema realizado por mulheres. Além da Mostra Mulheres Mágicas, destacaria a Retrospectiva Camille Billops, com Janaína Oliveira, e a mostra mais recente Clássicas: Insubmissas Mulheres de Cinema, realizada no Cine Humberto Mauro. Pode parecer um pouco óbvio, mas você poderia nos dizer um pouco sobre essa diferença entre uma retrospectiva de autora e uma mostra que tem uma temática que organiza filmes, muitas vezes radicalmente diferentes entre si? Quais são os desafios de cada tipo de exercício de programação?

**Carla Italiano:** Tanto uma retrospectiva quanto uma mostra temática são construções propositivas e, é claro, pautadas por decisões deliberadas de como contar essas histórias. Porque é disso que se trata, no fim das contas: assumir qual História queremos. Nisso, o que importa mais é aquilo que se deseja colocar no mundo em termos de construção discursiva e política. Outras diretrizes complementam esse movimento, ao priorizar obras menos acessíveis no circuito atual de plataformas on-line, e oferecem uma programação que assume seu caráter formativo de novos públicos.

O exemplo da Retrospectiva Camille Billops, uma curadoria compartilhada

com Janaína Oliveira, é bastante significativo.<sup>3</sup> A escolha de intitular a retrospectiva apenas com o nome da multiartista e cineasta estadunidense Camille Billops é, em si, um gesto historiográfico consciente. A intenção não foi a de apagar a importância da sua colaboração artística com James V. Hatch – seu parceiro de vida e arte por mais de duas décadas, cuja obra conjunta de seis filmes já foi amplamente celebrada em mostras internacionais e brasileiras, após a restauração das obras em 2023. A intenção, com isso, foi propor um novo enquadramento para esses mesmos trabalhos, mantendo o protagonismo do evento na trajetória particular de Billops e suas reverberações em diversas cineastas e artistas negras, presentes nas sessões de diálogos.

Já nas mostras temáticas, o desafio maior reside em como unir obras de contextos e linguagens tão díspares sem recair numa espécie de superficialidade apaziguadora. Ambas as propostas de elaboração curatorial – seja focando em uma só pessoa e sua obra, seja inventando um mote a partir do qual é possível unir filmes diversos – oferecem um enorme grau de liberdade. Nesse sentido, é impressionante perceber a aceitação por parte do público dessas mostras temáticas, seja a de Mulheres Mágicas ou a de Clássicas. O fascínio exercido por essas mulheres poderosas e transgressoras é algo notório, mesmo em produções que ficaram conhecidas por carregarem subtextos potencialmente misóginos; são as brechas nesses tipos de criação, que nunca conseguem efetivamente domesticar esses corpos ou esgotar o sentido de suas presenças, que essas mostras procuram explorar.

**Conversas:** Como uma perspectiva feminista atravessa sua prática curatorial, para além da escolha de filmes realizados por mulheres? O que seria, na sua perspectiva, uma curadoria feminista?

**Carla Italiano:** Essa é uma questão sem resposta definitiva, ainda que



3. A mostra, realizada em outubro de 2024 no Cine Santa Tereza, contou com a publicação de um livreto on-line, contendo uma fortuna crítica ainda inédita em português. Livreto disponível em: <https://drive.google.com/file/d/139diNo0B1-HijKly5XB2371jkjuhot4z/view>.

o exercício de tentar respondê-la seja sempre instigante. É menos uma questão de simplesmente exibir filmes dirigidos por mulheres, até porque sabemos que esse movimento isolado pode facilmente reforçar desigualdades históricas, sobretudo raciais, de sexualidade e geopolíticas, se não entendermos o caráter construído e situado do que se entende pela palavra “mulheres”. Junto a isso, é necessário reconhecer a dimensão mutável das posturas feministas, que devem constantemente questionar suas diretrizes e seus pontos cegos a fim de permanecerem contundentes. É preciso que as curadorias de compromisso feminista se apresentem e se reconheçam como propostas contra-hegemônicas e feministas de escrita historiográfica, independentemente do caminho a ser tomado.

Pego um exemplo específico: a mostra Clássicas realizada no Cine Humberto Mauro em março deste ano. É o subtítulo da mostra, Insubmissas Mulheres de Cinema, que funciona, ao mesmo tempo, como operador conceitual e como a defesa de um conjunto de compromissos feministas. O mote é reunir filmes de distintas épocas, países e modos de abordagem, que colocam em curso a reinvenção de formas cinematográficas consagradas ao subverter as normas de gênero e as convenções sociais, revelando potentes trajetórias de resistência e buscas por libertação. Em processos como esse, é bom lembrar, são fundamentais altas doses de fricção e sabotagem.

Recentemente, debrucei-me sobre essas questões em um ensaio para a plataforma de crítica feminista Sara y Rosa, de título “Essa força estranha: notas sobre curadoria de perspectivas feministas”.<sup>4</sup> No texto, aponto três linhas de fuga acerca das curadorias de perspectiva feminista: 1. A busca por reescrever a História / inscrever novas Histórias (das imagens e para além delas); 2. Apostar nesses gestos feministas como métodos de rigoroso descontrole; 3. Conceber o potencial dessas curadorias para as construções de coletividade.

---

4. Disponível em: <https://www.sarayrosa.com/post/essa-for%C3%A7a-estranha-notas-sobre-curadoria-de-perspectivas-feministas>.

**Conversas:** Pensando agora no seu trabalho acadêmico, você acaba de defender uma tese sobre as formas de autoinscrição no cinema experimental de mulheres de 1990-1993 nos EUA. Uma vez que você precisa eleger tais realizadoras e tais filmes dentro de um contexto maior, norteadas por uma questão, você acredita que há um diálogo entre a curadoria e a pesquisa acadêmica? Como uma prática influencia a outra? É possível nos dar um exemplo de como isso acontece?

**Carla Italiano:** A retroalimentação entre as práticas curatoriais e a pesquisa acadêmica é intensa e fecunda. Como mencionado, no processo da escrita de minha tese, relatei a obra de três cineastas vindas de um recorte específico – Su Friedrich, Camille Billops e Cheryl Dunye.<sup>5</sup> A intenção final era investigar como esses filmes constroem pontes entre perspectivas pessoais e experiências coletivas por meio de formas de escrita de si no cinema. Para tal, foi empregada como metodologia uma curadoria de filmes, que visava explorar o que residia nas brechas entre os filmes e as realizadoras; uma curadoria também orientada por princípios feministas, voltada a articular diferentes lampejos de sujeitos e temporalidades por meio da escrita, na construção de uma espécie de montagem histórica. Complementar a essa estrutura de base, o capítulo final da tese colocou em prática o que foi nomeado de “Curadorias insólitas”. Essa ideia tira sua força de um universo talvez mais conceitual, ao propor quatro programas de filmes que criam pontes entre os filmes analisados e outros, de autorias e procedências variadas, em sessões nunca pretendidas para a exibição pública de fato. Nesse sentido, trata-se de uma ação em potência, enraizada no campo da especulação (tão caro aos pensamentos feministas e às práticas curatoriais), o que pode abrir caminho para que façamos novas perguntas, sob outros termos – e que, felizmente, seguem sem resposta.

---

5. ITALIANO, Carla. *Sou sujeito/estou sujeita: formas de autoinscrição no cinema experimental de mulheres (EUA, 1990-1993)*. 2024. 266 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/80714>.



# Curadoria, gestão e produção no audiovisual

## entrevista com Mariana Mól e Vanessa Santos

**Conversas:** Vanessa Santos esteve à frente do Cine Santa Tereza como diretora de programação e vocês duas atuam como curadoras de mostras e festivais de cinema, além de serem produtoras e professoras da área. Vocês observam uma mudança significativa de interesse da curadoria ou mesmo do público por produções realizadas por mulheres? Poderiam dar algum exemplo que gerou um debate em torno dessa produção?

**Vanessa Santos:** Vejo uma mudança e acho importante pensar nela como resultado de muita luta e persistência das próprias mulheres no campo audiovisual. O aumento da presença de filmes realizados por mulheres compondo a programação de mostras e festivais não acontece porque o olhar do público ou das instituições se ampliou espontaneamente, mas porque há anos trabalhamos para problematizar e reivindicar esses espaços. Reivindicar, inclusive, um pensamento sobre essa noção do feminino no plural ou das “mulheridades”, melhor dizendo. Como mulher negra, sinto ainda mais forte esse movimento. Quando um filme realizado por uma diretora negra chega à tela, ele carrega consigo uma trajetória de enfrentamentos, de ausência de recursos, de exclusões institucionais e, ao mesmo tempo, de invenção de caminhos coletivos.

Em minha experiência como gestora do Cine Santa Tereza e integrante de comissões de seleção em festivais e mostras, pude perceber que filmes dirigidos por mulheres, em especial, mobilizam debates significativos em

torno de questões pessoais ou coletivas atravessadas pelo que se vê no filme. Esses momentos de diálogo, em especial com o público, demonstram que a curadoria desempenha um papel central não apenas na exposição de obras, mas na produção de espaços de reflexão crítica e compartilhamento de experiências. Esse deslocamento, em que a curadoria cria um espaço de partilha, me parece um dos sinais mais importantes dessa mudança.

**Mariana Mól:** A discussão de gênero e a participação das mulheres no cinema e audiovisual ficaram mais intensas nos últimos 10 anos. Na minha atuação como professora universitária e como produtora do festival de cinema universitário Lumiar, desde 2015, vi o aumento da entrada de alunas no curso de cinema e, assim, a discussão sobre a produção cinematográfica das mulheres era diária. Na sala de aula, me preocupava em levar exemplos, experiências e bibliografia e filmes realizados por mulheres – negras, indígenas e LGBTQIA+ também. Sentia que assim estava me conectando com as discussões contemporâneas da sociedade e da nossa área, mas também saciando e provocando novas conversas com os alunos. No Lumiar de 2016, escolhemos o tema “Mulheres no cinema” exatamente para ampliar as conversas de sala de aula para a exibição e a participação do público. Naquele momento, homenageamos a diretora Juliana Rojas e realizamos oficinas, masterclasses e mesas de debate sobre o tema.

Atuando como produtora, tenho mais trabalhos em parceria com outras mulheres. E a equidade de equipe, o protagonismo feminino e o fortalecimento da rede de mulheres trabalhadoras do audiovisual são uma conversa constante. A escolha por produções de mulheres é uma postura política que tomei tanto como professora quanto como produtora. Enquanto estudante, seja na graduação ou na pós, nos anos 1990 e início dos 2000, a maioria dos meus colegas e professores eram homens, e que falavam majoritariamente de produções de homens. Vejo hoje um cenário mais diverso, tanto na academia quanto na curadoria. Mas entendo que segue sendo uma postura política de ocupação e resistência em ambos os espaços.

**Conversas:** Assistindo a centenas de filmes anualmente no processo de seleção e curadoria de mostras internacionais e nacionais, poderiam elencar alguns temas de maior interesse das produções no geral e das realizadas por mulheres que lhes despertaram atenção?

**Vanessa Santos:** Nos filmes realizados por mulheres, percebo uma força particular em lidar com temas relacionados ao corpo e aos direitos. Maternidade, envelhecimento, violência de gênero, mas também ancestralidade, espiritualidade, afetos cotidianos e relações intergeracionais aparecem não só como conteúdos, mas como escolhas formais, seja na duração de um plano, na fragmentação da narrativa ou na aposta em formatos híbridos. Minha trajetória, que passa também pela pesquisa em mídias digitais e interativas, me aproxima dessa atenção especial à inventividade dos filmes em termos de linguagem. Algo que me interessa muito nesses filmes é exatamente como inventar formas de dizer aquilo que muitas vezes foi silenciado ou, ainda, como se relacionar e representar traumas? As mulheres têm tensionado linguagens, experimentando com o documentário, com a performance, com o arquivo, criando fissuras no próprio campo do cinema.

É uma produção que traz o protagonismo de personagens femininas e, ao mesmo tempo, ousa com formas particulares de olhar e de narrar, contribuindo para uma própria redefinição das possibilidades expressivas do cinema contemporâneo. Isso me chama a atenção, porque evidencia que não se trata apenas de representar mulheres na tela, mas de deslocar a gramática do cinema a partir das nossas experiências.

**Mariana Mól:** Os filmes são como espelhos do mundo em que vivemos, e a cada tempo os temas se modificam, principalmente no recorte brasileiro e internacional. Nas últimas seleções que integrei, muitas obras abordaram temas como a exploração da terra, as crises climáticas e ambientais, a migração e as desigualdades sociais. A pandemia ampliou as temáticas sobre a saúde mental, a solidão e a exploração das formas de trabalho. Sinto que,

no Brasil, estamos à frente de algumas discussões sobre representatividade, raça e identidade, em termos de narrativa e estética.

Para além dessas temáticas citadas, realizadoras mulheres também tratam das múltiplas dimensões da maternidade, do envelhecimento, da memória e da perda dela (seja na esfera particular ou coletiva), das relações familiares/geracionais. As pautas feministas, como o direito ao aborto, a liberdade do corpo, o combate à violência de gênero, são quase exclusivamente tratadas nas obras realizadas por mulheres. Como produtora, tenho sempre a curiosidade de entender a organização das equipes dos filmes e gosto de avaliar as fichas técnicas para procurar quais são as funções executadas por profissionais mulheres. Há uma certa expectativa de que mulheres estejam mais na produção, no roteiro e na montagem. Mas fico feliz de ver nos filmes uma mudança nesses lugares de trabalho, com mulheres atuando como técnicas de som, editoras, animadoras, fotógrafas e outras.

**Conversas:** Certamente, há filmes que enfrentam determinadas questões com mais propriedade, mas, como a seleção é circunstancial, isso não garante que uma produção bem-sucedida seja selecionada para aquele número X de filmes. Trabalhando agora junto a uma produtora que tem uma equipe majoritariamente composta por mulheres, que é a Anavilhana, teriam alguma recomendação que possa tanto incentivar as realizadoras como despertar o interesse do público?

**Vanessa Santos:** Estar na Anavilhana me faz pensar muito sobre o poder das redes de mulheres no cinema, sobre a escuta, os modelos e relações de trabalho mais respeitadas. Não só como prática, mas como uma forma de organização política e afetiva. O que eu diria às realizadoras é que confiem nos seus processos e em suas ideias; e que apostem na força dos coletivos, nas parcerias improváveis, nas redes que se formam fora do centro. Minha experiência com cinema comunitário me mostrou que, muitas vezes, é no improvisado e na partilha de recursos que surgem os trabalhos mais potentes.

E a recomendação maior talvez seja para o próprio público: olhar para esses filmes não apenas esperando representação e representatividade, mas abertura de mundos. Quando uma realizadora forja uma nova forma de olhar para a maternidade, para a vida ou para a cidade, ela não está só contando uma história pessoal, mas propondo outra forma de existir em comum. Esse gesto tem força de transformação.

**Mariana Mól:** Antes de trabalhar na Anavilhana, era uma espectadora atenta aos filmes realizados por Clarissa Campolina, Luana Melgaço e Marília Rocha. Na filmografia delas, encontramos uma diversidade de temas, abordagens e estéticas, que acredito ser uma característica marcante da identidade da Anavilhana. Os filmes da produtora trazem uma forte linguagem estética, apostam no protagonismo das personagens femininas e refletem uma força de trabalho coletiva, não somente entre as três sócias, mas também entre outros parceiros e colaboradores constantes. A Anavilhana é uma referência do cinema independente, autoral e mineiro, e, hoje como colaboradora, vejo que existe um modelo de trabalho que privilegia a partilha, o respeito, o diálogo coletivo e que vê força na rede de trabalho entre mulheres, de gerações diferentes. Muitas vezes, destacamos o trabalho de outros departamentos artísticos e técnicos na construção das histórias e dos filmes, e esquecemos daquelas pessoas que fazem a produção. E uma coisa que aprendo trabalhando junto a Luana, Clarissa e Marília é que o cuidado, a escuta, o afeto, a atenção aos detalhes, à responsabilidade e à criatividade compartilhadas nos processos de trabalho e nos sets de filmagem fazem muita diferença. Acho que essa é uma boa recomendação e que pode gerar frutos, visto que a produtora completa 20 anos em 2025.

**Conversas:** Gostariam de relatar algo mais desse processo que merece destaque, seja em relação aos filmes, seja em relação à tarefa de curadoria ou mesmo de coordenação de produção e de projetos cinematográficos?

**Vanessa Santos:** Para mim, a curadoria sempre se mistura com a ideia de cuidado. Não só com os filmes, mas com quem os faz e com quem os assiste. Isso vem muito da minha vivência no ensino como professora, na gestão de espaços culturais e na atuação em redes comunitárias e projetos sociais. Penso a curadoria também como um espaço de formação, de abrir caminhos para que outros realizadores e públicos se encontrem. Cada escolha é também um gesto político de ocupar espaço, questionar ausências, propor outras epistemologias e métodos. Ocupar esse lugar enquanto uma mulher negra me faz estar atenta ao fato de que não estamos só organizando um programa de filmes, estamos pensando em imaginários, em criar pontes e encontros entre diferentes perspectivas. A curadoria é um dispositivo para a produção de sentidos e reflexão social. Por isso, acredito que a curadoria precisa ser, em certo sentido, aquilombada, feita em diálogo, em afeto, em resistência. O que me move é essa possibilidade de transformar a seleção de filmes em um espaço de encontro. E falo do encontro com os filmes, com seus realizadores, com o público, mas, sobretudo, dos encontros e discussões que se dão com outros colegas nesses processos curatoriais. São nesses espaços de troca que nos reconhecemos, nos provocamos e, acima de tudo, nos imaginamos coletivamente em outros mundos possíveis.

**Mariana Mól:** Atuo no cinema e audiovisual há quase 20 anos, em diversas funções e colaborando com diferentes produtoras de Belo Horizonte. Sinto que, ao longo desse período, a participação e a relevância do trabalho das mulheres cresceram, mas a luta deve ser diária: seja na ocupação dos espaços de trabalho, nas linhas de editais ou nas políticas públicas.

A participação da sociedade civil é fundamental para a mudança de padrões e pensamentos vigentes. Precisamos de políticas mais diversas e inclusivas, assim como de propostas afirmativas para os vários grupos minoritários. Como membro do segmento de Audiovisual e Novas Mídias do Conselho Estadual de Política Cultural de Minas Gerais (de 2021 a 2024), compreendi que a presença e permanência das mulheres no mercado de

trabalho audiovisual é uma pauta que precisa ser discutida com mais veemência. Avançamos bastante, graças ao trabalho e à resistência de muitas de nós, mas ainda há muito o que se pode fazer para alcançar a equidade no mercado do cinema e audiovisual mineiro e brasileiro. E entendo que esta é uma luta de todos, mulheres e homens.



# Quando a pesquisa encontra o cinema, formas de ver e de viver

## entrevista com **Olívia Resende**

**Conversas:** Olívia Resende, a partir da sua trajetória como pesquisadora e produtora audiovisual, gostaríamos que pudesse nos contar um pouco sobre sua pesquisa, que envolve os cinemas de realização indígena. Partindo, talvez, de como começou seu interesse por esse cinema realizado por mulheres até sua pesquisa em andamento intitulada “Conversas que emergem: relações mulheres-imagens em Nhemongueta Kunhã Mbaraete”.

**Olívia Resende:** Meu primeiro contato com o projeto audiovisual Nhemongueta Kunhã Mbaraete, série de filmes composta de 16 videocartas realizada por Michele Perito Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, ocorreu logo quando o projeto foi lançado no site do Instituto Moreira Salles, em meados de 2020, período crítico de pandemia, marcado por altos índices de contaminação e de mortes por Covid-19, em um contexto de especial vulnerabilidade para indígenas. Na época, já vinha assistindo a filmes do projeto Vídeo nas Aldeias e do Instituto Catitu, tinha acabado de ler *A queda do céu*, do Kopenawa, e estava começando a estudar *Metafísicas canibais*, de Viveiros de Castro. Estava com várias questões existenciais em ebulição e me senti atravessada pelas videocartas, convocada a participar daquelas conversas – tive a oportunidade de dedicar às

cineastas uma videocarta em que exploro essas questões: “De Olívia para Michele, Graciela, Sophia e Patrícia”<sup>1</sup>.

Percebi que as conversas audiovisuais apresentavam amplas e profundas reflexões sobre a crise presente, ao mesmo tempo em que compunham uma singular criação cinematográfica, descritível como emergencial. A abertura da construção fílmica a emergências desencadeia uma série de provocativas questões sobre os processos criativos (e curativos) que constituem as videocartas do projeto. Os modos de fazer e filmar em uma situação de isolamento, intimamente articulados a formas urgentes de união para enfrentamento à pandemia, enredam nas obras uma série de interdependências entre as mulheres, entre elas e os territórios, entre as imagens das mulheres e as mulheres das imagens, entre o acontecimento pandêmico e os modos de ser e de habitar.

Enredada por um encantamento inovador criado pelas mulheres com os filmes, busquei reverberar o *nhemongueta* (termo em Guarani traduzido pelas cineastas como “conversa”) no campo da pesquisa. Na minha tese, proponho entender como corpos femininos e imagéticos se constituem nas – e com – as conversas audiovisuais. Em linhas gerais, argumento que, nas videocartas, as dimensões de corpo e território, indissociáveis, são desenvolvidas em consonância com uma cosmovisão Guarani, que configuro em especial diálogo com os filmes-conversas e com Eliel Benites, Sandra Benites e Eduardo Viveiros de Castro. Em conexão com tal entendimento mítico, as videocartas constituem uma rede virtualmente infinita na qual mulheres e imagens, em múltiplas inter-relações, não cessam de se cocriar e recriar, colocando em questão possíveis totalizações e essencializações. Ao entender as imagens como uma espécie de lugar do vivido em movimento, territórios de reelaborações subjetivas e deslocamentos espaço-temporais para corpos que desejam estar juntos em movimento, isto é, corpos que se recriam com as diferenças e com as distâncias, compreendo essa pragmática fílmica

---

1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jwtrXSKWqTQ>.

e reverbero a potência dos fluxos criados nessas conversas audiovisuais que, como defendo, se revelam inacabadas, ainda em curso.

Foi transformador fazer a pesquisa e espero que ela possa ressaltar como o Nhemongueta é um projeto marcante na história do que chamamos de “cinema indígena”, especialmente na trajetória do cinema feito por mulheres indígenas. O projeto manifesta uma articulação inédita entre mulheres e antecipa a criação da Katahirine – Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas, lançada em 2023 e que reúne uma “constelação” de realizadoras indígenas de diferentes biomas brasileiros. Ademais, é uma série de filmes que nos ajuda a processar a pandemia e, a partir dela, refletir sobre nossas formas de ver e de viver.

**Conversas:** Também como público, como as mostras de cinema e demais atividades culturais voltadas ao audiovisual contribuíram para a sua formação, para seu trabalho como produtora e pesquisadora? Poderia nos dar algum exemplo, comentar algum filme específico que tenha lhe chamado atenção?

**Olívia Resende:** Eu nasci em uma pequena cidade do interior de Minas e fui criada na zona rural, em uma região onde não havia atividades culturais voltadas para o cinema. Segundo me lembro, entrei pela primeira vez em uma sala escura já perto da fase adulta. Quando me mudei para Belo Horizonte, para cursar o ensino superior, passei a ter acesso a programações de cinema e a frequentar mostras. O Cine Humberto Mauro, no Palácio das Artes, se tornou um lugar especial nesse processo, onde pude conhecer obras bem variadas, brasileiras e estrangeiras. Foi lá que, inclusive, participei da minha primeira edição do *forumdoc.bh* (Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, fórum de antropologia e cinema), evento muito acolhedor que me aproximou, cada vez mais, de produções feitas com/por indígenas.

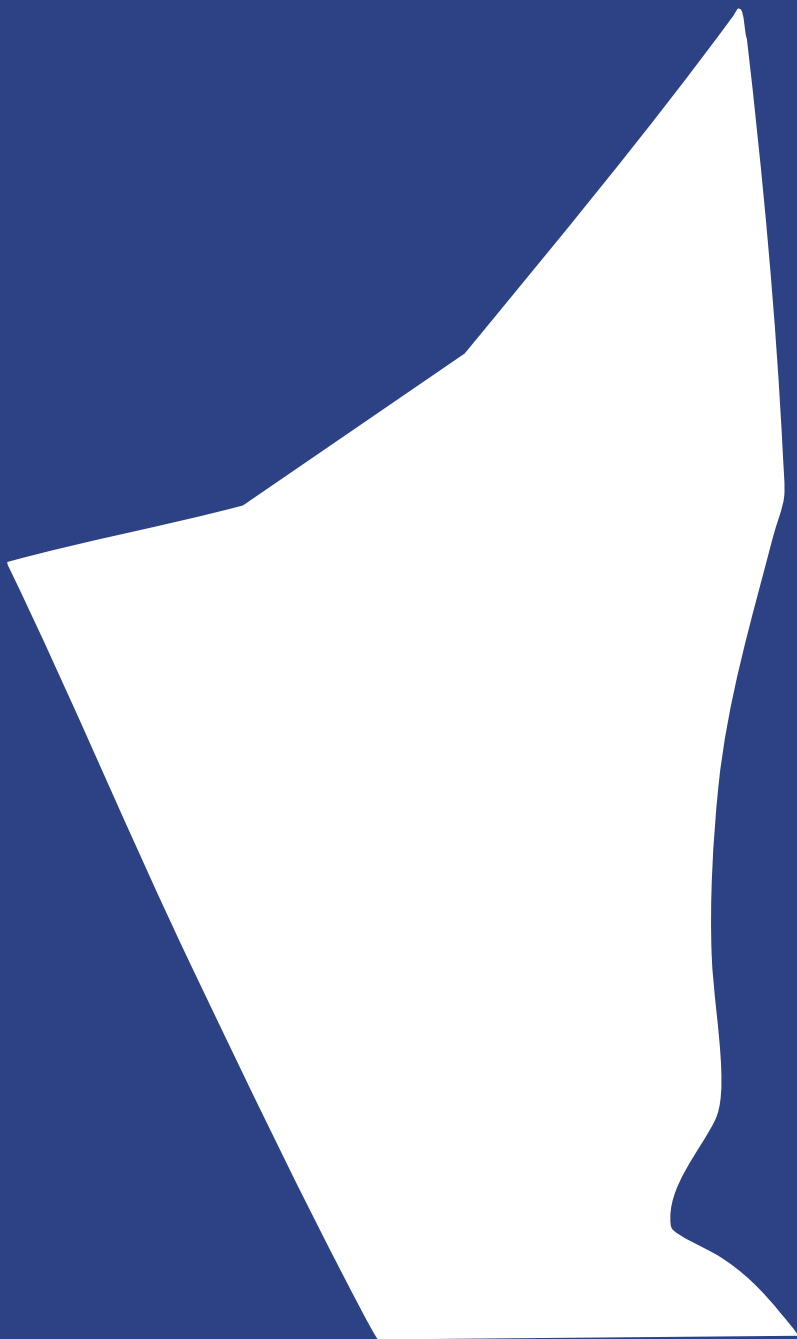
Nesse processo de aproximação do cinema, preciso dizer que foi justamente no período da pandemia que eu pude ter uma maior imersão no universo cinematográfico. Entre 2020 e 2022, especialmente, mostras e festivais

ocorreram de modo virtual em todo o país, e eu pude acompanhar eventos bem diversos, com filmes raros (difíceis de encontrar na internet) e também obras inéditas, feitas por realizadoras/es indígenas. Foi uma oportunidade única que me conectou com produtores e pesquisadores brasileiros de diferentes regiões brasileiras. Nesse formato remoto, ainda ocorrem edições do Cineclubes Katahirine, organizado pela Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas, uma oportunidade para ver e conversar com cineastas e o público em geral sobre produções audiovisuais indígenas.





PARTE III  
RELATOS E  
ENSAIOS



# Um coletivo para pensar o cinema entre mulheres

**Roberta Veiga**

O desejo de criar o projeto Poéticas Femininas, Políticas Feministas<sup>1</sup> nasceu do encontro entre minha pesquisa sobre o cinema de escritas de si realizado por mulheres e o interesse premente das estudantes de Comunicação Social, da UFMG, em entender o feminismo. Foi entre 2017 e 2018, durante a disciplina Novas Estéticas da Imagem, após apresentar *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), que me vi cercada de olhares ansiosos, não tanto em domar o formalismo de Chantal Akerman como esperado, mas em nomear “feminista” a interpelação que o filme requeria.

Se minhas reflexões acerca da obra de Akerman se voltavam às implicações da força de seu rigor formal e de seu padrão estético, sem dúvida eu já encontrara a dimensão política ligada tanto à economia das imagens (duração, minimalismo e confinamento imagético) quanto à inscrição autobiográfica da cineasta (a relação com a mãe, a identidade judia oscilante, a pós-memória da Segunda Guerra). Porém, no ensejo daquela aula, a energia que me puxava para Chantal, e para outras mulheres de cinema, converteu-se em matéria. Em pouco tempo, o debate sobre as experiências de ser mulher, bem como as indagações das alunas em relação às diferentes formas de

---

1. O Poéticas Femininas, Políticas Feministas foi fundado em 2018, e coordenado por mim até 2020, quando demos início à coordenação partilhada: inicialmente, com a então doutoranda do PPGCOM, Carla Italiano; e, a partir de 2023, com Natália Marchiori, doutoranda do PPGCOM (UFMG); atualmente, conta com a pesquisadora Juliana Gusman.

desigualdade de gênero e de opressão feminina, passaram a conduzir a curadoria das obras exibidas em sala de aula a partir de um processo recíproco de reconstrução não apenas de um programa, mas da minha jornada acadêmica.

Nessa mesma época, estimulados pela facilidade conectiva das redes sociais, vários movimentos de jovens contra o machismo se espalhavam, entre eles a onda #meuprimeiroassédio, no Facebook. Após a leitura de vários desses relatos e de muitas conversas com as alunas, aderi à mobilização. Ao iniciar a escrita do post, sobreveio à minha memória a imagem recalcada de um professor do ensino médio que me assediava quando eu tinha 11 anos. Ficou manifesto que, mais do que assumir uma perspectiva teórica engajada, estava posto o envolvimento em um processo de elaboração de *si* por meio de um *nós*, mulheres, que só fazia sentido no afeto coletivo.

A partir de então, tornou-se elementar seguir pensando o cinema de mulheres, entre mulheres. Muitas alunas já me procuravam com interesse em realizar o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) sobre questões feministas no cinema, quando comecei a disciplina optativa Cinema e Feminismo, em 2017. Já com orientandas de graduação, uma pesquisa de iniciação científica e outra de mestrado, que se moviam por esse caminho, no dia 8 de maio de 2018, na pequena sala 6 no terceiro andar do prédio da Fafich, no campus da UFMG, aconteceu o primeiro encontro do que se consolidou como o grupo de pesquisas Poéticas Femininas, Políticas Feministas.

Em pouco tempo, o grupo foi reconhecido pela Câmara Departamental do curso de Comunicação; em seguida, com aprovação da Pró-Reitoria de Pesquisas da UFMG, foi oficialmente cadastrado no CNPq. No projeto aprovado, formalizamos o propósito inicial do coletivo: abrigar diversas pesquisas que, de forma mais geral, se dedicassem a estudar e discutir os modos como o feminino se engendra “no” e “com” o cinema, em seu sentido tanto estético quanto político, ou seja, como as mulheres acontecem cinematograficamente, quer sejam elas realizadoras, quer personagens.

Àquela altura, sabíamos bem que a experiência das mulheres chega duplamente marcada: do ponto de vista histórico, pelas múltiplas opressões

sofridas na gestão de um sistema patriarcal (Gerda Lerner, Silvia Federici, Heleieth Saffioti); e, na prática cinematográfica, pela subjugação de suas várias atuações. Olhar para o feminino no cinema é, então, olhar para relações de poder não só entre gêneros, mas entre classes, raças e sexualidades, num cenário hierarquizado pelos dispositivos falocêntricos de dominação (Tereza Di Lauretis, Carole Pateman, Luce Irigaray), colonização (Patricia Hill Collins, Rita Segato, Maria Lugones, Lélia Gonzalez) e objetificação dos corpos (Laura Mulvey, Ann Kaplan, bell hooks).

Cientes desse contexto, os estudos do grupo investiam em mapear teorias e métodos de pesquisa acerca dos modos como, a cada dispositivo cinematográfico – com seus processos de realização, métodos de filmagem e formas de escritura –, as mulheres podem vir a ser protagonistas, não pela constante presença em cena, mas pela apropriação dessa presença, no que ela implica uma agência sobre seus desejos e demandas, bem como sobre os mecanismos de visibilidade.

Nessa abordagem, a perspectiva encampada nunca foi o apelo à militância, no sentido de pedir aos filmes um engajamento feminista, um conteúdo panfletário ou ativista. Independentemente do gênero ou da modalidade das obras – ficcionais, documentais, experimentais –, tratava-se sempre de perseguir os olhares, as forças, os trajetos fílmicos (estéticos, históricos e políticos) que produzem as diferentes subjetividades femininas. Tal abordagem das obras conforma, portanto, uma atitude epistemológica que identifica formas de subalternização das mulheres e forças interseccionais disruptivas em relação ao patriarcado colonialista (ainda escápula do capitalismo), e suas tecnologias de manutenção do machismo estruturante da sociedade e do cinema.

A partir dessa postura feminista diante do cinema, algumas perguntas tornaram-se fundadoras. Como se dá a passagem das mulheres do protagonismo meramente narrativo (a função de personagem principal no enredo de um filme) para um protagonismo de fato, estético e político? Em quais termos, e com quais métodos, caracterizamos esse protagonismo? Em que medida podemos pensar em um cinema de mulheres contra-histórico? Quais

os atributos formais, metodológicos e argumentativos para essa outra escrita da história, que abriga as mulheres em suas diferenças de classe, raça e sexualidade? Enfim, em que medida o lugar de fala das mulheres é problematizado na forma fílmica e em que medida sua força de resistência e enfrentamento é estrategicamente produzida pelo dispositivo cinematográfico?

Tais questões vão ganhar concretude e se atualizar a cada encontro coletivo, seja on-line, com pesquisadoras convidadas de várias partes do Brasil; seja nos filmes que *vemos juntas*, e nos debates que se seguem; seja na singularidade de cada projeto de pesquisa. Nesses quase 8 anos de existência do grupo, muitas obras, cineastas, artistas visuais, professoras, bem como diversas pesquisas de TCC, dissertações e teses, realizadas na UFMG e em outras universidades, foram exploradas e discutidas entre nós.<sup>2</sup> Moduladas ou desdobradas dessas questões – advindas das forças políticas que atravessam os corpos femininos ainda em disputa por espaço e por autonomia estética –, é possível distinguir alguns eixos temáticos que vão abastecer o pensamento conjunto do Poéticas Feminina, Políticas Feministas.<sup>3</sup>

O primeiro deles, de certa maneira inaugural nos debates do grupo, se refere aos estudos em torno de documentários realizados por mulheres sobre o contexto da ditadura militar no Brasil. Filmes como *Retratos de Identificação* (2014), de Anita Leandro; *Setenta* (2013), de Emília Silveira; *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro, e *Que bom te ver viva* (1989), de

---

2. Parte dessas produções encontra-se listada nas referências ao final deste texto.

3. Esses eixos de pesquisa contemplam os trabalhos de várias(os) pesquisadoras que participaram ou ainda participam do Poéticas femininas, Políticas Femininas. São elas(es) alunas(os) do Curso de Comunicação da UFMG, do mestrado e do doutorado, do PPG-COM-UFMG, que contribuíram com a construção do grupo. Contemplam, ainda, a participação de professoras(es) da UFMG e de outras instituições que foram convidadas(os) por tratarem de temas que dialogam com o grupo. A lista dessas participações é bem longa; por isso, optamos, neste ensaio, que visa apresentar a perspectiva e mapear caminhos temáticos, por não citar nominalmente cada pesquisa/pesquisadora(or), certas de que toda(o)s que criaram e nutriram esse coletivo se reconhecerão nas linhas do texto. Além disso, várias das pesquisas que foram gestadas, discutidas e/ou informadas no e pelo grupo se encontram nas referências bibliográficas, pois são elas que alicerçam o caminho até aqui percorrido.

Lúcia Murat, motivaram questionamentos sobre o papel político fundamental das mulheres não só como ativistas e militantes, mas como força familiar que encampava as buscas por filhos, maridos e parentes desaparecidos durante os anos de chumbo do regime. A potência da escritura cinematográfica feminina desses documentários foi nucleadora de muitas conversas e fortaleceu as pesquisas que se dedicavam às estratégias formais dos filmes, como o manejo com os testemunhos falados e os arquivos da época. Era importante atentar para os modos como esses materiais – tanto domésticos quanto públicos – tomavam forma de contra-arquivos, no sentido de imputar uma leitura feminista à história marcadamente falocêntrica.

Se o contexto da ditadura se mostrou fundamental para pensarmos o lugar político da mulher, fortaleceu o desejo latente de retomar a história do cinema brasileiro do ponto de vista dos filmes dirigidos por mulheres. Esse recorte abria uma seara ampla, diversa e urgente de pesquisas, que mobilizou e mobiliza o grupo em torno de temáticas variadas. Em diferentes frentes de trabalho, nos dedicamos a pensar os modos como filmes dos anos de 1970 e 1980, pouco reconhecidos pela captura androcêntrica e colonialista da história do cinema brasileiro, já complexificavam a condição feminina e os papéis de gênero.

Filmes como *Os homens que eu tive* (1973), de Tereza Trautman; *Feminino plural* (1976), de Vera Figueiredo; *Amor maldito* (1984), de Adélia Sampaio, entre outros, concediam confiança ao grupo de que estávamos no caminho certo, bem como matizavam as reflexões acerca dos filmes contemporâneos. Em relação a esses últimos, além da visionagem, o grupo conversou com várias realizadoras convidadas, interessado principalmente nos modos como a perspectiva queer, interseccional e decolonial toma a cena. Para situar o debate, entre os vários que nutrem nossas pesquisas, podemos citar filmes como: *Tremor lê, A beira do planeta mainha soprou a gente; Minha história é outra; Quebramar; Uma paciência selvagem nos trouxe até aqui*, entre outros. O protagonismo das mulheres negras, em suas formas de visibilidade e espectralidade, esteve em jogo nas obras de Safira Moreira, Aline Motta,

Letícia Simões e Edna Toledo, mirando, sobretudo, o uso das fotografias e de outros arquivos como forma de escrever a história a contrapelo do capitalismo colonialista.

Nesse caminho interseccional, a sondagem das potências estéticas do cinema não só feito por mulheres, mas feito com e a partir delas – como é o caso das pesquisas sobre as mulheres na obra de Eduardo Coutinho –, abre flancos para abrigar não só as questões raciais e lésbicas, mas diferentes demandas políticas de subjetividades subalternizadas, principalmente as questões de classe.

Afora o cinema brasileiro, outros cinemas feitos por, entre e/ou com mulheres são interrogados a partir dos diferentes modos de agenciamento dos desejos, afetos e relações femininas, por meio das estratégias formais – *mise-en-scène*; materialidades (uso de arquivos e outras imagens); montagem e cenografia – que constituem as narrativas e ambiências filmicas. Discussões em torno das escrituras, modalidades e dispositivos que questionam formas calcificadas de feminilidade – os ensaios, as escritas de si, o cinema experimental, os videodocumentários e as ficções *mainstream* – aparecem animadas por inventivas cineastas de nacionalidades e épocas diversas, entre elas: Agnès Varda, Ana Carolina, Céline Sciamma, Chantal Akerman, Cheryl Dunye, Greta Gerwig, Julie Dash, Kathleen Collins, Marguerite Duras, Naomi Kawase, Norma Bahia Pontes, Rita Moreira, Su Friedrich, Sara Gómez.

Problematizados a partir dos modos como escolhas estéticas conformam gestos políticos, no corpo a corpo com as obras dessas e de outras(os) cineastas, eixos específicos, que cifram fortemente a história em um ideal feminino construído na opressão e na abjeção – como a feminilidade, a maternidade, o aborto, a prostituição, a lesbianidade –, lograram um espaço vital de debate junto ao coletivo. Tais trocas alcançam elaborações cuidadosas em projetos de dissertações e teses; em artigos para revistas acadêmicas; em seminários realizados em diferentes espaços institucionais; em mostras curadas e, até mesmo, em filmes realizados pelas pesquisadoras.

Enfim, se os caminhos de pesquisa aqui brevemente apresentados convergem nas formas como o cinema lida com as tensões que os corpos femininos experimentam em suas ações e relações, é porque o trabalho do Poéticas Femininas, Políticas Feministas se faz no pensamento, na escrita e na escuta coletiva. Por isso, o grupo, além de ser um espaço para a construção de saber, é uma experiência de construção de alianças que ativa e aviva o trabalho em conjunto, as parcerias e os subgrupos, fortalecendo diferentes formas de estar juntas entre mulheres pesquisadoras que não cessam de explorar e recriar possíveis pedagogias feministas do olhar.

## Referências

BARTOLOMEU, Anna Karina; VEIGA, Roberta; MAROTTA, Letícia. A ditadura militar “por” e “entre” mulheres: o cinema contra o apagamento histórico em Retratos de Identificação e Setenta. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 103-130, 2019. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos>.

COSTA, Larissa. *Experimentações videodocumentais feministas: aborto e prostituição na produção audiovisual de mulheres dos anos 1980*. 2023. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

FONSECA, Marina. *(Im)possibilidades maternas: dispositivo e experiência nas formas de maternidade de Madonas e Julia e a Raposa*. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

GUSMAN, Juliana. *Putas de cinema: imagens e (contra)discursos do trabalho sexual no documentário*. 2024. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

ITALIANO, Carla. *Sou sujeito / Estou sujeita: formas de autoinscrição no cinema experimental de mulheres (EUA, 1990-1993)*. 2024. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

MAGALHÃES, Iara Helena. *Verjuntas* – Cineclube de Mulheres nas ocupações urbanas em Uberlândia/MG. 2024. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

MARCHIORI, Natália. La película “Casa” (2019): un espacio de alianza entre mujeres. *Imagofagia*, Buenos Aires, n. 28, p. 9-32, 2023. Disponível em: <https://imagofagia.asaeca.org>.

MAROTTA, Leticia. *Formas cinematográficas de rememoração da ditadura militar pelas mulheres: uma análise do filme Retratos de identificação*. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

MATOS, Daniel. *Elas são todas iguais: a figuração da empregada doméstica no cinema brasileiro*. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

MESQUITA, Cláudia; VEIGA, Roberta. O feminismo de Sarita: limiar, dialética e interseccionalidade em *De Certa Manera*. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 48, n. 55, p. 17-35, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao>. Acesso em: 4 jan. 2026.

MESQUITA, Cláudia. “Minha vida mudou muito, do acampamento até aqui”: o documentário brasileiro e a emergência das mulheres sem-terra como sujeitas políticas. In: GOMES, Ana Ângela F. et al. (org.). *Poéticas de pesquisa: cartografando o audiovisual*. Aracaju: Criação Editora, 2022. v. 1, p. 189-210.

MESQUITA, Cláudia. “A ferida que começou a abrir para nunca mais fechar”: Elizabeth Teixeira, militância e maternidade no redemoinho da história. In: ALMEIDA, Rogério de et al. (org.). *Cabra Marcado para Morrer*. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2023. v. 1, p. 80-101.

MUNIZ, Larissa. *Safo, a doce-amarga: ficções do desejo numa montagem de arquivos lésbico-feminista*. 2024. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

PATRÍCIO, Sthael. *A máscara e o vestido cor de rosa: uma leitura pela teoria feminista do cinema*. 2025. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2025.

VEIGA, Roberta; MARCHIORI, Natália. Por uma breve história da vida privada das mulheres no cinema ficcional brasileiro de 1950 a 2000. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 37, n. 84, e20250404, 2025. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh>.

VEIGA, Roberta; PATRÍCIO, Sthael. A máscara no cinema: psicanálise e feminismo em Bela vingança. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 14, n. 32, set./dez. 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos>.

VEIGA, Roberta. Há sempre um nome de mulher: olhares feministas para o documentário Brasileiro. *Doc On-line: revista digital de cinema documentário*, Covilhã, n. 35, mar. 2024. Disponível em: <https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/doc>.

VEIGA, Roberta. Formas de Insubordinação Cinematográfica aos Mitos da Maternidade: método, pesquisa e inventário. In: AVANCA CINEMA INTERNATIONAL CONFERENCE, 2023, Avanca. *Anais [...]*. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2023.

VEIGA, Roberta. Da vulva de Héloïse surge Marianne: cinema, pintura e gênero no gesto de olhar em Retrato de uma jovem em chamas. *Zanzalá: Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais*, Juiz de Fora, v. 9, n. 1, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala>.

VEIGA, Roberta. Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase. In: HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019.



# Pressupostos para uma crítica de cinema irmanada

**Juliana Gusman**

Em um janeiro chuvoso, eu percorria tropeçadamente os paralelepípedos lisos e irregulares de Tiradentes, obstinada em meu trajeto em torvelinho entre uma sessão de cinema e outra. Estava particularmente curiosa em relação ao único filme da mostra competitiva do festival, que tomava a cidade, dedicada a cineastas estreantes, o qual era dirigido por uma mulher. Como seus colegas homens, a realizadora solitária adentrava, pela primeira vez, a inóspita redoma do longa-metragem. É certo que, no gesto curatorial, havia uma anunciada aposta no erro como “condição para experimentação e invenção”, mas os abismos aos quais esse filme se lançava me pareceram muito íngremes e sinuosos. Aquilo que poderia ter sido um salto, arriscado e conscientemente planejado, converteu-se num escorregão potencialmente fatal diante da queda iminente em solos tão rochosos e claudicantes quanto aqueles que pavimentam os cantos mais antigos de Minas Gerais.

Tiradentes não é um espaço para complacências. Preza-se, no festival, o cultivo de um debate crítico inexorável, inabalável, claro e altivo – um tipo de julgamento que Natalia Ginzburg via esmorecer na literatura italiana dos anos 1960. Para ela, os escritores de seu tempo pareciam incapazes de enfrentar os próprios erros (eles, mais uma vez), comportando-se, irresponsavelmente, como crianças que, sem a autoridade paterna de uma crítica categórica, adormeciam, confusas, no escuro. Nas palavras da autora, “se a estirpe dos críticos está extinta ou quase extinta, é porque foi extinta a

estirpe dos pais” (Ginzburg, 2022, p. 95). Órfãos, os escritores desejam e temem a inteligência que os examine “com distância e objetividade”, que os observe “do alto de uma janela, que não desça para se misturar conosco na poeira dos nossos quintais”.

Esse tipo de confronto, às vezes duro e implacável, não parece tão incomum, embora disperso, no cinema brasileiro contemporâneo, sobretudo em uma janela vocacionada à boa discussão como *Tiradentes*. Contudo, diante da minha frustração com um filme de arrojados e ambições feministas, confrontei-me com a necessidade de me projetar como essa “figura alta e vigilante” que faz “vibrar na escuridão sua voz severa” (Ginzburg, 2022, p. 99). Afinal, um país como o Brasil já está habituado aos pais ausentes, dos quais esperamos muito pouco. A nossa sobrevivência coletiva sempre dependeu muito mais do cuidado invulnerável das mães. Nesta conversa entre mulheres, a crítica, além de ser um exercício intelectual, é um exercício de aproximação tátil entre quem partilha experiências da carne viva. Contrariando Natalia Ginzburg, escolhi empoeirar-me no quintal da realizadora, o que não é o mesmo que lhe estender benevolências.

Uma crítica do cuidado, que recorre mais ao zelo exigente das mães do que à suposta autocracia dos pais, demanda rigor e afeto. É possível tensionar proposições estético-políticas sem recair em violências patriarcais, que costumam inibir os impulsos criativos de quem não se adequa às suas normas. Reconhecer erros não pode significar estancar a fluidez dos acertos – se é que nos interessa preservar essa dualidade normativa – e calibrar a temperatura de um embate não é o mesmo que afrouxar os parâmetros de análise de uma obra.

Foi o que tentei contemporizar na manhã nublada em *Tiradentes*. Iniciei meu questionamento à diretora honrando sua presença – a única maneira de elaborarmos nossas discordâncias. A meu ver, uma crítica feminista de cinema, sobretudo aquela que busca politizar estéticas e radicalizar linguagens, pressupõe, primeiramente, um determinado tom. Não o da brandura passiva, equivocadamente tida como feminina; parece-me que precisamos encontrar o compasso que permita que, apesar de profundas divergências,

sigamos dançando juntas. Talvez, mais do que catalisar um tino maternal, a crítica feminista deva recorrer à cumplicidade nem sempre plácida de irmãs.

De qualquer maneira, a crítica já é demasiadamente polifônica para permitir que a lógica viril a converta numa cacofonia autoindulgente, na qual a polêmica se sobressai, entre ruídos, aos bons argumentos. Deixemos a ira aos nossos inimigos – e a crítica da cólera tem o seu lugar. Pela vereda da fúria, ela pode contender discursos fílmicos sobre conhecimento e poder, e denunciar os modelos hegemônicos de ver e pensar o mundo. A teoria feminista de cinema dos anos 1970 nasceu da insatisfação com essas possibilidades representativas.

No entanto, concordo com bell hooks (2019) quando ela nos diz que a crítica também deve ir ao enlaço de futuros que ainda não existem. Para a autora, é preciso imaginar, “abrir espaço para imagens transgressoras” e “ampliar as fronteiras” dos nossos sonhos, olhares e ações. Isso nos obriga a acolher, como sugere Judith Butler (2013), as ruínas de um campo cultural dominante, em colapso. E do pó dos escombros – do qual nos sujamos, novamente – pode surgir algo que ainda não entendemos, algo que, posteriormente, podemos até mesmo rejeitar. Mas o novo implica riscos.

Raymond Williams (2015, p. 25) já assoprava que a crítica deveria tentar, justamente, desobstruir canais de circulação, “tendo o cuidado de abrir bem o espaço para o que for difícil, dar tempo suficiente para o que for original, de modo que o que se tenha seja desenvolvimento real, e não apenas a confirmação ampliada de antigas regras”. Como a corrente sanguínea do cinema, a crítica pela qual intercedo e à qual aspiro deve tornar significados emancipatórios comuns. Por isso defendo, com bell hooks, a efetuação de uma “ecologia estética”: conhecer, sistematizar e potencializar figurações talvez insurretas, menos aprisionadoras, apontando para outras formas de vislumbrar, sem apelar a contradições, feminilidades desobedientes.

Porém, diante de um contexto de produção audiovisual cada vez mais inflado – para o bem e para o mal –, como identificar, colher ou catar – invocando o espírito *flâneur* e curioso de um filme de Varda – tais lampejos

de transformação e liberdade? Se a curadoria é uma prática crítica, como aventa Carla Italiano (2025), a crítica também é uma prática de curadoria. Para além de um certo tom (seja eticamente responsável ou politicamente raivoso), a crítica feminista de cinema pressupõe escolhas. Há de se pensar em critérios para fazê-las.

Ao compreender a curadoria de princípios feministas como a articulação de diferentes formas, subjetividades e tempos de cinema, “construindo, nesse entrelaçar, uma espécie de montagem histórica” que reflita a pluralidade irreconciliável de filmes feitos por mulheres (e pessoas que esgarçam os próprios limites dessa categoria identitária), Italiano nos oferece a fagulha do verbo. Criticar é responder, de texto em texto, à vocação memorialística deste ofício. É costurar, com a linha de um desejo que pulsa do corpo (e não com os fios gastos de uma racionalidade asséptica e desencarnada), a narrativa de um passado que ainda não existe, para que possamos entrever horizontes feministas – confluentes e conflitantes – de criação, invenção e intervenção. Criticar é cartografar nossos caminhos e percepções espectatoriais – nesse sentido, a nossa contra-história é sempre autobiográfica –, forjando sensibilidades necessariamente interpretativas, imaginativas e dialéticas, capazes de formular sínteses entre o que esperamos de uma obra e o que uma obra espera de nós.

Por fim, a crítica feminista pressupõe cultivar alguma teimosia. Falar e refletir sobre cinemas considerados “menores” é um ato de insensatez e resistência. Contra a precarização laboral, a crítica feminista também luta para sobreviver.

## Referências

BUTLER, Judith. O que é a crítica? Um ensaio sobre a virtude de Foucault. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, v. 1, n. 22, p. 159-179, 2013.

GINZBURG, Natalia. *Não me pergunte jamais*. Belo Horizonte: Âyiné, 2022.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

ITALIANO, Carla. Essa força estranha: notas sobre curadorias de perspectivas feministas. *Sara y Rosa*, 2025. Disponível em: <<https://www.sarayrosa.com/post/essa-for%C3%A7a-estranha-notas-sobre-curadoria-de-perspectivas-feministas>>.

WILLIAMS, Raymond. *Recursos da esperança*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.



# À escuta das vozes delas

**Cláudia Mesquita**

Há 20 anos, filmando com Dona Mariquinha no Aglomerado da Serra, em Belo Horizonte, vivemos uma situação significativa e divertida.<sup>1</sup> Desde o começo da filmagem, nossa personagem fez da cena um espaço de palavra – e não só nos momentos de “entrevista”. Dona Mariquinha estava sempre falando: comentando o que fazia, dirigindo-se a nós para perguntar ou mostrar algo, conversando com pessoas conhecidas que apareciam em seus trajetos ou nos arredores de sua casa. Depois de alguns dias, desejosas por filmar seu cotidiano sem tanta verbalização, Júnia Torres, codiretora, e eu pedimos que ela preparasse o café “como se” a pequena equipe e a câmera não estivessem ali, que atuasse sua rotina silenciosamente. Para desconcerto nosso, Dona Mariquinha se pôs em movimento, gesticulando e movendo os lábios, mas sem emitir sons. Assim ela explicitava, arguta, o silenciamento que “amigavelmente” requeríamos dela. Parece que estar junto (e com o cinema no meio), para Dona Mariquinha, era conversar, atenta à presença do outro, implicando-se e implicando-o numa escuta.

Muitas vezes, no documentário, a cena se elabora assim, entre a fala e a escuta, numa dinâmica de troca entre quem filma e quem é filmado, tão conhecida das pessoas que admiramos a obra de Eduardo Coutinho. O que impõe desafios não apenas para a captação de som. O trabalho de câmera e a construção da mise-en-scène também devem ter em conta tal primado da oralidade, quando ele se dá. Um dos exemplos com que gosto de trabalhar em sala de aula envolve outra Mariquinha, igualmente sábia: aquela senhora



1. Dessas filmagens, resultou *Nos olhos de Mariquinha* (2008), filme documental de Cláudia Mesquita e Júnia Torres.

paraibana que recebeu Coutinho em sua casa, nos idos de 2005, no Sítio Araçás, para conversar sobre a vida. Primeiro dos encontros mais densos de *O fim e o princípio* (2006), ele parece ter ditado a mise-en-scène do documentário: câmara bem próxima do corpo da personagem, enquadramento fechado, privilegiando o seu rosto, o interlocutor e diretor sentado ao lado do aparato. A questão era de escuta: ambos idosos, para se ouvirem bem, Coutinho e Mariquinha deviam estar fisicamente próximos. O resultado não é apenas sonoro, mas visual e performático: quem não se lembra do rosto expressivo de Mariquinha, marcado por tantas linhas quanto os caminhos de uma vida? Ela chega mesmo a perfurar a camada invisível que separa cena e “bastidor”, tocando com cumplicidade o corpo de seu interlocutor: “Velho gosta de prosa!”.

Eduardo Coutinho gostava de filmar mulheres. Melhores narradoras, dizia ele. Historicamente alijadas da cena pública, tantas vezes destinadas a um espaço doméstico despolitizado, “encapsulado na família nuclear e encerrado na privacidade” (Segato, 2021, p. 114), as mulheres subalternizadas cujos corpos povoam sua obra fizeram da cena fílmica – não raramente – espaço de expressão e elaboração verbal de si. Das paraibanas Teixeira (Elizabeth, Marta, Marinês) às moradoras de Vila Parque da Cidade, comunidade carioca (Dona Tereza, Vera, Quinha); das trabalhadoras do vazadouro de Itaoca, em São Gonçalo/RJ (Cícera, Lúcia, Jurema) às moradoras do Edifício Master, em Copacabana (Alessandra, Daniela), entre muitas outras... Que o cinema de Coutinho nos tenha convocado a escutar todas elas: forte legado de uma obra inesgotável.

A representação imagética das classes trabalhadoras tradicionalmente invisibilizou as mulheres, como escreveu Joan Scott (1988). Poderíamos incluir aí a história do cinema documentário, inclusive no Brasil. São raros os registros, anteriores à captação em vídeo, nos quais elas têm protagonismo. Mas alguns trabalhos resistem ao apagamento, legando-nos rostos, histórias, testemunhos de existências minorizadas. Caso notável de *Cabra marcado para morrer* (1984), obra-prima de Coutinho, e também de

*Trabalhadoras metalúrgicas* (1978), de Olga Futema e Renato Tapajós. No contexto da produção que fez do operário um “personagem emergente” (Bernardet, 1979/80)<sup>2</sup> no cinema brasileiro, em sintonia com o que acontecia na vida social e política, trata-se de um filme precioso por introduzir a perspectiva das operárias do ABC Paulista. No primeiro plano, uma mulher de nome Terezinha comenta, interagindo com a diretora fora de campo, que, “em certo sentido”, preferia ser homem. “Tudo mais fácil, né?”, ela argumenta. “A mulher enfrenta muitos problemas”. É a fala de Terezinha que encaminha o filme para a enunciação de um problema histórico e coletivo: são justapostas fotografias de arquivo registrando o trabalho fabril de mulheres, nos primeiros anos do século XX, enquanto a voz de Olga Futema informa em *off* que o salário do operariado feminino nas primeiras fábricas instaladas no Brasil era bem menor do que o dos homens (somando-se ainda piores condições de trabalho e maior dificuldade para encontrar emprego).

Priorizar a escuta de mulheres – algo que, por vezes, orienta as operações de montagem – é gesto que poderia sugerir um traçado, um caminho pela produção documental dos anos 1970 e 1980 no Brasil e adiante. Trilha em que se fortalece a presença de mulheres também atrás das câmeras. Inesquecível, para mim, a sequência em *Terra para Rose* (1987), na qual Tetê Moraes, a diretora, conversa com Rose, jovem liderança sem-terra acampada na Fazenda Annoni (RS). Rose é filmada à noite, sentada no chão junto aos seus filhos, numa das paradas para descanso da marcha realizada pelos acampados até Porto Alegre, em sua luta por reforma agrária. Ela sabe se valer da arena pública que a câmera instaura em seu espaço provisório, testemunhando com firmeza (e assim expondo com precisão os efeitos perversos, sobre sua família e sobre tantas outras, da modernização conservadora no campo gaúcho):

---

2. BERNARDET, Jean-Claude. Operário, personagem emergente. In: *Anos 70: cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-80. p. 29-47. Disponível em: <<https://artepensamento.ims.com.br/item/operario-personagem-emergente/>>.

A nossa situação era precária. A gente morava de agregado, tinha que dar a maior parte do que a gente colhia para o patrão, chegava no fim da safra a gente não tinha nada... e depois começou a comprar trator, ceifa, essas coisas, e disseram para nós arrumar outro lugar, não tinha mais terra, pois eles iriam plantar.

Que a diretora tenha optado por contrapor a voz de Rose à do latifundiário, na montagem, reforça a centralidade da fala *dela*, Rose, alçada a representante dos sem-terra. Assim se encena – de maneira muito peculiar e potente – a luta de classes: no confronto entre a voz de uma camponesa sem-terra e a do proprietário de um latifúndio improdutivo. A escolha de Tetê Moraes desestabiliza hierarquias de gênero ao recusar a posição pública subordinada das mulheres (aos maridos ou a outros “homens da casa”) na representação da luta pela reforma agrária, fulcral para a democracia brasileira.

Nesses preciosos arquivos (para o futuro de nossa sociedade e do cinema), as vozes de Mariquinha, Terezinha e Rose se fazem ouvir entre nós. Uma outra voz nos alcança, sem que sequer saibamos o nome daquela que fala e encara a câmera. Agora me refiro a *Tarumã* (1975), “um filme espantado”, como escreveu Jean-Claude Bernardet (2003, p. 119) – espantado pelo “aparecimento da consciência popular” (p. 124), na hipótese do crítico. Composto exclusivamente pelo depoimento de uma mulher, colhido durante as filmagens de um documentário sobre acidentes de trabalho realizado no município homônimo, no estado de São Paulo, *Tarumã* seria paradigmático da emergência da “voz do outro”, no traçado do documentário brasileiro que estrutura *Cineastas e imagens do povo* (2003). Bernardet não se detém sobre o fato de que se trata de uma “outra”: uma mulher boia-fria cuja fala “espanta” pela aguda compreensão das próprias condições de vida e dos mecanismos da opressão de classe que ela sofre no campo.

Se os cineastas (Aloysio Raulino, Guilherme Lisboa, Mario Kuperman e Romeu Quinto) colocam o próprio saber “entre parênteses” (Bernardet, 2003, p. 126); se eles se põem à escuta, dobrando a linguagem fílmica à pobreza

da realidade material de quem fala, como sugere bonitamente Bernardet; se buscam pôr o filme à disposição dessa mulher anônima, de 32 anos, que apareceu de súbito disposta a falar, ela não deixa por menos. Feixe de lenha no chão, cercada de crianças, ela pausa a caminhada para “explicar ao governo” o que sabe da – e pela – própria experiência. Termino este breve ensaio reverberando suas palavras, que seguem contundentes e cortantes, necessárias:

Eu não tenho leitura, mas educação e capacidade de conversar com o próprio governo, eu tenho. [...] O que nós desejava falar com o governo é isso: valor quem tem é quem tem carro para andar dentro dele, quem tem fazenda, tem negócio. Mas boia-fria, que trabalha para derramar o suor para o Brasil, que se não existisse boia-fria [...], fazendeiro nenhum tocava sua fazenda, se não existisse o miserável do pobre do boia-fria. E ele não tem valor, nem para comprar uma pedra de sal fiado na venda. Se for boia-fria, ele não compra. Se não trabalhar na indústria, se não trabalhar na usina, ele mora debaixo da galha do pau, isso se o dono aceitar. Não tem casa alugada, não tem nada. Então quer dizer que tudo vive na custa do boia-fria, tudo necessita do boia-fria, mas tudo recusa dele. Isso que o governo podia ver. Aqui tem três, quatro pessoas que é dono de Tarumã. E outro não tem um palmo de terra para fazer um rancho para pôr os filhos dentro. Pode explicar isso ao governo: nós não temos mais onde morar. A pobreza não tem.

## Referências

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SEGATO, Rita. *Crítica da colonialidade em oito ensaios - e uma antropologia por demanda*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.



# A câmera caneta e a câmara de leitura nos cinemas de mulheres

**Glaura Cardoso Vale**

A relação entre escrita e leitura sempre esteve presente no cinema. Não por acaso, a própria etimologia do termo “cinematógrafo” – que une “*kí-nema*” (movimento) a “*graph*”, raiz de *grápho* (escrever, gravar)<sup>1</sup> – o define como “escrita do movimento”. Dessa forma, para além da apropriação de narrativas clássicas ou daquelas circunscritas a cada tempo, o cinema fez do ato de escrita – e, por extensão, de leitura – um princípio constitutivo de sua linguagem. O cinema não sonoro, por exemplo, valia-se de cartelas como recurso narrativo, seja para tornar visíveis as falas das personagens, seja para dar alguma informação contextual. Por um lado, existe um campo vasto de possibilidades na análise das adaptações literárias; por outro, um campo vasto direcionado à tradução desse gesto da escrita e da leitura na forma fílmica: filme-carta, filme-postal, filme-diário, cinepoesia, filme-ensaio etc. Entendendo a tela como uma página a ser preenchida, busco discorrer brevemente sobre a singularidade desse gesto da escrita e da leitura no cinema realizado por mulheres. Algumas dessas produções me acompanham há bastante tempo: na passagem pelo teatro, quando assistíamos aos filmes para observar os recursos de *mise-en-scène* ou no estudo da relação entre a literatura e as demais expressões artísticas;<sup>2</sup> outras me foram chegando ao

1. Cf. NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico resumido da língua portuguesa*. 2ed. Tomo I. Instituto Nacional do Livro; Ministério da Educação e Cultura, 1966.

2. Destaco os debates fomentados pelas professoras Márcia Arbex, sobre literatura e as outras artes, e Sabrina Sedlmayer, sobre escritas de si.

longo da minha trajetória como trabalhadora do cinema. É preciso adiantar que o que chamamos de leitura e escrita nem sempre se traduz de maneira literal na tela; outras vezes, esses gestos estão, sim, explicitados, como a mão a escrever ou a folhear as páginas de um livro, ou a abrir uma carta. Não farei uma genealogia, como gostaria, mas apontarei alguns aspectos que me chamam a atenção em alguns filmes. Recupero anotações que fui acumulando ao longo de quase duas décadas. Parte desses filmes não está fresca em minha memória, mas a ideia não é mimetizar as cenas, apenas tornar presente a atmosfera daquilo que se fixou, tomando a liberdade de fabular com essas obras.

### **No princípio era a poesia**

Em *O livro de Maria* (*Le livre de Marie*, 1985), de Anne-Marie Miéville, a pequena Maria está sozinha no seu quarto, brincando de professora para alunos imaginários. Segurando um livro, ela pede um pouco de silêncio, recita um poema e, ao terminar, pergunta: “Pode alguém me dizer o que Baudelaire quis expressar com estes versos? Caso não tenham dormido”. Em seguida, com ar resignado, pede que seus alunos abram os cadernos para que possa ditar algumas frases: “Vamos, rápido, temos outras coisas a fazer”. Maria reproduz a cena tipicamente escolar, conhecida por todos nós, na qual a impaciência da professora é justificada pela distração dos estudantes. O trecho lido fora extraído de “Mulheres malditas” (Delfina e Hipólita), de *As flores do mal* (1857).<sup>3</sup> A cena representa o mundo idealizado dos adultos não acessado pelas crianças, o que se confirmará como antecipação ao drama. Isso porque, quando a mãe bate à porta e enuncia que precisa lhe dizer algo, Maria termina de dar as coordenadas aos alunos e informa a eles que precisa atender a diretora. A mãe lhe dirá que está se separando do pai. Maria ignora a mãe e continua a ditar o poema de Baudelaire a seus alunos.

---

3. A minha versão de *As flores do mal*, editada pela Relógio D'água, foi traduzida por Maria Gabriela Llansol.

A partir do texto e da imagem, da marcação cênica, do ritmo, Miéville trabalha, no microuniverso das personagens, o drama humano, suas dúvidas, o ressentimento, o amor ou a ausência dele, a solidão, sintetizados na ausência de diálogo: a recusa da menina em ouvir da mãe aquilo que provavelmente já sabe ou sente; a recusa da mãe em assumir a situação por completo. Esse é um bom exemplo de quando a escrita e a leitura são solicitadas para dar conta do narrar. Não tanto como um dispositivo, um disparador para o filme, mas como um elemento de cena que, de dentro da história a ser contada, nos lança para a estante de livros de quem o realiza. Essa sequência me faz lembrar aquele gesto que já citei mais de uma vez, quando Roland Barthes se refere ao ato de ler: “Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de idéias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?” (2004, p. 26). Com isso, parto para outra cineasta que talvez seja aquela que mais radicalmente colocou em movimento o gesto da escrita e da leitura em seu cinema.

### **Escrever em movimento**

Em *Le camion* (*O caminhão*, 1977), de Marguerite Duras, a leitura aparece encenada. Um caminhão, apresentado logo no início do filme, é personagem e condução de uma jornada pela rodovia. *Le camion* se trata, *grosso modo*, da história de uma mulher que pega uma carona, e ali se instala um diálogo provisório com o motorista. A uma dada altura, Duras e Gérard Depardieu, protagonizando a si mesmos, leem o texto que não é necessariamente o roteiro do filme, mas o filme enquanto leitura. Ambos estão sentados à mesa. Duras é a voz da mulher e a voz interrogativa da autora que checa a escuta. Depardieu é o interlocutor ideal, aquele para quem Duras se dirige. Dois filmes acontecem em paralelo, e algumas impressões são partilhadas: a solidão, a política, o amor, a literatura, o cinema. Para além de se pensar na impossibilidade de representação do texto nos moldes clássicos, há, por princípio, uma recusa a essa representação, uma

recusa a uma proposta ilustrativa, tanto para a voz *off* quanto para o que está visível nos “dois” filmes que compõem *Le camion*. Há, no cinema de Duras, nitidamente, um elogio à leitura, e conseqüentemente à escrita.

Cleonice Mourão, no ensaio “A tela escrita de Marguerite Duras”, fala de um efeito de atopia (algo fora de lugar, deslocado, estranho) que se realiza tanto nos romances quanto no cinema de Duras: “a presença de cada signo num determinado lugar evidencia sua ausência num outro lugar, para onde ele é chamado a comparecer, mas que só o faz numa construção de leitura” (2002, p. 125). Mourão se refere ao ciclo Lol V. Stein, composto pelos romances *O deslumbramento*, *O amor* e pelo filme *La femme du Gange* (*A mulher do Ganges*, 1974). Recordemos a famosa passagem de *O deslumbramento* na qual Lol se vê arrebatada pela imagem de Michael Richardson (seu noivo) e Anne-Marie Stretter<sup>4</sup> a deixarem o baile. Imagem possível porque Lol fora excluída da cena e, estando em segundo plano, torna-se espectadora de algo que sua memória não poderá jamais desfazer, como num filme, quando, logo após o desaparecimento gradual de uma cena, esta permanece como um rastro a ser acessado pela lembrança. Não à toa, ao sair do cinema, as imagens passam a nos acompanhar, ao menos quando nos sentimos arrebatados por elas. Em certa medida, isso se refere ao rastro deixado pela escrita na memória de quem lê, após fechar o livro. No romance, Lol V. Stein fará longas caminhadas pelo bairro e pela cidade, numa errância infundável que nos leva a crer que sua busca incessante diz respeito à impossibilidade de nomear e até mesmo reconstituir a cena do baile, “imagem única diante dos seus olhos” (Mourão, 2002, p. 126).

Sobre *O amor*, Cleonice Mourão diz ser “o espaço onde se movem as personagens-sombras, oferecidas em espetáculo na dinâmica de uma escritura que apela continuamente para o olhar, toda ela voltada para a marcação cênica” (2002, p. 127). A imagem do mar, as areias, a luz, assim como as personagens, fazem de *O amor*, segundo Mourão, um texto fronteira entre *O deslumbramento* e o filme *La femme du Gange*. Neste filme, logo no início,

---

4. Anne-Marie Stretter é uma personagem misteriosa recorrente na obra de Marguerite Duras; foi interpretada por Delphine Seyrig em *India Song* (1975).

um homem faz um percurso até a casa. Na caminhada, ele passa por uma praia onde serão apresentadas personagens silenciosas (homens e mulheres), num curioso jogo de olhares. Num determinado ponto, duas vozes femininas narram um texto que não se refere diretamente ao que é visto. Mourão observa que o filme promove uma “disjunção entre o ver e o falar”; e, segundo Duras, existem dois filmes: o das imagens e o das vozes. Não há uma tentativa de ludibriar o espectador. No prólogo, antes de qualquer crédito ou imagem, na tela escura, a própria voz da cineasta diz do que se trata o filme, declara a sua intenção. À medida que apresenta a própria chave para o filme, liberta o espectador da frustração. Não o enganando, o espectador não tem saída a não ser se deixar guiar pelas vozes e imagens que se realizam disjuntivamente.<sup>5</sup>

Duras opera no limiar entre a literatura e o cinema, muitas vezes aproveitando passagens inteiras de seus textos nos filmes, como no caso de *O homem Atlântico* (1981). O mar mais uma vez surge, não apenas na voz da autora, que igualmente parece construir dois filmes (o da voz e o da imagem), mas também como imagem visível; por vezes, o personagem caminha pelo saguão de um hotel e, lá fora, o mar nos chega também pelo som das ondas. Durante um tempo longo, uma tela preta resiste ao visível e é a voz que nos dá as imagens, cabendo a nós buscá-las na memória ou aceitá-las como palavras, aguardando que a tela preta possa restituí-las de alguma forma. Esse jogo que Duras propõe requer uma espectadorialidade paciente, exigindo de quem assiste aos seus filmes quase o mesmo esforço da leitura, podendo até abandonar a sala escura, se assim preferir, como quando se abandona o livro. Conforme César Guimarães: “Para Duras, trata-se de assassinar o cinema em nome da experiência criadora da destruição do texto, de tal modo que a

---

5. Sobre esse aspecto disjuntivo, Deleuze diz que “não se trata de uma voz off que efetivaria um extracampo absoluto enquanto relação com o todo, relação que ainda pertence à imagem visual. Entrando em rivalidade ou em heterogeneidade com as imagens visuais, a voz off não tem mais o poder que só as excedia por se definir na relação com os limites delas: ela perdeu a onipotência que a caracterizava no primeiro estágio do cinema falado. Deixou de ver tudo, tornou-se duvidosa, incerta, ambígua, como em *L'homme qui Ment*, de Robbe-Grillet ou em *India Song*, de Marguerite Duras, pois rompeu as amarras com as imagens visuais que lhe delegavam a onipotência que a elas faltava. A voz off perde onipotência, mas ganha autonomia” (2007, p. 297).

feitura do filme conduza ao desmancho da escrita e ao silêncio original da palavra” (1997, p. 24).

Um filme-síntese que expõe a radicalidade do gesto de escrita e de leitura em Duras, a meu ver, é *As mãos negativas* (1978). Nesse filme-poema, a câmera passeia uma vez mais. De dentro de um carro, transita pelas ruas vazias do centro de Paris enquanto uma voz feminina narra um poema que remonta às inscrições pré-históricas nas cavernas. O som de um apito faz alusão a um navio, como se as ruas fossem rios. A câmera transita como esferográfica, trafega sozinha. Em *Escrever*, Duras dirá: “Não sei como me libertei do que poderíamos chamar de crise, uma crise de nervos, como diríamos, ou uma crise letárgica, de degradação, como seria um sono fingido. A solidão era assim também. Um tipo de escrita. E ler era escrever” (2021, p. 46).

### **Escrever e ler o cotidiano**

Outra cinematografia que exhibe o par leitura/escrita, incluindo a si mesma como personagem, é a de Chantal Akerman.<sup>6</sup> Em *News from home* (1976), uma câmera de dentro do carro passeia por Nova York e uma voz lê as cartas enviadas pela mãe. Por vezes, esta câmera se encontra fixa, num metrô, por exemplo, observando um lugar de passagem e anônimos a entrar e sair dos vagões. Assim como em Duras, a voz *off* não pretende ilustrar as imagens, e as imagens que a câmera procura não ilustram o texto. Em *Chantal Akerman par Chantal Akerman (Chantal Akerman por Chantal Akerman, 1997)*, realizado para a série “Cinéma, de Notre Temps”, diante da câmera,

---

6. Fui apresentada a esse cinema de Chantal Akerman no forumdoc.bh.2006, com curadoria de Carla Maia, que depois, juntamente com Patrícia Mourão, realizou uma retrospectiva no CCBB do Rio, São Paulo e Brasília, quando tivemos a oportunidade de conhecer pessoalmente a cineasta belga que esteve presente para mesas de debate. Mais tarde, também sob curadoria de Carla Maia, o FestCurtasBH realizou uma homenagem póstuma, trazendo outros títulos, em 2016. Conferir, ainda: MAIA, Carla. *Lá, do outro lado: subjetivação em dois filmes de Chantal Akerman*. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

Akerman diz que, ao ser convidada a retratar algum cineasta contemporâneo, propõe alguns nomes, porém, eles já haviam sido contemplados. Como brincadeira, propõe um documentário sobre si mesma, o que os produtores acharam bom. Akerman, então, acredita que deixar seus filmes antigos falarem, mostrando-os como um novo filme, seria a melhor forma de compor seu autorretrato. No entanto, os produtores disseram que ela teria de estar nele, que teria de falar de si mesma. Diante dessa condição, os problemas despontaram. Akerman escreve sobre todas essas questões e, sem conseguir explicá-las, pega as anotações que estão sobre a mesa e diz: “Eu vou ler para vocês”. O espectador está implicado na cena desde a entrada de Chantal Akerman no quadro, como quem entra num palco e se dirige ao público.

Em *Le jour où...* (“O dia em que”, 1997), Akerman também lê, mas, diferentemente de *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, a câmera fixa percorre a sala do apartamento num ângulo de 360° por seis vezes. A cada rotação, ao passar pela cineasta, Akerman acelera a leitura. Com isso, ela esgarça o texto, passando da clareza à incompreensão, do comunicar à incomunicabilidade. Nesse filme, Akerman trabalha o efeito sonoro *in loco*: ao invés de utilizar o recurso de aceleração do som na montagem, o efeito é produzido na tomada, pela própria voz performada. De personagem que lê à personagem que escreve, *L'homme à la valise* (“O homem com a mala”, 1983) nos conduz a esse ambiente da casa como laboratório de escrita, cuja máquina de escrever é um elemento presente na cena, por vezes discreto, por vezes protagonista.

Esses filmes de Chantal Akerman não podem ser pensados sem o antecessor *Je Tu Il Elle* (*Eu Você Ela Ela*, 1974), quando a cineasta começa lendo um texto de costas para a câmera. Ela está em um quarto. Os dias passam e, em cada um desses dias, uma nova ação surge. Ela escreve uma carta enquanto come açúcar, depois espalha os papéis no chão. Com o passar do tempo, retira do quarto os móveis até deixá-lo completamente vazio. Num outro momento, se despe. Cada uma dessas ações é descrita pela voz *off*:

No oitavo ou nono dia,  
comecei novamente a segunda carta,  
comendo açúcar por oito páginas.  
Cortei, risquei,  
restaram algumas linhas.  
Parei de comer e falar.  
Dias depois, recomecei a escrever...  
Dias depois, reli tudo que havia escrito.  
Eu me deitei no colchão...  
e depois me levantei para me despir.

Embora também não se trate de um *off* tradicional, não temos aqui um efeito heterogêneo, diferentemente do aspecto disjuntivo que encontramos em *Duras*, como afirma Ivone Margulies (2009). O filme das imagens corresponde ao filme da voz, mas não é também ilustração dessas imagens. Não há comprometimento com uma descrição fiel da imagem. Essa correspondência se refere ao movimento que imagem e texto, embora autônomos, fazem para dentro do filme. Um outro elemento está em questão: a performance. Ao se colocar nesse quarto, Akerman compõe quadros (mantendo a câmera fixa) e neles encena a própria experiência (enquanto *performer*) no espaço.<sup>7</sup> Sobre a natureza da citação, Margulies diz que: “o uso de citações e as várias formas de disjunção entre script e fala, texto e imagem (constantemente associada a verdade e natureza), estabelecem uma comunhão entre os trabalhos de Godard, Marguerite Duras e Straub e Huillet, entre outros. Emergindo de uma tradição europeia modernista de literatura e teatro, os filmes destes diretores são frequentemente baseados em textos pré-existentes – romances, documentos ou eventos de noticiários. O anti-naturalismo europeu é caracterizado pela presentificação dessas camadas precedentes, com um efeito disjuntivo” (2009, p. 62).

---

7. O filme vai muito além disso, Chantal Akerman sai do quarto e se relaciona com outras personagens. Mas me detenho aqui nesse primeiro movimento do filme por conter a cena da escrita e da leitura performada.

No caso de Akerman, em seus “filmes falados”, em que geralmente o texto compete com longos silêncios, afirma Margulies, a fala “se torna uma matéria audível, claramente soletrada” e “constitui uma interioridade oca” (2009, p. 62). E complementa: “Este cinema traz como principal intertexto o repertório de estratégias reflexivas expostas com intenções didáticas por Brecht: citação ao invés de encenação, a justaposição de materiais heterogêneos, o eclético uso de mídia e modos de performance” (2009, p. 65). Para Margulies, Chantal Akerman desafia o impulso didático da citação, conferindo ao seu texto funções conflitantes, e refere-se ao excesso verborrágico que por vezes é atribuído às suas personagens. Com relação a Brecht, Margulies nos lembra como era caro ao dramaturgo a qualidade citacional da fala que, conforme teorizava, “era a principal forma de desnaturalizar um personagem”, e que “Akerman rouba esta forma de seu impulso didático, a qualidade que define o legado de Brecht ao teatro e ao cinema anti-ilusionista. Brecht se opõe a uma expressividade cadenciada; Akerman quer relaxar a significação a favor de uma comunicação mais expressiva. Brecht separa o script da performance; Akerman faz ambos colidirem, revelando sua disjunção, a fala e a escrita sendo sempre citacionais e marcadas pela textualidade” (Margulies, 2009, p. 64).

A obra de Akerman é extensa, desde filmes muito experimentais do início de sua carreira, passando por importantes documentários que tratam de temas políticos como a travessia clandestina do México para os Estados Unidos, que submete os imigrantes ao risco e a situações degradantes, em *De l'autre côté* (“Do outro lado”, 2002), até ficções que enfrentam questões sensíveis à condição feminina, como *Jeanne Dielman* (1975), também “adaptações”, ou melhor, transcrições literárias, como *La captive* (2000), baseada em *A prisioneira*, de Proust. Embora vise uma estética diferente de suas precursoras, tendo feito escola e se nutrido dos movimentos de vanguarda estadunidenses, Chantal Akerman é também herdeira do cinema autorreflexivo, que pensa a si mesmo e explora, por meio das imagens e da fala, o potencial experimental e criativo buscado na escrita e na leitura. Exibindo uma arte em processo, que dialoga com o ato de ler (explicitamente

ou implicitamente), produzindo uma escritura filmica singular, certamente não busca iludir os espectadores. Como ela mesma diz em *Chantal Akerman par Chantal Akerman*: “Faço um apelo à sua boa vontade de aceitar que eu sou uma contadora de histórias não confiável. Eu também venho de uma desencorajada percepção de que a honestidade é artificial”.

### **A escrita e a leitura endereçadas ao futuro**

Muitos filmes marcados pela relação entre escrita e leitura continuam inspirando outros filmes na atualidade. O que nos permite inferir que o potencial criativo e reflexivo desses dois gestos, indissociáveis nos filmes aqui mobilizados, não se esgota; ao contrário, se atualiza nas narrativas. Do filme-ensaio *Ulysse* (1983), de Agnès Varda, ao curta-epistolar *Reluctantly queer* (“Reluctantemente queer”, 2016),<sup>8</sup> de Akosua Adoma Owusu, é possível empreender um olhar especial sobre a solicitação da escrita e da leitura como conteúdo e forma filmica. O primeiro se destaca por apresentar uma fotografia performada (de um homem nu, em pé e de costas, uma criança também nua sentada e uma cabra morta sobre os seixos) cuja leitura será modificada ao final, quando reaparece, pelo excesso de informações que nos foram dadas ao longo do filme, guiados pela voz da cineasta; o segundo combina texto e imagem, apresentando um jovem ganês em seu cotidiano e, na banda sonora, a narração da carta dele para a mãe, que tenta conciliar seu amor por ela e seu desejo por pessoas do mesmo sexo em meio às crescentes tensões da política em seu país em relação à homossexualidade. São obras distintas, mas que revelam, cada uma a seu modo, como texto e imagem podem ser mobilizados para tratar de traumas, inquietações e reconciliações. Merecem, certamente, uma investigação mais aprofundada sobre como a narrativa de mulheres acolhe esse gesto da escrita e da leitura, agarrando-o com mãos firmes, sobretudo na produção de memória.

---

8. Assisti *Reluctantly Queer* no FestCurtasBH, em 2018, na retrospectiva dedicada a Akosua Adoma Owusu, sob curadoria de Ana Siqueira.

Apontarei ainda alguns filmes que me chamam atenção na produção recente, acreditando que um dia possa me deter mais demoradamente sobre estas narrativas; por ora, os incluo no rol das possibilidades. O primeiro, sobre o qual já escrevi em “O múltiplo da fotografia”, é *Travessia* (2017), realizado por Safira Moreira. Em apenas 5 minutos e partindo do pouco que resta das fotografias impressas que escapam à clássica imagem da ama de leite ou da babá, Safira Moreira propõe um álbum do presente, filmando famílias negras em situações comuns a qualquer família, num dia de lazer, em praças e parques. Recorro mais uma vez à citação precisa de Kênia Freitas sobre a estrutura desse curta de Safira Moreira. Em *Travessia*: “as imagens são pensadas, em primeiro lugar, como ausências: a falta ou ínfima presença dos registros fotográficos familiares negros – o que, a princípio, situaria o filme mais nas relações de representações negras de [Stuart] Hall. Porém, o segundo movimento do filme é o de transformar a ausência em criação na tela, posando para a câmera do filme o retrato de diversas famílias negras” (Freitas, 2018, p.163). O poema de Conceição Evaristo mobilizado pela voz *off* é a chave para compreender o que as imagens buscam mostrar. Na banda sonora, a diretora mobiliza também uma conversa com a própria mãe e música. Safira Moreira trabalha com arquivos em futuro, uma vez que seu álbum filmado inaugura um novo olhar sobre a história da fotografia das pessoas negras brasileiras como saída à ideia de subalternidade instaurada pela empresa colonial. Gesto que vai ao encontro do que Achille Mbembe (2018) diz: na ausência de registros é preciso fundar arquivos.

Destaco, ainda, o projeto Nhemongueta Kunhã Mbaraete, que consiste em videocartas realizadas por três mulheres indígenas e uma não indígena durante a pandemia. Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro foram contempladas pelo IMS Convida, edital de incentivo à criação artística durante a pandemia. As realizadoras, em territórios distintos, trocaram, via WhatsApp, áudios e imagens produzidas pelos celulares, assumindo, dessa forma, as condições precárias de captação e de compartilhamento, sendo esta a ferramenta facilitadora da

comunicação entre elas, uma vez que estavam em confinamento por conta da pandemia. Apropriando-se do gênero epistolar, as realizadoras propuseram uma “perspectiva afetiva, etnofilosófica e crítica perante o processo de isolamento social”, dialogando com o universo em torno delas. Aqui, as medidas sanitárias de isolamento determinaram as condições de produção. Somam-se a esse projeto outros que podem ser acessados pelo site do IMS, que hoje se constitui como um arquivo da produção audiovisual realizada em confinamento. Essa iniciativa como um todo se configura como um projeto de produzir arquivos do presente para o futuro.

### À guisa de conclusão

Tantas outras obras poderiam ser mencionadas, ainda que não trabalhem tão diretamente com essa relação da escrita e da leitura, como os filmes anteriormente abordados dão a ver. Mas chama atenção o trabalho sensível de Naomi Kawase em seus filmes pessoais, verdadeiros poemas visuais e sonoros ao percorrer as estações do ano e o tempo da espera que cada uma exige. Trafegar delicadamente com sua câmera pelo cotidiano da tia que a criou, colhendo as imagens como quem colhe hortaliças e frutas ou flores para ornar a casa, como o faz em *Katatumori* (“Caracol”, 1994), apenas para citar um exemplo dessa cinematografia. O gesto também de coletora de imagens do cotidiano ou de imagens de arquivo para produzir uma explosão visual e sonora, muitas vezes performada ao vivo, pode ser encontrado no trabalho da artista experimental Azucena Losana.<sup>9</sup> Com sua câmera caneta, Losana explora o universo da ranhura, das cores, dos sons. Cito, aqui, pelo menos três trabalhos de Losana que expressam, na forma, a radicalidade desse gesto da escrita e da leitura do movimento: *Colibri* (2013), que parte de um registro de 8mm encontrado para se produzir um bailado de cores

---

9. A artista do cinema experimental esteve em Belo Horizonte, em 2024, e parte da sua produção pôde ser conferida na mostra “Azucena Losana: preciso-improvisado”, do FestCurtasBH, curada por Ana Siqueira. Na oportunidade, assistimos a uma projeção performada intitulada *Troco* (2020).

e texturas no bater de asas de um beija-flor; o poema visual *SP* (2015), cujo efeito sonoro imprime um ritmo ainda mais acelerado para a cidade de São Paulo; e *Feriado* (2021), que solicita o poema “E se Jesus fosse preto”, do poeta gaúcho Bruno Negrão, para dar conta de paisagens eletromagnéticas das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Por fim, e igualmente importante, ocorre-me *Pontes sobre abismos* (2017), da artista visual Aline Motta,<sup>10</sup> e seu trabalho com a água, que amplia nossa compreensão sobre a escrita e a leitura nesse cinema realizado por mulheres. Para dar conta de um passado turvo, é preciso mergulhar, mas em águas cristalinas; ao emergir, reconduzir à superfície a narrativa de seus antepassados. Falta, ainda, dizer sobre *NoirBLUE – Deslocamentos de uma dança* (2018), de Ana Pi, que, em viagem à África e portando uma câmera, registra seu corpo a performar nos espaços (numa ponte, na beira de um rio, numa comunidade) para depois, em primeira pessoa, narrar essa experiência, e se encontrar na poesia visual e sonora; *Vaga carne* (2019), da atriz e dramaturga Grace Passô, em parceria com o diretor Ricardo Alves Jr., parte do teatro para se chegar ao filme, fazendo do palco um laboratório corpo-textual; *Para todas as moças* (2019),<sup>11</sup> de Castiel Vitorino Brasileiro, é um ponto de macumba que, segundo a artista e escritora, “louva e cultua as travestis brasileiras”, sendo esta uma forma de lembrar todas aquelas que vieram antes; e muitos outros filmes que fazem da escolha desses dois gestos sua expressão.

Comecei este texto com exemplos de produções que buscam no ato de escrita e de leitura um ponto de ancoragem da cena. Outras resultam em poemas, diários, cartas e ensaios filmados. Terminei apresentando formas mais abertas para se pensar esse gesto. Formas híbridas que misturam a

---

10. Aline Motta esteve em Belo Horizonte para a retrospectiva dedicada ao seu trabalho como atividade do “1º Ciclo de Cinema e Narrativas da Diáspora Negra”, no ano de 2023. No contexto da retrospectiva, a artista apresentou sua performance “A água é uma máquina do tempo”. Idealizado por Tatiana Carvalho Costa, o Ciclo, realizado em parceria com Layla Braz, fez par com a mostra “Mulheres Negras e o Cinema – conhecer o presente e inventar o futuro”. Ambos contaram com a colaboração da curadora e pesquisadora Janaína Oliveira.

11. Assisti a esse filme de Castiel Vitorino Brasileiro na mostra “Mortos e a câmera” do [forumdoc.bh.2019](http://forumdoc.bh.2019) curada por Paulo Maia.

escrita de si e do outro na tentativa de alcançar algo que parece distante temporal e territorialmente. Seja por meio de citações literais ou pela utilização de paráfrases, algumas vezes é fundamental conhecer de onde parte certa ideia, a que corresponde uma dada imagem ou uma dada grafia; outras vezes, porém, apenas a experiência da imagem e do texto pode produzir o efeito esperado. Antes de tudo, o tecido que resulta dessa inscrição na tela é um elogio à memória, à inventividade, à eloquência. Não faltariam mais exemplos no cinema de cineastas cuja grafia oscila entre o visível e o legível, encenando a si mesmas lendo e/ou escrevendo aquilo que, na imagem, ora representam, ora negam. Quando se assiste a essas cinematografias, exige-se uma concentração de leitura. São filmes que nos convidam a pensar sobre o que se vê e se diz *na* ou *para* a tela. São filmes que, a meu ver, buscam resistir à ação do tempo. Exigem de nós a mesma autonomia na leitura, dependendo de nós persistir ou abandonar a sala escura, como se abandona um livro. Quem melhor poderá compartilhar da verdade desse cinema serão aquelas pessoas também leitoras, não de uma erudição herdada, mas de uma erudição inventada com essas narrativas. São filmes que poderíamos assistir levantando a cabeça.

## Referências

ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

BARTHES, Roland. Escrever a leitura. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 26-29.

CHRISTIN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. In: JOBIM, José Luís (org.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent; Edições Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 279-292.

DELEUZE, Gilles. Os componentes da imagem. In: DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 267-309.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução de Luciane Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

FREITAS, Kênia. Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita. In: Ana Siqueira [et al.]. *Catálogo do FestCurtasBH*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018. p. 161-164.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG; POSLIT, 1997.

MARGULIES, Ivone. *Nada Acontece: O cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. Trad. Roberta Veiga e Marco Aurélio Sousa Alves. São Paulo: Edusp, 2016.

MARGULIES, Ivone. Por um cinema corpóreo: teatralidade nos anos 70. In: MAIA, Carla (Org.). *O cinema de Chantal Akerman*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009. p. 51-73. (Catálogo)

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOURÃO, Cleonice. A tela escrita de Marguerite Duras. In: VAZ, Paulo Bernardo; CASA NOVA, Vera (org.). *Estação imagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 125-131.



# Palavras encantos: a rua como expressividade artística

**Milene Migliano**

Durante mais de dez anos, a partir de 2003, empenhei-me em registrar textos disponíveis na cidade de Belo Horizonte. Textos no sentido de práticas de escrita da cidade, expressividades comunicativas que, em sua materialidade, expõem um contexto cultural e a sua multiplicidade, pelas ruas, avenidas, praças, pontes e portos de entrada e saída, como pontos de ônibus, rodoviárias, estações de metrô e de trem, dimensionando as rupturas e continuidades no jogo comunicativo urbano.

A abordagem das práticas de escrita da cidade que circulam como pixações,<sup>1</sup> graffitis, stencils – ou seja, aplicação de spray em molde –, lambes, stickers, apagamentos, rasgos e outros gestos comunicativos ocorreu em minha pesquisa de mestrado,<sup>2</sup> realizada no PPGCOM-UFMG. Nesse âmbito, compreendi a constituição de espaços de diálogos públicos, espacialidades que se territorializavam em seus suportes, produzindo trocas comunicativas ampliadas no tempo urbano.

A concomitância de portos e ponte, tal como se estabeleceu a localidade entre as esquinas na borda do viaduto Santa Tereza com Rua da Bahia, revelou espaços de diálogos públicos que se configuraram e perduram até

---

1. Pixação é grafada com X em consonância com o entendimento dos praticantes, compreendendo que a utilização da grafia com ch criminaliza a prática.

2. Resultou na dissertação *Diálogos públicos no Centro de Belo Horizonte: Mapas de sentidos em comunicação urbana* (2009).

os dias atuais. Os pontos de ônibus e a passagem para o viaduto se transformaram em ponto de encontro, lojas foram se estabelecendo por ali; trocas interessadas em engajamento político e visibilidade configuraram o Portão da Rua da Bahia, culminando com a ascensão de obras em grande formato ali apresentadas por pessoas grafiteiras.

Ao aprovar o projeto para criar e produzir o Mapa dos Graffitis, uma plataforma georreferenciada que disponibilizava as imagens da pesquisa, outra etapa de coleta das narrativas urbanas teve início. A nova cartografia urbana ativou uma rede a partir das escutas realizadas nas entrevistas. Cada pessoa artista que era entrevistada indicava outras pessoas a serem buscadas.

Entre tantas textualidades e visualidades encontradas, pequenos papéis colados estrategicamente saltavam aos meus olhos. Recortados de uma folha de sulfite impressa, eles traziam textos preocupados com a organização das palavras e frases nas linhas, insinuando uma apropriação da forma do poema, desalinhado em relação ao alinhamento justificado do texto. Eram os microcontos do Palavras em Cantos: três amigas que, durante um ano, saíam de madrugada pelo centro da cidade colando stickers, conversando e cantando.

Estimuladas pelo trabalho de um grupo de extensão do curso de Letras da UFMG, e pelo Tela em Texto, que distribuía microcontos nos ônibus da cidade à noite, e o Sem Ruído, coletivo de artistas que enfrentava a publicidade nas ruas, as jovens decidiram iniciar sua própria ação de publicação de textos pela cidade. O lambe “Adeus Bia estou indo embora...” era uma referência para as três sobre o que gostariam de fazer.

Com a experiência de sair durante a noite pela cidade, as jovens perceberam que o espaço urbano não era tão aterrorizante como lhes era pintado. Ainda que o conflito com os familiares tivesse acontecido nas casas das três, a vivência nas ruas mudou o modo como eram tratadas por eles, expandindo liberdades e responsabilidades.

À noite, sem a correria do dia a dia, os textos presentes na urbe se amostavam. As três passaram a compreender como a cidade é de todos e uma construção coletiva. As três redescobriram a cidade, mas também inventaram

um espaço de intervenção cultural, questionando a dimensão do público e do privado, entendendo as possibilidades de encontro na cidade, por meio das sugestões que faziam nos microcontos.

Ana olhava para as folhas secas  
caindo da árvore. Sabia que ao  
cair da última folha o seu corpo  
se juntaria ao baobá.

Rita, uma das três artistas, comentou, na entrevista realizada para o Mapa, como suas ações de criação, caminhadas e colagens eram escritivências, proposição da poetisa Conceição Evaristo, que legitima uma escrita que se entrelaça com a vivência, com as memórias e as memórias das raízes, de seu povo e de sua ancestralidade. As escritivências são compreendidas como um ato de resistência do povo negro – e, neste contexto, também de três jovens, habitantes da periferia da capital mineira.

Na caminhada voltando do cemitério do Bonfim, as três definiram a prática que programariam no Parque Municipal na semana seguinte e que tomaria muitos bairros ao longo do ano que seguinte, com a disponibilização de cerca de 15 microcontos por semana, contendo o e-mail [palavrasemcantos@gmail.com](mailto:palavrasemcantos@gmail.com). No começo, os microcontos eram pequenos, com cerca de cinco centímetros de papel, diagramados para facilitar o recorte após a impressão. Trabalhavam com poucos elementos gráficos e com as fontes, que funcionavam mais como suporte para atender as demandas dos textos. Desejavam, desse modo, uma outra comunicação urbana, que rompesse com a exacerbação publicitária.

Pelo e-mail, receberam algumas mensagens. “Um dos e-mails que chegaram pra gente foi de uma pessoa que disse ‘olha, esse portão da Rua da Bahia tá vazio, estou com saudade, viu’” Contam as jovens. “A gente gostava de ler no e-mail o que a pessoa pensava quando via o texto na cidade”, e enumeram os e-mails lidos e respondidos. “A gente queria que um público

do qual nós viemos tivesse acesso aos textos, por isso atuávamos para baixo da Praça Sete, na área da Rodoviária, perto da Santos Dumont”, concluem, explicando quem eram seus leitores desejados.

As imagens sugeridas por Bia, Cathi e Rita tomaram o centro de Belo Horizonte compondo os sentidos da grande cidade com percepções encorajadoras sobre o ser artista, mulher e ter parceiras na produção de sua arte, e em sua cultura. Em suas práticas posteriores, elas se engajaram como educadora, comunicadora e bibliotecária, com atuações emancipatórias em seus campos profissionais.

O Mapa dos Graffitis entrevistou mais de 50 artistas da cidade, proporcionando um conhecimento historicamente situado sobre as práticas de escritas urbanas em Belo Horizonte no começo do século XXI, tendo sido lançada a plataforma em 2013 e permanecido on-line por 10 anos.

Entre seus desdobramentos, o convite para a exposição das imagens impressas no SESC Venda Nova resultou na exposição *Muros Vivos*, em 2014, minha primeira individual. Com uma semana de atividades, que incluíram um curso para estudantes do ensino fundamental da escola pública vizinha, uma oficina de graffiti e a grafitagem das paredes da instituição pelos artistas representados no Mapa, a exposição teve sua abertura em um sábado de sol, encerrando um ciclo de atividades artísticas engajadas em Belo Horizonte. As pessoas artistas escreveram, comigo e na cidade, palavras-encantos que fazem suas vozes ecoarem até hoje.

## Referência

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. São Paulo: Editora Pallas Atena, 2014.

# Trânsitos bissexuais

**Nanda Rossi**

Para uma publicação tão especial, divido com muito entusiasmo algumas rotas iniciais de pensamentos da minha pesquisa atual, uma investigação de estéticas bissexuais entre literatura e cinema. A caminho da metade de um doutorado em Literatura, tenho observado de que maneiras a bissexualidade se manifesta no texto escrito, especialmente quando colocada em diálogo com o audiovisual, linguagem com a qual possuo contato há mais tempo.

Este livro é um dos frutos de uma riquíssima oficina de crítica idealizada por Glaura Cardoso Vale: “Oralidade e escrita em narrativas audiovisuais contemporâneas realizadas por mulheres”. Ao atuar na produção do curso ministrado por mulheres-referência, pude aprender muito sobre as numerosas possibilidades de manifestação estética a que oralidade e escrita nos dispõem. No audiovisual e não somente. Assim, quero discutir e exemplificar, mesmo que resumidamente, os passeios da experiência bissexual entre essas linguagens. Para situar o debate, apresento o conceito de bissexualidade que orienta este texto, de modo a estabelecer uma noção comum de uma vivência frequentemente mal compreendida. Nas palavras da ativista Robyn Ochs (2009), ser bissexual é poder “(...) ser atraído – romântica e/ou sexualmente – por pessoas de mais de um sexo, e/ou gênero, não necessariamente ao mesmo tempo, não necessariamente da mesma maneira e não necessariamente no mesmo grau”. Essa definição contempla a amplitude e fluidez da bissexualidade.

Da graduação ao mestrado, investiguei representações da bissexualidade no audiovisual. Na graduação, produzi a monografia *A bissexualidade na telenovela brasileira – uma análise de Amor à Vida*. Já no mestrado, desenvolvi a dissertação *Representação cultural e reconhecimento da bissexualidade:*

*uma análise de Minha mãe é uma peça 2 e The bisexual*. A primeira obra é um filme nacional de Paulo Gustavo, a segunda é uma minissérie britânica e estadunidense idealizada e protagonizada por Desiree Akhavan. Respectivamente, estudei as personagens Juliano (Rodrigo Pandolfo) e Leila (Desiree Akhavan), assim como as fortunas críticas das obras. As conclusões desses estudos indicaram que as representações operam de formas distintas. Em *The bisexual*, identifiquei uma construção estratégica que contribui para o reconhecimento da bissexualidade, especialmente por meio da inversão de estereótipos e do posicionamento da realizadora. Já em *Minha mãe é uma peça 2*, notei o uso acríptico e recorrente de estereótipos e apagamentos bissexuais como meros artifícios cômicos do filme.

Atualmente, busco compreender como literatura e audiovisual escolhem representar uma manifestação social já ambígua e fluida em sua materialidade, como a bissexualidade. Aciono os estudos da adaptação e da intermedialidade e, assim, tento articular todos esses entrelugares. Coloco literatura e audiovisual para conversar, observo as obras com a lente da bissexualidade, vejo sua performance estética em cada uma e alcanço algumas pinceladas interpretativas. Nesses desbravamentos, encontrei manifestações bastante variadas. Trago três exemplos, me demorando mais no último, de autoria feminina.

O primeiro é a peça *O beijo no asfalto* (1960), de Nelson Rodrigues, com uma de suas adaptações ao cinema, de Bruno Barreto (1980). A obra trata de um beijo na boca dado a um homem por outro na hora de sua morte. O acontecimento se torna um escândalo, uma vez que o homem que cede o beijo é casado com uma mulher. As obras não determinam nem negam uma bissexualidade de Arandir. Sendo assim, como pesquisadora da bissexualidade na ficção, escolho considerar peça e filme como representações estéticas de uma bissexualidade possível. A dúvida e a hipocrisia estão postas nos textos como tema, mas também como elaboração estética, seja no uso da língua, dos planos, da atuação e das mais diversas manifestações das duas artes. A dúvida causa uma desordem social, contamina, desestabiliza. A suspensão das certezas cristalizadas

é o cerne de *O beijo no asfalto* (1960), e a adaptação de Barreto (1980) representa esse mesmo movimento à sua maneira. Penso que um espaço ficcional sustentado na dúvida e no tensionamento das moralidades parece ser bastante interessante como representação da bissexualidade.

O segundo é o livro *Me chame pelo seu nome* (2007), de André Aciman, e o filme de 2017 de Luca Guadagnino. Ambos narram o envolvimento entre Elio, um adolescente, e Oliver, um aluno de seu pai. A relação é compartilhada pela perspectiva de Elio. Ao fim da história, Oliver vai embora, mas a relação permanece na memória dos dois e marca profundamente o crescimento do adolescente. No livro, o narrador-personagem, que no filme é “somente” personagem, associa a sua sexualidade a numerosos elementos. O filme levanta também essa coleção de símbolos. Se Elio, como narrador-personagem, precisa do verão, da conversa e do corpo para compreender, digerir e experimentar a sua sexualidade, é pelos mesmos símbolos que livro e filme apresentam ao leitor e ao espectador a sua bissexualidade. Nas obras, a descoberta do desejo inaugura uma instância narrativa íntima, em que a abertura ao desconhecido se torna estrutura estética fundamental.

Em outro trabalho, enfim, analiso o poema “Ode contra o número 1”, da brasileira Ana Souza. O poema é apresentado em duas versões: seu texto impresso e sua versão oralizada, narrada pela poeta em vídeo publicado em seu perfil no Instagram. A seguir, o texto na íntegra (Souza, 2024, p. 96):

Nunca gosto/quando me dizem “só um!”

um é um número feio muito norma/muito mono

depois do um, pare pra pensar, vem tudo

tudo e todo o resto/o resto do universo/o MP4 rosa a puberdade/o barulho  
do teclado mecânico/o trecho da música que você escolhe/todos os seus  
primeiros amores e amoras

o amor que eu tinha pelos dedos dele/o amor que eu tenho pela curva da  
 nádega dela/o corpo exausto na parede/a risada sem regulamento fiscal/a  
 assinatura do contrato de aluguel

uma amiga advogada/a mulher das minhas 7 vidas/e todas as minhas 7 e  
 tantas tatuagens os fios no chão/e a nuca batida

não me peça pra escolher eu não quero escolher/eu não pre-ci-so escolher  
 escolher é palavra proibida/no meu idioma cardiovascular

aqui ele só sente, só bate/e eu apanho

menina menino algo no meio disso algo fora disso/nada disso não  
 importa:  
 ele bate,/eu apanho.

Na cena poética, há um eu lírico que manifesta o seu desgosto pelo “número 1” e elenca, em reflexão, os seus motivos. Mais que uma recusa, o poema é uma defesa daquilo que está para além do “um”. O eu lírico evoca e convida o leitor à reflexão conjunta: “pare pra pensar” (Souza, 2024, p. 96). E assim, uma lista de itens pertencentes a esse “todo” que existe além do “um” entra em cena, em um movimento de associação de lembranças e afetos que a voz lírica expõe. Considero o sentido mais importante do poema uma defesa da bissexualidade, que está condensada no símbolo central dessa recusa do “número 1”. Interpreto que o eu lírico constrói um espaço íntimo com o leitor. Nessa cena segura, a voz enfileira uma série de símbolos que representam as suas relações amorosas com pessoas de mais de um gênero. Não apresento aqui uma análise detalhada do poema, ou seja, não passo por todos os símbolos que nele percebo, mas convido quem me lê ao exercício de sua escavação.

Em considerações finais, intuo alguns cruzamentos: há algo na bissexualidade, como sua fluidez e força, que convoca mais de uma forma estética para se tentar compreendê-la. Não porque uma linguagem seja insuficiente, mas vejo esse exercício como tão complexo que convém praticá-lo em linguagens variadas. Convém acionar oralidade e escrita, texto e imagem, som e

movimento, versos e planos para tentar o exercício impossível de representação da realidade. As tentativas da ficção, aqui, são todas válidas. Há algo em movimento, e as artes possuem ferramentas capazes de tentar correr atrás. Assim, essa orientação sexual complexa e plural é representada nas obras por um prisma de símbolos, em consonância com sua característica fundamental.

## Referências

ACIMAN, André. *Me chame pelo seu nome*. Tradução de Alessandra Esteche. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018. 288 p.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013. 280 p.

OCHS, Robyn. *Bisexual*. A Few Quotes from Robyn Ochs. Disponível em: <<https://robynocho.com/>>.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

SOUZA, Ana. Ode contra o número 1. In: SOUZA, Ana. *Aprender a boiar num tsunami*. São Paulo: Patuá, 2024.

SOUZA, Ana [@anacomluiza]. Ode contra o número 1. Instagram, ago. 2024. Disponível em: <[https://www.instagram.com/reel/C\\_OQWx-pd10/](https://www.instagram.com/reel/C_OQWx-pd10/)>.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>>.



# A estética do acesso no cinema

**Sara de Oliveira Paoliello**

Estudar a deficiência não era um objetivo inicial em minha trajetória acadêmica ou profissional. Ao final da minha graduação em Cinema e Audiovisual, no entanto, essa temática emergiu de forma incontornável em meu Trabalho de Conclusão de Curso, a partir de uma inquietação que perdura até agora: de que maneira pessoas com deficiência produzem suas próprias imagens?

Durante a graduação, comecei a perceber que meu modo de realizar, os enquadramentos que escolhia, a forma de me posicionar no espaço, os tempos do filmar e do montar eram atravessados pela minha experiência de deficiência. O que à primeira vista poderia ser entendido como limitação revelava-se, aos poucos, como um modo singular de perceber, organizar e construir imagens. A compreensão de que essas questões extrapolavam o âmbito da minha realização individual me levou ao campo da pesquisa. Iniciei, então, uma busca ativa por cineastas com deficiência, movimento que se revelou mais árduo do que eu supunha: poucos tinham seus trabalhos em circulação em festivais no Brasil e no exterior, e menos ainda eram objeto de reflexão crítica sistemática. Essa escassez de obras e de debates evidenciava (e ainda evidencia) uma lacuna sintomática no campo cinematográfico, sobretudo quando comparada à maior circulação de produções realizadas por outros grupos não hegemônicos.

Foi esse percurso que me conduziu ao mestrado em Comunicação Social na UFMG. Simultaneamente à escrita, iniciei meu trabalho no Cine Humberto Mauro, no Palácio das Artes. Em diálogo com a equipe do

cinema, idealizamos o Cineclube Acessível, uma faixa mensal de curadoria dedicada à exibição de filmes com recursos de acessibilidade (Janela de Libras, Audiodescrição e Legendagem descritiva). A vivência de selecionar, exibir e discutir esses filmes evidenciou não apenas desafios de ordem prática, mas, sobretudo, as concepções que ainda orientam o modo como a acessibilidade é compreendida no audiovisual.

De modo geral, a acessibilidade no cinema muitas vezes é tratada como um apêndice, acionado para corrigir uma suposta falta dirigida a um público específico. Frequentemente, esses recursos são percebidos como elementos que “comprometem” a estética da obra, o que contribui para que grande parte das exibições em salas de cinema ocorra sem acessibilidade ou restrinja sua implementação ao uso de aplicativos de celular. Essa lógica, além de limitar o acesso, como no caso de pessoas com deficiência auditiva, para quem tais soluções muitas vezes não funcionam de forma satisfatória, impõe ainda um recorte de classe, ao pressupor a posse de dispositivos móveis e conectividade, limitando quem pode, de fato, ter aquela experiência.

Foi a partir dessas barreiras que emergiu uma indagação que extrapola o domínio técnico: seria possível pensar a acessibilidade não apenas como recurso assistivo, mas como elemento narrativo capaz de definir, tensionar e até constituir a estética de um filme? A pesquisadora Camila Araújo Alves (2019) propõe o conceito de acessibilidade estética, entendendo os recursos de acesso não como um elemento posterior, mas como parte da linguagem, pensados desde a concepção da obra. Trata-se de uma “fruição encarnada e experimental” (Alves; Moraes, 2019, p. 500), em que a palavra, seja na audiodescrição, na legenda ou na Libras, não apenas traduz a imagem ou o som, mas produz novas camadas poéticas, modificando a experiência de todos os espectadores, com ou sem deficiência. Aderir a essa perspectiva exige mais do que domínio técnico: implica uma mudança de paradigma sobre o que entendemos por linguagem cinematográfica. Essa mudança, aliás, já está presente em obras realizadas por pessoas com

deficiência que vêm recusando uma neutralidade técnica em favor de uma expressividade política e poética.

Foi precisamente o desejo de materializar e debater essa mudança que guiou, em 2023, o desdobramento prático da minha dissertação na criação da mostra homônima Deficiência em Tela. Na curadoria, propus, de um lado, a exibição de filmes canônicos, agora revisitados e debatidos sob a perspectiva das próprias pessoas com deficiência; de outro, e principalmente, a exibição da autoprodução de cineastas com deficiência.

Essa iniciativa, contudo, não é um gesto isolado. Ela se inscreve em um cenário cinematográfico brasileiro que vem passando por diversas modificações. Se, no início da minha pesquisa e na primeira edição da mostra, a escassez de obras dirigidas por pessoas com deficiência era evidente, hoje vislumbramos uma mudança. Esse deslocamento não é acidental, mas reflete o amadurecimento dos Estudos sobre Deficiência (*Disability Studies*) no Brasil, que vêm deslocando a compreensão da deficiência do campo exclusivamente médico para a esfera dos direitos humanos e da cultura.

É justamente no bojo dessa resignificação que o termo “DEF” ganha força, sinalizando o reconhecimento de uma cultura própria. Cunhado originalmente pela pesquisadora e artista Ana Carolina Bezerra Teixeira em sua tese *A estética da experiência: trajetórias do corpo deficiente na cena da dança contemporânea do Brasil e dos Estados Unidos* (2016) e utilizado pelos participantes da Roda Viva Cia de Dança, o termo surgiu como uma abreviação carinhosa e irônica. Ao suprimir o sufixo “iciente”, o “DEF” recusa a uma patologização e a ideia de falta, afirmando uma identidade cultural e política, compartilhada hoje por uma rede de artistas que produzem em vários meios artísticos a partir da dissidência de seus corpos.

Essa efervescência constitui um movimento coletivo, atravessado por diferentes corpos, experiências e formas de atuação. Ainda assim, é impossível ignorar o papel central que as mulheres desempenharam, e seguem desempenhando, nesse processo. Mulheres com deficiência, mães, cuidadoras, pesquisadoras e artistas foram fundamentais ao politizar a experiência

cotidiana da deficiência, deslocando-a do silêncio doméstico para o espaço público, da tutela para a autoria.

Para projetar o futuro, é necessário reconhecer essa genealogia, essa ancestralidade não sanguínea<sup>1</sup> (Lapponi, 2021) tecida por lutas e afetos. O que presenciamos é o momento em que pessoas com deficiência começam a se reconhecer enquanto coletividade, identificando os contornos de uma cultura própria, ainda que profundamente diversa e plural em suas vivências. O cinema que buscamos é a materialização dessa tomada de consciência: transformando a nossa diferença em potência de criação e de vida.

## Referências

ALVES, Camila Araújo; MORAES, Marcia. Proposições não técnicas para uma acessibilidade estética em museus: uma prática de acolhimento e cuidado. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 484-502, 2019.

LAPPONI, Estela. Saudações aos antepassados DEFS. 2021. 1 vídeo (6 min). Disponível em: <https://vimeo.com/501068064>.

PAOLIELLO, Sara de Oliveira. *Deficiência em Tela: processos de realização do corpo desviante no cinema*. 2023. 151 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023. Orientadora: Camila Maciel C. A. Mantovani. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/63801>.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. *A estética da experiência: trajetórias do corpo deficiente na cena da dança contemporânea do Brasil e dos Estados Unidos*. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

---

1. “Ancestralidade DEF” é um termo evocado no manifesto “SAUDAÇÃO AOS ANTEPASSADOS DEFS” da multiartista Estela Lapponi (2021).





PARTE IV  
TEXTOS  
ESCOLHIDOS



# Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita<sup>1</sup>

**Kênia Freitas**

As discussões do/sobre o Cinema Negro Brasileiro costumam ser voltadas aos debates históricos, políticos e sociais intrínsecos às questões raciais nacionais do campo. Entre a inexistência negra, quase secular, da autoria cinematográfica no Brasil, a representação e representatividade ausente ou estereotipada das personagens negras nas telas, os modelos de produção e criação economicamente inacessíveis e socialmente excludentes às pessoas negras, a necessidade de resistência e contra-argumentação ao racismo e aos mitos da democracia racial e da meritocracia, a produção de conhecimento em torno do Cinema Negro Brasileiro vê-se mergulhada em agendas incontornáveis e urgentes. Agendas de resistência política e cultural negra em uma sociedade de supremacia branca estruturada e institucionalizada. E agendas que marcam também os próprios filmes do Cinema Negro Brasileiro. Em outras palavras, agendas de sobrevivência e de combate à antinegitude que caracterizam os processos de criação e reflexão do/sobre o campo nas últimas décadas.



1. Originalmente publicado no catálogo do 20º FESTCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, 2018. Gentilmente cedido pela autora e coordenação do festival. O catálogo completo está disponível em: <https://festcurtasbh.com.br/memoria/>.

De partida, delimitamos que o Cinema Negro Brasileiro que pensamos neste texto é: 1) o cinema de autoria negra; e 2) sobre vivência negra. E subscrevemos a afirmação de Janaína Oliveira, em que diz que, no Brasil, “o cinema negro é um projeto em construção” (Oliveira, 2016, p. 1). Para Oliveira, a principal missão deste cinema é buscar “por autonomia da representação das culturas negras no campo das imagens”. Edileuza Penha de Souza ressalta a “corporificação dada pela militância quando se constroem conceitos para o cinema negro” (Souza, 2013, p. 67). Para Souza, implicado neste cinema estaria uma criação de “produção, autoria e cosmovisão negra”, e os filmes seriam “veículos de combate ao racismo e aos preconceitos” (2013, p. 83). Tanto a abordagem de Oliveira quanto a de Souza, como vimos, enquadram pertinentemente as definições do Cinema Negro Brasileiro no combate e resistência à antinegritude.

Partindo dessa conjuntura de criação e reflexão sobre o campo, neste breve ensaio nos propomos um exercício especulativo a partir do diálogo com alguns filmes da recente produção do Cinema Negro Brasileiro – obras realizadas nos últimos cinco anos, mas concentradas, sobretudo, entre os anos de 2017 e 2018. Propomos, então, uma mirada do presente para o futuro próximo que pergunta, a partir de e com alguns filmes: para quais direções esse cinema aponta? Diante das agendas urgentes e incontornáveis, esta especulação não é pensada pela fuga, mas apenas pela mudança na direção da seta dos questionamentos. O que, afinal, nos interessa questionar é: seria (será?) possível vislumbrar nas obras recentes um cinema negro que se demarque por características estéticas e narrativas específicas, para além da necessidade de responder e/ou se relacionar com a antinegritude? Situando o debate do Cinema Negro Brasileiro na ampla discussão sobre as expressões artísticas negras contemporâneas, a pergunta de fundo que nos move é: quais são as negociações (im)possíveis/existentes entre a criação autoral autônoma negra e os contextos políticos, epistemológicos e ontológicos racializados dessa criação? E, neste questionamento de negociações das expressões artísticas, existência e formulação intelectual e crítica negra, nos interessa pensar mais

os fluxos entre estes campos e as suas práticas do que os limites fixos. Ou seja, menos o que pode ou não pode os/as artistas negros/as e mais como as expressividades criativas e reflexões estéticas/narrativas sobre as obras negras modulam-se permanentemente uma pela outra.

### **Experiência vivida do negro: “não há um preto, há pretos”**

Se propomos conceituar o Cinema Negro, além de pela autoria, pela vivência negra nos filmes, parece-nos interessante também entender essa experiência vivida, a partir de Frantz Fanon, como ambígua: “pois não há um preto, há pretos” (2008, p. 123). Isto é, ambiguidade de vivências relacionada à não univocidade existencial negra e aos processos múltiplos de criação/produção/reflexão. Este debate relaciona-se ao âmago da existência negra em sociedades de supremacia branca. Ao descrever a sua experiência vivida de negro, Fanon demonstra a irresolubilidade entre os processos de opressão da anti-negritude e de afirmação de uma existência negra plena, autodeterminada.

De um lado dos polos, o olhar branco de peso opressor sobre o corpo negro, e que o torna incerto, desconhecido de si mesmo, formando um sujeito “sobredeterminado pelo exterior” (Fanon, 2008, p. 108). Sujeito negro, escravo de sua própria aparição, do que os outros (os brancos) fazem dela. Do outro lado, em um processo de vivência negra intrinsecamente vinculada ao mundo – a ser o mundo como ontologia negra (e não ter o mundo da ontologia branca) –, dotado de uma consciência negra “imaneente a si própria”. Como percebe Fanon: “Não sou uma potencialidade de algo, sou plenamente o que sou. Não tenho de recorrer ao universal. No meu peito nenhuma probabilidade tem lugar. Minha consciência negra não se assume como a falta de algo. Ela é. Ela é aderente a si própria” (2008, p. 122). A vivência negra entre os dois polos se configura “como tensão absoluta de abertura” (2008, p. 124), sendo uma existência negra que, diante da amputação do olhar branco, não anula o seu peso, mas recusa visceralmente qualquer amputação e afirma-se como: “uma alma tão vasta quanto o mundo,

verdadeiramente uma alma profunda como o mais profundo dos rios, meu peito tendo uma potência de expansão infinita” (2008, p. 126).

Um campo vasto das reflexões negras sobre o cinema se debruçou sobre o primeiro destes polos, pensando o olhar como uma questão de poder e a espectralidade negra a partir de um processo de resistência, de opositividade às imagens eurocêntricas (hooks, 1992; Diawara, 2004). Nos perguntamos, então, a partir do outro polo: como podemos pensar a construção de um olhar fílmico negro para dentro, autorreferente, não didático e não opositivo? Uma construção de olhar da plenitude existencial negra de que nos fala Fanon.

### **O fim do sujeito negro essencial**

Ainda pensando as tensões existenciais negras irresolúveis entre esses dois polos, recorreremos a uma discussão formulada por Stuart Hall no final dos anos 1980, no texto *New Ethnicities*. Os quase 30 anos que nos afastam deste debate e as especificidades culturais e sociais negras dos contextos britânicos e brasileiros fazem com que voltemos a esse texto de Hall com algum distanciamento e até desconfiança da sua relevância para as discussões do Cinema Negro Brasileiro contemporâneo. No entanto, reconsiderando a argumentação com os devidos licenciamentos e diferenciações, este parece ainda nos dar pistas importantes para pensarmos o fluxo das negociações entre reflexão e criação negras atualmente.

Naquele momento, Hall percebe, no cenário de discussões políticas culturais negras do Reino Unido, uma virada significativa a partir das mudanças nas formas de se pensar as questões étnicas. Em um primeiro momento, que o autor denomina de “Relações de representação” (*Relations of representation*), ele descreve a utilização política do termo “negro” como “uma maneira de referenciar a experiência comum do racismo e da marginalização na Grã-Bretanha, que veio para fornecer a categoria organizadora de uma nova política de resistência, entre grupos e comunidades com, de

fato, histórias, tradições e identidades étnicas muito diferentes” (Hall, 1992, p. 441).<sup>2</sup> Segundo Hall, nesse momento, a ideia de uma “experiência negra” unívoca e generalizada era hegemônica em relação a outras identidades étnicas e raciais. Estrategicamente, o debate desse momento mantinha-se em torno das formas de representação fetichizadas e estereotipadas ou de invisibilidade negra nas produções culturais dominantes brancas.

O segundo momento fica marcado pela mudança “de uma luta pelas ‘Relações de representação’ para uma ‘Política de representação’” (Hall, 1992, p. 442). Esse segundo momento se caracteriza pelo “reconhecimento da extraordinária diversidade de posições subjetivas, experiências sociais e identidades culturais que compõem a categoria ‘negra’” (Hall, 1992, p. 443), entendendo, sobretudo, o caráter essencialmente político e cultural construído do termo “negro”, um caráter não transcendental ou natural. Um entendimento ao qual Hall se refere como o fim do sujeito negro essencial implica reconhecer que “as questões centrais da raça sempre aparecem historicamente em articulação, em uma formação, com outras categorias e divisões, e são constantemente cruzadas e recriadas pelas categorias de classe, gênero e etnia” (1992, p. 444).

Essa mudança reflete-se também nas formas de se pensar as expressões culturais negras e as suas representações (ponto que mais nos interessa neste texto). Desdobra-se da ideia do fim de um sujeito negro essencial, a ideia de que também não existe uma expressão artística negra essencial (ou em si boa por ser negra ou por preencher os pré-requisitos das relações de representação negras das agendas). Retomando Hall:

Filmes não são necessariamente bons porque pessoas negras os fazem. Eles não são necessariamente “certos” pela virtude do fato de lidarem com a experiência negra. Uma vez que você entra na política do fim do sujeito negro essencial, você é mergulhado de



2. Tradução livre. Aplica-se a todas as citações de Stuart Hall (1992).

cabeça no redemoinho de um contingente contínuo, sem garantia, de argumentação e debate político: uma política crítica, uma política de crítica. (1992, p. 443-444)

Entrar nesse campo que sugere Hall, de “uma política de crítica”, apresenta-se como um engajamento possível ao se pensar a produção artística negra, tanto para se fugir dos critérios canônicos de gostos e inclinações estético-narrativas pré-definidos a partir dos campos institucionalizados e dominantes da imagem e epistemologia eurocêntrica; quanto para, automaticamente, não se cair em substituições estagnadas e essencializadas das expressividades artísticas e culturais negras. Hall propõe uma posição reflexiva crítica que se situe “dentro de uma luta contínua e política em torno da representação negra, mas que, então, é capaz de abrir um discurso crítico contínuo sobre temas, sobre as formas de representação, os sujeitos de representação, sobretudo, os regimes de representação” (1992, p. 448).

Partindo dos dois momentos e posicionamentos sobre as representações negras, parece-nos que a virada para a Política da representação e da crítica (com a desessencialização do sujeito negro como criador e como personagem representado) nos movimenta a pensar um Cinema Negro a partir de experiências negras ambíguas (não há um preto, há pretos – e pretas).

### **Olhares internos: a performance, a imagem e o espaço íntimo**

Ao nos confrontarmos com a recente produção cinematográfica negra brasileira, fica evidente a efervescência de uma produção jovem, que referencia obras e autores pilares deste cinema – com marco na obra de Zózimo Bulbul (Carvalho, 2012) –, mas também aponta para construções estilísticas e narrativas próprias. Percebemos, em alguns destes filmes, uma postura de criação que parte da experiência negra, não em relação ao olhar branco (seja para confrontá-lo e/ou educá-lo), mas de uma perspectiva internalizante desta para as diversas possibilidades de vivências negras não essencializadas no mundo.

O crescente número destes filmes que se voltam para o espaço íntimo familiar negro nos parece indício de uma construção de olhar sobre e para si. Podemos citar: *O Dia de Jerusa* (Viviane Ferreira, 2014), *Quintal* (André Novais Oliveira, 2015), *La Santa Cena* (Everlane Moraes, 2015), *Chico* (Irmãos Carvalho, 2016), *O som do silêncio* (David Aynan, 2017), *Deus* (Vinicius Silva, 2017), *Nada* (Gabriel Martins, 2017), *Travessia* (Safira Moreira, 2017) e *Pontes sobre abismos* (Aline Motta, 2017). Recorrente, esse espaço não é idealizado em uma representação única, mas é múltiplo e recortado pelas intersecções de gênero, classe, religiosidade, etc.

Dois marcos desse movimento afirmativo e internalizante vêm de 2015, com os filmes *Elekô* (Coletivo Mulheres de Pedra, 2015) e *Kbela* (Yasmin Thainá, 2015). Em ambos, essa vivência é lançada a partir de uma perspectiva circunscrita das mulheres negras e pensada imagetivamente na chave da performatividade – longe de qualquer encenação realista/naturalista. Em *Elekô*, a experiência é a da dor que se cura coletivamente pelo movimento dos corpos. Em *Kbela*, a narrativa é a da descoberta: “ser mulher e torna-se negra”. O corpo coletivo dá lugar a uma conjunção de corpos singulares de mulheres negras. Em ambos, as performances constroem um tom afirmativo, celebratório. Nos dois casos, não são mais corpos negros tornados incertos e estranhos a si mesmos pelo olhar opressor branco, mas corpos plenos na performatividade cinematográfica negra.

*Travessia* (Safira Moreira, 2017) e *Pontes sobre abismos* (Aline Motta, 2017) levam essa performatividade dos corpos das mulheres negras para as imagens. Em *Travessia*, as imagens são pensadas, em primeiro lugar, como ausências: a falta ou ínfima presença dos registros fotográficos familiares negros – o que, a princípio, situaria o filme mais nas relações de representações negras de Hall. Porém, o segundo movimento do filme é o de transformar a ausência em criação na tela, posando para a câmera do filme o retrato de diversas famílias negras. Há também um entendimento de um corpo coletivo (como em *Elekô*), mas neste caso atravessado pela categoria familiar. Em *Pontes sobre abismos*, este corpo coletivo dá lugar

a uma experiência íntima singularizada e a ausência torna-se abundância e fluxo constante de imagens (nas três telas de uma instalação ou três telas de visualização conjuntas no cinema). O olhar internaliza-se ainda mais, sendo a produção de imagens do filme uma montagem dos múltiplos deslocamentos da realizadora. Uma reconstrução da trajetória familiar não pela ausência de imagens antigas, mas pela abundância de imagens novas.

Acreditamos que estes filmes se sobressaem em sua diversidade interna não por construções responsivas a antinegritude. São, portanto, embriões de um Cinema Negro Brasileiro que volta o seu olhar para essa plenitude de experiências não unívocas. Podendo ser pensados, dessa forma, por serem autorreferentes, afirmativos (beirando e chegando ao celebratório em alguns casos) e proponentes de olhares não opositivos/responsivos. Enfim, filmes que apostam e apontam para realizações artísticas negras plenas de si e em si, com vivências negras fanonianas de potências de expansão infinita.

## Referências

CARVALHO, Noel dos Santos. *O Produtor e o cineasta Zózimo Bulbul* – o inventor do Cinema Negro Brasileiro. Revista Crioula, São Paulo, n. 12, nov. 2012.

DIAWARA, Manthia. Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance. In: MAST, Gerald. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 6 ed. Nova York: Oxford University Press, 2004.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. New ethnicities. In: DONALD, James; RATTANSI, Ali (org.). *“Race”, culture and difference*. Londres: Sage, 1992.

HOOKS, bell. The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. In: *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992.

OLIVEIRA, Janaína. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje. In: FLAUZINA, Ana; PIRES, Thula (org.). *Encrescando*. Brasília: Brado Negro, 2016.

SOUZA, Edileuza Penha de. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. 2013. 204 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.



# QuilomboCinema: ficções, fabulações, fissuras<sup>1</sup>

**Tatiana Carvalho Costa**

Cinema Negro Brasileiro Contemporâneo agencia testemunhos e articulações da identidade negra, sua memória e territorialidades, na contemporaneidade. Na última década, vimos crescer significativamente a presença de realizadores e, principalmente, realizadoras negras. Em festivais e outros eventos de cinema – presenciais e agora virtuais – esse conjunto vigoroso e heterogêneo se encontra, junto a críticos, programadores e pesquisadores também negros, e estabelece um rico processo de diálogo e fortalecimento.

Aquilombamento é uma possível chave para a compreensão de processos agregadores e contra-coloniais que configuram um conjunto de ações empreendidas por pessoas negras nas artes e, mais especificamente, no Cinema. Para Maria Beatriz Nascimento (2018), quilombo é um “instrumento ideológico”, “símbolo de resistência” que, no campo do ativismo e das práticas artísticas, “fornece material para a ficção participativa”. De acordo com a autora, quilombo é uma “possibilidade nos dias da destruição” – destruição esta que, para os povos negros diaspóricos, é consequência de uma outra ideia, a de progresso da modernidade, como bem nos aponta a filósofa Denise Ferreira da Silva (2017).

---

1. Texto originalmente publicado no *Catálogo do forumdoc.bh.2020* - 24º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Gentilmente cedido pela autora e por Júnia Torres, coordenadora geral do festival. O catálogo completo está disponível em: <https://www.forumdoc.org.br/catalogos/2020>.

A modernidade nos inventa como uma “ficção útil”, como afirma Achille Mbembe. Segundo o autor, “negro e raça têm sinônimos no imaginário das sociedades europeias”. O autor argumenta que “raça não existe enquanto fato natural, físico, antropológico ou genético” e que portanto ela não passaria de “uma construção fantasmática ou uma projeção ideológica” (Mbembe, 2018, p. 28). O “negro”, naturalizado como uma essência e aprisionado no “calabouço das aparências” seria, portanto, uma invenção. Essa “ficção útil” serve sobretudo a uma outra ficção, ou “autoficção”, que sustenta por oposição a ideia da universalidade de uma identidade – a do sujeito branco eurocentrado – que toma para si o lugar de um “mesmo do mundo” em oposição a um “outro” que não o espelha.

A “ficção participativa” de Maria Beatriz Nascimento nomeia ações no campo das artes, notadamente em torno do que o Teatro Experimental do Negro (TEN) empreendeu a partir de 1944. Para a autora, as atividades do TEN reforçam uma “nacionalidade brasileira por meio do filão da resistência popular às formas de opressão” (2018, p. 290) e de afirmação do “negro” como possibilidade de humanidade no imaginário coletivo. O TEN e a ideia de quilombismo desenvolvida pelo seu fundador, Abdias do Nascimento, formam um programa político que articula ética e estética<sup>2</sup> em oposição ao que ele chamava de “patologia da brancura”, num enfrentamento à mítica “democracia racial” (2019, p. 92). O quilombo, para Abdias, “não significa escravo fugido. Quilombo quer dizer reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial” (Nascimento, 2019, p. 289).

Parto aqui da hipótese de que Cinema Negro Brasileiro Contemporâneo, na contemporaneidade e realizado por e com *corpos-ficção*, articula possibilidades de existências *com* e *na* imagem. Um *QuilomboCinema* que agrega direta ou indiretamente realizadores, pesquisadores, críticos,

---

2. A discussão do autor se restringe à noção de representação. Compreendo aqui que esta noção é restritiva para o que o Cinema Negro Brasileiro Contemporâneo tem proposto, mas ela serve de ponto de partida e superação.

curadores e produtores que colocam na gira um conjunto de obras e de pensamento sobre elas e que tensionam a própria noção de Cinema Brasileiro Contemporâneo. A ideia de *corpo-ficção* me parece, por ora, central para a compreensão da dimensão inventada de uma outridade – reiterada historicamente pelo Cinema Brasileiro – e, ao mesmo tempo, da potência de invenção de si que constitui os sujeitos subalternos – especificamente, aqui, negros num contexto particular de um país que ainda não se conciliou com seu passado colonial e escravagista. Tomo a ideia de ficção como uma potência que articula fabulação, invenção e restituição para a problematização e reinvenção da identidade negra com e no Cinema.

Ao falar do problema contemporâneo das literaturas nacionais, Edouard Glissant afirma que elas “devem aliar o mito à sua desmitificação, e a inocência primeira à inteligência adquirida”. Com isso, é “necessário que [as obras] assumam de uma só vez, o combate, o militantismo, o enraizamento, a lucidez, a desconfiança de si mesmo, o absoluto do amor, a forma da paisagem, o nu das cidades, as ultrapassagens e as fixações” (Glissant, 2019). Essa multiplicidade de abordagens que o caribenho apontava no início dos anos 1980<sup>3</sup> segue fundamental para este nosso *QuilomboCinema* e é expressa no conjunto vigoroso e diverso de filmes produzidos por realizadoras negras na programação da edição do *forumdoc.bh.2020*.

Everlane Moraes constrói um oriqui cinematográfico, fabulando uma Cuba com seres encantados, desdobramentos de lemanjá – a mãe dos filhos-peixe – que os hipnotiza e que revela, por meio seus comportamentos quase obsessivos, as contradições e a complexidade da vida na ilha. Segundo Antônio Risério (2020), oriqui nomeia um canto, um poema, uma narrativa ideográfica que pode ser uma “saudação-em-nome”, de “linguagem hiperbólica”, especialmente quando se referem a orixás (mas podem se referir a “qualquer coisa sob o sol”, ainda segundo o autor). Em *Pattaki*, ganância, contenção, sedução e fé se materializam na performance de quatro figurações que existem

---

3. O texto original, *Le discours antillais*, foi publicado em 1981.

no fronteiroço território simbólico entre terra e mar, vivos e mortos, numa recusa à adesão a parâmetros coloniais ou simplificações narrativas restritas a representações e decodificações de uma cosmogonia *afro-cuban*, jogando o filme ao oceano-imaginário da diáspora negro-atlântica.

Em *De um lado do Atlântico*, Lélia Gonzales anuncia: “Rio de Janeiro vai virar Palmares”. As ruínas do Cais do Valongo – evidências da chegada e da comercialização de negros escravizados na antiga capital – misturam-se a imagens contemporâneas de corpos negros em rituais, que são friccionados às estátuas de inspiração helênica que compõem a paisagem moderna da cidade do Rio de Janeiro. Imagens do início do século XX disponíveis em arquivos britânicos reiteram o imaginário colonial em cujas fissuras o filme opera. “Quilombo é: homens que procuram conscientemente organizar uma sociedade para si onde ele possa viver de acordo com o seu passado histórico africano brasileiro, seu costume, a sua sua forma de ser” – nos fala Maria Beatriz Nascimento em *voice over*. A partir do oceano que nos trouxe até aqui e que permanece a nos guardar, a diretora Milena Manfredini nos conecta com a reiteração da violência e da potência herdadas e que latejam na manifestação “Vidas Negras Importam”, nos lembrando do tempo espiralar que conforma nossa existência e nossa resistência.

Dos espaços da cidade para os corpos em ambientes domésticos, festivos, aquilombados. *Fartura* monta uma multivocalidade em primeira pessoa, reiterando experiências compartilhadas a partir de imagens de famílias negras, segundo a diretora Yasmin Thayná, em *voice over* no filme, “que puderam se registrar”. “Ver a vida dos outros nestas imagens é como estar diante das fotos que meu pai fez da nossa família”, acrescenta. Imagens de um sempre-tempo de festa, de alegria em volta de tudo o que se consegue colocar à mesa. A comida farta como elemento agregador; fartura como partilha. O pesquisador Muniz Sodré, uma das primeiras pessoas do plural do filme, associa fartura compartilhada à tradição, em sua transtemporalidade: “no sentido da tradição de onde eu venho, de onde muitas de nós viemos, o tempo tem outros sentidos [...]: o tempo como divindade, que é um deus a

quem se celebram rituais, etc. etc., mas também é uma forma de viver que permite a gente estar aqui e encontrar ao mesmo tempo quem não está. Nessas tradições, o tempo é sempre circular, não é presente, passado e futuro, ele é vivido em forma de ritual, e é um ritual que é comunitário”. O tempo da fatura é o tempo do aquilombamento.

No nosso hoje-agora menos farto, *Nascente* congrega mulheres que coabitam um mesmo ambiente doméstico-fílmico. Juntas, elas articulam um conjunto de signos que reiteram a presença negra nos planos – fílmico, físico, espiritual –, uma cosmogonia manifesta nas forças que habitam a casa e seus corpos. A diretora Safira Moreira, e sua câmera na mão, percorre os ambientes com essas mulheres para nos dizer que cuidar da casa é também cuidar dessas forças. A câmera-Safira dança junto, movimentando-se no espaço e no tempo que coexistem com e entre aqueles corpos – o tempo do visível, o tempo do invisível, o tempo evocado, o tempo impresso nos rostos das quatro gerações presentes ali. Filmado e lançado em meio à pandemia, o filme entrelaça camadas de tempo para nos apontar, no espelho, o que nos trouxe até aqui e o que vai nos levar adiante.

Ao contar<sup>4</sup> sobre o que gera *República* – essa vertigem/*mise en abyme* em que somos mergulhadas –, Grace Passô diz de um “sentimento de tempo” e de uma “exaustão histórica” que há “desde que existe este nome Brasil”. A densidade deste tempo-agora pandêmico exacerba, segundo a realizadora, “uma sensação radical de falta de pertencimento”. O filme, para ela – e para nós, em certa medida –, é um refrão a repetir a densidade atemporal da exaustão e do não-pertencimento negro diaspórico.

No filme, a atriz Grace se desdobra em duas pessoas: uma primeira, que performa a ficção de um mundo sonhado, e a segunda, que encarna o atravessamento de uma realidade transtemporal. “O teu Brasil acabou e o meu nunca existiu. Nunca existiu. Nunca existiu. Nunca!”, é o grito que nos atravessa, no

---

4. Entrevista dada a mim e a ao crítico Juliano Gomes para a série “Diálogos APAN” em 28 de junho de 2020. Disponível em: [https://www.facebook.com/watch/live/?v=711857952983117&ref=watch\\_permalink](https://www.facebook.com/watch/live/?v=711857952983117&ref=watch_permalink)

final do filme, vindo da mulher segunda e dirigido à primeira; as duas, a mesma. Para além da ideia de espelho, o que Grace nos apresenta é a figuração de um duplo, esse dispositivo de autoproteção psíquica num desdobramento subjetivo. W.E.B. Dubois (*apud* Gilroy, 2012) denomina “dupla consciência” dos sujeitos negros diaspóricos o reconhecimento da autoimagem que viria do esforço da identificação com uma perspectiva de negrura que se coloca, necessariamente, em permanente diálogo e/ou conflito com a imagem externa feita pelo fictício sujeito universal. Na articulação que a diretora faz das personagens – uma mulher e seu duplo –, ela cria uma alegoria de sua/nossa vivência nesta sociedade atravessada por severos traumas de centralidade racial sobrepostos ao contemporâneo trauma da pandemia. O apartamento, com seu dentro e seu fora, é o espaço social dos limites para o *seu/nosso* corpo negro. A mulher de dentro é uma mulher negra. A mulher de fora também. A de dentro é o duplo. A de fora é contundência de um sujeito aparentemente des-territorializado a apontar para a fragilidade a própria noção de territorialidade, de pertencimento. A evidência da nossa ficção que aponta para a necessidade de nossa (re)invenção.

## Referências

GLISSANT, Edouard. Le Même et le Divers. In: *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981. p. 190-201. Tradução: Normélia Parise. Disponível em: <http://www.ufmg.br/cdrom/glissant/glissant.pdf>. Acesso em 29 de janeiro de 2019.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/ Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo: documentos de uma militância Pan-Africanista*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. *Beatriz Nascimento quilombola e intelectual: possibilidades nos dias da destruição*. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: N -1 edições, 2018.

RISÉRIO, Antônio. *De oriquis*. Revista Afro-Ásia. Salvador: n° 15, Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, 1992. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/download/20833/13434>. Acesso em: 3 mar. 2020.



# Cinema Negro, curadoria e opacidade<sup>1</sup>

**Janaína Oliveira**

*A negridade é a africanidade em estado de levante constante.*

Arthur Jafa<sup>2</sup>

Em 2017, Tessa Boerman, então curadora do International Film Festival Rotterdam, programou o curta-metragem *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná, na mostra Pan-African Cinema Today (PACT). Boerman, que achou o filme em uma busca on-line, convidou Thayná para o Festival, que, por sua vez, propôs a exibição de *Alma no olho* junto a *Kbela*. Segundo Thayná, era uma forma de, ao mesmo tempo, homenagear Bulbul e, também, fornecer algum grau de contextualidade sobre o cinema negro brasileiro para um público internacional.<sup>3</sup> Impressionada com a potência de ambos os filmes,

1. Originalmente publicado no catálogo da primeira edição da Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte, em 2021. Gentilmente cedido pela autora e por Layla Braz, coordenadora do festival. O catálogo completo está disponível em: <https://semanadecinemaneiro.com.br/antiores>. Parte dessas reflexões encontra-se no artigo “With the Alma no olho: Notes on Contemporary Black Brazilian Cinema”, publicado na revista *Film Quarterly* em dezembro de 2020. *Film Quarterly* (2020) 74 (2): 32–38.

2. “Blackness is africanity in a state of constant emergency”. Fala de Arthur Jafa durante debate mediado por Greg Tate durante a 72ª edição do Locarno Film Festival. Disponível em <https://www.facebook.com/LocarnoFilmFestival/videos/360863258183403/>.

3. Com vinte e três minutos de duração, *Kbela*, dirigido por Yasmin Thayná, é um marco na história dos curtas-metragens no cinema nacional. Um marco duplo de visibilidade, pois ao mesmo tempo em que foi um dos curtas mais vistos no país nos últimos anos, com uma intensa trajetória de circulação dentro e fora do país, é também de apagamentos, pois “o filme permaneceu ausente da grande maioria dos festivais brasileiros até um ano após o seu lançamento” (Cesar, 2017, p. 116). É preciso dizer ainda que o convite para o IFFR não foi noticiado nem nos veículos hegemônicos da imprensa nacional, nem pela Ancine, e também o então conselheiro do Festival, contratado para enviar filmes do Brasil, ignorou *Kbela*.

Boerman, juntamente com Peter Van Hoff, decide fazer no ano seguinte uma mostra mais ampla. Foi nesse momento, então, que fui convidada para fazer a curadoria dessa mostra que, centrada na figura de Bulbul e sua influência contemporânea, se chamou “Soul in the eye: Zózimo Bulbul’s legacy and the contemporary black brazilian cinema”.<sup>4</sup>

Era a primeira vez que Bulbul recebia uma homenagem em um grande festival internacional. Era a primeira vez que o cinema negro brasileiro ganhava um destaque dessa natureza fora do país. Por esse motivo, atendendo ao convite da Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte para participar desse diálogo sobre curadoria em cinema, resolvi compartilhar aqui algumas das questões que estavam presentes naquele processo e que seguem ainda hoje no horizonte das minhas práticas.

Como enunciado no título, a mostra foi composta por quatro longas-metragens, vinte e quatro curtas produzidos entre 2013 e 2019,<sup>5</sup> e também um programa de debate com cineastas presentes, uma masterclass com Gabriel Martins e uma performance de Jota Mombaça. Abrindo a mostra, estava *Abolição* (1988), primeiro e único longa dirigido por Bulbul. Os demais longas, *Temporada* (2018), de André Novais de Oliveira, *Ilha* (2019), de Glenda Nicácio e Ary Rosa, e a estreia mundial de *Meu amigo Fela* (2018), de Joel Zito Araújo, diretor que foi contemporâneo de Bulbul (ainda que mais jovem), tiveram projeções individuais seguidas de debate com os realizadores. Para além da homenagem e do cenário atual representado nos longas-metragens, no cerne da proposta curatorial estava a intenção de montar um panorama orientado pelas possibilidades estéticas opositivas, como diz bell hooks, inidentificáveis nos filmes, de modo a evitar os enquadramentos convencionais daquilo que se espera das experiências negras no cinema.

---

4. Em um momento em que se faz urgente discutir os processos de descolonização desse lugar de poder que é a curadoria, é preciso dizer que toda a elaboração da mostra Soul in the eye se deu de maneira horizontal e com total liberdade para a criação da proposta.

5. Para conferir a lista de todos os filmes com sinopses: [https://iffr.com/en/programme/2019/a-z?section\[79761\]=79761](https://iffr.com/en/programme/2019/a-z?section[79761]=79761).

Em termos teóricos, esse desejo se alinha às demandas dos estudos de cinema negro de avançar as reflexões sobre as dimensões estéticas dos filmes, deixando em segundo plano, de certo modo, as análises centradas nas questões contextuais que dominam as reflexões sobre o tema. Pois, tão importante quanto delimitar minimamente os marcos de historicidade do cinema negro contemporâneo, é deslocar-se do paradigma da verossimilhança que orientou os estudos sobre os cinemas negros não só no Brasil como no mundo. Trata-se de refletir para além da suposta, mas muitas vezes assumida, equiparação entre filme e realidade, e compreender o cinema negro como arte, tal como clama Michael Gillespie (2016, p. 12) em *Film Blackness*, pois “o filme negro não representa uma hermenêutica fechada; representa uma vasta abundância”.

Portanto, quando penso em cinema negro em meus processos de curadoria e seleção de filmes, sou movida pelo interesse profundo em olhar para além do trauma, ainda que com ele. Olhar com o abismo, como sugere o poeta e ensaísta martiniquense Édouard Glissant.<sup>6</sup> Ou ainda, sentindo-me compelida a atender ao chamado de Fred Moten no filme de Arthur Jafa, *Dreams are colder than death* (2015), quando defende que a “negridade pode ser amada e deve ser defendida”,<sup>7</sup> pois há, nas experiências negras no cinema, uma “potência de expansão infinita” (Freitas, 2020, p. 203).

No esforço, então, de dialogar com temas que as historicidades consagraram como sendo “propriamente negros”, que correspondem ao paradigma da verossimilhança entre vidas negras e cinema – mas não me fechando nesses temas –, para o programa dos curtas-metragens da mostra “Soul in the eye”, propus cinco eixos, que funcionaram como um primeiro esboço

---

6. Diz Glissant (1997, p. 8; livre tradução): “para nós, e sem exceção, e por mais distantes que possamos nos manter, o abismo é também uma projeção e uma perspectiva do desconhecido. Além do abismo, apostamos no desconhecido. Nós tomamos partido neste jogo do desconhecido”.

7. Esse argumento é retomado aqui em consonância com a menção de Moten que Gillespie faz em *Film Blackness*. Ainda, em “Blackness and nothingness”, Moten (2013) desenvolve em certo sentido os argumentos dessa relação entre Blackness e amor.

para as reflexões sobre as dimensões estéticas presentes nos filmes do cinema negro brasileiro contemporâneo. Esses eixos não eram nem propostas universais, tampouco categorias fechadas. Eram linhas de diálogos possíveis com a atualidade e a inventividade que acredito que os filmes engendram. E, como toda curadoria é, antes de tudo, um processo de exclusão, há uma gama imensa de filmes que poderiam ter feito parte dessa seleção na época, mas ficaram de fora; uma imensidão de obras que poderiam entrar depois. A compilação dos curtas metragens foi dividida nas seguintes sessões: “Negridade opositiva” (Oppositional blackness), “Fluxos e reconexões” (Fluxus and Reconnections), “Re-existências” (Re-existences), “Ordinariamente e negro” (Ordinarily and Black), “Intensidade” (Intensities).

“Oppositional blackness” se conectava de forma direta com o propósito da descolonização das identidades, reelaborando sobre traumas e fabulando sobre experiências negras em uma sociedade historicamente racista. Operando, nesse sentido, o duplo processo de negação e reinvenção mencionado por Grada Kilomba (2016, p. 11), com base em hooks e Stuart Hall. Processo segundo o qual a oposição é um ato criativo libertador, um primeiro e necessário passo para romper as cadeias hegemônicas que restringem as vidas das pessoas negras, tal como Bulbul em *Alma no olho*. Nessa sessão, constavam os filmes: *Alma no olho* (Zózimo Bulbul, 1973), *Pattaki* (Everlane Moraes, 2019), *Experimentando vermelho no dilúvio* (Michelli Mattiuzzi, 2016), *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015), *Quantos eram pra tá?* (Vinícius Silva, 2018).

A proposta de “Fluxus and Reconnections” se centrou na atualização das perspectivas afrodiaspóricas, fabulando sobre as narrativas acerca das origens e das memórias muitas vezes perdidas, significando e ressignificando os vínculos com o continente africano. Identifico na urgência em atualizar ou refazer os laços com nossa própria história e ancestralidade uma das necessidades contemporâneas dessa geração. Nessa sessão, estavam os filmes: *Pequena África* (Zózimo Bulbul, 2002), *Elekô* (Mulheres de Pedra, 2015), *Merê* (Urânia Munzanzu, 2017), *Pontes sobre abismos* (Aline Motta,

2018), *Travessia* (Safira Moreira, 2017), *NoirBLUE - deslocamentos de uma dança* (Ana Pi, 2018).

“Re-existences” refletiu a ideia de que existir é resistir, reescrever a forma de existência no mundo para tornar possível a vida. A inventividade da vida e cultura negra transpostas para a tela, por meio de modos de resistência à violência e ao ódio com afeto e criatividade. A sessão foi composta pelos filmes: *Aniceto do Império em dia de alforria* (Zózimo Bulbul, 1981), *Rainha* (Sabrina Fidalgo, 2018), *Afronte* (Bruno Victor e Marcus Azevedo, 2018), *Assim* (Keila Serruya, 2013), *BR3* (Bruno Ribeiro, 2018).

“Ordinarily and Black” afirmou a instância revolucionária de ver a vida cotidiana das pessoas negras nas telas. Historicamente, quando se trata da presença negra nas imagens em movimento, os estereótipos negativos constituem um dos principais problemas presentes nas telas. Como consequência, também olhando historicamente para o desenvolvimento de filmes negros, grande parte deles se dedica a construir contra-representações, respostas a esse imaginário negativo construído durante séculos e ampliado e aperfeiçoado pelo cinema. A ideia presente em “Ordinariamente e Negro” é que o cotidiano, o rotineiro, o não extraordinário são possíveis na tela para as pessoas negras. Para quem “apenas ser”, sem atitudes heroicas ou redentoras, sem ter que morrer, brigar contra ou sobreviver ao racismo, apenas estar e ter afetos complexos e multifacetados, é um gesto revolucionário. *Dia de Jerusa* (Viviane Ferreira, 2014), *O som do silêncio* (David Aynã, 2017), *Peripatético* (Jéssica Queiroz, 2017) e *Nada* (Gabriel Martins, 2017) eram os filmes selecionados para essa sessão.

“Intensities” foi uma sessão que tratou de afecções e imaginação sem limites, seja na vida cotidiana ou na extrapolação criativa, integrando-se o extraordinário ao ordinário, onde tudo é possível. Isto é, sem se importar com o paradigma da verossimilhança, ou a lógica da transparência que orienta as epistemologias ocidentais segundo Glissant (2019, p. 190), em que dialogar com pressupostos de realidade não significa a redução a uma explicação, pois são mantidas as singularidades irreduzíveis, convidando quem assiste

a movimentar outras ferramentas de fruição. Na sessão, estavam os filmes: *Eu, minha mãe e Wallace* (Eduardo Carvalho e Marcos Carvalho, 2018), *Perpétuo* (Lorran Dias, 2018), *Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno* (Leon Reis, 2018) e *Quintal* (André Novais Oliveira, 2015).

De fato, da mostra de 2019 até agora, o aumento exponencial da quantidade de filmes ampliou os sentidos pensados para os eixos e reflexões propostos na “Soul in The Eye”, alargando as possibilidades estéticas – “estranhas e opositivas” – sinalizadas ali. Pensando nos muitos filmes que foram realizados depois (ou que não entraram na seleção na época), percebo, por exemplo, a expansão das ideias de oposição e reinvenção presentes na proposta do “Oppositional Blackness”, bem como na releitura das imagens de arquivo da própria história do cinema negro feito por Fabio Rodrigues Filho em *Tudo que é apertado rasga* (2019). Ou, ainda, a potencialização do pensar as “Re-existências” que se conectam em *Negrum3* (2019), curta premiado de Diego Paulino, ou em *Perifericu* (2019), dirigido coletivamente por Nay Mendl, Vita Pereira, Rosa Caldeira e Stheffany Fernanda, ou a explosão de “Intensidades” em *República* (2020), de Grace Passô – curta produzido durante o período do isolamento social que tensiona de forma muito perspicaz a distopia do real que é viver no Brasil (se é que o Brasil existe).

Ainda que as minhas pesquisas e práticas curatoriais sigam mapeando e refletindo de forma ampla as proposições estéticas presentes na produção negra contemporânea, uma das dimensões que mais tem me interessado é aquela expressa na sessão “Ordinarily and Black” e suas possíveis conexões com outras produções. Por exemplo, em 2019, no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, propus esse nome para a retrospectiva inédita no Brasil do cineasta Kevin Jerome Everson, costurando assim as reflexões sobre as estéticas contemporâneas que nos atravessam na diáspora. Considerando o acirramento das violências contra corpos negros, seja diretamente com episódios generalizados mundo afora de abusos físicos pela polícia, seja indiretamente pelo racismo estrutural de Estados que expõem comunidades negras durante a pandemia de Covid-19, mais do que nunca as expressões

do cotidiano nas telas são, a meu ver, fundamentais, atuando de múltiplas formas na mobilização de um repertório imagético de cuidado ou cura, para retomar a etimologia da palavra curadoria, oriunda do latim *curare*.

Pensar sobre as dimensões estéticas dos filmes possibilita deslocamentos nos modos de conhecer tradicionalmente consagrados aos filmes negros, estabelecendo relações outras entre as singularidades irredutíveis assistidas e vividas. De modo que, inspirada na ideia de opacidade de Glissant, penso o cinema negro como “a prática do indivíduo social não fixo, mas em relação. É, portanto, uma prática inventiva (de opacidade) e não explicativa (de transparência / diferença)”. Essa insistência na opacidade vai contra o paradigma da verossimilhança e da lógica da transparência que dominam as epistemologias ocidentais. Com as singularidades dessas experiências preservadas em suas irredutibilidades, estabelece-se o convite, para quem está assistindo, a se envolver com outras formas de fruição que não as de expectativa da verossimilhança.

Por fim, num deslocamento do léxico de cura/cuidado que tradicionalmente surge quando se aborda o trabalho, são essas algumas das reflexões que permeiam a forma como compreendo curadoria. Curadoria como um gesto duplo que é, primeiramente, uma forma de intervenção. E aqui me alinho a Zózimo Bulbul em sua iniciativa de criação dos Encontros de Cinema Negro, preocupado em colaborar para que os lugares de exibição sejam menos excludentes, que filmes de diferentes lugares, perspectivas e posicionalidades possam ser vistos e apreciados e comentados e sentidos. Mas não só, pois também compreendo meus processos como um gesto de oferta.<sup>8</sup> No sentido literal de uma oferenda na qual cada um leva o que quiser, como quiser e se quiser, das experiências que estão sendo propostas. Mas as possibilidades estão lá, presentes em cada seleção, em cada sessão, em

---

8. Formular sobre minha prática curatorial como oferta foi uma imagem que surgiu após ouvir Cauleen Smith em um registro de áudio para a mostra “Radical Acts of Care”, curada por Greg de Cuir Jr. em 2020 para o Media City Gallery. Disponível em: <https://mediacity-filmfestival.com/exhibitions/radical-act-of-care>.

cada debate, em cada atividade formativa (workshops, seminários, cursos etc.) que possa vir a compor a programação ou mesmo o desenho curatorial. A ênfase aqui sobre a possibilidade relacional, aos moldes propostos por Glissant em sua *Poéticas da relação* (1997), dialoga com uma das singularidades que atravessam parte das minhas atividades, isto é, o fato de que, em grande parte, se destinam a audiências não brancas.

## Referências

CAMPT, Tina. Black visibility and the practice of refusal. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, v. 29, n. 1, p. 79-87, 2019. Disponível em: <https://www.womenandperformance.org/ampersand/29-1/campt>. Acesso em: 25 fev. 2019.

CESAR, Amaranta. Qual o lugar da militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. *Revista Eco Pós: Imagens do Presente*, v. 20, n. 2, 2017.

FREITAS, Kênia. Afrofabulações e opacidade: estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo. In: LAERCIO, Ricardo (org.). *Pensar o documentário: textos para um debate*. Recife: UFPE, 2020.

GILLESPIE, Michael Boyce. *Film blackness: American cinema and the idea of black film*. Durham: Duke University Press, 2016.

GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*. Tradução de Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

HOOKS, bell. An aesthetic of blackness: strange and oppositional. In: HOOKS, bell. *Yearning: race, gender and cultural politics*. 2. ed. New York: Routledge, 2015. cap. 11.

KILOMBA, Grada. *Plantation memories: episodes of everyday racism*. Munich: UNRAST Verlag, 2016.

MOTEN, Fred. Blackness and nothingness (mysticism in the flesh). *South Atlantic Quarterly*, Durham, v. 112, n. 4, p. 737-780, Fall 2013. DOI: <https://doi.org/10.1215/00382876-2345261>.

OLIVEIRA, Janaína. Kbelá and Cinzas: the black cinema in the feminine from “Dogma Feijoadá” to nowadays. In: SIQUEIRA, Ana et al. *Belo Horizonte International Short Film Festival – Fest-Curtas BH* (Catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018. Disponível em: [http://www.festivaldecurtas-bh.com.br/wp-content/uploads/2018/08/20\\_FESTCURTASBH\\_online.pdf](http://www.festivaldecurtas-bh.com.br/wp-content/uploads/2018/08/20_FESTCURTASBH_online.pdf).



# Correspondências<sup>1</sup>

**Alia Ayman, Analu Bambirra e Carol Almeida**

## CARTA DE CAROL ALMEIDA

Recife, Brasil, 28 de março de 2021.

Queridas Analu e Alia,

Agora, enquanto escrevo para vocês, há um navio cargueiro gigante encalhado no meio do Canal de Suez, bloqueando outros cargueiros gigantes de cruzarem o fluxo de água que conecta a Ásia e a África à Europa e vice-versa. As pessoas continuam falando sobre como isso vai impactar a economia mundial, mas eu não posso deixar de pensar em como é irônico assistir em “transmissões ao vivo” a fragilidade das bases do sistema em que vivemos. O fato de o navio ficar encalhado numa via navegável artificialmente criada, no Egito, diz muito sobre as terras (e as águas) que rodeiam essa artificialidade. Afinal, ver uma pilha de containers bloquear a passagem de dinheiro que legitima a dominação sobre territórios como o próprio Egito e várias outras comunidades Árabes, da Palestina ao Sudão, de Marrocos à Síria, da Tunísia ao Iraque, é muito revelador. Isso me mostra como essa ideia artificial de “globalização” nasceu e se criou com as mesmas ferramentas navais utilizadas nas cruzadas coloniais, e como isso impacta as vidas reais de pessoas que, por diversas

---

1. Texto adaptado do conjunto de cartas trocadas entre as curadoras Alia Ayman, Analu Bambirra e Carol Almeida, originalmente publicadas como apresentação do catálogo da 2ª edição da Mostra de Cinema Árabe Feminino (2021). O material foi gentilmente cedido pelas autoras e o catálogo completo está disponível em: <https://www.cinemaarabefeminino.com/arquivo/>

vezes, tiveram suas próprias terras negadas. Estamos falando de territórios que criam um senso de pertencimento aos seus habitantes, que nutrem afeto entre as pessoas, que estabelecem vínculos culturais muito específicos. Essas fortes conexões, no entanto, são facilmente comercializadas por barris de óleo, por especulação financeira, por novas formas de colonização: através de rios artificiais, poderes artificiais criam deslocamentos e opressões reais.

Eu não posso deixar de pensar que o trabalho que viemos fazendo ao longo desses três meses, no qual assistimos e falamos sobre tantos filmes produzidos por mulheres árabes, tem tudo a ver com o bloqueio do Canal de Suez. Pode soar loucura, mas listo três motivos:

Primeiramente, acredito que algo se destacou como nuclear no que nos interessou enquanto grupo de mulheres tentando se relacionar com os filmes a que assistíamos: o senso de urgência de viver, e não apenas lutar para sobreviver. Estamos falando sobre filmes que, a partir de diferentes abordagens formais, ativam em nós a necessidade de olhar de perto para as fissuras e fraturas de um sistema colonial que não está pronto para reconhecer nenhuma de suas falhas, mesmo que essas falhas sejam um resultado direto da forma como esse sistema foi construído. Seja abraçando tais fissuras como um espaço de luta e existência, ou revelando as estruturas opressoras que rodeiam e causam essas rachaduras, os filmes estão sempre suplicando por vida e nos lembrando da brutalidade das forças policiais. Forças essas que vêm recusando a muitas pessoas o direito fundamental de seguir respirando. Filmes que são como sementes as quais poderíamos plantar na vastidão do espaço exterior, onde podemos imaginar a vida além da transparência da alteridade. Em outras palavras, nós torcemos e desejamos pelo colapso de tudo que está incorporado ao “sistema”: guerra, misoginia, segregação. Nós torcemos e desejamos que o navio fique permanentemente encalhado como evidência da fragilidade do sistema. Eu penso que os filmes que selecionamos são um reflexo desse anseio.

Segundo: lá estávamos nós, tentando construir uma realidade fora das nossas janelas artificiais do Zoom. E ainda assim, essas reuniões semanais

on-line começaram a parecer cada vez mais com encontros em cafés, onde nos sentávamos para conversar, discutir, concordar e discordar (e, ocasionalmente, rir de nervoso dessa pandemia desastrosa que surgiu entre nós). Enquanto isso, estávamos chegando num ponto comum em relação não somente aos filmes com os quais estávamos lidando, mas às ideias sobre o cinema e sua habilidade de nos afetar. Pois, a partir do momento em que combinamos que não estávamos fazendo essa curadoria para atingir as expectativas de como um festival de cinema que ostenta os rótulos “feminino” e “árabe” deveria ser, nada, nem mesmo um navio cargueiro gigante, poderia bloquear o fluxo das nossas conversas. Quando se trata de cinema produzido distante das fronteiras do Norte Global, concordamos em não encaixar os filmes em um olhar hegemônico que poderia facilmente abraçar temas de miserabilismo e violência contra a mulher. Esse é o ponto no qual nos tornamos submarinos (como sugere o título de um dos filmes) navegando fora do radar, quando sentimos que estávamos aptas a pegar rotas inesperadas. É claro que alguns filmes reunidos como constelações de gestos cinematográficos lidam com imagens de guerra, de ataques contra mulheres e de políticas de fronteiras. Porém, quando apresentam essas imagens, eles se recusam a se envolver num regime de representação que transforma a violência dentro de uma imagem numa imagem violenta. Ou como Rancière afirma: há uma grande diferença entre “a virtude do testemunho e a indignidade da prova”.

Por último, mas não menos importante: “A geografia inclui habitantes e embarcações”, escreveu Gertrude Stein. Em sua abordagem háptica do cinema, Giuliana Bruno usa a citação de Stein para nos lembrar de que o cinema é feito essencialmente a partir de imagens em movimento que podem, também, nos movimentar. Em sua leitura cartográfica, “a imagem em movimento por si só é teorizada, metaforicamente, como um navio – como um meio de transporte que nos move. Filmes, tais como mapas emocionais, se tornam, aqui, uma embarcação geográfica, um recipiente de imagens que se move, um veículo de emoções”. Eu arriscaria dizer que o que nós fizemos, ao longo desses meses,

foi basicamente aprender a diferença entre filmes que funcionam como navios que podem nos levar a lugares emocionais muito genuínos e aqueles que mais se parecem com os cargueiros, seus containers pesados e seus pactos com o sistema. Também diria que o nosso processo em si foi guiado pela ideia de que devemos nos mover nas zonas de opacidade e lacunas criadas pelo fato de que nenhuma de nós estava falando na nossa língua nativa. E, em vez de virarem um problema, essas lacunas linguísticas acabaram por se tornar virtudes, um gesto de recusa ao entendimento completo de “alteridade”. A geografia inclui habitantes, embarcações e mistério. E digo mais, não esqueçamos que muitas das mulheres que assinam seus nomes nestes filmes estão, elas mesmas, vivendo como imigrantes em algum lugar da Europa ou dos Estados Unidos. Deslocadas de casa, elas são seus próprios navios.

Espero vê-las em breve,  
Carol

Tradução: Letícia Sobrinho

## CARTA DE ALIA AYMAN

Nova Iorque, Estados Unidos, 4 de abril de 2021.

Queridas Carol e Analu,

O canal de Suez foi liberado e o enorme navio de carga seguiu seu caminho. Os vídeos dos trabalhadores egípcios celebrando após a retirada do navio foram bastante divertidos; resolver as coisas não é algo que não acontece todos os dias por aqui, então fiquei verdadeiramente feliz por eles. Imagino que deva ter sido bom viver uma espécie de suspensão do complexo de inferioridade deixado pelo colonialismo e que ainda carrega sua marca em nossa autoimagem coletiva na posição de países “em desenvolvimento”. Devíamos estar chegando lá, mas nunca chegamos, ou como Dipesh Chakrabarty descreve, estamos na sala de espera da história (talvez esperando Godot?). Essa condição de se sentir menor que o outro e de compensar isso, às vezes, afirmando uma superioridade infundada sobre esse “outro”, não é apenas uma questão de teoria, mas também, infelizmente, são coisas da vida. Eles chamam isso de uma condição pós-colonial e eu não gosto da maneira como isso se reflete em nosso mundo como pessoas do cinema, especialmente como programadoras de cinema encarregadas do ofício de fazer circular os filmes em diferentes geografias e contextos de exibição. Porém, em raras ocasiões, como é o caso desta, parecem surgir possibilidades que se sobrepõem ao meu cinismo de longa-data a respeito da combinação dessas palavras: árabe, mulheres e cinema.

Sempre suspeitei de festivais de cinema voltados para questões identitárias. Quando se tratava de festivais sobre cinema árabe ou cinema árabe feminino (que acontecem fora do contexto árabe), essa minha suspeita quase sempre beirou um sentimento de resistência ou de recusa total. Por que deveríamos ter nosso próprio nicho com todos esses rótulos para que possamos mostrar nosso trabalho para o mundo? Por que certos grupos se encontram

repetidas vezes em uma posição na qual a sua principal reivindicação por visibilidade tem que se basear em sua identidade étnica, racial, cultural ou de gênero, enquanto outros grupos saem por aí sem tantos rótulos? O que esses rótulos fazem com a obra e com as expectativas da audiência a respeito da obra? O que as palavras “Mulheres Árabes” querem mesmo dizer?

Pensei que sabia exatamente o que implica uma Mostra de Cinema Árabe Feminino, mas depois de embarcar nessa aventura intercontinental com vocês, vi que as coisas podem ser bem diferentes quando o ponto de partida não é aquele do voyeurismo. Ao contrário de uma insistência na representação da tragédia, fiquei surpresa em descobrir que – mesmo sem precisar dizer isso em voz alta – tínhamos uma preferência evidente pela sutileza. No lugar da ânsia por narrativas que reiteram o estereótipo, tínhamos algo a mais. Procurávamos conexões, reciprocidade, formas de engajamento com a imagem em movimento que nos leva a pensar sobre nossas dificuldades e alegrias compartilhadas como mulheres, como artistas, como trabalhadoras da cultura no e do Hemisfério Sul.

Sempre houve um anseio nostálgico para o momento da cooperação Sul-Sul que aconteceu na década de 60, mas por que sempre temos que olhar para trás quando existem várias maneiras de continuar seguindo em frente? Em um mundo que tem sido regido, cada vez mais, por fórmulas, acho que criar novos caminhos para o diálogo está no cerne do que fazemos aqui e que em si mesmo é um acontecimento tão raro que eu não hesitaria em descrevê-lo como reencantador. O cinema tem uma grande afinidade com as paisagens oníricas, a magia, o mito e o ritual.

É como você diz, Carol, que viver é o oposto de sobreviver. Um cinema de vivacidade, por assim dizer, deve ir além da rigidez das expectativas. Deve nos surpreender, nos comover, nos mover, nos mostrar novos domínios do pensar e do sentir; e acho que nossa programação deste ano cumpre esse papel.

Não apenas a experiência de assistir aos filmes foi incrivelmente inspiradora, mas o processo de selecioná-los e discuti-los com vocês também o foi. Sempre preferi conversas que parecem não ter um precedente e cujas

conclusões não sabemos de antemão. Foi exatamente isso que encontrei em nossos encontros. Ao entrar para a equipe como a única não-brasileira, tinha curiosidade em saber quais filmes iriam despertar o interesse de vocês. Eu não tinha expectativas, mas tinha um grande desejo de aprender. Fiquei extasiada ao ver como nós três estávamos conectadas no que dizia respeito a não escolher certos filmes hiper-realistas sobre os mesmos temas que são constantemente demandados em festivais na Europa e América do Norte (e que eu pessoalmente não aguento mais). Nossa aversão coletiva à pornografia da pobreza (ou *porno miséria*, como nossos amigos colombianos dizem) confirmou minhas suspeitas de que, de várias formas, compartilhamos preocupações semelhantes sobre o modo como nossos filmes se movem no mundo, sobre o voyeur invisível que tem a chance de lhes atribuir valor, e como o olhar opera para restringir nossa imaginação quando se trata dos tipos de imagens que nos é permitido criar, circular, e pensar com elas.

Minha utopia implicaria ignorar completamente esse voyeur invisível para que possamos ter conversas genuínas (em um inglês assumidamente mal falado), que não sejam mediadas pelo “Norte”, e eu acho que minha experiência trabalhando com vocês na programação deste ano me trouxe um passo mais perto dessa utopia. Obrigada por esta oportunidade incrível e espero que seja o início de muitas outras aventuras que estão por vir.

Com amor,

Alia

Tradução: Alysson Souza

## CARTA DE ANALU BAMBIRRA

Curitiba, Brasil, 8 de abril de 2021.

Queridas Carol e Alia,

Quando decidimos escrever cartas umas para as outras, anotei: “Desde que a Carol mencionou o navio de Suez – e não consigo mais parar de pensar nisso –, posso associar minha vivência neste processo com o fato de vocês duas representarem essa quantia imensa de experiência e conhecimento em contraste com a minha modesta experiência em pensar sobre cinema”.

Levei um tempo para entender essa vulnerabilidade como força. A vulnerabilidade nos permite estar abertas e ser atravessadas, embebidas pelos fenômenos ao nosso redor. Ela nos desafia a estar em uma posição de falha e a aprender por meio da troca e da prática.

Ela nos desafia a evitar a postura colonialista, como vocês duas maravilhosamente escreveram.

Sinto que comecei a fazer esta mostra exatamente como tudo o que faço: desafiei a mim mesma a aprender por meio da prática, do diálogo, da partilha e da troca. Ao invés de obter um PhD para me preparar para programar esta mostra, me abri para a possibilidade de construir e aprender com outras pessoas. E eu tinha vergonha dessa decisão, porque achei que deveria negar a vulnerabilidade e a possibilidade de envolvimento emocional, e trocá-las por uma decisão fundamentada na teoria.

O processo desta edição, com vocês duas, abriu meus olhos para o aspecto mais bonito da programação: o encontro e a imersão coletiva. Uma experiência compartilhada.

Quando discutimos sobre o filme *Tanto acima, quanto abaixo*,<sup>1</sup> a Carol



1. [N.E.]: Livre tradução do original *Kama fissamaa', katalika ala al-ard* (*As above, so below*, 2020), filme dirigido pela cineasta libanesa Sarah Francis. Outra ocorrência: *Assim como acima, abaixo*.

me disse para sentir o filme, ao invés de tentar entendê-lo. A virtude da inteligência emocional.

Diria que nosso trabalho, em termos astrológicos, foi abençoado pela lua. O luminar mais próximo de nós; o mais rápido, aquele que se aproxima e parte em um piscar de olhos. Ele conecta planetas, ideias, translada luz ao que não é visto. A lua, na astrologia, representa envolvimento emocional, pertencimento à matéria, nutrição e carinho, movimentos e chegadas. Rios, oceanos, umidade, água.

A Layla foi uma lua que transladou a luz para que pudéssemos trabalhar juntas. A Fernanda e a Ana foram as duas luas que nos conectaram aos filmes não vistos. E nós, três luas, defendemos a conexão emocional entre essas imagens. A Carol dizia com frequência que tinha chorado enquanto via algumas delas. Nos abraçamos à distância; nossas reuniões no Zoom foram acolhedoras e cheias de gentileza. Tivemos muitas discussões sobre filmes que retratavam famílias – a lua em sua casa. Trouxemos conforto ao nosso ambiente distópico com vinho – a lua em seu trono. Falamos muito sobre deslocamento – a lua em seu exílio. Encaramos filmes com rituais, ao mesmo tempo em que refletimos sobre a falta deles para nós – a lua em sua queda.

*Tanto acima, quanto abaixo* é uma afirmação astrológica. Ao invés de uma linha de causa e efeito, alguém olha, incapaz de encontrar o caminho por si mesmo, para o céu quando ele está enevoadado e embaçado. Vivendo em momentos tão caóticos, olhamos para esses filmes como planetas em um mapa, conectados a uma constelação, para que possamos encontrar nossas rotas em nosso caminho. Vivendo em nossos exílios particulares, suspiramos e nos imaginamos no Cairo vendo o fim do mundo. Nosso processo de programação fluiu, ironicamente, pelo canal de Suez – uma representação da lua. A prova material da ficção que o Norte criou para justificar sua dominação sobre nós. A face exposta do capitalismo, evitando que centenas de outros navios se conectassem com seus destinos e ganhassem seu dinheiro sujo.

A lua nunca se estagna. O capitalismo não é natural. As conexões coloniais não deveriam ser representadas pela lua fluindo sem um canal para encaixar.

Olhamos para cima e encontramos outros caminhos, outros canais. Seja por baixo d'água, seja pelo ar. A lua cruza todo o zodíaco em 28 dias, muda de forma e nunca retrograda. Não iremos parar de nos conectar. Não iremos parar de sentir. Obrigada por essa linda jornada. Aprendi muito com vocês e estou verdadeiramente ansiosa para a próxima vez em que nos conectaremos.

Com amor,

Analú

Tradução: Aline Ferreira

# Encontros entre feminismos e o audiovisual no Brasil em redemocratização<sup>1</sup>

**Cláudia Mesquita e Larissa Costa**

“Experimentações feministas - cinema, vídeo e democracia no Brasil (1970-1994)”, realizada no forumdoc.bh.2023 – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte e no CineSesc/SP, em 2025, como atividade de extensão do mesmo festival,<sup>2</sup> é uma mostra que resulta de muitos encontros. A começar pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCOM) da UFMG, onde pudemos somar nossos desejos de pesquisar o protagonismo das mulheres nas lutas políticas e nas imagens do documentário brasileiro de diferentes tempos. Foram intensas e prazerosas conversas e trocas nos grupos de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas e Poéticas da Experiência, que nos abriam horizontes de pensamento e nos

---

1. Texto adaptado da apresentação da mostra “Experimentações feministas: cinema, vídeo e democracia no Brasil (1970-1994)”, exibida no CineSesc/SP em 2025 como atividade de extensão do forumdoc.bh.2023. A primeira versão, gentilmente cedida pelas autoras e coordenação do festival, está disponível em: <https://www.forumdoc.org.br/ensaios/encontros-entre-feminismos-e-o-audiovisual-no-brasil-em-redemocratizacao>.

2. Agradecemos imensamente a todas as realizadoras, às pesquisadoras e críticas que escreveram ensaios e realizaram entrevistas para o catálogo, à Associação Cultural Videobrasil, ao Instituto Feminista para a Democracia (SOS Corpo), ao Acervo Digital de Cultura Negra Brasileira (Cultne), ao Instituto de Estudos da Religião (Iser), ao Cinelimito e à Vithèque. Agradecemos muitíssimo à Livia Perez pelas cópias de *She has a beard* e *Lesbianism feminism*, digitalizadas em definição HD a partir da fita original, preservada por Rita Moreira. A limpeza e digitalização desses vídeos, com supervisão de Livia Perez, foram possíveis graças ao finan-

fizeram ampliar o olhar para a complexidade do audiovisual feminista ou, talvez, do cinema de mulheres brasileiro. Interessadas particularmente no período da redemocratização no Brasil, em nossas buscas fomos surpreendidas por uma produção ampla e engajada em vídeo,<sup>3</sup> assinada por realizadoras ou grupos de realizadoras que, na efervescente conjuntura daquele momento histórico, abordaram pautas até hoje fundamentais para os feminismos no Brasil. Enfrentamento à violência doméstica, sexualidade, direito a creches, reforma agrária, participação política, igualdade no mercado de trabalho, fim das discriminações raciais, direito à livre identidade e à orientação sexual e reforma urbana são alguns dos temas que ganharam força no cenário contraditório dos anos 1980, no qual conviviam os resquícios autoritários da ditadura militar e o surgimento de diversos movimentos sociais que fomentaram novos protagonistas e lideranças políticas.

Dentre esses, destacamos os movimentos de mulheres, que se consolidavam no país com certa inspiração no feminismo internacional e experimentavam formatos organizativos próprios, concretizados no bojo peculiar da luta pela redemocratização. Em meio às lutas, mulheres experimentavam também o cinema e o vídeo, suas linguagens, seus formatos e possibilidades estéticas, fazendo do audiovisual um mecanismo de elaboração coletiva, diante da luta pelo direito de falar e de se posicionar publicamente. Afinal, era necessário divulgar pautas feministas, romper barreiras na comunicação e disputar o imaginário popular, marcado pelo racismo, pelo machismo e pelo conservadorismo religioso. O vídeo se constituiu, assim, como uma prática social dos movimentos feministas, tendo oportunizado o protagonismo

---

ciamento do Dolores Huerta Research Center for the Americas, durante o projeto de M.F.A. realizado na Universidade da Califórnia, Santa Cruz, entre 2021 e 2023, sob orientação de Isaac Julien e Mark Nash. E, por fim, nosso muito obrigada ao [forumdoc.bh](http://forumdoc.bh) - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, pela confiança e por abrir esse espaço tão generoso para nós.

3. Foi durante os anos 1980 que a tecnologia do vídeo se popularizou entre os movimentos sociais brasileiros, sobretudo a partir do lançamento do primeiro *cancorder*, pela Sony, em 1983, equipamento que captava e gravava, ao mesmo tempo, sons e imagens, e dispensava outro aparelho para a exibição das produções, por possuir um videocassete acoplado.

feminino, a valorização das histórias de vida de mulheres marginalizadas e a visibilidade de diferentes sujeitos sociais.

Em nossa pesquisa de mestrado,<sup>4</sup> levantamos um material extenso, entre vídeos e filmes em película que elaboram temas candentes dos feminismos e analisam a conjuntura dos anos 1980, construindo um retrato fragmentado, a partir de miradas femininas (e feministas), do Brasil naquele momento histórico, com suas contradições e brechas para transformações. Percebemos que a tecnologia do vídeo possibilitou uma ampliação significativa do documentário realizado por mulheres. Entre os motivos para tanto, está o barateamento e a maior acessibilidade do equipamento, a gravação de som acoplada, em sincronia com as imagens, as alianças com os movimentos sociais. Para nós, a história do Cinema Moderno brasileiro de autoria feminina, na esteira da conceituação de Karla Holanda (2017), não deve omitir essa imensa e diversificada produção em vídeo, muitas vezes negligenciada.

É fato que a mediação provocada pelo vídeo, que coloca em relação as realizadoras, as filmadas e as espectadoras, rompeu silêncios em um país que poucos anos antes vivia sob a censura imposta pela ditadura militar, e que historicamente emudeceu as mulheres e outros grupos aliados de direitos políticos, de direito à fala e à imagem. Nas imagens dos videodocumentários, mulheres diversas passaram a protagonizar suas próprias histórias de vida, ainda que tenha prevalecido o exercício de alianças insólitas (María Galindo, 2021), já que realizadoras e pessoas filmadas não compartilhavam as mesmas origens e situações sociais. Durante os anos 1980, a luta pela democracia e pela nova Constituição Federal, que seria promulgada em 1988, proporcionou uma unidade histórica entre a esquerda brasileira, incluindo os movimentos de mulheres. Entre dissensos e consensos, conquistamos direitos estruturais, o que nos colocou, mulheres, em situação de igualdade formal com os homens, abrindo mais caminhos para as lutas. Sabemos, no

---

4. COSTA, Larissa. *Experimentações videodocumentais feministas: aborto e prostituição na produção audiovisual de mulheres dos anos 1980* (PPGCOM/UFMG, 2023. Orientação: Cláudia Mesquita).

entanto, que nossos direitos são como areia movediça, instáveis, e que exigem de nós uma vigília constante para que sejam implementados.

Na dialética entre passado e presente, no deslocamento de repensar os feminismos brasileiros, suas contradições, seus encontros e desencontros, realizamos uma curadoria ampla, com filmes engajados nos movimentos de mulheres, nos movimentos negros e nas lutas pela democracia nos anos 1980. O direito à terra e a luta pela reforma agrária, na origem do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), foi apresentado na sessão Venceremos, com o longa *Terra para Rose* (1987), importante documentário de Tetê Moraes, que acompanha, a partir da perspectiva das mulheres, o primeiro grande acampamento do movimento sem-terra no Rio Grande do Sul. Na sessão Reivindicações, reunimos curtas que tratam do direito ao próprio corpo, da luta pela legalização e descriminalização do aborto, do combate à violência doméstica, da crítica ao padrão de beleza, do direito a creches e a direitos trabalhistas. Trabalhos fundamentais de Angela Freitas, Jacira Melo, Rita Moreira, Maria Luiza d'Aboim e Olga Futemma.

Os massivos movimentos de rua, que fizeram confluír a luta pelas Diretas Já e pela democracia a pautas feministas como o direito ao aborto, estão retratados na sessão Lutas. Nela destacamos *Mulheres: uma outra história* (1988), de Eunice Gutman, importante registro da luta por igualdade de gênero no trabalho da Constituinte, um filme que coloca em paralelo as experiências e reflexões de Benedita da Silva e Jacqueline Pitanguy, importantes lideranças políticas. A sessão também traz registros das organizações de mulheres negras, trabalhadoras rurais e trabalhadoras sexuais, nas imagens de Angela Freitas, Vik Birkbeck e do coletivo audiovisual do Instituto de Estudos da Religião (Iser). Após a sessão, a mesa Experimentações feministas - cinema, vídeo e democracia no Brasil, com participação das realizadoras Eunice Gutman e Vik Birkbeck, e da pesquisadora Alessandra Brito, foi uma boa ocasião para discutirmos as interseções entre audiovisual e feminismos no Brasil daquele momento.

A sessão Figurações acompanha os exercícios de Vik Birkbeck de pensar e repensar o audiovisual a partir das histórias e dos testemunhos de grandes atrizes negras do cinema brasileiro, como Zezé Motta, Ruth de Souza e Léa Garcia, e da reflexão de cineastas e videastas mulheres de diversos países. A estética e montagens características de Vik nos oferecem um mergulho pela conjuntura complexa do período. A organização das prostitutas, suas histórias de vida e as lutas pelo reconhecimento de seu trabalho são temas da sessão Prostituição, que traz documentários pioneiros na representação dessas trabalhadoras, de suas reflexões e vivências. As diretoras Cida Aidar e Inês Castilho, Jacira Melo e Eunice Gutman se lançam às ruas e ao desafio de abordar experiências de alteridade, em um terreno complexo, marcado pelo preconceito e pela hipocrisia da sociedade moralista e conservadora. Para finalizar a mostra, recuamos aos anos 1970, com vídeos das pioneiras Rita Moreira e Norma Bahia Pontes, que nos presenteiam, na sessão Lesbianidades, com imagens do surgimento do movimento auto-organizado de lésbicas em Nova Iorque. Mulheres que amam mulheres, realizadoras e personagens nos informam sobre possibilidades alternativas de maternagem, bem como trazem necessários atravessamentos ao feminismo dominante, apontando que as vivências livres da sexualidade são revolucionárias.

Temos consciência de que a mostra “Experimentações feministas - cinema, vídeo e democracia no Brasil (1970-1994)” apresentou um recorte, ainda insuficiente, das relações entre o audiovisual e os feminismos no Brasil daquele período. Limites que se relacionam, em parte, aos desafios que vivemos no país no que tange à conservação de nossos arquivos históricos e à preservação da nossa memória audiovisual, o que parece ainda mais crítico quando se trata de realizadoras mulheres produzindo vídeo. Assumimos, assim, a exibição de algumas cópias em baixa resolução. Na maioria das vezes, elas são as únicas existentes. Medida talvez extrema que consideramos fundamental para retirar essa produção da invisibilidade.

## Referências

GALINDO, María. Cara de Puta. *Revista Eco-Pós*, Dossiê Feminismos vitais, v. 24, n. 1, 2021.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017.





# Arte

## Et Cetera

Sylvia Amélia

*Et Cetera* (2025) é uma série composta por 103 desenhos feitos à tesoura e desenvolvidos sob a ideia de singularidades múltiplas, com o propósito de “orquestrar o diverso”. Os recortes selecionados para compor esta publicação fazem parte dessa série. Realizado em vinil adesivo sobre transparência em envelope de poliestireno, o trabalho foi exibido na Galeria Romulo Bruzzi, Galpão Cine Horto - Belo Horizonte, MG - Brasil.

**Sylvia Amélia** é artista visual, pesquisadora e professora. Mestre em Tecnologia da Imagem pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2011) e licenciada em Educação Artística pela Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (2001). Leciona Artes Visuais/Audiovisuais desde 2014, em cargo docente efetivo (EBTT), no Centro Pedagógico da Universidade Federal de Minas Gerais.

Inicia sua trajetória artística nos anos 1990 no campo das artes gráficas, atuando com cinema de animação e como quadrista entre 1995 e 2012.

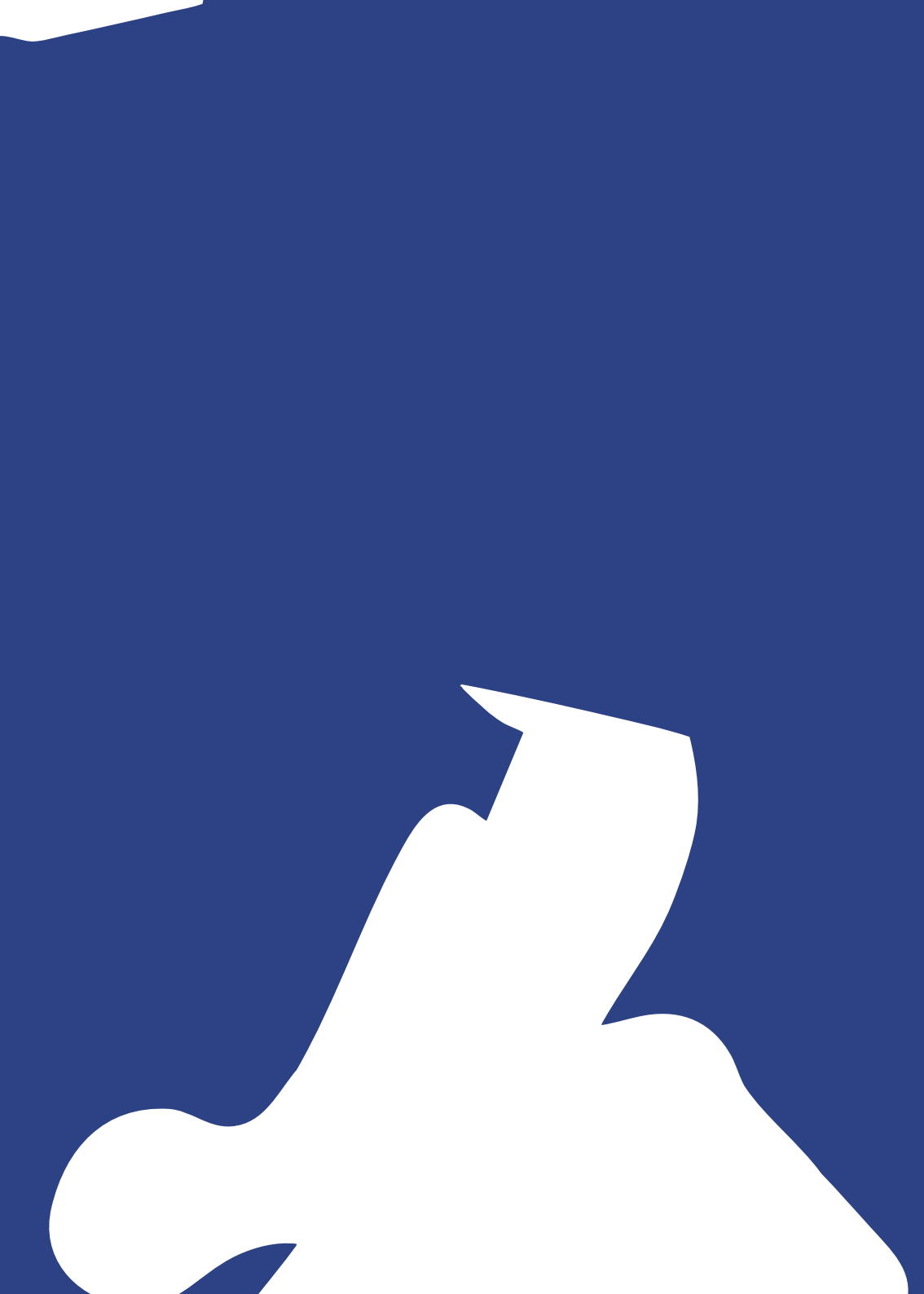
Como artista visual, realizou sua primeira exposição em 2002 e, desde então, desenvolve uma produção artística constante que discute, pela poética visual, as relações entre palavra e imagem, espaço e memória, no uso de suportes como fotografia, intervenção ambiental, recorte, entre outros meios de criação.

Como professora de arte, atuou entre 1994 e 2013 no ensino em contextos não formais, ministrando cursos e oficinas para crianças, jovens e adultos em comunidades rurais e urbanas, por meio de projetos culturais, ONGs e festivais.

Como professora da UFMG, além de lecionar arte para professores em formação e para crianças, é coordenadora do projeto de extensão Reflexões sobre Arte/Educação e coordena o grupo de pesquisa Confluências Lab, de pesquisa interartes. Suas principais linhas de pesquisa: relações entre imagem e escrita; confluência entre artes; artes gráficas; professor-artista; metodologias de ensino da arte; arte e gênero.

Em 2019, publicou a obra *Manuscorte*, um livro de imagens escritas à tesoura. Desde 2002 realiza exposições de artes visuais no circuito expositivo brasileiro, entre as quais se destacam as individuais no Centro Cultural São Paulo (2005), Palácio das Artes (2007), Galeria BDMG (2012) e CURA (2025); e as coletivas no Museu de Arte da Pampulha (BH, 2008), Museu Oscar Niemeyer (RJ, 2017), Palacete das Artes (BA, 2018), Museu Abílio Barreto (BH, 2021) e Casa Rosada (BH, 2025). Sua obra integra coleções de arte públicas e particulares no Brasil e no exterior.





# Minibiografias

**Alia Ayman** é curadora, realizadora e pesquisadora residente entre Cairo e Nova York. Ela é cofundadora do Zawya Cinema no Cairo e contribuiu com a curadoria do Berlinale Forum, IDFA, BlackStar Film Festival, Flaherty NYC, Images Festival e Mostra de Cinema Árabe Feminino, dentre outros. Ela é doutora em Antropologia, Cultura e Mídia pela New York University.

**Ana Siqueira** atua em curadoria, pesquisa e tradução. Doutoranda pela UFMG. É programadora e coordenadora de curadoria do FestCurtasBH - Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (2013/2014 e desde 2017) e membro, desde 2022, da equipe de seleção de curtas do IDFA - Festival Internacional de Documentário de Amsterdã. Foi programadora do Cine Humberto Mauro (2008/2009), curadora do Festival SACI (2011 a 2017) e atuou na comissão de seleção de festivais e mostras de cinema, como forumdoc.bh e Mostra de Cinema de Tiradentes.

**Analu Bambirra** é graduada em Cinema e Audiovisual pelo Centro Universitário Una (MG). Sócia da Partisane Filmes, atua nas áreas de produção executiva e distribuição de curtas-metragens. Produziu os curtas-metragens *A cidade que vive em mim* (2014), *Antes da Primavera, metade de mim* (2015), *O dia em que Helena matou o presidente* (2021) e *O cérebro é uma zona erógena* (2022). Trabalhou como produtora executiva das videodanças *Ni Una Ni Uno* (2024) e *Debulhos #2* (2025), e do telefilme documental *Minha África Imaginária* (2024). Foi assistente de produção na Anavilhana de 2014 a 2021. De 2022 a 2025, atuou como gestora de projetos na Ocean Films. E, atualmente, exerce a mesma função na Marea Cine. É idealizadora, curadora e produtora da Mostra de Cinema Árabe Feminino.

**Beth Formaggini** é historiadora pela Universidade Federal Fluminense, com especialização em “Documentário e Pesquisa Audiovisual”, na Universidade de Roma. Diretora da 4Ventos. Curadora do Cine Armazém. Estreou, em 2023, a série *Memória da mídia* no Cinebrasiltv. Em 2020, lançou a série *Sopro* no Canal Curta. Realizou os longa-metragens *Pastor Cláudio*, *Memória para uso diário*, este premiado pelo júri popular do Festival do Rio, *Xingu Cariri Caruaru Carioca*, os curtas *Uma família ilustre*, *Angeli 24 horas* e os médias *Cidades Invisíveis*, *Nós somos um poema* e *Nobreza popular*, entre outros. Em coprodução com o Canal Brasil, produziu documentários sobre vários cineastas com os quais colaborou, como Eduardo Coutinho, que resultou no filme *Apartamento 608*. Coordenou a pesquisa para vários filmes como *Cartola, o mistério do samba*, *Othelo, o Grande* e *Martírio*. Foi diretoria da ABD - Associação Brasileira de Documentaristas e conselheira da ABRACI - Associação Brasileira de Cineastas, da PAVIC - Pesquisadores de Audiovisual, Iconografia e Conteúdo, da FUNDAR - Fundação Darcy Ribeiro e da Cinemateca Brasileira.

**Carla Italiano** atua como pesquisadora e curadora, sendo doutora em Comunicação Social pelo PPGCOM-UFMG. Integra anualmente a curadoria dos festivais: Olhar de Cinema de Curitiba, FENDA - Festival Experimental de Artes Fílmicas, e a organização geral do forumdoc.bh - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Foi coordenadora de diversas mostras nos CCBB, incluindo *Mulheres Mágicas - Reinvenções da Bruxa no Cinema*, *El Camino - Cinema de Viagem da América do Sul*, e *Retrospectiva Helena Solberg*. É natural do Recife e residente em Belo Horizonte.

**Carla Maia** é doutora em Comunicação Social pela FAFICH/UFMG, com período sanduíche na Tulane University, em New Orleans/EUA. Pesquisadora e professora do curso de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário UNA. Gestora e programadora do Cine Santa Tereza, cinema de rua em Belo Horizonte. Curadora, organizou diversas mostras de filmes e debates, entre elas, retrospectivas de Chantal Akerman, Naomi Kawase, Rithy Panh e Trinh T.

Minh-ha. Assinou a curadoria da plataforma de streaming Embaúba Play. Integra o coletivo Filmes de Quintal, que realiza o *forumdoc.bh* - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Coautora do livro *Curadoria em cinema: do pensamento em ação* (Edufba, 2025).

**Carol Almeida** é pesquisadora, professora e curadora de cinema. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, com pesquisa centrada no cinema contemporâneo brasileiro. Faz parte da equipe curatorial do Festival Olhar de Cinema/Curitiba, da Mostra de Cinema Árabe Feminino e da Mostra que Desejo, além de ter participado da equipe curatorial de festivais e mostras como *forumdoc*, em Belo Horizonte, e Mostra Todd Haynes, no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Ministra aulas sobre curadoria, cinema brasileiro e representação de mulheres no cinema. Membro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (Socine).

**Cláudia Mesquita** é professora do curso de graduação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, no qual integra os grupos de pesquisa Poéticas da Experiência e Poéticas Femininas, Políticas Feministas. Pesquisadora do cinema brasileiro, com mestrado e doutorado na Escola de Comunicações e Artes da USP. Publicou, com Consuelo Lins, o livro *Filmar o real - sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (Editora Jorge Zahar, 2008), e organizou, com Maria Campaña Ramia, *El otro cine de Eduardo Coutinho* (Cinememoria e Edoc, 2012/Equador), e, com André Brasil, *Cinemas da Terra* (Selo editorial PPGCOM/UFMG, 2024).

**Glaura Cardoso Vale** atua como coordenadora, produtora e consultora editorial para catálogos, livros e revistas de cinema. É integrante do coletivo Filmes de Quintal e colabora com o *forumdoc.bh* desde 2003. Compôs as equipes do FestCurtasBH (2017-2024), Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte (2021-2025), Mostra de Cinema Árabe Feminino (2021 e 2023), entre outros. É editora da revista de cinema *Vai e Vem* (nº 1 e 2),

do Centro Cultural Unimed-BH Minas, juntamente com Samuel Marotta. Autora de *A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro e um ensaio avulso* (Relicário Edições e Filmes de Quintal; 1ª ed., 2016; 2ª ed., 2020) e organizadora do livro *Conversas - Oralidade e escrita em narrativas audiovisuais por mulheres* (Filmes de Quintal, 2026). Doutora em Letras (FALE/UFMG, 2013) e em Comunicação Social (PPGCOM/UFMG, 2024), fez estágio de pós-doutorado como bolsista PNPd/CAPES junto ao PPGCOM/UFMG, de 2013 a 2016. Atualmente é professora visitante no Departamento de Linguagem e Tecnologia do CEFET-MG, no qual desenvolve atividades de ensino, pesquisa e extensão.

**Isabel Casimira Gasparino** é Rainha de Congo (ou Rainha Conga) das Guardas de Congo e Moçambique Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário e da Federação dos Congados do Estado de Minas Gerais. Herdeira de uma linhagem de mulheres mestras, Isabel sucedeu sua mãe, Rainha Isabel Casimira das Dores, e sua avó, Rainha Maria Casimira, fundadora do Reino Treze de Maio em 1944, dando continuidade a uma tradição ritual e cultural afro-brasileira de matriz banto. Além de mestra do Reinado, é pesquisadora, cineasta e educadora. É diretora do filme *A Estrela do Oriente Visita o Reino Treze de Maio* (codireção: Júnia Torres, 2025) e *A Rainha Nzinga Chegou* (codireção com Júnia Torres, 2019), rodado entre Brasil e Angola, vencedor de prêmios como Melhor Longa-Metragem na Mostra de Cinema Negro Adélia Sampaio (UnB) e no 19º Festival Panorama Internacional de Cinema da Bahia, além de receber Menção Honrosa no Prêmio Pierre Verger da RBA. Autora do livro *REINO TREZE DE MAIO - Memórias narradas por suas rainhas* (Filmes de Quintal Editora, 2024), organizado por Júnia Torres, e *Rainha Conga de Minas Gerais e do Reino Treze de Maio: Isabel Casimira Gasparino conversa com Rildo César Sousa* (Impressões de Minas, 2025).

**Janaína Oliveira** é pesquisadora de cinema e curadora independente. Professora do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ), do Programa de

Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPG-Cine) da Universidade Federal Fluminense e consultora da JustFilms - Fundação Ford, é doutora em História e foi pesquisadora visitante da Fulbright no Centro de Estudos Africanos da Howard University. Desde 2009, desenvolve pesquisas e curadorias de cinema, com foco principalmente nos cinemas negros e africanos, além de atuar como consultora, jurí e palestrante em diversas mostras e festivais de cinema no Brasil e no exterior. É fundadora do Fórum Itinerante de Cinema Negro (FICINE). Atualmente, além de integrar a Comissão de Seleção de longas metragens do Festival de Brasília, faz parte também do Comitê de Seleção do Fespaco (Festival Panafricano de Cinema de Ouagadougou), do BlackStar Film Festival e da Mostra de Cinema de Gostoso. É responsável pela curadoria internacional da Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte. Entre 2021 e 2025, fez parte do conselho curatorial do Criterion Channel. Programou o Flaherty Film Seminar em Nova York em 2021 e em 2025.

**Juliana Gusman** é pesquisadora, professora, produtora, curadora, programadora e crítica de cinema. Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Membro dos grupos de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas (UFMG) e Mídia e Narrativa (PUC Minas). Integra a equipe curatorial do FestCurtasBH, CineOP, Cardume Curtas e da mostra Mulheres Mágicas: Reinvenções da Bruxa no Cinema. É coordenadora editorial da plataforma Sara y Rosa.

**Júnia Torres** é documentarista e antropóloga. Integrante da Associação Filmes de Quintal, organizadora e coordenadora do forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte em 29 edições. Curadora da mostra Cinema, Território Ameríndio (2017); Política e Palavra no Documentário (2016); Mekukradjá: encontro de realizadores e escritores indígenas no Instituto Itaú Cultural SP, edições 2016 a 2021; Cosmologias da Imagem - cinemas de realização indígena (2025, CCBBs RJ e SP); Filmografia: *A Estrela do Oriente Visita o Reino Treze de Maio* (codireção: Isabel Casimira,

2025); *A Rainha Nzinga Chegou* (codireção: Isabel Casimira, Brasil/Angola, 2019); *Jucá da Volta* (codireção: Nego Bispo/Antônio Bispo dos Santos, 2014); *Nos olhos de Mariquinha* (codireção: Cláudia Mesquita, 2008); *Aqui Favela, o Rap Representa* (codireção: Rodrigo Siqueira, 2002), filme vencedor dos prêmios de melhor roteiro e pesquisa, na Mostra Internacional do Filme Etnográfico do Rio de Janeiro, 2004.

**Kênia Freitas** é professora da Universidade Federal de Sergipe (UFS), no curso de Cinema e Audiovisual. Fez estágios de pós-doutorado (CAPES/PNPD) nos Programas de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Católica de Brasília (UCB), de 2015 a 2018, e na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), de 2018 a 2020. Doutora pela Escola da Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Foi curadora do Cinema do Dragão (2022-2023) e realizou a curadoria de diversas mostras como: Cines Afro-Femininos: Reimaginando Mundos (Cinemateca de Bogotá) e Mostra Afrofuturismo (CCSP). Possui pesquisa sobre Afrofuturismo, Cinema Negro e Crítica de Cinema. Integra o Fórum Itinerante de Cinema Negro.

**Larissa Costa** é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM-UFMG), com mestrado pela mesma instituição, especialização em Estudos Latino-Americanos pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2015) e graduação em Comunicação Social pela UFMG (2018). Pesquisa documentários brasileiros e a potência das imagens de instaurar experiências feministas, tanto políticas quanto estéticas. Integra os grupos de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas (PPGCOM-UFMG/Cnpq) e Poéticas da Experiência (PPGCOM-UFMG).

**Layla Braz** é graduada em Cinema e Audiovisual pelo Centro Universitário UNA. Atua como produtora, produtora executiva e curadora em mostras e festivais de cinema. É diretora artística e coordenadora-geral da Semana de Cinema Negro. Foi a responsável pela direção artística da mostra Intérprete

do Brasil: Uma Homenagem a Grande Otelo. Produtora das retrospectivas dos diretores Med Hondo (2021) e Ousmane Sembène (2023). Coordenadora das mostras Cinema e Narrativas da Diáspora Negra e Mulheres Negras e o Cinema - conhecer o presente e inventar o futuro (2023). Em seus trabalhos fomenta a construção de um olhar contra-hegemônico, com atenção especial à produção cinematográfica de pessoas negras.

**Mariana Mól** atua como produtora e pesquisadora cinematográfica. Doutora e mestre em Artes pela UFMG, com pesquisa em cinema latino-americano. Autora do livro *Filmes de estrada e América Latina* (Editora UFMG, 2021). Atualmente, colabora com as equipes de produção da Anavilhana, Bukaya Filmes e Ponta de Anzol Filmes. Integra a Comissão de Seleção Internacional do FestCurtasBH desde 2023.

**Milene Migliano** é doutora em Processos Urbanos Contemporâneos pelo PP-GAU-UFBA e mestre em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea pelo PPGCOM-UFMG. É coordenadora do Grupo de Pesquisa de Comunicação, Tecnicidades e Culturas Urbanas da Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares em Ciências da Comunicação. Pesquisadora Associada do Eixo Infâncias e Juventudes da CLACSO e pesquisadora do GP Juvenalia: questões estéticas, geracionais, raciais e de gênero em comunicação e consumo do PPGCOM-ESPM. Colunista de artes visuais do Jornal *A Tarde* em Salvador. É integrante da Associação Filmes de Quintal, em Belo Horizonte.

**Nanda Rossi** é pesquisadora da bissexualidade e está sempre entre televisão, cinema e literatura. É doutoranda em Letras - Literaturas de Língua Portuguesa, mestra em Comunicação Social em 2020 e graduada em Cinema e Audiovisual em 2018, todos pela PUC Minas. Foi professora substituta dos cursos de Cinema e Audiovisual e Publicidade e Propaganda da PUC Minas. Integra o grupo de pesquisa Mídia e Narrativa e a Rebim - Rede de Estudos sobre Bissexualidade e Monodissidência, na qual coordena o grupo de estudos com

Inácio Saldanha. Fez parte da Frente Bissexual Brasileira. Coordenou o Cine B, cineclube com a temática da bissexualidade, junto ao Coletivo Amora. Esteve na organização do I Encontro Nacional do Movimento Bissexual Brasileiro e das duas edições do Seminário Nacional de Estudos Bissexuais. Integrou a equipe editorial do FestCurtasBH em 2022 e 2023 e da Semana de Cinema Negro em 2025. Produziu a Oficina de Crítica: oralidade e escrita em narrativas audiovisuais contemporâneas realizadas por mulheres, em 2023. Foi júri jovem da Mostra de Cinema de Tiradentes de 2018 e júri da Competitiva Minas no FestCurtasBH em 2024. Desde 2012, atua como ativista bissexual.

**Olívia Resende** é doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisa cinema feminino indígena e defendeu a tese *Conversas que emergem: relações mulheres-imagens em Nhemongueta Kunhã Mbaraete*. Trabalha como diretora e produtora audiovisual no Centro de Comunicação da UFMG. Entre outras produções, dirigiu o curta-metragem *Passos de uma casa* (2025) e o longa-metragem *Esperança equilibrista* (2026).

**Roberta Veiga** é professora adjunta do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG, e doutora em Comunicação pela mesma instituição. Coordena o grupo de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas (UFMG-CNPq). Introduziu e leciona as disciplinas Cinema e Feminismo (na graduação) e Estéticas Feministas (no Programa de Pós-Graduação, Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem). É tradutora do livro *Nada Acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*, de Ivone Margulies, e autora de artigos em periódicos e capítulos de livros, entre os quais *Feminismo e Plural: mulheres no cinema brasileiro e Mulheres de Cinema*. Atualmente desenvolve, junto ao CNPq, a pesquisa “Por teorias e métodos feministas no estudo do cinema: entre formas, narrativas e corpos de mulheres”.

**Roberto Romero** é doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional (UFRJ). Membro da Associação Filmes de Quintal, é um dos colaboradores do *forumdoc.bh* - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Foi assistente de direção do longa *Yãmĩyhex: as Mulheres-espírito* (Sueli e Isael Maxakali, 2019) e codiretor dos longas *Yõg Ātak: Meu pai, Kaiowá* (2024) e *Nũhũ Yãgmũ yõg Hãm: Essa terra é nossa!* (2020).

**Sara de Oliveira Paoliello** é doutoranda em Comunicação Social na UFMG, na linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem, e mestra pela mesma instituição, na linha de pesquisa Territorialidades e Vulnerabilidades. Formada em Cinema e Audiovisual (UNA), possui licenciatura em Artes Visuais (Claretiano) e é especialista em Audiodescrição pela PUC Minas. Sua pesquisa é voltada para a interseção entre deficiência e cinema. Atualmente, atua como consultora de acessibilidade e audiodescritora, com foco em projetos audiovisuais. Realizou a produção de acessibilidade do *forumdoc.bh* em 2024 e do *FestCurtasBH* (2022, 2023 e 2024). No Cine Humberto Mauro, no Palácio das Artes, é idealizadora do Cineclubes Acessível, que promove sessões mensais com recursos de acessibilidade. Desde 2023, organiza a mostra *Deficiência em Tela*, dedicada a produções com temática da deficiência. Como cineasta, teve seus curtas exibidos em festivais como *Assim Vivemos*, *CINEBH* e *Festival de Takeshima* (Colômbia).

**Sophia Pinheiro** (Goiânia, 1990) é artista visual, cineasta, educadora popular e pesquisadora. Suas obras, em diversos suportes, abordam pedagogias contracoloniais, cultura popular, mulheridades e ecologias, atravessadas por seu ativismo feminista e de aliança junto aos povos indígenas. É uma das coordenadoras e conselheiras da *Katahirine - Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas* e professora titular do curso de Comunicação Social com Habilitação em Cinema (Faap-SP). Não é pessoa indígena, mas desde 2015, trabalha colaborativamente com artistas indígenas em artes visuais, cinema

comunitário e na formação audiovisual e política de diversos povos, sobretudo de mulheres indígenas. Participou de exposições nacionais e internacionais, ilustrou livros como *TEKO HYPY - a origem do mundo* (Editora Boitatá, 2025) com Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Leandro Kuaray e Ariel Kuaray e *A Jabota Poliglota* (Editora Boitatá, 2024) escrito por Denilson Baniwa e codirigiu filmes com parceiras indígenas e não indígenas como *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020) e *TEKO HAXY – ser imperfeita* (2018).

**Sueli Maxakali** é doutora em Letras: Estudos Literários (Notório Saber) pela UFMG, cineasta, professora e fotógrafa. Codirigiu os filmes *Quando os Yãmiy vêm dançar conosco* (2011), *Yãmiyhex: as Mulheres-espírito* (2019) e *Nũhũ Yãgmũ yõg Hãm: Essa terra é nossa!* (2020). Publicou o livro de fotografias *Koxuk Xop Imagem* (Beco do Azougue Editorial, 2009), com fotografias das mulheres maxakali sobre os rituais e o cotidiano da Aldeia Verde. Foi professora do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG em 2016, 2017 e 2019.

**Tatiana Carvalho Costa** é professora, pesquisadora e curadora em Cinema e Audiovisual. Doutora em Comunicação Social pelo PPGCOM/UFMG e docente no Centro Universitário UNA. Presidenta da Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN) e integrante do Fórum Itinerante de Cinema Negro (FICINE). Titular do Conselho Superior do Cinema (MinC) como representante da Sociedade Civil. Desde 2012, colabora em mostras e festivais de cinema como curadora ou jurada. É diretora artística do Festival Internacional do Audiovisual Negro do Brasil (FIANB) e coautora dos livros *Olhares contemporâneos* (2011), *Mulheres comunicam: Mediações, sociedade e feminismos* (2016), *O cinema brasileiro em resposta ao país* (2022), *Un-Mapping the Global South* (2024), entre outros.

**Vanessa Santos** é doutora em Comunicação, coordenou o curso de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário Una, onde leciona atualmente.

Esteve na coordenação do Cine Santa Tereza. Integrou a equipe de curadoria da 3ª Semana de Cinema Negro de BH e do 12º Festival de Arte Negra de BH. Compõe a Comissão de Seleção do FestCurtasBH desde 2019. Atuou como diretora de produção e produtora executiva dos filmes: *Minha África Imaginária* (2024), *Praia Formosa* (2023) e *Kevin* (2021). Atua na gestão de projetos da produtora Anavilhana.

## Participantes

**Ayalla Anjos** é jornalista e mestre em Cinema e Narrativas Sociais pela UFS. Integra o Laboratório de Pesquisa e Produção Audiovisual (LAPPA/UFS) desde 2012, com estudos sobre políticas de representação e cinemas de periferia. Atua em comunicação estratégica no campo da cultura, com experiência em mostras, festivais e projetos audiovisuais. Seu trabalho articula escrita crítica, análise e mediação de narrativas no diálogo entre cinema, território e sociedade.

**Lígia Maciel Ferraz** é doutoranda em Media Artes pela UBI (Portugal) com bolsa pela FCT, mestre em Estudos Comparatistas pela FLUL (Portugal) e licenciada em Comunicação Social - Cinema e Vídeo pela UNISUL (Brasil). Investiga o trabalho doméstico no cinema latino-americano, com foco na figura da empregada doméstica a partir de uma perspectiva figural e comparativa, com publicações relacionadas ao tema. Colabora com festivais de cinema com programação, júri e crítica.

**Maíra Zenun** (1982) é multiartista e socióloga, poeta brasileira em trânsito. Possui Mestrado em Fotografia Artística (IPCI/2022), onde desenvolveu o projeto ASHANTI ESTÁ EM CASA; Curso Técnico em Audiovisual (Multicompetências/2022); Doutorado em Sociologia do Cinema, com a tese *A CIDADE E O CINEMA NEGRO: o caso FESPACO* (UFG/2019); algumas formações *stricto sensu*, residências artísticas e cursos livres em multimídia,

educação, performance e poesia. Em 2016, participou da criação da Nêga Filmes, coletivo de mulheres negras que produz filmes, ensaios fotográficos, performances, livros, ministra cursos e organiza ciclos de cinema. Faz parte do Cineclube da Linha de Sintra. Atualmente integra o projeto FILMASPORA, financiado pela FCT/PT. É autora de dois livros, participou em algumas coletâneas de poesia, além de possuir ensaios e artigos científicos publicados.

**Nathalya Macchia** atua como gestora de projetos, produtora de festivais e na realização de filmes de curta e longa duração. Trabalha há cinco anos na Associação Cultural Kinoforum, na produção do Festival Internacional de Curtas de São Paulo, com foco na programação brasileira, e na ação formativa desenvolvida no Festival Internacional de Clermont-Ferrand. Compõe também o grupo de produtores do Festival de Cinema de Gostoso.

**Oneida Fernandes Pereira** é licenciada em Matemática pela Universidade Estadual de Goiás (UEG), licenciada em Pedagogia, especialista em psicopedagogia e mestra em Educação pela Universidade Federal de Catalão (PPGEDUC). Professora da rede estadual de Goiás desde 1999.

**Viviane Goulart** é roteirista, diretora e produtora independente de audiovisual. Em 2018, expande seus trabalhos com o desenvolvimento da produtora Labareda - Produções Cinematográficas e Tecnológicas. Utiliza a câmera como dispositivo de intervenção e criação artística no mundo onde habita, e através do cinema desenvolve projetos e narrativas híbridas que mesclam documentário, ficção e experimentação.



**PRODUÇÃO EDITORIAL****Coordenação editorial e organização**

Glaura Cardoso Vale

**Assistente editorial**

Juliana Gusman e Nanda Rossi

**Autoras e autor**

Alia Ayman, Ana Siqueira, Analu Bambirra, Beth Formaggini, Carla Italiano, Carla Maia, Carol Almeida, Cláudia Mesquita, Glaura Cardoso Vale, Isabel Casimira, Janaina Oliveira, Juliana Gusman, Júnia Torres, Kênia Freitas, Larissa Costa, Layla Braz, Mariana Mól, Milene Migliano, Nanda Rossi, Olívia Resende, Roberta Veiga, Roberto Romero, Sara de Oliveira Paoliello, Sophia Pinheiro, Sueli Maxakali, Tatiana Carvalho Costa e Vanessa Santos

**Participantes**

Ayalla Anjos, Lígia Maciel Ferraz, Maíra Zenun, Nathalya Macchia, Oneida Fernandes Pereira e Viviane Goulart

**Preparação de textos, transcrição e revisão**

Lucas Morais, Juliana Gusman, Nanda Rossi e Roberto Romero

**Revisão final**

Ambuá Moreira e Glaura Cardoso Vale

**Projeto gráfico e diagramação**

Marco Chagas

**Arte da capa****Série *Et Cetera***

Recortes: T5.d3, E1.b1 e E1.e4

Sylvia Amélia

**Impressão**

Gráfica Formato

Distribuição gratuita

**LANÇAMENTO****Produtora de acessibilidade**

Sara de Oliveira Paoliello

**Registro fotográfico**

Sabrina Mikaelle Pereira

**Redes sociais**

Nanda Rossi

**Teaser**

Matheus Antunes

**Intérprete de Libras**

BH EM LIBRAS

**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 Advocacia

Agradecimentos a todas as colaboradoras e colaboradores deste projeto, em especial, Elaine Martins, Ana Elisa Ribeiro, Eduardo Rocha, Izabella Farace, Filipe Freitas, Pedro Aspahan, Rogério Lopes, Vitor Miranda, Cine Humberto Mauro/Palácio das Artes, Ana Carvalho, Clarisse Alvarenga, Cora Lima, Clara Olac, Maria Inês de Almeida, Ana C. Bahia, Ana Martins Marques, Fernanda Dusse, Arthur Medrado, Roseli Miranda, Joyce Andrade, Victoria Luyza, Eduardo Vargas, NAV - Núcleo de Antropologia Visual, Luciana Tanure, Matheus Pereira, Marina Lamas, Guilherme Jardim e Bruno Hilário.

**Filmes de Quintal Editora**

Avenida Brasil, 75/sala 06, Santa Efigênia  
CEP 30140-000 | Belo Horizonte-MG | Brasil  
filmesdequintal.org.br | filmesdequintal@gmail.com

© Todos os direitos reservados às autoras e à Filmes de Quintal Editora, 2026.

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

---

C755 Conversas [livro eletrônico] : oralidade e escrita em narrativas audiovisuais por mulheres / organizado por Glaura Cardoso Vale. – 1. ed. – Belo Horizonte, MG: Filmes de Quintal Editora, 2026. 288 p.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-63837-39-4

1. Cinema de mulheres – Narrativas audiovisuais. 2. Oralidade – Escrita. 3. Produção cultural – Belo Horizonte. I. Vale, Glaura Cardoso.

CDD 791.43

---

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

APOIO



**sara  
y rosa**



Poéticas Femininas,  
Políticas Feministas  
Grupo de Pesquisa - UFBE/UFMG



INCENTIVO



MINISTÉRIO DA  
CULTURA



REALIZAÇÃO

Este projeto foi realizado com recursos do Edital BH nas Telas – Edição Paulo Gustavo/2023.

Projeto Nº 91401/2023

2026  
1ª Edição



Este livro foi composto em Diatype e Edita. Impresso pela Gráfica Formato,  
sobre papel Chambril Avena 80g/m2.

