



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**CARTOGRAFIA AFETIVA PELO CINEMA BRASILEIRO PÓS-RETOMADA
COM MULHERES: ENCONTROS, IMAGENS E IMAGINÁRIOS EM DEVIR**

Serena Veloso Gomes

Brasília
2026



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**CARTOGRAFIA AFETIVA PELO CINEMA BRASILEIRO PÓS-RETOMADA
COM MULHERES: ENCONTROS, IMAGENS E IMAGINÁRIOS EM DEVIR**

Serena Veloso Gomes

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília como parte do requisito para a obtenção do título de Doutora.

Linha de pesquisa: Poder e Processos Comunicacionais
Orientadora: Liliane Maria Macedo Machado

Brasília

2026

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

V633c Veloso Gomes, Serena
 Cartografia afetiva pelo cinema brasileiro pós-retomada
 com mulheres: encontros, imagens e imaginários em devir /
 Serena Veloso Gomes; orientador Liliane Maria Macedo
 Machado. Brasília, 2026.
 418 p.

 Tese(Doutorado em Comunicação) Universidade de Brasília,
 2026.

 1. Cinema brasileiro pós-retomada. 2. Cartografia dos
 afetos. 3. Imaginários. 4. Gênero, raça e sexualidades. 5.
 Mulheres na direção de cinema. I. Maria Macedo Machado,
 Liliane, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**CARTOGRAFIA AFETIVA PELO CINEMA BRASILEIRO PÓS-RETOMADA
COM MULHERES: ENCONTROS, IMAGENS E IMAGINÁRIOS EM DEVIR**

Serena Veloso Gomes

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Liliane Maria Macedo Machado
(Universidade de Brasília — Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Fabíola Orlando Calazans Machado
(Universidade de Brasília — Membro Interno)

Prof.^a Dr.^a Conceição de Maria Ferreira da Silva
(Universidade Estadual de Goiás — Membro Externo)

Prof.^a Dr.^a Rosane da Silva Borges
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo — Membro Externo)

Prof.^a Dr.^a Edileuza Penha de Souza
(Universidade de Brasília — Suplente)

*Para minha mãe, Marcia, mulher aguerrida e
com olhar generoso para a vida.*

AGRADECIMENTOS

A todas as forças visíveis e invisíveis que me conduzem pela vida.

À minha mãe, Marcia, e ao meu pai, Hielo (*in memoriam*), os primeiros a me apresentar ao amor em suas diferentes nuances e a me ensinar a caminhar sem medo de ser feliz. Minha gratidão eterna!

Ao meu companheiro, parceiro, amigo e amor de longa data, Gustavo, quem me mostra todos os dias que amor é construção, um agir constante que nos demanda entrega, diálogo, respeito, compreensão, paciência e abertura às diferenças. Aquele que me arranca sorrisos ao acordar e ao dormir, que me abraça em todos os meus passos e que me incentiva. Meu amor por você transborda!

À professora Liliane Machado, pela orientação, pela sabedoria partilhada e, sobretudo, por demonstrar o que é sororidade na vida acadêmica. E também às(aos) colegas do grupo Madalenas em Ação: Estudos Feministas e de Gênero em Comunicação, pelas trocas férteis, pelas inquietações em comum e pelos diálogos instigantes.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e a todas as professoras que abriram caminhos para esta pesquisa, incitando-me a pensar o mundo a partir dos afetos – em especial Ceíça, Fabíola, Rosane e Edileuza.

Aos meus afilhados queridos, Elis, Luca, Ana Nicácia e Clarice, que iluminam este mundo com a alegria de ser criança.

A Diego, Larissa, Valéria, Edivaldo, Gustavo, Isadora, Guilherme, Irene, Gustavão, Natália e Letícia, minha família querida que me acolhe nas alegrias e nos percalços e que me desperta, a cada dia, para a preciosidade do amor, do cuidado e dos laços que nutrem minha existência. Amo muito vocês!

A Mariana, minha irmã de outras vidas e comadre, Lorena e Yohanna, com quem compartilho sonhos, angústias, loucuras e muitos desejos. Elas são meu porto seguro, aquelas que me acolhem, que dão força em todas as horas, que me fazem acreditar no possível e no impossível e na beleza da vida. Que os frutos de nossa amizade sigam sendo colhidos com intensidade e de forma duradoura!

A Arielle, Thais, Tainara, Karine e Gabriel, por me mostrarem o verdadeiro valor da amizade, aquela cativada ao longo dos anos na união, na solidariedade, nas escutas, no estar juntas, com alegrias, lágrimas, abraços e muito carinho.

A Sara, Raiza, Mônica, Will e Natália, por avivarem em mim não só o sentido de amizade, como também o de comunhão e de comunidade como cura para o mundo.

A Gisele e Hellen, pelas escutas sensíveis e sinceras, pelo colo em momentos difíceis e por me embalarem na vida e na trajetória acadêmica.

A todas as mulheres que me inspiram!

RESUMO

Dado o atual cenário ainda excludente de raça e gênero no audiovisual brasileiro, tanto no quesito simbólico quanto de papéis de liderança, esta tese propõe duas linhas investigativas: uma sobre os imaginários de gênero, raça e sexualidades presentes em quatro filmes brasileiros da pós-retomada com direção de mulheres (brancas e negras); e outra sobre suas práticas de direção cinematográfica. Integram o *corpus* os longas-metragens ficcionais: **Café com canela** (2017), de Glenda Nicácio; **Tremor Iê** (2019), de Elena Meirelles e Lívia de Paiva; **Um dia com Jerusa** (2020), de Viviane Ferreira; e **Levante** (2023), de Lillah Halla. São produções que dialogam com reivindicações contemporâneas de grupos minorizados por reconstrução de repertórios imaginários relacionados a seus corpos e subjetividades. Busca-se compreender se tais obras se orientam por regimes de visibilidade e de sensibilidade mais emancipatórios às mulheres negras e dissidentes de sexualidades. Parte-se dos afetos (o tocar, o fazer sentir) como dimensão fundamental na relação com o *corpus*, por sua capacidade de sensibilizar a outras percepções do visível. A pesquisa apoia-se em um conjunto teórico-metodológico diverso, que envolve teorias feministas pós-estruturalistas, negra, decolonial e lésbica, os estudos feministas no campo do cinema, as teorias sobre imaginários e a discussão sobre devir e afetos. A cartografia foi articulada ao método comparatista das constelações fílmicas como procedimento para mapear os afetos que vibraram no encontro entre corpos das personagens, corpo fílmico e o corpo da pesquisadora-espectadora, interpelando a percepção a visões mais complexas quanto às mulheridades negras e *queer*. Destas intensidades, apresentadas em quatro mapas articulados pelos afetos da raiva, liberdade/prazer e amor/amizade, emergiram devires cinematográficos que expandem as noções do feminino racializado em imagens de insubmissão às violências urbanas, compartilhamento de prazer, cuidado de si e da outra, solidariedade, criação de espaços de liberdade, regaste da ancestralidade, e partilha de experiências e do tempo. São linhas de fuga a imaginários de subalternidade e de escassez dos afetos, costuradas em diálogo com referenciais estéticos da cultura afro-brasileira ou a partir de uma sensibilidade *queer*. Os filmes ressaltam a multiplicidade subjetiva destas mulheres e as destaca como sujeitas da ação e do desejo (Lauretis, 1984) em seus modos de ser, estar e se identificar, para além da incidência de opressões. Por outro eixo, recorreu-se a entrevistas semiestruturadas em profundidade com as cineastas para análise, pelo *ethos* cartográfico, do papel dos afetos na articulação dos processos de direção. A amizade, o amor, o cuidado, a solidariedade, o prazer mútuo, o desamparo e o inconformismo mostraram-se decisivos no engajamento coletivo das cineastas, seja em suas práticas na pré-filmagem e nos sets ou numa atuação implicada com seus territórios e no campo político. São articulações situadas na contramão da subjetivação neoliberal e que tecem um elo entre fazer fílmico, narrativa e estética.

Palavras-chave: Cinema brasileiro pós-retomada. Imaginários. Diretoras. Mulheres negras e *queer*. Afetos.

ABSTRACT

In light of the current exclusion of people based on race and gender in Brazilian audiovisual media, in terms of symbolism and leadership roles, this thesis proposes two areas of research. The first focuses on the gender, race and sexuality narratives present in four Brazilian films from the post-revival era, directed by both white and black women. The second focuses on the film directing practices of these filmmakers. The corpus includes the following feature-length fiction films: **Café com canela** (2017) by Glenda Nicácio, **Tremor Iê** (2019) by Elena Meirelles and Lívia de Paiva, **Um dia com Jerusa** (2020) by Viviane Ferreira, and **Levante** (2023) by Lillah Halla. These productions engage with contemporary demands from minority groups for the reconstruction of imaginary repertoires related to their bodies and subjectivities. The aim is to understand whether these productions are guided by more emancipatory regimes of visibility and sensitivity for black women and sexual dissidents. Interest in the work of black and white female filmmakers is driven by a desire to compare power relations in filmmaking and how white perspectives on experiences at the intersection of gender and race are maintained or transformed. The starting point is affect (touching and evoking feelings) as a fundamental dimension in the relationship with the corpus due to its capacity to sensitise other perceptions of the visible. The research is based on a diverse theoretical and methodological framework involving post-structuralist, black, decolonial and lesbian feminist theories; feminist studies in cinema; theories of imaginaries; and discussions of becoming and affections. The cartography was created using the comparative method of film constellations to map the affective vibrations in the encounter between the characters' bodies, the cinematic body and the researcher-spectator's body, challenging perceptions with more nuanced views of black and queer womanhood. From these intensities, presented in four maps linked by the emotions of anger, freedom/pleasure, and love/friendship, emerged cinematic transformations that expand notions of racialized femininity into images of resistance to urban violence, the sharing of pleasure, care for oneself and others, solidarity, the creation of spaces of freedom, the reclamation of ancestry, and the sharing of experiences and time. These lines of flight escape imaginaries of subalternity and emotional deprivation. They are woven in dialogue with aesthetic references from Afro-Brazilian culture or are grounded in a queer sensibility. The films highlight the subjective multiplicity of these women, presenting them as subjects of action and desire (Lauretis, 1984), and showcasing their ways of being, existing, and identifying themselves beyond the influence of oppression. Additionally, in-depth semi-structured interviews with the filmmakers were analyzed through a cartographic ethos to understand the role of affect in directing processes. Friendship, love, care, solidarity, mutual pleasure, helplessness, and nonconformity were crucial to the filmmakers' collective engagement, whether in pre-production and on-set practices or in actions rooted in their territories and the political sphere. These articulations are situated in opposition to neoliberal subjectivation and weave a link between filmmaking, narrative, and aesthetics.

Keywords: Post-revival Brazilian cinema. Imaginaries. Female directors. Black and queer women. Affections.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Contenção, ritmo e geometria: a política dos gestos de Chantal Akerman.....	57
Figura 2 – Trânsito entre documental e ficcional na inscrição dupla do corpo lésbico	63
Figura 3 – O olhar de Val e a separação espacial: da porta para dentro da casa	77
Figura 4 – Desubjetivação da mulher negra no filme experimental de Yasmin Thayná.....	78
Figura 5 – La vieja.....	79
Figura 6 – Corpo, performance e (des)equilíbrio nas relações de gênero	80
Figura 7 – Entre luzes e sombras, linhas de fuga para o desejo lésbico	81
Figura 8 – Inscrição lésbica à espreita do olhar.....	159
Figura 9 – Corpos na <i>enqueerzilhada</i>	162
Figura 10 – Conservadorismo invasivo	167
Figuras 11 a 14 – Mel e os movimentos do desejo	168
Figuras 15 a 18 – Violência e as metáforas da resistência	170
Figuras 19 – Um lar tecido por mulheres negras	171
Figura 20 – O registro de Jerusa, um brado poético	172
Figura 21– A invisibilidade urbana de Sílvia	174
Figura 22 – Monumento da Mãe Preta	174
Figuras 23 a 26 – A prisão interna de Margarida	186
Figura 27 – O abraço do espaço a Margarida	187
Figura 28 – Dança curativa.....	188
Figuras 29 e 30 – Performance de Janaína em direção à liberdade.....	191
Figura 31 – <i>Golden shower</i>	195
Figura 32 – Celebrar a vida, apesar de tudo	197
Figura 33 – O comunitário e a dissolução de fronteiras entre dentro e fora.....	198
Figuras 34 e 35 – O embelezar de Violeta e a alegria entre amigas	201
Figuras 36 e 37 – Jerusa registra a poesia da cidade	204
Figuras 38 e 39 – Espiritualidade e trânsito: a rua em festa	206
Figuras 40 a 42 – Tempo espiralar: passado e presente conjugados na montagem	215
Figuras 43 e 44 – Composições imagéticas de Violeta e a construção do “ser-com.....	217
Figura 45 – O presente de Violeta para Margarida	219
Figuras 46 e 47 – A casa de Jerusa.....	221
Figuras 48 e 49 – A sensibilidade de Sílvia e a memória de Jerusa se conjugam	223

Figura 50 – Ancestralidade pelas raízes de Sílvia	225
Figura 51 – Laço, território e imagem.....	227
Figura 52 – O cuidado reparador de Cássia à Janaína	228
Figura 53 – A rede de mulheres, a teresa e a trama da rota de fuga de Janaína	231
Figura 54 – Espaço fluido de celebração da amizade	232
Figuras 55 e 56 – Vínculos que transbordam a imagem	234
Figura 57 – A primeira aparição do Saracura.....	244
Figura 58 – Água e sangue: o encontro de femininos	246
Figuras 59 e 60 – O olhar de Jerusa e a reinvenção do Saracura	248
Figura 61 – Jerusa no Orum	250
Figuras 62 a 65 – Conexão entre Margarida, Violeta e Oxum	252
Figuras 66 e 67 – Pedagogias do desejo	256
Figuras 68 e 69 – Além da pele	258
Figura 70 – Lampejos de insurgência	262

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Perfil social das cineastas	113

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Ancine – Agência Nacional de Cinema

Apan – Associação de Profissionais do Audiovisual Negro

BRDE – Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul

CEP – Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais

Concine – Conselho de Cinema

EICTV – Escuela Internacional de Cine y Televisión

FCB – Fundação do Cinema Brasileiro

Funarte – Fundação Nacional das Artes

FSA – Fundo Setorial do Audiovisual

GEMAA – Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa

INCAU - Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual do Uruguai

IRDEB – Instituto de Rádio Difusão Educativa da Bahia

LGBTQIAPN+ – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexo, Assexuais, Pan, Não-binárias e mais

PT – Partido dos Trabalhadores

SAv – Secretaria do Audiovisual

Seppir – Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial

Spccine – Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo

SPM – Secretaria de Políticas para Mulheres

STF – Supremo Tribunal Federal

TCLE – Termo de Consentimento Livre Esclarecido

UnB – Universidade de Brasília

UFC – Universidade Federal do Ceará

UFF – Universidade Federal Fluminense

UFG – Universidade Federal de Goiás

UFRB – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFS – Universidade Federal de Sergipe

Unicamp – Universidade Estadual de Campinas

Unip – Universidade Paulista

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
Disparidades de gênero e raça no cinema brasileiro: problematização e percurso da pesquisa	16
CAPÍTULO 1 – GÊNERO, RAÇA E SEXUALIDADES: REFLEXÕES SOBRE FEMINISMOS PLURAIS	26
1.1. Bio-lógica e sentidos de ser mulher: es(ins)crita do corpo como ponto de partida ..	27
1.2. Mulheres e gênero: categorias em (des)construção	33
1.3. Enegrecendo o feminismo: interseccionalidade como chave interpretativa	39
1.4. Os confinamentos da heteronormatividade	48
CAPÍTULO 2 – CINEMA DE MULHERES? TEORIAS, CONTRADIÇÕES E PROTAGONISMOS NA PÓS-RETOMADA	51
2.1. Confrontar o prazer visual: experiências contracinematográficas	55
2.2. Para além dos olhares de resistência: cinema como espaço de partilha	59
2.3. Retomada e pós-retomada, do estético ao político.....	68
2.4. “Feminino” e plural: produções e realizadoras brasileiras na pós-retomada	76
CAPÍTULO 3 – PERCURSOS METODOLÓGICOS: IMAGINÁRIOS E AFETOS NA PESQUISA	82
3.1. Imaginário, cinema e afetos: uma atmosfera partilhada	82
3.2. Cartografia dos afetos	89
3.3. Mapa-constelação	96
3.4. Entrevista cartográfica em profundidade	99
3.5. <i>Corpus-rizomático</i>	101
3.5.1. Café com canela (2017), de Glenda Nicácio e Ary Rosa.....	101
3.5.2. Tremor Iê (2019), de Elena Meirelles e Lívia de Paiva	103
3.5.3. Um dia com Jerusa (2020), de Viviane Ferreira	105
3.5.4. Levante (2023), de Lillah Halla	107
CAPÍTULO 4 – AFETOS NA DIREÇÃO CINEMATOGRAFICA DE MULHERES	110
4.1. Adentrando o campo: perfil das cineastas	111

4.2. “É sempre uma tentativa de estarmos juntos”: coletividade e amizade no fazer cinema.....	114
4.2.1. Cuidado, confiança e prazer	114
4.2.2. Escuta, pausas e tempos criativos/afetivos de produção	125
4.2.3. Conforto, dores e solidariedade.....	129
4.2.4. Estética da existência e criação cinematográfica	132
4.3. “O que eu faço reflete todas as outras faces”: engajamento estético-político	135
4.4. “Amor não enche barriga”: desamparo, precariedade e sabotagem	145
CAPÍTULO 5 – MAPA 1 – MULHERIDADES DESOBEDIENTES: CORPO E CIDADE	154
5.1. Tremor Iê: habitar a <i>enqueerzilhada</i>	156
5.2. Levante: devir-abelha, enxame insubmisso	164
5.3. Um dia com Jerusa: mover-se da invisibilidade	171
5.4. Desobediência como potência	176
CAPÍTULO 6 – MAPA 2 – DA TERRÍVEL BELEZA: ROTAS DE LIBERDADE .	182
6.1. Coreografias de mulheres insubmissas	183
6.1.1. Dança como extrapolação da dor em Café com canela.....	185
6.1.2. Imaginários desencarcerados em Tremor Iê	190
6.2. A rebeldia, o encontro, o olhar, o transe: modos de reinventar a existência	193
6.2.1. Dilúvio <i>queer</i> em Levante.....	193
6.2.2. Diferenças sem separabilidades e espaço seguro em Café com canela	197
6.2.3. A mobilização de novos olhares em Um dia com Jerusa.....	203
6.3. Heterotopias de liberdade	208
CAPÍTULO 7 – MAPA 3 – DA AMIZADE COMO MODO DE EXISTÊNCIA: ACOLHER, ESTAR JUNTAS.....	213
7.1. Amizade com aroma de cuidado em Café com canela	213
7.2. Um dia com Jerusa: origens trançadas.....	221
7.3. Tremor Iê: tocar a outra, tecer em <i>continuum</i>	227
7.4. Levante: amizade que transborda.....	231
7.5. Por imagens que curam	235
CAPÍTULO 8 – MAPA 4 – OUTRAS FORMAS DOS AFETOS.....	241
8.1. Feminilidades na matéria sem forma das águas.....	241

8.1.1. Águas iniciáticas de Um dia com Jerusa.....	244
8.1.2. Mas tinha que respirar: estética de Oxum em Café com canela	250
8.1.3. <i>Bodyland</i> e o corpo para além dos poros em Levante.....	254
8.2. Devaneios do fogo	259
8.2.1. Rastros de sobrevivência em Tremor Iê.....	261
8.3. Contra o desencanto ou horizontes do possível	265
CONSIDERAÇÕES FINAIS: imaginários e devires na cartografia afetiva dos	
cinemas com mulheres.....	267
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	277
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	295
ANEXO	299
APÊNDICE A	301
APÊNDICE B	303
APÊNDICE C	305
APÊNDICE D	306

INTRODUÇÃO

Disparidades de gênero e raça no cinema brasileiro: problematização e percurso da pesquisa

Não é novidade que as mulheres, em especial as negras, ainda ocupam espaço restrito em funções criativas da indústria cinematográfica brasileira, como confirma boletim publicado pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA)¹, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Com dados de 1970 a 2016, o documento constata que apenas 2% dos filmes lançados comercialmente no país neste período, com mais de 500 mil espectadores, foram dirigidos por mulheres. Dentre elas, nenhuma era negra. Por outro lado, há sinais de aumento gradual neste número. Segundo Almeida (2019), entre os anos 1990 e 2000, o percentual de filmes dirigidos por mulheres aumentou em cerca de 50%. De 2011 a 2017, elas estiveram na direção exclusiva de 16,1% dos filmes brasileiros de longa-metragem e codirigiram com homens 7,4%.

Levantamento do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual² que considerou produções lançadas comercialmente em salas de exibição de 2014 a 2018 também confirma esta evolução. Segundo o documento, em 2014, dos 114 filmes lançados, 10% foram dirigidos por mulheres; já em 2018, foram exibidos nas salas de cinema 184 títulos, sendo que 22% tiveram elas na direção. A pesquisa não inclui dados sobre raça.

À baixa representatividade na direção, soma-se as discrepâncias na perspectiva simbólica. Em termos de elenco em filmes de longa-metragem lançados entre 1991 e 2016, a presença delas como protagonistas corresponde a 18% (Almeida, 2019). Sob um recorte racial, a aparição de pretas e pardas nos filmes que tiveram as maiores bilheterias entre 1995 e 2015 é ínfima como protagonistas (2%) e em papéis em geral (2%), mostra outra pesquisa³. Quando estão em destaque, suas personagens são comumente associadas a estereótipos de sexualização, apresentadas em profissões de baixo status social, em

¹ CANDIDO, Maria Rangel *et al.* Raça e Gênero no Cinema Brasileiro 1970 - 2016. **Boletim GEMAA**, n.2, 2017.

²Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf

³ CANDIDO, Marcia Rangel *et al.* Gênero e raça no cinema brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** [online]. 2021, v. 36, n. 106. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/3610611/2021>>. Acesso em: 25 julho 2021.

posições de subalternidade e de falta de reconhecimento social (Candido *et al.*, 2019; 2021). Já as mulheres brancas são construídas em imaginários de romantismo, castidade e maternidade (Candido *et al.*, 2021).

Pensando a cultura midiática de forma mais ampla, também são recorrentes personagens sentenciadas à escassez de afetos (Soares, 2008⁴; Souza, 2013): não são vistas em relacionamentos familiares e afetivos, a não ser pelo viés de apelo erótico e subalterno. Há, nesse sentido, a prevalência de um regime de invisibilidade (Ferreira, 2016) que suplanta a imagem das mulheres negras, restritas senão à ausência, à presença ainda conectada a imaginários sociais estruturados no racismo, no sexismo e na cisheteronormatividade.

Quando abrangemos as figurações em termos de sexualidade, constata-se um quantitativo reduzido de filmes comerciais com protagonismo lésbico ou que lidam com outras manifestações da sexualidade das mulheres que não a heterossexual. Há, ainda, a recusa em tecer imagens mais complexas para tais personagens em suas aparições. Naiade Bianchi (2020) percebe nos longas-metragens de ficção do cinema brasileiro mais recente o investimento em um padrão higienista e punitivista às personagens, marcadas por experiências de dor, morte, isolamento e violência.

De forma geral, as análises permitem observar a interposição das hierarquias de gênero e raça nos meios de produção e nos modelos representacionais, corroborando processos de exclusão de uma diversidade de mulheres do campo cinematográfico. Há que se ponderar, por outra via, que os dados destas pesquisas não abrangem⁵ os inúmeros filmes independentes realizados por elas e cuja exibição está restrita a espaços como os de festivais. Esses circuitos têm, cada vez mais, apresentado propostas segmentadas de curadoria (de gênero, de raça, de sexualidades, ou numa intersecção) com o intuito de

⁴ Em sua dissertação, Soares (2008) formulou a ferramenta analítica Síndrome de Zilda, que oferece subsídios para a análise de representações das personagens negras na mídia brasileira. O nome é uma referência à personagem Zilda, da novela Laços de Família. Interpretada por Thalma de Freitas, ela era a empregada doméstica que trabalhava para a patroa branca (Vera Fischer) em posição totalmente subserviente. Soares aponta a combinação de estereótipos de mucama e mãe-preta – ambas figuras cuidadoras das famílias brancas no imaginário social brasileiro – e, para além, a invisibilidade de vínculos da personagem, que vivia para o trabalho.

⁵ Candido *et al.* (2025) pontuam em outro artigo que a definição de longas-metragens de grande público para as análises interseccionais de raça e gênero nos estudos do GEMAA se justifica por serem obras que agregam maior quantidade de espectadores e que, muitas vezes, registram toda a frequência nas salas de cinema para filmes brasileiros. São também as que alcançam mais recursos para divulgação e distribuição.

fortalecer a circulação de filmes com direção, por exemplo, de mulheres negras (Souza; Mesquita, 2020; Ferreira; Souza, 2023).

Se a invisibilidade e a interdição ao acesso a instâncias de liderança com destaque em âmbito comercial são a regra, principalmente para as mulheres negras, em um movimento contrário, houve, nas duas últimas décadas, o florescimento de uma leva de realizadoras, principalmente – mas não só – na produção de curtas-metragens (Silva, 2022; Freitas; Almeida, 2017; Ferreira; Souza, 2017; Oliveira, 2016; 2017).

Tal tendência se alavanca de processos macropolíticos – atuação de movimentos sociais, associações e coletivos para garantias de direitos no setor, estruturação de políticas públicas afirmativas de gênero e raça, organização de festivais próprios, por exemplo – aos micropolíticos. Quanto ao contexto sócio-histórico, nos últimos anos vimos exacerbadas manifestações do conservadorismo – misoginia, racismo, classismo e outras formas de violência – no campo político e social, a intensificação do neoliberalismo e suas políticas de subjetivação (Rolnik, 2018) e a ruptura institucional ocorrida após o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff, também inflamada por discursos misóginos (Amorim, 2022) e com consequente polarização política no país.

Olhando para um retrospecto ainda mais duradouro, há que se pontuar a manutenção de uma política de subjetivação subalterna para as mulheres – em especial, as negras – estruturada a partir de relações de gênero, raça, classe, sexualidades e outros marcadores sociais que seguem legitimando valores hierárquicos a partir da reafirmação de superioridade da masculinidade branca hegemônica. Como fator de organização da colonialidade capitalista (Lugones, 2020), tal política se sedimentou a partir de uma série de imaginários sociais que desumanizam os negros e reafirmam papéis sociais específicos às mulheres, também conforme sua raça. Portanto, encontra-se dentro da ordem do que Suely Rolnik (2018) descreveu como inconsciente colonial capitalístico⁶: a organização das subjetividades em função do acúmulo do capital em suas diversas instâncias. No atual estágio do capitalismo neoliberal, tal regime tem se encarregado de capturar as subjetividades, os desejos, a imaginação e tudo aquilo que configura nossa sensibilidade –

⁶ Rolnik (2018) argumenta que, enquanto o capitalismo em seu estágio anterior tinha como motor o trabalho e a extração de mais valia a partir da produção do trabalhador, na sua versão financeirizada mais recente – a do neoliberalismo –, ele extrai sua força da expropriação das subjetividades e da potência vital de criação de formas de existência. Esse processo é também acompanhado pela redução do Estado democrático de direito, ou seja, pelo desmonte de direitos sociais – estratégia para manter as subjetividades em um estado de fragilidade e submissão – e pelo avanço do conservadorismo e do consumo, de modo que se reforce a posição do mercado como solução às problemáticas sociais.

o sentido e o percebido – de sua força de criação de novos modos de existência. Para Rolnik, são os afetos – emoções vitais que tocam, perturbam e nos convocam ao desejo de agir – que nos oferecem as armas para resistência micropolítica a qual retome nossa capacidade criadora de mundos e nos encaminhe à descolonização do inconsciente.

Como arte (re)criadora de imaginários e potência de mobilização artística coletiva, o cinema brasileiro passou a acomodar ainda mais, neste período, a urgência de diferentes grupos sociais excluídos de suas próprias imagens em provocar, a partir de suas narrativas, uma reinvenção de mundos em que se afirme suas sensibilidades, o direito de existir em seus próprios termos e o protagonismo dessas minorias.

Considerando tal cenário macro e micropolítico, esta pesquisa busca por produções cinematográficas brasileiras com direção de mulheres capazes de produzir “conhecimento potente para a construção de mundos menos organizados por eixos de dominação” (Haraway, 1995, p.24). Questiono aqui: Como a presença das mulheres (na direção e como protagonistas de narrativas) pode afetar a produção de imaginários cinematográficos relativos às matrizes de gênero, raça e sexualidades em direção a visibilidades emancipatórias? Como os processos de direção cinematográfica por mulheres (brancas e negras) podem reconfigurar as práticas de realização cinematográfica?

O objetivo principal da tese é investigar os imaginários acerca de mulheres negras e dissidentes de sexualidade em quatro filmes brasileiros da pós-retomada⁷ dirigidos por mulheres (brancas e negras) para pensar os regimes de visibilidade e de sensibilidade acionados por seus filmes. Já um dos objetivos secundários é compreender o que engaja afetivamente as cineastas em suas práticas cinematográficas e quais impactos essas mobilizações têm para o campo da realização cinematográfica. A pesquisa se dará a partir dos longas- metragens de ficção e suas respectivas diretoras: **Café com canela** (2017), de Glenda Nicácio – codirigido com Ary Rosa –; **Tremor Iê** (2019), de Elena Meirelles e Livia de Paiva; **Um dia com Jerusa** (2020), de Viviane Ferreira; e **Levante** (2023), de Lilla Hallah.

Busquei privilegiar narrativas com destaque a grupos minoritários de mulheres – negras e não heterossexuais – justamente pelo o que aponte na problematização: são elas as mais invisibilizadas nas representações cinematográficas e as que têm se mobilizado

⁷ A pós-retomada compreende o período da produção cinematográfica brasileira a partir de 2003, quando a Agência Nacional de Cinema (Ancine), criada em 2001 como órgão regulador do setor audiovisual nacional, passou a ser vinculada ao Ministério da Cultura (Oricchio, 2003; Caldas; Montoro, 2006).

cada vez mais em favor de transformações dos imaginários audiovisuais. O enfoque na direção por mulheres brancas e negras oferece um viés comparativo quanto à prevalência ou à transformação de olhares da branquitude sobre minorias de gênero, raça e sexualidades, bem como permite observar os atravessamentos das relações de poder e as aproximações e/ou os distanciamentos nos seus processos de direção.

Nesse sentido, opto pela abordagem interseccional, por entender que a categoria de gênero é insuficiente para compreender estruturas complexas que se cruzam para produzir as experiências dos sujeitos do gênero dentro das matrizes de poder da colonialidade (Lugones, 2020; Collins, Bilge, 2020). A interseccionalidade admite a concomitância em que operam estruturas opressivas como o racismo, o sexismo, o classismo, o cisheterossexismo, entre outras, e seus efeitos perversos sobre as(es) diferentes sujeitas(es) marcados pelo cruzamento de conjunções identitárias, desnaturalizando a ideia de uma opressão comum que aflige todas as mulheres.

Busca-se nos filmes a emergência de devires do ser mulher(es) negras e *queer* ou, nos termos de Glissant (2021), a opacidade de suas imagens – a vontade de relação e de abertura a singularidades não redutíveis. A noção de devir trabalhada por Deleuze e Guattari (1997) indica os fluxos que abrem fissuras nas categorizações, que escapam ao poder, que desfazem e recriam novos sentidos no encontro entre corpos distintos. Potencializados pelos afetos, os devires reposicionam as expressões das mulheridades dos imaginários majoritários de gênero, raça e sexualidades enquanto particularidade, diferença, multiplicidade. “Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a ‘parecer’, nem ‘ser’, nem ‘equivaler’, nem ‘produzir’” (Deleuze; Guattari, 1997, p.29).

Os afetos são intensidades que viabilizam a produção de novas formas sociais e subjetivas (Safatle, 2016; Deleuze; Guattari, 1992; Rolnik, 2018) por reconfigurarem nossa sensibilidade e mobilizarem nossos desejos, direção que nos interessa na pesquisa. Na esteira das reflexões de Lopes (2016) sobre as obras cinematográficas como criadoras de encontros e relações, me proponho a compreender o que pode emergir dos encontros afetivos entre pesquisadora (também espectadora) e filmes, como essas conexões abrem brechas para a percepção de outros regimes de visibilidade e sensibilidade mais emancipatórios a essas mulheres. Tal olhar relacional, que valoriza um “saber com” ao invés de “saber de” (Rosário; Coca, 2018) e que coloca em perspectiva os afetos na

dimensão imaginária do cinema, pode oferecer novas possibilidades analíticas neste campo.

Compreendendo o cinema como uma tecnologia de gênero (Lauretis, 1994) – ou seja, como produto e produtor de imaginários pelas marcas de gênero –, coloco em questão sua possibilidade de ir além da percepção sobre o gênero moldada num viés binário, essencialista ou universalista. Interessa sua potência de rasurar os estereótipos, desvencilhar-se das dicotomias. Pontuo que além de engendrar, o cinema também corrobora a construção de apresentações e modos de ver racializados, ou seja, “a raça pode ser um fator na construção da linguagem cinematográfica [...]” (Gaines, 1999, p. 301, tradução nossa). Assim, pretendo compreender como os filmes aqui investigados podem “produzir as condições de visibilidade para um sujeito social diferente” (Lauretis, 1984, p.9) – nesta tese, sujeitas interseccionadas por experiências de gênero, raça e sexualidades.

Para embasar a investigação e situar com mais detalhes os imaginários de gênero, raça e sexualidades dominantes na sociedade e nas produções cinematográficas brasileiras, a proposta é resgatar o arcabouço das teorias feministas do cinema e dos estudos de gênero e raça. Do mesmo modo, o panorama da conjuntura da pós-retomada e das produções brasileiras feitas por mulheres no período nos ajudará a dimensionar aspectos que favoreceram a elevação da presença delas no segmento, algumas tendências narrativas e estéticas, além de reiterações e possíveis linhas de fuga a imaginários alçadas por seus filmes. Tais constatações podem ser dialógicas com as imagens apresentadas nas produções aqui analisadas.

Por isso, ressalto os seguintes objetivos específicos para a pesquisa:

- 1) Recuperar, em pesquisa bibliográfica, reflexões dos estudos feministas e do cinema sobre gênero, raça e sexualidades, além do histórico recente da participação das mulheres no cinema brasileiro pós-retomada em termos de contexto e produções.
- 2) Analisar os longas-metragens ficcionais selecionados para o *corpus* da pesquisa a partir do método da cartografia dos afetos, com o intuito de mapear possíveis rupturas ou manutenções nos imaginários cinematográficos dominantes quanto às mulheres negras e *queer*.
- 3) Compreender, a partir de entrevistas em profundidade com as diretoras das obras selecionadas nesta pesquisa, quais são os afetos mobilizados em seus fazeres cinematográficos.

Aposta-se que todos os filmes desta pesquisa priorizam o olhar para os afetos

partilhados entre mulheres e corpos não-hegemônicos como impulsionadores de formas de autonomia para as personagens (sobre corpos e vivências) e agenciadores de suas políticas de resistência e enfrentamento às opressões machistas, sexistas, lesbofóbicas e racistas. Ou seja, os afetos articulariam a presença das protagonistas enquanto sujeitas da ação e de seus próprios desejos, mesmo diante de experiências de vulnerabilidade. Por isso a opção por realizar um mapeamento destes afetos em sua capacidade de transformação dos imaginários.

Em relação ao *corpus*, justifica-se a escolha de longas-metragens de ficção pelo interesse em enveredar em um formato da produção audiovisual onde ainda prevalece a exclusão da ação das mulheres, sobretudo negras, mas o qual se destaca por atrair maior audiência no circuito comercial. A produção das mulheres, em geral, concentra-se em documentários (Almeida, 2019) e, no caso das mulheres negras⁸, em curtas-metragens. Por isso, o intuito é pensar as possibilidades de afirmação política e simbólica delas nesta instância. É uma forma de valorização dos fazeres cinematográficos ficcionais de mulheres e de corroborar para suprir lacuna ainda existente do conhecimento sobre cineastas brasileiras, suas práticas e suas obras.

A escolha destas produções também se deu pela intenção de demonstrar a pluralidade de olhares das cineastas brasileiras a partir de contextos socioculturais de realização distintos – neste caso, Bahia, Ceará e São Paulo. Quanto ao recorte temporal, é explicado não só pelo crescimento, nos últimos anos, das produções cinematográficas com participação das mulheres em funções relevantes. Compreendo que a presença delas nas diferentes instâncias desta indústria tem reflexo no reconhecimento que o cinema brasileiro tem angariado recentemente. A exemplo, todos os filmes do *corpus* foram premiados em festivais no Brasil e/ou no exterior.

Percebe-se, ainda, como embasamento para a pesquisa que os imaginários circulantes no audiovisual sobre as mulheres estão atrelados aos processos socio-históricos e culturais pelos quais são instituídos imagens, valores, identificações e representações que determinam modos de ver e experienciar o gênero, a raça e as sexualidades. Isso porque, segundo Castoriadis (1982), os imaginários fornecem as significações sociais, partilhadas coletivamente, pelas quais os indivíduos constroem seu entendimento enquanto sujeitos sociais – portanto, disponibiliza o repertório imagético e simbólico pelo qual os sentidos de

⁸ Até o fechamento desta pesquisa, identificou-se apenas quatro cineastas negras brasileiras com longas-metragens de ficção lançados – duas delas na última década e dentro do período considerado neste estudo.

ser se consolidam, mas também se atualizam conforme o momento histórico de cada sociedade. Estes processos estão correlacionados a repertórios encontrados em outros produtos midiáticos e culturais, como as telenovelas, as redes sociais, a literatura, a música e as obras de arte.

Assim, busca-se observar as relações assimétricas de poder e as potenciais transformações alçadas perante processos comunicacionais/artísticos promovidos pelo cinema, o que dialoga com aspectos sociais, culturais, de subjetivação e da afetividade contemporâneos. Esta perspectiva perpassa os interesses de pesquisa propostos pela linha de Poder e Processos Comunicacionais do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB, a qual essa pesquisa alinha-se.

Embora seja crescente o número de pesquisas dedicadas à análise de filmes brasileiros realizados por mulheres, ainda são restritas aquelas sobre comunicação e cinema numa perspectiva interseccional (Ferreira, 2017). Este é um diferencial deste estudo, que considera em seu *corpus* filmes dirigidos por mulheres brancas e negras. Do mesmo modo, ainda pouco se fala sobre a organização e as práticas do fazer cinematográfico de diretoras mulheres, bem como de outras trabalhadoras em instâncias criativas do audiovisual brasileiro. A dissertação de Luciana Oliveira Vieira (2018), por exemplo, é um dos poucos achados referentes aos modos de realização de cineastas negras. Ao mapear estudos recentes sobre os imaginários cinematográficos, numa dimensão interseccional, deparei-me com alguns caminhos traçados na identificação de outros repertórios imaginativos. Moraes (2016) propõe uma abordagem de análise de produções dirigidas e protagonizadas por mulheres que considera, a partir das narrativas, como a interação com espaços geográficos, posição socioeconômica, sexualidade e contextos estruturais das relações geracionais incidem nas formas específicas de vivência do gênero. Ela observa, em três filmes cujas protagonistas são mulheres negras periféricas, como as personagens passam a “portarem-se como o sujeito de suas próprias ressignificações” (Moraes, 2016, p.41) em suas experiências cotidianas pela transgressão de situações de subalternidade.

Pela inter-relação entre raça e gênero, Ferreira (2016) identifica em três filmes da retomada e pós-retomada do cinema brasileiro com personagens negras algumas alternativas que possibilitam a desconstrução de estereótipos, como o da mulata – aquela que está disponível ao prazer do homem branco – e da doméstica. Entre elas, o “jogo”

sensível com representações de divindades e de elementos da cultura afro-brasileira, a valorização da estética negra como modelo de beleza, o questionamento à posição de subserviência a qual lhes é imposta e a expressão numa postura ativa, de insubordinação.

Embora não trate necessariamente de imaginários, a dissertação de Lygia Pereira dos Santos Costa (2020) aponta imagens presentes em narrativas de quatro cineastas negras contemporâneas que realçam aspectos essenciais para desnaturalizar estereótipos de raça e gênero: o reconhecimento de vivências, percepções de mundo e valores que partem das próprias mulheres negras, em seus processos de autodefinição. A exemplo da valorização de relações familiares, da ancestralidade e de mitos e signos que compõem as raízes afro-brasileiras, bem como da fabulação e de elementos da territorialidade de onde realizam suas narrativas.

Em vista a tais discussões, apresento os caminhos trilhados nesta tese. O arcabouço teórico se encontra no primeiro, segundo e terceiro capítulos. No primeiro – **Gênero, Raça e Sexualidades: Reflexões sobre Feminismos Plurais** –, me debruço sobre conceitos dos estudos feministas e de gênero a partir das abordagens das teóricas pós-estruturalistas, negras, decoloniais e lésbicas, como ponto de partida. Tais referenciais nos permitem apontar as perspectivas adotadas para as categorias de gênero, raça e sexualidades, estruturantes desta tese.

Cinema de Mulheres? Teorias, Contradições e Protagonismos na Pós-Retomada (capítulo 2) traz discussões da teoria feminista do cinema, situando suas contradições e diferentes óticas, e apresenta o contexto de produção da pós-retomada. O contexto político de propulsão dos cinemas realizados por mulheres negras e brancas e as abordagens estéticas e narrativas de filmes dirigidos por elas no período também encontram-se no capítulo. Já o conceito de imaginário a partir, sobretudo, de Castoriadis (1982; 1992; 2006), Baczko (1985) e Maffesoli (2001) aparece no capítulo 3, **Percursos Metodológicos: Imaginários e Afetos na Pesquisa**, onde também abordo os afetos e o devir como perspectivas de análise do *corpus* de pesquisa. Detalho, ainda, o procedimento metodológico adotado, que além de pesquisa bibliográfica, inclui análises dos filmes a partir da combinação entre cartografia⁹ dos afetos e constelações fílmicas (Souto, 2019).

⁹ Partindo do entendimento do percurso e do *corpus* de pesquisa a partir da noção de rizoma proposta por Deleuze e Guattari (1995) – como veremos mais à frente –, partilho da ideia de que um objeto de pesquisa possui diferentes pontos de entrada, que se apresentam conforme a experiência com o território pesquisado. Não trabalho, portanto, com a ideia de categoria de análise, mas com uma lógica menos rígida de

O método da cartografia é orientado a partir da abordagem de Deleuze e Guattari (1995), Rolnik (2016), Rosário e Coca (2018), e Kastrup (2020), propondo o acompanhamento de processos de subjetivação no território de pesquisa. Tal prática me aproxima de um viés analítico de experimentação, mais subjetivo e fluido, deixando os afetos guiarem o olhar e as sensações para as imagens fílmicas. Ou seja, pauto o itinerário pelo óptico pelo háptico das imagens (Bruno, 2018), o que permite a configuração dos mapas sensíveis. Já a constelação fílmica oferece subsídios para o agrupamento das análises conforme os afetos pulsantes ao longo do trajeto cartográfico pelo conjunto do *corpus*.

Outra frente de pesquisa, também evidenciada no capítulo 3, é o exame dos processos de direção cinematográfica das cineastas elencadas na tese a partir de seus engajamentos afetivos. A etapa envolve entrevistas semiabertas em profundidade com as diretoras, analisadas pelo viés do *ethos* da cartografia e fundamenta a elaboração do capítulo 4, intitulado **Afetos na direção cinematográfica de mulheres**. Os capítulos 5 a 7 compõem as análises fílmicas, articuladas a partir dos afetos e sensações pulsantes nos filmes: a raiva (capítulo 5 – **Mapa 1 – Mulheridades Desobedientes: Corpo e Cidade**), a liberdade (capítulo 6 – **Mapa 2 – Da Terrível Beleza: Rotas para Liberdade**), a amizade/amor (capítulo 7 – **Da Amizade como Modo de Existência: acolher, estar juntas**). Com o título **Mapa 4 – Outras Formas dos Afetos**, o capítulo 8, por fim, nos direciona à análise das sensibilidades da água e do fogo presentes nos filmes também como mobilizadoras de afetos. A partir dessas energias vibrantes nas produções, identifiquei alguns possíveis devires cinematográficos, constituídos a partir de linhas de fuga aos imaginários prevalentes em relação às mulheres negras e dissidentes de sexualidades. Tais achados são pontuados nas considerações finais da tese.

aproximação do objeto, entendendo que a experiência com os filmes irá me guiar à entrada no campo de pesquisa a partir da percepção de diferentes inquietações e afetos expressos na relação com as produções.

CAPÍTULO 1 – GÊNERO, RAÇA E SEXUALIDADES: REFLEXÕES SOBRE FEMINISMOS PLURAIS

As teorias feministas e de gênero apontaram caminhos para incorporação de outras miradas teórico-metodológicas nos diversos campos do conhecimento, em contraponto à produção científica referenciada na masculinidade branca, cisheterossexual, de classe média e ocidental. A possibilidade de descentrar o sujeito da ciência e reposicionar as mulheres dentro das dimensões investigativas, a partir da localização de gênero e de sua compreensão na configuração das relações sociais, repercutiu na desestabilização da racionalidade e da neutralidade do saber, expostas em seu silenciamento quanto à diferença e ao ponto de vista das mulheres (Louro, 1997; Rago, 1998).

Os estudos feministas e de gênero propõem outros parâmetros de produção do conhecimento que incorporam o subjetivo como estratégia política para desvelar os processos de dominação estabelecidos desde a dimensão pública até a mais íntima das experiências das mulheres e outras minorias de gênero e sexualidades. Também para destacar pautas protagonizadas por elas, antes ocultas dos discursos acadêmicos. A historiadora Margareth Rago (1998, p.4) detalha que o projeto feminista de ciência irá evidenciar as relações de poder existentes no campo científico e denunciar “seu caráter particularista, ideológico, racista e sexista: o saber ocidental opera no interior da lógica da identidade, valendo-se de categorias reflexivas, incapazes de pensar a diferença”.

Saliento que este não é um projeto único, mas plural, e resulta de protagonismos do ponto de vista dos movimentos sociais articulados na luta por direitos das mulheres e equidade, em diferentes grupos sociais, e em termos teóricos e epistemológicos (Piscitelli, 2002). Numa tentativa de adentrar conceitos que mobilizam o campo feminista, bem como as críticas, os tensionamentos e as transformações às molduras que o institui – o que coaduna com a perspectiva adotada nesta tese – este capítulo analisa a construção de mulher e de gênero como categorias corporificadas, e externa os embates em seus usos na produção de sentidos de mulheridades plurais.

Entendo a consolidação do paradigma interseccional, proposto pelo feminismo negro e absorvido por outras abordagens, como percurso crítico a estes conceitos e de reformulação epistemológica do campo feminista que possibilita a leitura e a afirmação de múltiplas configurações subjetivas e identitárias antes excluídas do conhecimento acadêmico. Esse

passo se mostra importantíssimo para estudar a ordem simbólica do gênero dentro de imaginários contemporâneos fomentados pelo cinema – mote desta pesquisa –, de modo que seja possível identificar a reiteração de modelos únicos socialmente codificados de performance de gênero, bem como distanciamentos a essa perspectiva, ampliando o olhar para como esse processo se dá tramado às experiências de raça e sexualidades.

A diferença, como fundamento às críticas à sujeita universal do feminismo, é tomada, em seu caráter relacional (Kilomba, 2019), como ponto de inflexão não para reforço à posição de outridade das diversas sujeitas(es)¹⁰ concretas(es) do feminismo, mas para reposicionamento de nossos olhares e sentidos à coexistência de eixos de poder variados que configuram empiricamente a forma como exercemos nossas mulheridades.

De início, recorro a um relato pessoal, a partir da es(ins)crita de meu próprio corpo e de meu lugar situado (Kilomba, 2019; Haraway, 1995), na intenção de ressaltar que o subjetivo não se dissocia do político e que as opressões vivenciadas enquanto mulher branca, de classe média, cisheterossexual são diferentes das experimentadas por outras mulheres segundo os marcadores sociais que as atravessam.

1.1. Bio-lógica e sentidos de ser mulher: es(ins)crita do corpo como ponto de partida

Domingo, 4 de setembro de 2022. Sentia meu corpo diferente. Seios inchados, um mal-estar prolongado e sonolência tomavam conta da minha rotina há algum tempo. Dias antes, desconfiei que as mudanças em meu corpo não eram só alterações de mais um ciclo menstrual que se iniciava. Pelo segundo mês seguido, minha menstruação, sempre tão regular, havia atrasado. No anterior, a desconfiança era de que a infecção por covid-19, contraída à época, havia impactado meu organismo. Desta vez, minha intuição dizia que o motivo era outro. Um descuido ignorado acabou me levando ao que eu mais temia naquele momento: estava grávida.

A descoberta não me levou a qualquer sorriso. Não vivenciei aquela cena de novela em que o casal confirma a gestação e se abraça feliz pelo “presente” do destino. Apesar de amparada por meu companheiro que, mesmo recebendo a notícia surpreso, olhou-me com segurança de sua paternidade, não tive a mesma reação. Fiquei apavorada. Sempre questioneei

¹⁰ Por tratar-se de uma pesquisa feminista e na tentativa de contrapor o uso do masculino na linguagem como implicitamente neutro, opto por flexionar o gênero e utilizar a linguagem não binária, sempre que possível, em pronomes, substantivos, adjetivos e nomes coletivos. Assim, destaco em primeiro lugar o feminino (a/ela/dela), seguido do agênero (e ou u/elu/delu) e, depois, do masculino (o/e/dele).

se algum dia gostaria de ser mãe. E ficava desconfortável com perguntas do tipo feita por familiares, já que, diferente de muitas mulheres que conheço, este nunca foi meu desejo genuíno. Era aterrorizante ter que encarar a maternidade em pleno doutorado e lidando com a ansiedade diante da vida que levava naquele momento.

Depois daquele dia, o famoso enjoo da gravidez bateu à porta e não me deixava só mais nenhum segundo. Junto a isso, as cobranças no doutorado, com trabalhos acumulados para serem entregues, e no emprego estavam em alta. Pensava: “esse é só o começo”. Como conseguiria criar aquela criança sem estar preparada? Como equilibraria as rotinas profissionais e acadêmicas aos intensos cuidados de um bebê? Sei que estas perguntas expõem meu lugar de privilégio, afinal, além de inserida em um espaço elitizado e majoritariamente branco como a universidade e de vivenciar uma situação profissional estável, as problemáticas financeiras, por mais que se apresentassem, não eram minha maior preocupação naquele momento. Estava, ainda, amparada por um companheiro disposto a efetivar as funções paternas, o que não é realidade para um número significativo de mulheres no Brasil: 11 milhões de mães criam seus filhos e filhas sozinhas – 7 milhões destas são negras – e chefiam 15% dos lares brasileiros, aponta pesquisa da Fundação Getúlio Vargas¹¹. Ainda assim, as indagações martelavam dia e noite em minha cabeça, revezadas a falas de amigas – a maioria na mesma condição socioeconômica – que confessavam estar cansadas do cuidado de suas crianças e diziam o quanto é trabalhoso ser mãe e o quanto a sociedade cobra-lhes no exercício deste papel, num processo de vigilância e moralidade.

Menos de duas semanas depois, um sangramento, com contrações intensas, mudaria a situação: havia perdido o bebê. Senti-me ainda mais culpada pelo ocorrido, como se fosse a responsável por não ter adquirido o famoso amor materno incondicional. Dois meses depois, em uma consulta com a ginecologista, ouço a seguinte frase: “você é casada? Você tem que engravidar agora que está com 31, depois é tarde”. O aborrecimento diante do comentário invasivo sobre um exercício materno que, nas palavras dela, soava como compulsório, fez-me refletir sobre os significados de ser mulher. Sobretudo, se ser mãe – socialmente tida como uma consequência do ser mulher – é, de fato, uma escolha para todas nós num país de elevada desigualdade econômica, social e racial, onde 8,9% das mulheres

¹¹ Ver em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2023-05/maes-solo-tem-mais-dificuldade-de-entrar-no-mercado-de-trabalho>.

já sofreram algum tipo de violência sexual¹² e onde o aborto é prática ilegal, mas muitas vezes efetuada – e de forma inadequada –, expondo especialmente mulheres negras e pobres ao risco de morte (Góes, 2018)¹³.

Os obstáculos para as que seguem com a maternidade não podem ser dimensionados por uma única lente (branca e classista) como similares para todas as mulheres. Afinal, como diz Akotirene (2019, p.16), “enquanto as mulheres brancas têm medo de que seus filhos possam crescer e serem cooptados pelo patriarcado, as mulheres negras temem enterrar seus filhos vitimados pelas necropolíticas, que confessional e militarmente matam e deixam morrer”.

Exponho esse delicado relato pessoal, entremeado a reflexões, na tentativa de situar algumas das diferentes dimensões que perpassam minha realidade perante a de outras mulheres, entendendo-me como parte de uma identidade coletiva – muitas vezes, quase invisível e tratada como universal –, que é a branquitude. Problematizo ainda as construções simbólicas e performáticas do que é ser mulher cristalizadas em torno do útero e das capacidades reprodutivas por ele oferecidas, ampliando o quadro de percepção do que constituiria os sentidos de mulheridades.

Navarro-Swain (2007) questiona a existência de nós, mulheres, definida com base neste órgão – ou, mais precisamente, na incorporação do sexo biológico, tido como natural e normatizador de identidades. A autora confronta o imaginário social sobre “a verdadeira mulher”, o qual naturaliza o destino biológico de reprodução e reduz nossas práticas, relações e papéis sociais a um ordenamento simbólico pautado na dicotomia feminino/masculino. O sentido de ser mulher estaria marcado no próprio corpo, interpretado como o que parametriza nossas identidades de gênero, e “a capacidade de procriação própria do feminino torna-se o próprio feminino” (Navarro-Swain, 2007, p.211).

O corpo não é apenas discursivamente construído, é objetivado numa escala de valores e atributos que além das identidades, estabelecem seus critérios “verdadeiros”: a “verdadeira mulher”, sedutora, bela, implacável, imagem à qual procuram se identificar milhões de seres marcados do feminino. (Navarro-Swain, 2007, p.235).

¹² Dado de 2021 da Pesquisa Nacional de Saúde (PNS) do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

¹³ Em sua tese de doutorado, Góes (2018) analisa como as intersecções de gênero, raça e classe impactam a saúde reprodutiva de mulheres negras e o acesso a serviços de saúde pós-abortamento. A pesquisadora leva em consideração estudos que apontam que mulheres negras e em situação de pobreza estão mais sujeitas a interromper a gravidez em locais insalubres, com métodos inadequados e sem acompanhamento médico. Esta situação pode incorrer em complicações e na morte materna.

Essa questão apresenta outros contornos quando lembramos que a rede de significados sociais do que é ser mulher restringe, dentro dos termos do binarismo, o materno e outros atributos sociais, tidos como naturais, à apenas algumas mulheres – neste caso, as que exercem privilégios raciais, de gênero, de orientação sexual e de classe.

Nesse sentido, a pergunta “E eu não sou uma mulher?”, feita pela ativista negra Sojourner Truth na Convenção dos Direitos das Mulheres de 1851, nos Estados Unidos, expõe as contradições das bases de inteligibilidade da categoria mulher. Em seu discurso, Sojourner, que nasceu escravizada, conquistou a liberdade e lutou pela abolição estadunidense, argumenta que qualidades e comportamentos sociais tidos como tipicamente femininos não eram parte de sua realidade, mas rebate se isso fazia dela menos mulher.

Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari 13 filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (hooks, 2022, p. 253).

O que Sojourner contrapõe neste discurso são os padrões vigentes de mulher e a inferiorização da mulheridade negra, resultante do processo de desumanização perpetrado pelo projeto capitalista colonial de escravidão. O fato de identificar-se como mulher não lhe garantiu a possibilidade de ser legitimada como tal, já que dentro das configurações de uma sociedade racista e, à época, escravista, sua negritude era vista como determinante que a excluía do ideário de feminilidade – constituído dentro dos padrões estéticos e experiências das brancas – e que avaliza violências contra mulheres negras.

O questionamento de Truth leva-me, querendo ou não, a um outro, dificilmente respondido em termos simplistas: o que é ser mulher? Um direcionamento para essa interrogação pode ter diversas camadas. Uma delas leva a outra incógnita: eu sou só mulher? Ou ainda: o que me une a outras mulheres? Ultrapassando definições que inscrevem o gênero a partir do corpo, a transfeminista Letícia Nascimento (2021) vai mais longe e provoca, em uma ruptura com a cisheteronormatividade: “E não posso ser eu uma mulher?”, lembrando o lugar das mulheres trans neste debate. Diante de minhas experiências, um senso comum da ideia de mulher é logo pulverizado ao ter consciência de que meu entendimento enquanto sujeita é perpassado por relações de poder estabelecidas a partir de meu gênero, raça, classe

social, idade, orientação sexual e tantas outras articulações que constituem e são delineadas por minha identidade. O que me coloca em um ponto de partida diferente de mulheres cujas trajetórias foram tecidas por outros marcadores sociais.

Dito isto, percebo que a ausência de uma reflexão crítica das imagens midiáticas dominantes quanto ao complexo humano acaba por determinar modelos de ser mulher (Machado, 2006) suturados em estruturas binárias e excludentes que se instituem, por exemplo, em padrões de beleza (em que bela corresponde à branca, cis, magra, curvilínea, e feia é associada às negras, trans, gordas) e de felicidade (em que o ideal de realização da vida é o casamento, a maternidade e a riqueza, enquanto aquelas que escapam a esse destino são tidas como solitárias, mal amadas, rejeitadas, infelizes – consequência da pobreza – ou não são vistas como mulheres).

Estes modelos foram percebidos por Machado (2006, p.232) em filmes e desenhos infantis de ampla audiência que reiteram em suas matrizes discursivas “a ideia de que todas as mulheres têm objetivos e perspectivas semelhantes, remetendo à imagem da ‘verdadeira mulher’ – feminina, delicada, atenciosa, boa preocupada com animais e idosos, guardiã da família – e destinada ao amor, casamento e maternidade”.

Há de se reconhecer, no entanto, que as mudanças culturais, sociais, políticas e econômicas nas últimas décadas têm contribuído para a multiplicação de discursos e regimes de visibilidade sobre as mulheres numa articulação entre gênero, raça e sexualidades, o que também perpassa o cinema. Essas transformações operam ora de forma sutil, num jogo “que alterna imagens tradicionais com imagens inovadoras, originando negociações aprazíveis” (Machado, 2006, p. 232), ora de forma mais abrupta.

Visualizar, sentir, afetar-me por outras apresentações dos imaginários sobre mulheres dentro dessas intersecções e compreender como essas construções ganham espaço nos filmes **Café com canela** (2017), de Glenda Nicácio e Ary Rosa, **Tremor Iê** (2019), de Elena Meirelles e Lívia de Paiva (2019), **Um dia com Jerusa** (2020), de Viviane Ferreira, e **Levante** (2023), de Lillah Halla, é intenção de minha pesquisa, que, de certa forma, também se mobiliza pelas indagações feitas acima.

Café com canela narra o cotidiano de duas mulheres negras, moradoras de cidades do Recôncavo Baiano, de diferentes gerações, e o (re)encontro entre as duas a partir de suas experiências de dor, mas também do apoio para superá-las. O filme aponta a sororidade¹⁴ e

¹⁴ Abordo o conceito de sororidade mais à frente, a partir da perspectiva de bell hooks (2019a), e de

os laços comunitários como forças políticas transformadoras na vida das mulheres negras. Em **Tremor Iê**, as mulheridades são atravessadas pela experiência de encarceramento e violência do Estado, mas também pela união, amizade e sexualidade dissidente. Os vínculos afetivos constituídos entre duas mulheres negras de diferentes idades e orientações sexuais é mote da narrativa de **Um dia com Jerusa**. No filme, uma pesquisadora de marca de sabão bate à porta da casa de uma senhora prestes a completar seus 77 anos. O que era para ser apenas uma visita simples para a aplicação de um questionário, torna-se momento de partilha de memórias e de reencontro da própria identidade para as duas. **Levante** aponta para mulheridades múltiplas (cis e trans), tratando também dos impactos de uma gravidez indesejada na vida de uma jovem negra periférica, prestes a realizar o sonho de jogar voleibol no Chile, e as articulações coletivas entre amigas para ajudá-la no desafio da gestação.

Além de trazerem à tona as experiências de mulheres diversas e o encontro entre diferenças, estes filmes tematizam as vivências de gênero, raça e sexualidades deslocadas de estereótipos e papéis vigentes, como a maternidade, a subalternidade e a impossibilidade de efetivação de vínculos familiares e afetivos para estas sujeitas. Além disso, são produções vinculadas a diferentes contextos socioculturais do Brasil, o que pode evidenciar perspectivas mais variadas de observação destas experiências.

O encontro com estes filmes me mobiliza a perguntar: O que é ser mulher(es) negras e dissidentes de sexualidades pelas imagens do cinema brasileiro pós-retomada sob direção de mulheres? Que outros olhares podem ser lançados pelas mulheres às próprias mulheres no cinema de modo a desafiar reducionismos e dar espaço à multiplicidade? O que inquieta nesta pesquisa são os processos de subjetivação¹⁵ das personagens nestes filmes, sem dissociá-los da percepção dos atravessamentos identitários como moduladores das experiências diversas de ser e estar no mundo como mulheres. Para isso, é necessário nos apoiar nas ferramentas e teorias dos estudos feministas e de gênero.

Machado, Schons e Dourado de Melo (2020).

¹⁵ Tal qual Guattari e Rolnik (1996, p.31), entendo que as subjetividades são produzidas socialmente a partir de uma rede de conexões – ou encontros – que ultrapassam a relação com o humano: incluem desde “sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia” até “sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e de produção ideica, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos”. O encontro com esses elementos produz o modo de existência dos sujeitos. A subjetividade, portanto, não está centrada no indivíduo, mas é “assumida e vivida pelos indivíduos em suas existências particulares” (Guattari; Rolnik, 1996, p.33).

1.2. Mulheres e gênero: categorias em (des)construção

A emergência do feminismo é propulsionada pelas lutas por direitos civis, jurídicos e políticos de diferentes grupos de mulheres, em diversas partes do mundo, consideradas as devidas divergências quanto às prioridades e estratégias de lutas adotadas em diferentes segmentos sociais. Em um primeiro momento, na chamada primeira onda, que vai do final do século XIX e início do século XX, reivindica-se direitos civis, ao voto, à participação política e na vida pública, à educação, à propriedade privada e ao acesso a condições dignas de trabalho e vida – os últimos, sobretudo demandas das mulheres negras, uma vez que, nos países marcados pela colonização, muitas delas já trabalhavam. Em seguida (segunda onda), as lutas serão em torno de pautas como liberdade do corpo e sexual, inserção na economia e no campo jurídico e enfrentamento ao patriarcado (Louro, 1997; Pedro, 2005). Na chamada terceira onda – década de 1970 aos anos 2000 –, a demanda é por reconhecimento das diferenças identitárias entre mulheres. Atualmente, se fala em uma quarta onda, marcada pelo ativismo digital.

No debate teórico, a categoria mulher, direcionou as discussões de teóricas do feminismo, em diferentes vertentes, na segunda onda¹⁶. Ela vai ser utilizada, numa perspectiva de distinção sexual, justamente para demarcar experiências diferenciadas vividas pelas mulheres em relação aos homens – tidos como seu oposto – ao serem excluídas de diferentes dimensões sociais e legadas à opressão masculina. Na tentativa de analisar as origens de um sistema de dominação que afligiria todas as mulheres, as teóricas feministas confinam os sentidos de mulher a “traços biológicos e, também, aspectos socialmente construídos” (Piscitelli, 2002, p.12). Feministas radicais encararam a própria condição biológica como fator determinante nas causas da opressão masculina às mulheres¹⁷.

¹⁶ É válido assinalar que as chamadas ondas feministas são a denominação utilizada pela narrativa dominante para distinguir, de forma didática, as articulações que perpassam o movimento de acordo com os diferentes momentos históricos. Esta visão, segmentada e linear, é criticada por autoras como Joana Maria Pedro (2011), tendo em vista que se parte do pressuposto de que os conceitos concebidos pelo feminismo fluem de um centro produtor de conhecimento (Europa e Estados Unidos) para espaços marginalizados. Ainda, ignora-se o fato de que estes conceitos irão reverberar de diferentes maneiras conforme localidades e particularidades históricas. Ainda assim, optamos por utilizar esta denominação para situar de forma mais clara a produção intelectual feminista e seus desdobramentos teórico, sobretudo a partir da segunda e terceira ondas.

¹⁷ Segundo Piscitelli (2002), é assim que o conceito de patriarcado ganha utilidade para explicar este quadro. Apesar de ser adotado para sinalizar o aspecto construtivo e não natural da submissão imposta às mulheres, o conceito, ainda que siga sendo útil, acabou sendo problematizado por sua fixidez e universalidade, já que toma a diferença sexual para definição de um processo opressivo que atravessaria diferentes momentos históricos e culturas, variando conforme estes contextos. Para todos os efeitos, não

Enquanto a nomeação da sujeita mulher como universal serviu ao movimento feminista, sobretudo branco, de classe média, cisheterossexual, como estratégia para demarcar um espaço político de lutas e para situar demandas deste grupo de mulheres, a univocidade do conceito produziu apagamentos àquelas fora do padrão hegemônico. As reflexões de Betty Friedan em **A Mística Feminina**, elencada como um marco da segunda onda, por exemplo, suscitam questões sobre a situação da mulher na sociedade estadunidense que remetem exclusivamente às mulheres brancas burguesas (hooks, 2019a). Tomada como uma realidade própria a todas as mulheres, esta perspectiva ignora as configurações de raça e classe como estruturantes das posições de subalternidade assumidas no âmbito social. Feminista negra, bell hooks comenta sobre as limitações das análises de Friedan:

Friedan termina o primeiro capítulo de seu livro com a seguinte assertiva: “Não podemos continuar ignorando aquela voz dentro das mulheres que diz: ‘Quero algo mais do que meu marido, meus filhos e minha casa’”. Ela definiu esse “algo mais” como a carreira. Ela não discute quem seria chamado a tomar conta das crianças e manter a casa, no caso de mais mulheres como ela serem liberadas de seu trabalho doméstico e conseguirem ingressar no mundo profissional em condições equivalentes às dos homens brancos. Ela não fala das necessidades das mulheres sem homens, sem filhos, sem um lar. Ela simplesmente ignora a existência de todas as mulheres que não são brancas ou que são brancas, porém pobres. Ela não diz aos leitores se a vida de uma empregada doméstica, de uma baby-sitter, de uma operária, de uma secretária ou de uma prostituta traz mais realizações do que a vida de uma esposa da classe do lazer (hooks, 2019a, p.28).

Outro precursor desta fase do feminismo, o livro de Simone de Beauvoir, **O Segundo Sexo**, lançado em 1949, também evoca a categoria mulher para explicar a condição feminina de “outra” em relação ao homem e, ao mesmo tempo, recusar esta posição. Apesar de cair na mesma armadilha de singularizar experiências plurais na tentativa de responder à pergunta “que é mulher?”, Beauvoir lança tal compreensão ao âmbito social e tensiona o ideal de feminilidade vigente como definidor desta identidade para contrariar a noção de mulher como um dado natural. Ao sugerir que “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (Beauvoir,

desconsideramos a importância do termo para expressar a configuração de um sistema que concede privilégios aos homens brancos cisgênero e institui formas de dominação e exploração das mulheres e outros grupos que não se enquadram na masculinidade hegemônica. Trata-se de “um conjunto complexo de hierarquias sociais expressadas em relações econômicas, culturais, religiosas, militares, simbólicas, cotidianas e históricas” (Galindo, 2013, p.92, tradução nossa). Friso, no entanto, que é importante não aplicá-lo de forma genérica, e sim contextualizando-o historicamente e geograficamente, observando suas transformações contemporâneas e limites de uso quando nos referimos a sociedades e culturas com outras configurações de gênero que não as ocidentais – a exemplo das sociedades africanas e indígenas pré-colonização –, e as relações que também se interconectam a outros marcadores sociais na produção destas hierarquias.

1967, p. 9), a filósofa francesa acena para a possibilidade de pensar o ser mulher como produzido socialmente, proposição que já se delineava na fala de Soujourner Truth, em 1851.

Estas contribuições influenciaram os estudos de gênero ao final da segunda onda (Saffioti, 1999; Nascimento, 2021). O processo de estruturação do conceito, no entanto, não ocorreu sem embates. Emergente dentro do contexto de luta por direitos e de tensionamentos teóricos, a categoria gênero passa a ser adotada entre autoras feministas de forma mais contundente nos anos 1980¹⁸, como ferramenta analítica e política para se pensar historicamente a condição de subordinação das mulheres implicada no âmbito das relações sociais. Apesar de o conceito apontar para a indissociabilidade do gênero das relações sociais e de poder e de pensá-lo como uma construção social e cultural de significados que definem papéis para homens e mulheres, a abordagem, ainda assim, tomava a diferença sexual como natural. Tal questão foi vista como problemática pelos estudos feministas pós-estruturalistas.

No que tange as relações de poder, a historiadora Joan Scott (1996) alerta ser necessário estabelecer, nas análises de gênero, as interrelações entre sujeitas(es)(os) e estruturas que organizam a vida social, e olhar para o poder não como um processo centralizado, mas “como constelações dispersas de relações desiguais constituídas pelo discurso nos ‘campos de forças’” (Scott, 1996, p.20). O poder é observado por esta e outras autoras pós-estruturalistas na perspectiva foucaultiana, como uma correlação de forças difusas que são efeito das desigualdades e vão “atravessando o conjunto do corpo social” (Foucault, 1999, p.90). Assim, ele não está localizado em uma instituição, mas se apresenta em meio a relações, na imanência. O poder, segundo Foucault, “está em tudo e provém de todos os lugares” (Foucault, 1999, p.89).

Assumo, assim, que o poder também perpassa as relações com as imagens cinematográficas na medida em que o cinema, como comunicação, arte e prática social, constrói e reitera os sentidos do gênero. As representações de gênero são codificadas na própria linguagem cinematográfica – desde pela iluminação, até pelo figurino, cenografia, sons, montagem –, mas também podem ser reflexo das próprias relações de poder nos meios

¹⁸ Apesar de aparecer na literatura científica já nos anos 1950 no trabalho de John Money, que já trazia a distinção entre sexo biológico e papéis sociais de gênero, é a antropóloga estadunidense Gayle Rubin quem irá, em seu livro **O tráfico de mulheres: notas sobre a economia política do sexo**, lançado em 1975, relacionar gênero ao debate sobre as causas da opressão às mulheres (Piscitelli, 2002; Nascimento, 2021). Ao propor a definição “sistema sexo-gênero”, Rubin aponta como o “conjunto de arranjos através dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, e nas quais estas necessidades sociais são satisfeitas” (Piscitelli, 2002, p.17).

de produção do audiovisual, tendo em vista as disparidades de gênero entre quem produz simbolicamente as imagens do cinema, como visto na introdução desta pesquisa.

Observar o gênero dentro das relações de poder permite, segundo Guacira Lopes Louro (1997, p.24), olhar para suas possibilidades plurais de representação das masculinidades e feminilidades, mas também para as “complexas redes de poder que (através das instituições, dos discursos, dos códigos, das práticas e dos símbolos...) constituem hierarquias entre os gêneros”. Para Louro (1997, p.22), as origens das desigualdades de gênero devem ser investigadas “nos arranjos sociais, na história, nas condições de acesso aos recursos da sociedade, nas formas de representação”, e não na biologia.

Gênero, assim como as sexualidades, estaria atrelado, na perspectiva da autora, à própria identidade das(es)(os) sujeitas(es)(os), construída social e historicamente de acordo com dados contextos, práticas, discursos e instituições, sendo estes também por ele atravessado. Conforme Louro (1997) e Hall (1997), identidade são os processos de identificação e construção do sentimento de pertencimento dos sujeitos a partir de experiências e significados socialmente compartilhados os quais orientam formas múltiplas, cambiantes e contraditórias como se posicionam no mundo. Forjadas culturalmente, as identidades são “resultado de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou que nos subjetivemos (dentro deles)” (Hall, 1997, p.27).

Vale pontuar que as representações de gênero são mediadas pelos imaginários¹⁹ circulantes na mídia, incluindo o cinema – nosso objeto de pesquisa –, já que o imaginário é o “cimento essencial de toda a vida em sociedade” (Maffesoli, 1998, p.1984), é aquilo que contamina as diversas esferas da vida por meio da produção de um conjunto de imagens e símbolos que orientam os vínculos e práticas de uma sociedade. O imaginário fornece as significações sociais, partilhadas coletivamente, pelas quais os indivíduos constroem seu entendimento enquanto sujeitos sociais – portanto, disponibiliza o repertório imagético e simbólico pelo qual os sentidos de ser se consolidam, mas também se atualizam conforme o momento histórico de cada sociedade.

Teresa de Lauretis (1994) e Judith Butler (2003) concentraram suas críticas ao conceito de gênero tendo em vista sua lógica dicotômica já que, ainda que a categoria

¹⁹ Detalho o conceito de imaginário no capítulo 2, com base nas discussões de Castoriadis (1982; 1992; 2006) e Maffesoli (2001).

contemple a diferença sexual como cultural, parte-se do princípio de que as relações de gênero se estabeleçam a partir da oposição homem/mulher, masculino/feminino, sendo o polo masculino o referente universal. Assim, excluem-se as fragmentações identitárias que constituem cada polo.

A concepção dos gêneros como se produzindo dentro de uma lógica dicotômica implica um polo que se contrapõe a outro (portanto uma ideia singular de masculinidade e de feminilidade), e isso supõe ignorar ou negar todos os sujeitos sociais que não se "enquadram" em uma dessas formas. Romper a dicotomia poderá abalar o enraizado caráter heterossexual que estaria, na visão de muitos/as, presente no conceito "gênero" (Louro, 1997, p.34).

Pontua-se, ainda, que tal pensamento binário irá legitimar o discurso da anterioridade biológica, ou seja, do corpo como um dado natural em que se produz culturalmente o gênero (Butler, 2003). Tal lógica oculta o caráter cultural da própria determinação do sexo e toma o corpo como “meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais” (Butler, 2003, p. 27). Ela entende gênero e sexo como indissociáveis: o sexo deixa de ser compreendido como dado natural na interpretação do corpo, para ser visto, tal qual o gênero, como produto das práticas discursivas. Ao desestabilizar essas categorias, Butler reconceitua gênero como ato performativo, pois se atualiza na reiteração das próprias práticas e autorrepresentações das(es)(os) sujeitas(es)(os).

No lugar de uma identificação original a servir como causa determinante, a identidade de gênero pode ser reconcebida como uma história pessoal-cultural de significados recebidos, sujeitos a um conjunto de práticas imitativas que se referem lateralmente a outras imitações e que, em conjunto, constroem a ilusão de um eu de gênero primário e interno marcado pelo gênero, ou parodiam os mecanismos dessa construção (Butler, 2003, p.197).

As normativas de gênero seriam, assim, anteriores aos indivíduos, já que o gênero é uma atribuição a qual formata as subjetividades antes mesmo de nossa capacidade de escolha e compreensão dos efeitos sobre nossa performatividade. Aversa a definições estáveis de gênero, a filósofa alega que “*mulher* é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Como prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e re-significações” (Butler, 2003, p.59).

O devir é o que não se fixa em formas rígidas de ser (Deleuze, 1997), mas que dá a ver o que se passa entre os polos, num movimento fluido. Aproximando-me desta visão de Butler e de Deleuze, busco no *corpus* de pesquisa justamente imagens que evidenciem

devires mulheres cinematográficos, ou seja, aquelas em que o ser mulher é plural, está aberto a ressignificações e às múltiplas manifestações da alteridade, distanciando-se de estereótipos e lugares comuns. É nesse sentido que também saliento, a partir dos filmes escolhidos, um movimento duplo: de olhar para o gênero como o que permite nos reconhecer enquanto mulheres dentro das relações de poder, mas também de rasurá-lo em seus pressupostos estanques – a dicotomia universalista feminino/masculino. Esta mirada para o *corpus* também coaduna com as percepções de Teresa de Lauretis sobre o gênero.

Em seu texto **Tecnologia do Gênero**, Lauretis traça quatro proposições a respeito do gênero: 1) gênero é uma representação; 2) a representação do gênero é construída; 3) a construção do gênero se dá em diversas instâncias da vida social; 4) a construção do gênero também se dá por sua desconstrução, pelo que está além dos limites de sua representação. Sobre as duas primeiras, a autora argumenta que “a construção do gênero é o produto e o processo tanto da representação quanto da auto-representação” (Lauretis, 1994, p.217). Isso porque ele agencia determinados sentidos às experiências dos indivíduos, com efeitos em seus corpos, comportamentos e relações sociais, ao passo que as próprias(es)(os) sujeitas(es)(os) são participantes ativa(e)(o)s na produção do gênero.

Lauretis analisa como discursos, instituições, práticas e outros aparatos sociais se configuram para produzir o gênero, ou seja, como estes atuam como tecnologias de gênero. Esta noção é construída com base no conceito de tecnologias sexuais, de Michel Foucault, que analisa em sua série clássica **A História da Sexualidade** os dispositivos de produção da sexualidade e como estes regulamentam as práticas sexuais a partir de discursos que “se apoiaram nas instituições do Estado e se consolidaram na família” (Lauretis, 1994, p.220).

O cinema, por exemplo, é visto pela teórica – e nesta pesquisa – como uma tecnologia que constrói o gênero do ponto de vista da representação e do modo como os espectadores são subjetivamente interpelados pelos filmes. Embora as mídias como o cinema sejam agenciadoras na produção de sentidos sobre o gênero, Machado (2006) argumenta que é necessário relativizar o poder de conformação da consciência dos sujeitos, já que esta ação deve ser tomada como possibilidade, e não como manipulação sem chances de negociação.

Lauretis, no entanto, não anula o gênero, mas o reconhece e o problematiza a partir do que está fora do discurso, para, assim, desconstruí-lo.

Paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio da sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso feminista ou não, que veja o

gênero como apenas uma representação ideológica falsa. O gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação (Lauretis, 1994, p. 209).

O caminho indicado por ela é o de exceder o dualismo da diferença sexual para enxergar o que está em fluxo entre discurso institucionalizado e *space-off* – termo que toma emprestado da teoria do cinema para denominar a imagem que o quadro exclui, mas que coexiste com o que está enquadrado –, ou seja, os “espaços nas margens dos discursos hegemônicos, espaços sociais entalhados nos interstícios das instituições e nas fendas e brechas dos aparelhos de poder-conhecimento” (Lauretis, 1994, p.237). O movimento é de abertura à multiplicidade, à alteridade, pensando o gênero sob novas perspectivas.

O diálogo proposto por Lauretis, Scott, Butler e outras autoras da teoria feminista contemporânea abrem caminhos para reposicionar as ideias do feminismo antes direcionadas a partir de uma representação coletiva e única, sintetizada na categoria mulher. Também sinalizam a necessidade de compreender as experiências das(es)(os) sujeitas(es)(os) para além das dicotomias do gênero, a partir da diferença. Este também tem sido o esforço dos feminismos negro, decolonial e lésbico, que têm buscado articular suas reflexões sob o viés da interseccionalidade.

1.3. Enegrecendo o feminismo: interseccionalidade como chave interpretativa

Conforme discute a professora de sociologia estadunidense Patricia Hill Collins (2019), o pensamento feminista negro desafia os termos hegemônicos do discurso acadêmico por tecer críticas ao apagamento das mulheres negras dentro das teorias feministas e em diferentes campos e por traçar percursos epistemológicos próprios ao legitimar saberes a partir de experiências cotidianas. Segundo ela, os conhecimentos produzidos pelas mulheres negras visam “encontrar maneiras de escapar da, sobreviver na e/ou se opor à injustiça social e econômica prevalente” (Collins, 2019, p.43).

Collins identifica articulações que caracterizam, de forma particular, o pensamento feminista negro. Entre elas está o próprio reconhecimento da heterogeneidade das mulheres negras na intersecção de diferentes marcadores sociais que configuram suas experiências, apesar dos desafios comuns por elas partilhados, e das conexões tecidas entre a prática (o conhecimento cotidiano) e a teoria (o conhecimento especializado, produzido por

intelectuais negras, acadêmicas ou não). Na percepção destas distinções, Collins sugere que a dialógica entre experiência e pensamento, em observação às especificidades entre diferentes mulheres negras, permite a constituição de um ponto de vista coletivo deste grupo. Esse ponto de vista é dinâmico à medida que as próprias práticas se atualizam.

Os filmes **Café com canela** e **Um dia com Jerusa** parecem insinuar a construção de um ponto de vista coletivo e heterogêneo acerca das mulheres negras à medida que, mesmo trazendo protagonistas com vivências distintas em termos de idade, sexualidade e outros aspectos sociais – perdas, construção de família e vínculos amorosos –, atrelam os sentidos de mulheridade negra, como parte de uma identidade coletiva, a experiências além das opressões raciais: sobretudo, à construção de laços comunitários e afetivos e à valorização da memória ancestral.

Uma vez que o pensamento feminista negro tanto surge no interior de um ponto de vista das mulheres negras como um grupo quanto visa articulá-lo com as experiências associadas às opressões interseccionais que elas sofrem, é importante ressaltar a composição heterogênea desse ponto de vista do grupo. (Collins, 2019, p.73).

O reconhecimento de vivências e visões de mundo em comum na produção de conhecimento também fortalece processos de autodefinição das mulheres negras, conforme analisa Collins (2019). Ou seja, a autodefinição, como uma das bases do pensamento feminista negro, favorece a construção, entre essas mulheres, de suas próprias imagens autênticas, rejeitando definições impostas pelo outro sobre suas experiências.

bell hooks (2019a, p.70) enxerga o feminismo como um compromisso político para erradicar o sexismo que demanda um olhar mais ampliado para as diferentes realidades sociais e as interações entre diferentes sistemas de dominação, pois “uma vez que todas as formas de opressão estão ligadas em nossa sociedade, um sistema não pode ser erradicado enquanto outros permanecem intactos”. Ou seja, a luta contra as assimetrias de gênero deve ser também a luta pela eliminação do racismo, do classismo e de outras desigualdades e injustiças sociais, e o engajamento para esses enfrentamentos demanda do feminismo abertura para constante reformulação de suas teorias e práticas.

Para além de alegar ser essencial expandir a percepção quanto aos cruzamentos entre matrizes de dominação²⁰, a teórica acredita num feminismo pautado na sororidade entre

²⁰ Collins (2019) usa este conceito para designar o modo como as opressões articuladas são organizadas na

mulheres, só possível de ser construída se aquelas em posição de privilégio abrir mão do exercício de poder em relação às mulheres de grupos minorizados. A sororidade pode ser entendida como um pacto político, ético e prático de união entre as diferentes mulheres capaz de estabelecer estratégias de combate a violências, de enfrentamento às estruturas de opressão e injustiça sociais e de desnaturalização de estereótipos como o da inveja e rivalidade feminina (hooks, 2019a; Machado; Schons; Melo Dourado, 2019).

Aqui, expandimos o conceito para pensar na ideia de aliança insólita, proposição da ativista, psicóloga, comunicadora e teórica feminista decolonial²¹ María Galindo. A autora vislumbra a possibilidade de uma aliança ética e política, de luta coletiva, proibida entre mulheres. Proibida porque acolhe mulheres marginalizadas em suas diferenças e supera as identidades fragmentárias defendidas por diferentes feminismos, sem que se paute numa ideia generalista de mulheres, mas olhando para as sujeitas do feminismo como complexas, heterogêneas e incompreensíveis, a partir da simultaneamente das opressões que as perpassam e suas interrelações. “Uma aliança ética fundada na rebeldia; uma aliança ética fundada na que está abaixo; uma aliança ética fundada na fascinação pela outra diferente; uma aliança ética fundada na contestação de todos os privilégios e todas as hierarquias ao mesmo tempo” (Galindo, 2013, p. 81, tradução nossa)²².

O convite de hooks é também o de pensar um feminismo de alianças, partindo da realidade concreta e do conhecimento situado de mulheres marginalizadas – as *outsiders within*²³ – como estratégia que coloca em evidência as contradições nos sistemas de dominação e as sobreposições de poder que acentuam privilégios e desigualdades entre as

sociedade, olhando para sua origem e seu desenvolvimento.

²¹ Ao recusar o epistemicídio imposto às feministas do terceiro mundo pelo conhecimento hegemônico eurocentrado e norte-americano, desqualificando seus saberes e práticas, o feminismo decolonial pavimenta seu pensamento crítico a partir das especificidades políticas e históricas desta região (Curiel, 2020). Por isso, conecta críticas e conceitos do feminismo negro, indígena, latino-americano, materialista francês, das mulheres de cor, chicanas e pobres à Teoria Decolonial desenvolvida por pensadores latino-americanos e caribenhos como Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Nelson Maldonado Torres e Walter Dignolo. Os últimos autores constroem suas reflexões com base no pensamento decolonial, associando a formação histórica da América a três pilares indissociáveis: a modernidade ocidental eurocêntrica, o capitalismo mundial e o colonialismo.

²² “Una alianza ética fundada en la rebeldía; una alianza ética fundada en la que está abajo; una alianza ética fundada en la fascinación por la otra diferente; una alianza ética fundada en la constestación de todos los privilegios y todas las jerarquias al mismo tiempo”.

²³ Uma possível tradução para o termo é forasteiras de dentro. Collins (2019) o emprega para expor a posição de deslocamento das mulheres negras na sociedade: ao mesmo tempo em que estão dentro das relações sociais, são tidas como estrangeiras, não pertencentes a determinadas realidades. Essa posição, no entanto, favorece, a construção de um ponto de vista diferente nas pesquisas, oriundo das margens.

múltiplas mulheres. É, portanto, o de moldar a teoria feminista numa perspectiva interseccional. Esta ótica é fundamental nas reflexões propostas nesta pesquisa, tendo em vista as implicações das diferentes matrizes de opressão e de produção de diferenças na consolidação dos imaginários sobre as mulheres no cinema.

A interseccionalidade é um viés teórico-metodológico capaz de estabelecer um olhar articulado e não hierarquizado para as dinâmicas de interação entre diferentes matrizes de dominação e seus impactos, e para o estabelecimento de políticas de enfrentamento. Antes mesmo de assumida como conceito, tal perspectiva analítica já estava evidente nas discussões de feministas negras como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, bell hooks e Angela Davis. Esta noção também influenciará o debate do feminismo lésbico e do transfeminismo. Segundo Collins e Bilge (2020, p.2), a interseccionalidade “investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana”.

A categoria admite a concomitância em que operam estruturas opressivas como o racismo, o sexismo, o classismo, o cisheterossexismo, entre outras, e seus efeitos perversos sobre as(es) diferentes sujeitas(es) marcadas(es) pela inseparabilidade de conjunções identitárias, desnaturalizando a ideia de uma opressão comum que aflige todas as mulheres. Diferente do que propôs Kimberlé Crenshaw (2002) ao pensar a metáfora das avenidas identitárias que, cada qual, se cruza e cria intersecções entre as diferenças e as opressões que as produzem, entendemos que tais estruturas não podem ser lidas senão de forma indissociável, pois afetam a(u)s sujeita(e)s simultaneamente. Ou seja, não existe mulher sem todos os outros marcadores sociais que a interpõem na simultaneidade.

O olhar interseccional é mobilizado nesta pesquisa para compreender os regimes de visibilidade hegemônicos às mulheres no cinema nacional e como colaboram na prevalência das assimetrias de gênero, raça e sexualidades reiterando estereótipos e preconceitos, e, por outro lado, para contrastá-los às linhas de fuga (formas de resistência e de ressignificação) observadas nos filmes do *corpus*. Em **Um dia com Jerusa**, por exemplo, as articulações entre gênero, raça e sexualidades podem ser vistas a partir da personagem Sílvia: mulher negra e lésbica, ela não só luta para garantir um futuro melhor para si, como também deseja poder demonstrar livremente seus afetos por sua companheira à avó – ao que o filme indica, alguém com percepção conservadora sobre o exercício das sexualidades. Ainda que gênero, raça e sexualidades interajam para produzir junto à

personagem violências cotidianas, o que predomina no filme é o olhar para os afetos entre mulheres negras como mobilizadores de novas significações para as suas próprias vivências.

Raça e racismo são os marcadores dos quais se destringem as discussões do feminismo negro e a análise interseccional. Aqui, raça é tomada pelo entendimento do antropólogo e professor brasileiro-congolês Kabengele Munanga (2004), como um conceito ideológico – replicado por discursos pseudocientíficos – criado pela modernidade colonial europeia para legitimar hierarquias entre grupos humanos em uma escala de valores baseada na associação, dada como intrínseca, entre características biológicas – cor da pele, do cabelo e dos olhos; formato dos lábios, nariz e queixo; entre outras – e qualidades psicológicas, morais, intelectuais e culturais. A leitura de raça associada à biologia vem sendo desconstruída nas últimas décadas em favor da autodefinição da identidade negra.

O racismo seria o efeito destas distinções raciais e da naturalização das hierarquias entre raças, com base no pensamento dicotômico: branco/preto, superior/inferior, razão/emoção, civilizado/selvagem, pacífico/agressivo, moderno/primitivo, bom/mau, belo/feio. Grada Kilomba (2019) enumera três aspectos definidores do racismo: a construção da diferença, a associação da diferença a valores hierárquicos e o exercício do poder. A interação entre esses fatores estabelece na diferença quem é norma – a branquitude – e quem deve ser estigmatizado – a negritude –, produzindo a partir das relações de poder definições de acesso ou inserção dentro das estruturas sociais e políticas e a manutenção de privilégios.

O racismo cotidiano refere-se a todo vocabulário, discursos, imagens, gestos, ações e olhares que colocam o sujeito negro e as pessoas de cor não só como “Outra/o” – a diferença contra a qual o sujeito branco é medido – mas também como Outridade, isto é, como a personificação dos aspectos reprimidos na sociedade *branca*” (Kilomba, 2019, p.78, grifo da autora).

Estes aportes teóricos nos ajudam a situar o impacto da interseccionalidade nas análises feministas e dentro desta pesquisa. A visibilização da raça em mesmo patamar analítico e em conjunção a gênero e outros atravessamentos identitários traz contribuições para se pensar os efeitos práticos da instituição de valores hierárquicos que retiram das mulheres negras o *status* de sujeitas e as inserem na posição de outridade da branquitude (Kilomba, 2019), enquanto concedem privilégios às mulheres brancas.

Como conceito “geomaternado” na diáspora transatlântica, argumento, junto às feministas decoloniais Maria Lugones (2020) e Carla Akotirene (2019), que a

interseccionalidade também convoca a situar o colonialismo moderno como projeto de dominação branco europeu, cujos traumas produzidos, interconectados, ultrapassam marcações nos corpos e ainda deixam heranças e vítimas na sociedade brasileira e latino-americana. O colonialismo está na origem das hierarquias de raça e de gênero²⁴ (Lugones, 2020). Isto porque esta sistemática estrutura as relações e a organização da vida social de modo que, enquanto as mulheres brancas são excluídas das diferentes esferas de poder, sendo associadas a características de passividade, as mulheres negras e indígenas são relegadas a um *status* de inferioridade, pelo gênero, a partir da consolidação do imaginário de que seriam sexualmente agressivas e não humanas, além de não poderem ter acesso a privilégios mantidos pelas mulheres brancas, devido à raça.

Isto implica que o termo “mulher” em si, sem especificação dessa fusão, não tem sentido ou tem um sentido racista, já que a lógica categorial historicamente selecionou somente o grupo dominante, as mulheres burguesas brancas heterossexuais e assim escondendo/esconde a brutalização, o abuso, a desumanização que a colonialidade de gênero implica (Lugones, 2020, p. 60).

Para Castoriadis (1982), é impossível compreender uma sociedade sem as significações imaginárias que a perpassa, ou seja, sem aquilo que alia o simbólico e o racional na representação do real. Só podemos então entender uma sociedade estruturada pelo racismo se nos voltamos às significações que circulam no imaginário social a respeito da população negra e que contribuem para validar processos de opressão e segregação. Vale ressaltar o aspecto regulador do imaginário social como instância que legitima o poder e institui, por meio dos símbolos, valores sociais hierárquicos.

O imaginário social é, deste modo, uma das forças reguladoras da vida coletiva. As referências simbólicas não se limitam a indicar os indivíduos que pertencem à mesma sociedade, mas definem também de forma mais ou menos precisa os meios inteligíveis das suas relações com ela, com as divisões internas e as instituições sociais, etc. O imaginário social é, pois, uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controlo da vida coletiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder. Ao mesmo tempo, ele torna-se o lugar e o objeto dos conflitos sociais (Baczko,

²⁴ Segundo Lugones (2020), as classificações sociais de gênero e raça, constituintes do próprio modo de operação do capitalismo eurocêntrico e global, irão atravessar diferentes dimensões da vida, desde a material até a subjetiva, com efeitos contínuos na atualidade. Em um desdobramento das leituras do teórico decolonial Aníbal Quijano sobre a colonialidade de poder, Lugones irá ampliar o conceito e investigar como o gênero também é determinante nas relações de poder dentro da experiência colonial, instituindo violências e a inferiorização das pessoas colonizadas (povos indígenas e africanos). Ela alerta que Quijano limita o entendimento de gênero à organização do sexo, sendo que a noção de gênero enquanto bioessencialista, binário e heterossexual é introduzida pelo próprio sistema colonial, assim como a de raça.

A encruzilhada epistemológica ancorada pela interseccionalidade potencializa, assim, a percepção das interações dos pilares da matriz colonial moderna e das reconfigurações de poder por ela produzidas de acordo com diferentes geografias, revelando as sujeitas(es) subalternizadas(es) como atrizes e agentes nesta zona de conflitos, mas também situando o papel e o lugar da(e)s sujeitas(es) da opressão. Ao mesmo tempo, reconhece a possibilidade, pelas interseções identitárias, de ocupar-se a posição tanto de oprimida quanto de opressora (Akotirene, 2019). Esta ferramenta, portanto, desafia reducionismos e confinamentos conceituais em nome do complexo e do múltiplo; alarga o campo de visão e convoca também a usar a sensibilidade em nossas interpretações.

Nesta chave está a obra da filósofa e antropóloga brasileira Lélia Gonzalez, que contribui para pensar a formação histórica, social e cultural do Brasil e das Américas a partir da diáspora. A autora foi precursora, dentro da teoria feminista negra nas décadas de 1970 e 1980, no diálogo entre gênero, raça e classe, em trânsito por diferentes áreas do saber, antes mesmo da definição do conceito de interseccionalidade.

Gonzalez (2020) evidencia o racismo e o sexismo como pilares das relações raciais e dos lugares sociais de exclusão e subalternidade impostos às mulheres negras, ao estabelecerem, de forma articulada, práticas como a inferiorização do padrão estético de mulheres negras, a desumanização delas, o apagamento como sujeitas de seu próprio discurso, e o reforço de estereótipos. A autora chama a atenção para os processos sociais, econômicos e psicológicos pelos quais se estabelecem as hierarquias raciais no Brasil e na América Latina como um todo. Dialogando com conceitos da psicanálise, ela analisa o racismo como sintomático de uma neurose cultural brasileira, ou seja, um sintoma produzido pelo ocultamento da memória sobre passado escravocrata do Brasil e as consequências históricas para as desigualdades raciais.

O racismo, como ideologia inserida em um conjunto de práticas e interações culturais, institucionais, jurídicas, políticas e econômicas, bem como legitimado em discursos científicos positivistas, determinará a continuidade das relações de violência, a precariedade e a marginalização social para a população negra no pós-abolição e, em especial, para as mulheres negras.

Embora não se valha do uso conceitual da interseccionalidade, a filósofa e feminista Sueli Carneiro (2003) articula em seu pensamento as interações entre categorias como raça,

classe e gênero. A autora também enfatiza que a experiência do racismo em sociedades plurirraciais como a brasileira traz como consequência a instituição de padrões hegemônicos sociais numa perspectiva de gênero e promove privilégios para gêneros racialmente dominantes – homens e mulheres brancos – e desigualdades e exclusão para gêneros subalternizados – o que enquadra as mulheres negras. Ela sublinha a importância de enegrecer o feminismo, tornando-o mais representativo nos debates sobre a situação da maior parte das mulheres brasileiras.

Enegrecer o movimento feminista brasileiro tem significado, concretamente, demarcar e instituir na agenda do movimento de mulheres o peso que a questão racial tem na configuração, por exemplo, das políticas demográficas, na caracterização da questão da violência contra a mulher pela introdução do conceito de violência racial como aspecto determinante das formas de violência sofridas por metade da população feminina no país que não é branca; introduzir a discussão sobre as doenças étnicas/raciais ou doenças com maior incidência sobre a população negra como questões fundamentais na formulação de políticas públicas na área de saúde; instituir a crítica aos mecanismos de seleção no mercado de trabalho como a “boa aparência”, que mantém desigualdades e os privilégios entre as mulheres brancas e negras. (Carneiro, 2019, p.316).

Essa visada crítica também deve ser estendida à investigação do imaginário social brasileiro ainda prevalente quanto às mulheres negras – e reiterado pelo cinema nacional e veículos de comunicação –, tendo em vista o impacto desta instância na manutenção do ordenamento social, já que “intervém eficazmente nos processos da sua interiorização pelos indivíduos, modelando os comportamentos, capturando as energias e, em caso de necessidade, arrastando os indivíduos para uma acção comum” (Backzo, 1985, p. 311). Tal processo, no Brasil, pode ser observado em associação ao chamado mito da democracia racial, ao ideário de mestiçagem e à ideologia de branqueamento (Gonzalez, 2020) que, inseridos no repertório imagético disponível à sociedade – o imaginário –, contribuíram para o apagamento racial e para disseminar a ideia de inferiorização das mulheres negras.

Essas imagens estão presentes no cinema brasileiro contemporâneo a partir de estereótipos como o da mulata, da empregada, da favelada, da trombadinha, verificados por Candido e Júnior (2019) em filmes com protagonismo de mulheres negras, como **Mulheres do Brasil**, **Ó pai, ó**, **Baixio das Bestas**, **Flordelis**, **Capitães de Areia** e **Bendito Fruto**. Algumas dessas imagens são assinaladas por Lélia Gonzalez (2020) ao discutir o racismo, como a da mulata – aquela que sustenta o prazer erótico dos homens brancos –, da doméstica – que deve estar disponível para servir – e da mãe preta – aquela que assume o papel de

maternar as crianças brancas. São parte de um leque de representações sobre a mulher negra que permeiam a cultura e são formadas dentro do inconsciente social racista e misógino.

Tais representações também dialogam com o que Collins (2019) propõe com o conceito de imagens de controle, uma categoria para análise de toda uma produção simbólica que se codifica a partir de estratégias de manutenção do poder supremacista branco cisheteropatriarcal. Ela destaca que a reprodução de estereótipos que atravessam as experiências de raça, classe, gênero e sexualidades, a partir de padrões de feminilidade interracializados à branquitude, perpetua lugares de subordinação, inferiorização e redução das subjetividades das mulheres negras de forma a naturalizar essas posições, bem como justifica violências e injustiças sofridas por esse grupo.

Embora essas imagens ainda sejam recorrentes no audiovisual brasileiro, temos observado a emergência de um projeto de cinema de autoria de mulheres negras comprometido com a mudança deste paradigma a partir de novos olhares sobre suas próprias experiências, tensionando as formas de controle do imaginário social. Ao assumirem o olhar da câmera, as cineastas negras encontram “possibilidade concreta para denunciar e combater o racismo, o machismo, a homofobia, e as múltiplas formas e especificidades de discriminações e preconceito tão arraigadas na sociedade” (Souza, 2020, p.180-181). Este fenômeno também é notado em duas obras pesquisadas nesta tese – **Café com canela** e **Um dia com Jerusa** – pois para além de construírem imagens positivas para as mulheres negras, fabulam outros mundos possíveis para elas e possibilitam a recriação de sentidos, linguagens e estéticas sobre suas existências múltiplas diante da ausência histórica de repertórios imagéticos humanizados sobre elas – e em seus termos.

São produções que focam solidão, ancestralidade, união e enfrentamentos das mulheres negras sem recair em narrativas de inferiorização e espetacularização do sofrimento, mas apontando para os encontros, os vínculos afetivos e a solidariedade como significações afirmativas da experiência delas.

Embora dirigidos por mulheres brancas, **Tremor Iê** e **Levante** são também filmes com o protagonismo de mulheres negras, lésbicas e outras dissidentes de sexualidades que buscam, para além de visibilizar violências históricas contra estes corpos, destacar as relações afetivas, a coletividade e a união no enfrentamento a estas opressões, bem como valorizar seus modos de ser e estar no mundo, tecendo outras histórias para estas mulheres.

1.4. Os confinamentos da heteronormatividade

Nesta pesquisa, parto do pressuposto de que as sexualidades também são construídas social e culturalmente, já que são produzidas no âmbito de uma economia dos discursos e de um conjunto de saberes e poderes que, articulados, resultam em uma série de “efeitos produzidos nos corpos, nos comportamentos, nas relações sociais, por um certo dispositivo pertencente a uma tecnologia política complexa” (Foucault, 1999, p.119). Seguindo a ótica foucaultiana, a sexualidade está dentro das técnicas do biopoder, que disciplinam e regulam os corpos e a vida, instituem regimes de verdade, mas estão em disputa nas micropolíticas.

Observo, no entanto, que essas relações de saber e poder nas quais as sexualidades estão inseridas se entrelaçam com as relações de gênero e, portanto, produzem efeitos diferenciados nas corporalidades segundo o sistema gênero/sexo. Sexualidade e gênero caminham, assim, lado a lado, interconectados, pois ambos reiteram as dicotomias sexuais como parte dos ordenamentos sociais.

Ultrapasso, portanto, as proposições de Foucault para compreender a sexualidade para além das práticas sexuais, como produto social do regime da heterossexualidade, já que este a nomina e define padrões de normalidade sexual e seus desvios – ou seja, as outras possibilidades de exercício das sexualidades. Este regime político permeia as relações sociais de modo a determinar a grupos fora da posição dominante, como o de mulheres heterossexuais e lésbicas – focos desta pesquisa –, processos de exclusão, subordinação e opressão. A heterossexualidade é conceito que coloca em disputa o sentido naturalizado do próprio sexo e os privilégios discursivos e materiais por ele produzidos, como apontam feministas decoloniais e lésbicas.

Além de me propor a olhar para as protagonistas do *corpus* de análise pela ótica de suas relações, incluindo seus desejos no campo da sexualidade, também penso as suturas imagéticas e os deslocamentos possíveis sobre a sexualidade acenados pelas obras. A exemplo de **Tremor Iê**, em que o desejo lésbico é uma das formas de insurgir no espaço urbano, e **Levante**, em que a relação não normativa entre mulheres e corpos *queer* constitui um modo de acolhida e aliança para enfrentamento ao conservadorismo.

Ao institucionalizar modos de concretização das relações e desejos no âmbito da monogamia, do matrimônio e da família nuclear, ou seja, das instituições patriarcais, a heterossexualidade também constrói noções de humanidade que excluem quem não se enquadra dentro das sexualidades aceitas e autorizadas. Em **Um dia com Jerusa**, esta

exclusão não chega a apagar o sentido humano de uma das protagonistas, mas cria barreiras na enunciação da sexualidade no ambiente familiar em função do medo da não aceitação.

Para a feminista, poeta e professora estadunidense Adrienne Rich (2010), a heterossexualidade é um regime organizado, instituído politicamente, pelo qual o poder masculino é exercido, desde no campo da violência física até no controle da consciência. Esta ideologia institucionalizada opera de modo a “assegurar o direito masculino de acesso físico, econômico e emocional” (Rich, 2010, p. 35) às mulheres.

Sendo uma instituição política, a heterossexualidade está infiltrada em normas, práticas, políticas, representações que asseguram a manutenção de uma ordem em que o domínio masculino é exercido sobre os corpos das mulheres. Nesse sentido, como frisa Monique Wittig (2022), a lésbica é aquela que desvia do contrato da heterossexualidade e cujas experiências não são capturáveis nem nomeáveis por esta lógica, ainda que não deixem de ser oprimidas por este sistema.

Feminista decolonial e escritora chicana²⁵ e lésbica, Glória Anzaldúa (2017) pontua a contradição e os limites de ser nomeada lésbica ou *queer*. No caso do primeiro termo, por se tratar de categoria derivada do pensamento das lésbicas brancas de classe média e rótulo que controla e marginaliza certas subjetividades, ao mesmo tempo que demarcá-lo é também uma tática de sobrevivência. Já o segundo, tomado na perspectiva de Paul B. Preciado (2011, p.16) como uma multidão de diferenças não representáveis que se forma “na apropriação das disciplinas de saber/poder sobre os sexos, na rearticulação e no desvio das tecnologias sexopolíticas específicas de produção dos corpos “normais” e “desviantes””, mesmo que acolha Anzaldúa e carregue a importância política de aglutinar numa trincheira corporalidades lidas fora das normativas do sexo-gênero, também gera desconfiança por homogeneizar e apagar as diferenças. Ela prefere construir pontes, fronteiras (Anzaldúa, 1999) ou, em suas palavras, um arco-íris onde estas múltiplas subjetividades (*queer*, sapatonas, multirraciais) se encontrem e se conectem, de modo que sejam nomeadas “sem fragmentar, sem excluir” (Anzaldúa, 2017, p.413). É este movimento de existências cuja complexidade não pode ser reduzida a categorias essencializadas que me interessa.

Para esta tese, adoto ambas as terminologias lésbica e *queer*, por entender que há dois filmes em que a presença lésbica se faz evidente – **Um dia com Jerusa** e **Tremor Iê** e que em outro – **Levante** – a sexualidade dissidente da personagem cisgênero não se enuncia

²⁵ Termo empregado para designar cidadãos estadunidenses de origens ou com pais mexicanos.

conclusivamente. Também parto do pressuposto de que a identidade lésbica não deixa de confluir com a ideia de *queer*, que abrange todas as identidades não normativas, mas em uma posição mais contestatória e radical à estrutura do sexo-gênero. Por também entender tal contradição exposta por Anzaldúa, opto por flutuar por essas duas posições.

Diante das discussões tecidas neste capítulo, ressalto que as dissonâncias no campo do feminismo podem se mostrar profícuas para redesenhar teorias e práticas estanques e fortalecer, a partir das diferenças, processos mais dialógicos e libertários, como já salientava hooks (2019a). Dialogar com as possibilidades analíticas potencializadas por estas vertentes feministas significa estabelecer lugares de escuta e de empatia às demandas de diferentes mulheres, mas também de reflexão e de desvelamento da auto-invisibilidade da mulher universal. Significa confiar, tal qual hooks (2019a), que a sororidade ainda é poderosa, juntar-me ao confronto de epistemologias que negam lugar a muitas e colaborar para ampliar redes de produção do conhecimento e de atuação política mais solidárias.

Por fim, percebo nestes subsídios teóricos possibilidades de reposicionar as pesquisas cinematográficas. Esses quadros referenciais contribuem para analisar imaginários complexos sobre as mulheridades no cinema e para atravessar as fronteiras do paradigma da dor e da resistência, tão predominante nas narrativas sobre mulheres negras e lésbicas, para imaginação de novos futuros a partir de escritas cinematográficas feministas.

CAPÍTULO 2 – CINEMA DE MULHERES? TEORIAS, CONTRADIÇÕES E PROTAGONISMOS NA PÓS-RETOMADA

Nosso exercício cartográfico pelos filmes toma como pressuposto um campo do “feminino” – entre aspas, pois não entendido em uma dimensão essencialista, mas sim performativa – que se interpõe ao cinema brasileiro e interconecta os filmes do *corpus* de pesquisa. Ao nos localizar neste campo, lidamos com o risco de enclausurar a força criativa destas diretoras e suas produções e as possibilidades de compreensão dos cinemas realizados sob assinatura de mulheres – vistas aqui como uma comunidade heterogênea e singular. Por outro lado, realçar seus feitos como mulheres dentro de um cenário de produção predominantemente masculino e branco, é também tomar parte na adesão ao reconhecimento identitário como o que alia e posiciona politicamente os sujeitos nos processos de realização.

Lívia de Paiva²⁶, diretora de **Tremor Iê**, um dos filmes analisados nesta tese, admite, em entrevista realizada para a pesquisa, que sua experiência como mulher branca à frente das câmeras acaba por situar o seu próprio modo de filmar. Ao mesmo tempo, ela frisa a autoinvisibilidade na denominação dos cinemas realizados por grupos hegemônicos e a rotulação imposta apenas às minorias quando assumem a direção de filmes.

Nesse lugar de quem filma, de ser mulher, eu acho que naturalmente já tem um recorte. E isso não quer dizer essencializar e dizer que tem coisas que vão ser recortadas porque vão sair de um jeito, porque vem de mulher. Acho que mostra um lugar baseado na experiência, na bagagem de mundo mesmo. Então, não teria como dizer que [o que a gente faz] não é [cinema de mulheres], mas, ao mesmo tempo, entendo a seriedade de tudo que a palavra traz de discussão em um campo teórico sobre o que significa ser mulher e também de um reconhecimento de que têm pessoas que não querem se firmar nesse lugar de gênero. Sou uma pessoa fazendo filme, né? Não é um filme de mulher, é um filme. A gente não fala filme de homem, a gente não fala filme de pessoas brancas. A gente fala dos filmes [por rótulos] só quando são feitos por minorias (Entrevistada C, 12 de julho de 2024).

Quando questionei a cineasta de **Café com canela**, Glenda Nicácio²⁷, autodeclarada negra e lésbica, se o cinema feito por ela, em coautoria com Ary Rosa – um homem branco, homossexual –, se enquadra no que se denomina por cinema negro no feminino, também pela presença majoritária de personagens negras e pelo olhar sensível para elas em boa parte de suas produções, a contradição dos marcadores também se apresentou em sua resposta.

²⁶ Nas citações às declarações da diretora ao longo da tese, Lívia foi identificada como entrevistada C.

²⁷ Nas citações às declarações da diretora ao longo da tese, Glenda foi identificada como entrevistada A.

Para ela, esta categoria ao passo que engessa, também valoriza e se aproxima ao cinema que propõe.

Eu não sei se consigo limitar o que é “cinema negro”, e “no feminino”, porque, cada vez mais, estamos tendo possibilidades de ver mais diretoras, mais filmes e de entender que existem muitas possibilidades e formas de filmar que são pretas. E me agrada também quando eu vejo, reconheço ou ouço uma diretora falando não concordo. É bom, porque eu também acho que muitas vezes essa categoria vem querendo dar conta da gente. E aí, parece que às vezes eu preciso, sendo uma mulher negra, provar que sou uma mulher negra. Então, acho que tem umas pegadinhas. Sendo uma diretora negra, ainda preciso provar isso, seja porque o roteiro quem escreveu foi o Ary, que é um cara branco, ou porque ele dirige junto. Então, são várias questões. Eu faço cinema e pode se dar vários nomes, porque existem várias perspectivas dentro. Cada vez mais considero que é um cinema negro, porque acho que, cada vez mais, me encontro e dialogo e me debato com essas questões. Elas são primordiais para pensamento dos personagens, para criação da história, para pensar o público (Entrevistada A, 6 de maio de 2024).

Se o campo cinematográfico é um campo de poder, conflituoso e em transformação, aqui pretendemos situá-lo sob a égide das disputas do que qualifica a participação das mulheres e seus modos de produção como sujeitas que atuam no audiovisual, seja em termos políticos, representativos, executivos ou simbólicos. Ao encontro do que debatemos, a diretora Elena Meirelles²⁸, que também assina **Tremor Iê**, entende a reivindicação do rótulo “cinema de mulheres” como um modo de organização política e de disputas ideológicas no audiovisual brasileiro, como comenta a respeito de seu filme:

[...] em dados momentos, é importante a gente afirmar, sim, identidades por uma estratégia. Têm batalhas que ainda precisam ser travadas. Essa certamente não é uma superada. E têm reivindicações importantes que vêm junto com isso tudo. Então, não vamos negar nunca esse lugar de que esse filme foi dirigido por duas mulheres (Entrevistada B, 12 de julho de 2024).

Diante destas reflexões, que marcam uma complexa posição das cineastas sobre como entendem sua filmografia como mulheres, exponho aqui a preocupação de não cair na armadilha de tentar encaixar o cinema feito por mulheres em uma espécie de rótulo marcado por padrões estilísticos, estéticos e narrativos. Não é intenção, neste capítulo, partir do pressuposto de que todas as cineastas compartilham homogeneamente de uma forma de fazer cinema, ignorando as particularidades de suas trajetórias, enfrentamentos sociais, experiências, subjetividades e potências criativas. Pelo contrário, se assumimos a postura de encarar as múltiplas dobras das mulheridades, não podemos ignorar que elas também

²⁸ Nas citações às declarações da diretora ao longo da tese, Elena foi identificada como entrevistada B.

perpassam a realização, as escolhas estéticas e narrativas e as diversas possibilidades de leitura dos filmes. Atento-me, ainda, para o fato de que assumir suas próprias narrativas não garante às mulheres a estruturação de linhas de fuga (ou rupturas) nas imagens cinematográficas, mas abre um campo de possibilidades para a autodefinição.

Deixo a ressalva de que pensar no cinema feito por mulheres, tomando sua complexidade e contradições, é também, como diz a pesquisadora Camila Vieira da Silva (2022), uma maneira de reconhecer e confrontar invisibilidades históricas perpetuadas nas reflexões sobre o campo cinematográfico.

a enunciação de um cinema feito por mulheres busca repensar uma certa escrita hegemônica da história do cinema, em que já não existe mais dúvida de que mulheres aparecem em menor número nas principais funções criativas da realização cinematográfica, como direção, roteiro e fotografia. Não só no Brasil, mas em uma ampla escala mundial, existe um esforço de reescrita dessa história, principalmente na virada do milênio, quando se revigorou o debate público a partir das afirmações identitárias e da necessidade inevitável de escancarar dados que constata a permanência de desigualdades dentro do cinema (Silva, 2022, p.64-65).

Encarar essas desigualdades implica elevar a figura de cineastas mulheres também como autoras de obras cinematográficas. É importante colocar em perspectiva que a ideia de autoria nos termos propostos pelo cinema de autor²⁹ se centraliza numa subjetividade fixa (ou numa individualidade, destaca-se, masculina e branca) que transparece no texto fílmico e que, ao deixar suas marcas de enunciação, encerra as possibilidades de leitura do espectador – ou seja, determina como esse texto será recebido. Por outro lado, se enveredarmos na perspectiva pós-estruturalista de dissolução da autoria, numa recusa do autor como sujeito, e sim como instaurador de discursividade, como propõe Foucault (2001) – ou seja, um operador que articula diferentes discursos e cumpre uma função específica em cada um deles –, corremos o risco de reiterar o apagamento da autoria de mulheres no cinema. É justamente no embate a esta exclusão no cânone cinematográfico que a teoria feminista irá tensionar e ampliar esta noção, assumindo-a como uma importante categoria política que reposiciona os cinemas realizados por mulheres.

Professora emérita de cultura visual na Radboud University Nijmegen, Anneke

²⁹ Esta concepção de autoria cinematográfica está ligada à Nouvelle Vague, movimento que surgiu na França no final da década de 1950 em contestação ao conservadorismo do cinema francês. O autor seria aquele que imprime sua marca singular ao filme – uma espécie de gênio que desenvolve o projeto artístico cinematográfico – e seus traços poderiam ser identificados pelos cinéfilos críticos na avaliação de suas obras. A teoria feminista do cinema e alguns autores pós-estruturalistas irão criticar essa noção.

Smelik (1998) atenta para o fato de que, contraditoriamente, a ideia de “morte do sujeito/autor” diante da crise da subjetividade colocada em debate pelo pós-estruturalismo emerge no mesmo contexto histórico em que “sujeitos privados de direitos – trabalhadores, mulheres, negros, gays – reivindicam a sua subjetividade” (Smelik, 1998, p.31). Por outra via, ela reconhece a subjetividade como importante à teorização da autoria, enquadrando-a numa perspectiva não monólita, distanciada da percepção das mulheres como falta ou negatividade, como propõem algumas teóricas. Ao reposicionar o conceito de autoria, ela ressalta a agência política e estética exercida na direção cinematográfica como força estratégica na reinvenção do cinema a partir das subjetividades engendradas, racializadas, corporificadas, multifacetadas – reconhecendo as mulheres mutuamente como sujeitas “do desejo e da fantasia, por um lado, e da vontade e da agência, por outro” (Smelik, 1998, p.32).

A posição sobre autoria tomada nesta tese vai na direção do que defende Smelik. Contudo, atento para o fato de que a valoração da figura da diretora também parece operar de forma contraditória, num apagamento de processos de enunciação que se traduzem como gesto de uma arte, acima de tudo, coletiva, que implica a construção a várias mãos de inscrições, traços e padrões estilísticos, narrativos e estéticos comuns no processo de criação cinematográfica – em geral, creditados a uma individualidade. A ideia aqui é superar este conflito e tomar a autoria em confluência às outras figuras envolvidas na criação do filme: uma fotógrafa ou uma montadora é tão autora quanto uma diretora (Graça; Baggio; Penafria, 2015), mas opera em instâncias criativas diferentes, em geral, sob a liderança da direção.

Uma vez situado este debate, acentuo que, embora a autoria de mulheres seja ponto de partida desta investigação, sobretudo para reconhecimento e entendimento das lógicas de produção de diferentes cineastas brasileiras na atualidade, o que buscamos no objeto desta pesquisa ultrapassa as intencionalidades de quem dirige os filmes aqui analisados. As imagens cinematográficas comportam complexidades, contradições e ambivalências, e se constituem como territórios sensíveis, longe da neutralidade, onde corpo-cineasta, corpos-personagens e corpos-espectadora(u)(e)s se encontram, portanto, onde singularidades se conectam e se tensionam, produzindo novas realidades imaginadas.

Para além dos modos de ver partilhados, me debruço sobre os modos de sentir instigados pelos filmes, refletindo sobre como eles engajam outras percepções e sensações para os corpos em cena e as linhas de fuga que produzem. A espetatorialidade, ainda que direcionada somente por minha experiência de pesquisadora, é algo caro a esta investigação,

assim como o olhar das próprias cineastas sobre seus filmes. Dito isto, situo, as pretensões deste capítulo. Avançarei sob as teorias feministas do cinema, num aprofundamento do que se denominou por cinema de mulheres e os deslocamentos teóricos quanto às naturalizações, hierarquias e exclusões que instituíram o campo. Com esta bagagem, me deterei sobre a retomada e a pós-retomada do cinema brasileiro, refletindo sobre as transformações de cenário como condição para emergência de uma leva de cineastas mulheres e de suas produções. Contexto que inclui realizadoras e filmes analisados nesta pesquisa.

2.1. Confrontar o prazer visual: experiências contracinematográficas

Autoras feministas da teoria do cinema têm buscado desvelar as codificações cinematográficas, em especial no cinema narrativo clássico, que reiteram determinados imaginários de feminilidade ao incorporar o inconsciente da cultura patriarcal. Elas também têm apontado caminhos para a construção de outros regimes de visibilidade às mulheres, numa ruptura a essas estruturas dominantes.

A estrutura clássica de narrativa, concebida no início do século XX, tornou-se uma referência massivamente difundida pela indústria cinematográfica estadunidense e emplacada no mundo todo. Com normas, procedimentos e elementos estilísticos bem estabelecidos – que se tornam, portanto, previsíveis à audiência –, o modelo, segundo Bordwell (2005), se pauta nos princípios da linearidade, da causalidade, da onisciência – em geral, a instância da narração detém todo o conhecimento dos acontecimentos e se expressa na invisibilidade – e da comunicabilidade – as informações são reveladas ao espectador para a compreensão do percurso narrativo. A construção das ações dos personagens se dá em torno de conflitos e objetivos claros que deverão motivá-los à resolução. Aspectos técnicos como cenário, iluminação, música, composição e movimentos de câmera se combinam de modo a reiterar os objetivos das ações e transmitir as informações da narrativa, criando uma impressão naturalista; já a montagem invisível contribui para o encadeamento das ações e para sustentar certa transparência pelo ocultamento dos artifícios do dispositivo cinematográfico. São aspectos que fazem com que o espectador se identifique com este modo de contar a história.

Numa interpretação e apropriação crítica à psicanálise, Laura Mulvey, em seu artigo seminal **Prazer visual e cinema narrativo**, publicado em 1975 na revista **Screen**, identifica no modelo hollywoodiano de narrativa mecanismos de codificação do erótico, como o

voyeurismo e fetichismo³⁰, que sustentam a posição da mulher enquanto objeto do desejo e do olhar dos homens – personagens ou espectadores. Relegadas ao imaginário sexual, as mulheres teriam suas construções subjetivas secundarizadas e presas ao referencial masculino, já que, na leitura psicanalítica, elas simbolizam a ameaça de castração, amenizada pelo controle do olhar masculino. O prazer visual se sustentaria a partir da triangulação entre o olhar da câmera, do espectador e do personagem masculino, de forma que estes convirjam³¹ e se direcionem à erotização das personagens femininas³².

Na contramão deste olhar objetificador, Mulvey reivindica a destruição do prazer visual e da ilusão de realidade, sustentados pelo cinema narrativo clássico, e aposta no cinema de vanguarda como saída para construção de uma nova linguagem do desejo³³ que configure outras imagens para as mulheres desvinculadas das “necessidades neuróticas do ego masculino” (Mulvey, 1983, p.453). No campo dos cinemas experimentais e moderno, a partir das décadas de 1960 e 1970, emergem com mais contundência cineastas feministas – ou com propostas de cinema dialógicos a perspectivas feministas – que tensionaram a linguagem cinematográfica, produzindo um contracinema. Suas obras, afetadas pela efervescência do feminismo de segunda onda, buscaram engajar a audiência por um olhar crítico, reflexivo e consciente à experiência cinematográfica na perspectiva das mulheres.

A experimentação da linguagem cinematográfica, numa preocupação com os aspectos formais e com a intervenção no uso dos códigos fílmicos, de modo a sustentar uma espécie de desnaturalização da representação e a expor os próprios aparatos que a produzem,

³⁰ Mulvey (1983) reflete sobre o fascínio que o cinema narrativo clássico desperta no público a partir do conceito psicanalítico da escopofilia: prazer estético em olhar o outro como objeto de desejo. O voyeurismo e o fetichismo são dois mecanismos que expressam a escopofilia na estruturação do olhar cinematográfico: o primeiro é o prazer de olhar sem ser visto e o outro é o potencial de tornar o outro um objeto erótico, que produz fascínio. Segundo Mulvey (1983), esses mecanismos se combinam para apaziguar a ameaça de castração que a figura da mulher representa. Enquanto o voyeurismo estrutura a imagem das mulheres numa posição inferior, como quem deve ser salva ou punida, o fetichismo torna-se uma forma de controle de suas representações a partir da projeção do erotismo e do desejo aos corpos femininos.

³¹ Esta subordinação do olhar é, segundo Mulvey (1983), estratégia do cinema narrativo para que o espectador seja inserido no filme, eliminando a percepção da presença da câmera e causando a ilusão de realidade.

³² É o que ocorria comumente em filmes do gênero *noir* com a presença das *femme fatales*, personagens construídas sob a lógica do desejo masculino e ameaçadoras ao domínio patriarcal, bem como em comédias românticas do cinema clássico com o protagonismo de grandes estrelas. A exemplo de filmes como a **Dama de Shangai** (1948), de Orson Welles, em que a personagem de Rita Hayworth é esposa de um advogado criminalista e é mostrada como uma figura sedutora, misteriosa, dissimulada, persuasiva e independente. Ao final do filme, ela é punida por escapar ao padrão de feminilidade submissa.

³³ Mulvey (2005) admite, posteriormente, os limites de sua teoria ao considerar unicamente a espetatorialidade masculina e a mulher predominantemente como objeto do olhar.

é estratégia operada pelas cineastas em favor da reconstrução de significados e representações quanto às mulheres. A desestabilização da ordem narrativa, da temporalidade fílmica e da montagem – mais opaca, de modo a evidenciar os cortes –, são recursos que contribuem para gerar efeitos de consciência que desfamiliarizam as imagens e suas construções como tecnologias de gênero (Lauretis, 1994).

A diretora belga Chantal Akerman, por exemplo, trabalhou em alguns filmes o distanciamento a partir da relação entre corpo e domesticidade, em crítica à opressão vivenciada pelas mulheres – brancas de classe média – na sociedade no âmbito privado. Em **Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles** (1975) (fig.1), a câmera nos aprisiona às pequenas ações cotidianas da protagonista, sobretudo em suas tarefas domésticas, por meio de gestos repetitivos, ritmados, vistos em sua temporalidade duradoura e exaustiva, sem cortes que interrompam em sua concretização.

Figura 1 – Contenção, ritmo e geometria: a política dos gestos de Chantal Akerman



Fonte: frame do filme **Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles** (1972)

Enquadramentos fixos e na altura do olhar de Jeanne mantêm certa distância e se reiteram em termos de composição. Preserva-se uma exatidão geométrica tão próxima à meticulosa vida doméstica da personagem e provoca-se um distanciamento emocional de modo que a câmera nos convoca a sentir com o próprio corpo a solitária e claustrofóbica domesticidade de Jeanne.

A repetição desumanizante do gesto doméstico torna-se, graças à *mise en scène*, corporificado. Como explica Marion Schmid, Akerman reinventa o prazer espetatorial ao mover a ideia de identificação para a de participação. Como os planos estáticos duram muito tempo, as atividades se repetem, deixamos de

esperar que “alguma coisa aconteça”, para simplesmente vivenciar o que está acontecendo e acompanhar o gesto da heroína (Brey, 2020, p.148, tradução nossa)³⁴.

Ana Carolina³⁵, cineasta brasileira que desponta na ditadura militar, caminha por outro viés transgressor em suas narrativas, em uma aproximação ao surrealismo. É o que observamos em **Das Tripas Coração** (1982)³⁶, filme que compõe trilogia dedicada a abordar a “condição feminina”, incluindo **Mar de rosas** (1977) e **Sonho de Valsa** (1987). Num colégio católico de elite conservadora e só para mulheres, as alunas encarnam a rebeldia da juventude e provocam a desordem, contestando as tentativas de figuras autoritárias em enquadrá-las. É na subversão aos tabus sociais, como a sexualidade e desejos femininos, onde a narrativa ganha força, afrontando os costumes tradicionais e condutas defendidas pela Igreja Católica como próprias às mulheres – a docilidade, a passividade e a submissão.

As alunas parecem, a todo tempo, incontroláveis. Em algumas cenas, as professoras circulam pelo colégio sem roupa – o sentimento de se verem desnudas na percepção dos homens torna-se literal. Encarnando mulheres com a sexualidade a flor da pele, elas são vistas em performances eufóricas, com predomínio do exagero caro às produções de Ana Carolina. A atmosfera delirante é adotada como estética fílmica: no longa, a sensação de caos é evocada pela narrativa não linear e pela profusão de vozes diversas que se misturam e declaram questionamentos, sacarmos, frases desordeiras e obscenas; a fotografia adota luzes mais solares, mas também sombras marcadas que invadem as cenas no interior do internato, reiterando o tom surrealista; as ações absurdas das personagens, também erotizadas de forma cômica, só parecem possíveis dentro de um sonho. Trata-se de uma estratégia adotada pela cineasta para se esquivar do compromisso com o realismo, sem deixar de inferir as arbitrariedades no campo moral como sintomáticas do real.

O experimental – ou o flerte com ele – marcou as obras de outras cineastas brasileiras que emergiram com suas produções contracinematográficas a partir da década de 1970. Sob

³⁴ La répétition déshumanisante du geste domestique devient, grâce à la mise en scène, incarnée. Comme l'explique Marion Schmid, Akerman réinvente le plaisir spectatorial en déplaçant l'idée d'identification vers celle de participation. Parce que les plans statiques durent longtemps, que les activités se répètent, nous arrêtons d'attendre qu'il « se passe quelque chose », pour vivre simplement ce qui se passe et accompagner le geste de l'héroïne.

³⁵ Embora a cineasta não se declarasse feminista, os temas abordados em seus filmes e suas construções estéticas subversivas fizeram com que a crítica aproximasse sua obra à perspectiva feminista (Veiga, 2017).

³⁶ Censurado pela ditadura, o filme só foi liberado após a inserção dos letreiros: “apresenta uma interpretação delirante, que não corresponde à realidade. Não se trata, pois, de uma tese que se imponha a título de proposta. Neste sentido (...), não agride crenças e visões do mundo, cujos símbolos exhibe” (Das tripas coração, 2025).

influência do debate feminista, elas se impulsionam pela possibilidade de utilizar o dispositivo cinematográfico para evidenciar questões que perpassavam a experiência do “ser mulher” em confronto com os valores morais e opressivos reiterados pelo regime ditatorial. É o caso de Vera de Figueiredo, Tereza de Trautman, Maria do Rosário Nascimento e Helena Solberg. Outras produções da época, apesar de não seguirem viés tão experimental, foram ousadas ao pautar assuntos tabu, como o fez Adélia Sampaio, primeira diretora negra no Brasil, ao tratar da estigmatização da sexualidade entre mulheres em **Amor maldito** (1984).

Há certo diálogo entre estas experimentações e elementos encontrados na produção brasileira contemporânea sob realização de mulheres, como a incorporação de uma lógica narrativa que se distancia do modelo causal e linear clássico, a intersecção entre ficção e documentário ou uso da performance como modo narrativo. **Tremor Iê**, por exemplo, conduz a narrativa por temporalidades indefinidas e pela percepção de um tempo que resguarda na duração a experiência das personagens, evocando, por vezes, uma espetatorialidade mais contemplativa. O filme se utiliza de performances em momentos que rompem com a sequencialidade das ações, para contrapor situações de restrição de liberdade. **Levante**, por sua vez, adota pontualmente elementos metafóricos e sensoriais – como imagens e sonoridades de abelhas – para complementação dos sentidos fílmicos.

No que concerne às duas obras de nosso *corpus* de pesquisa com direção e protagonismo de mulheres negras, a experimentação está mais atrelada a referenciais de expressividades artísticas, estéticas e culturais negras desde uma perspectiva autorreferenciada e não essencializada (Freitas, 2018). **Café com canela**, por exemplo, dispõe de uma narrativa espiralar, num encontro simultâneo entre temporalidades, o que remete à concepção temporal das matrizes africanas de pensamento e da religiosidade afro-brasileira. Para a concepção de **Um dia com Jerusa**, Viviane Ferreira diz ter se inspirado em dois cineastas negros: o mauritano Abderrahmane Sissako, que trouxe elementos para pensar o ritmo de câmera adotado no registro das ações cotidianas no filme, e o brasileiro Zózimo Bulbul, em relação à construção da narrativa em camadas.

2.2. Para além dos olhares de resistência: cinema como espaço de partilha

Por via diferente de Mulvey, Lauretis (1984), ainda que concorde que o cinema narrativo se valha do prazer visual como estratégia de enunciação que reproduz as mulheres como imagem e origem do desejo dos homens – um corpo a ser espetacularizado, por isso

“vazio de significados” –, propõe a construção de um projeto feminista de cinema que não necessite romper com a narratividade³⁷ e o prazer visual, já que historicamente o prazer é negado às mulheres dentro e fora do cinema.

Ela sugere a apropriação dos termos do cinema narrativo para subvertê-los e ressignificá-los, dando visibilidade à heterogeneidade, à multiplicidade e às “contradições do desejo feminino, e das mulheres como sujeitos sociais, nos termos da narrativa” (Lauretis, 1984, p.156, tradução nossa)³⁸. Ou seja, ao colocar em voga a pluralidade do ser mulher(es), desde as relações de raça, classe, sexualidades, língua e outras relações sociais conjuntamente. O que implica outros processos subjetivos e de autorrepresentação que possibilitem a identificação das espectadoras com as imagens e que façam com que o espaço visual e simbólico do filme, articulado por diferentes pontos de vista (da imagem, da personagem, da câmera), interpele os espectadores em geral como mulheres.

A inscrição da experiência engendrada das mulheres como sujeitas sociais e o modo como os filmes se endereçam aos espectadores são as chaves do que Lauretis explicita para articulação de um “cinema de mulheres”: “mediante à disjunção de imagem e voz, a reelaboração do espaço narrativo, a elaboração de estratégias discursivas que alteram as formas e o equilíbrio da representação tradicional” (Lauretis, 1992, p. 280). Os filmes selecionados para o *corpus* desta pesquisa carregam esta particularidade: propõem transformações nos regimes visível e sensível quanto às mulheridades negras e *queer* sob o enquadramento do cinema narrativo, mas tensionando os códigos na construção da linguagem fílmica – em uns casos, mais, em outros, menos.

Tomando a multiplicidade como caminho para reflexão sobre o cinema brasileiro realizado por mulheres, e ultrapassando as acepções de Lauretis e de Mulvey, entendo que localizar a discussão entre masculino e feminino, detentor do olhar e objeto do prazer, ou numa definição essencialista “cinema de mulheres” pode significar mobilizar este diálogo sem que se leve em conta outros fatores que codificam os modos de olhar desde a ascensão do projeto capitalista patriarcal moderno colonial.

³⁷ Também nas décadas de 1960 e 1970 despontou outro viés de produções feministas que investiram muito mais na transformação dos conteúdos, a partir da autorrepresentação e do realismo, numa tentativa de aproximação de experiências e problemáticas da vida cotidiana das mulheres e conscientização de suas lutas, o que repercutiu na realização de cinemas mais ativistas, sobretudo a partir de documentários (Martins, 2015).

³⁸ “the contradiction of female desire, and of women as social subjects, in the terms of narrative”.

Em **Olhares negros: raça e representação**, hooks (2019b), ao evidenciar a centralidade dos dispositivos do olhar na configuração da atual ordem representacional e existencial, destaca a codificação de modos de olhar racializados nos produtos culturais, aspecto ignorado em grande parte das teorias feministas do cinema. A autora reitera o caráter político do olhar e seu potencial na manutenção do poder branco ao promover o controle das imagens circulantes sobre a negritude, definindo lugares de subalternidade e desumanização a este grupo e pautando a construção da subjetividade negra.

No prefácio da obra, a jornalista, pesquisadora em Comunicação e professora convidada do Diversitas – Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos da Universidade de São Paulo, Rosane Borges (2019) discute as transformações históricas do olhar, tido na antiguidade como fonte do saber e do desejo e capturado na modernidade como instrumento pelo qual o “homem” “organiza a cena do mundo” e torna-se um espectador universal. Essa premissa do olhar que domina tudo se intensifica com as invenções tecnológicas da modernidade, como a fotografia, o cinema e a televisão, aparatos que destituem a função do olhar como mediador ou moldura do real para reiterar a sensação prazerosa de onipresença e onividência na espetatorialidade. Esse regime de visibilidade se imbrica aos próprios valores do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado:

A voracidade do olhar racista e sexista é exercida devorando corpos e culturas sem que haja uma redistribuição imaginária e real dos lugares dos sujeitos que têm o poder (os que olham e consomem) e dos que não têm (os que são vistos e são mercadorias de olhares) (Borges, 2019, p.18).

Por outro lado, hooks também trata do olhar como instância de insurgência. Essa agência, segundo a teórica, foi historicamente adotada como tática por espectadoras negras ao se depararem com filmes hollywoodianos das décadas de ouro em que as mulheres negras estavam ausentes ou teriam suas imagens estereotipadas. A autora reflete que, enquanto a presença de mulheres brancas serviu de mote para produção de todo um imaginário erotizado desta feminilidade, a rara aparição de personagens negras era marcada pela posição de subserviência, o que corroborou a manutenção do imaginário de inferioridade negra e ressaltou a feminilidade branca como mais desejável.

Por não se identificar com esse tipo de imagem, grande parte das espectadoras negras do cinema hollywoodiano desenvolvia o que hooks chamou de olhar opositor: um olhar de resistência e de não identificação. Sendo assim, teorias feministas do cinema como a de

Mulvey, pautada no paradigma binário mulher-passiva-objeto do olhar e homem-ativo-dono do olhar, silencia quanto às políticas raciais presentes nos filmes.

Para que seja possível outra fruição pelas mulheres negras, hooks defende que é preciso “transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo” (hooks, 2019b, p. 36-37) ao elaborar representações que partam das subjetividades negras e confrontem os modos de ver do cinema branco dominante. É preciso, portanto, descolonizar o olhar, ou, como Borges (2021; 2025) defende, implodir os imaginários sobre os corpos negros para a construção de outras matrizes imagéticas e da percepção fora da lógica de desumanização, o que ela sugere ser possível a partir das ferramentas conceituais, analíticas, e das memórias e experiências das mulheres negras. Para Borges (2025), a redistribuição das possibilidades de tomar parte no comum a corpos desautorizados de falar, ser escutados e se tornar visíveis se atrela fundamentalmente a uma mudança no paradigma estético, ou seja, dos modos de perceber e sentir o mundo, o que a autora enuncia como uma abertura à alteridade – afetar e afetar-se pelo outro.

A cineasta estadunidense Cheryl Dunye, por exemplo, se vale da fabulação em **Watermelon Woman** (1996)³⁹ (fig.2) para propor um diálogo entre o ficcional e o documental, devolvendo às mulheres negras e lésbicas sua historicidade apagada. O ato de desinvisibilização de Cheryl se faz duplo, num processo de metalinguagem: ela coloca-se em cena como cineasta e mulher negra e lésbica, a narrar suas experiências amorosas, ao passo que trata da construção de um documentário sobre uma atriz negra e lésbica, delegada a papéis de *mammie* e esquecida pela indústria do cinema.

³⁹ O filme se encaixa em uma leva de produções do Novo Cinema Queer. Segundo Baltar (2015), são filmes realizados a partir da década de 1990, num contexto em que se demarcou uma crescente visibilidade de narrativas e personagens queer no cinema – processo que acompanha a visibilidade na cultura midiática. Estas produções passam a tensionar os próprios limites do que se define como próprio à performatividade lésbica e gay, numa multiplicação de olhares para masculinidades e feminilidades.

Figura 2 – Trânsito entre documental e ficcional na inscrição dupla do corpo lésbico



Fonte: frame de **Watermelon Woman** (1996)

Em se tratando dos filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa, observamos o desmonte da lógica de que trata Mulvey (mulher-objeto do prazer visual, homem-detentor do olhar), já que articulam suas narrativas sob o ponto de vista das personagens e longe da objetificação, bem como a emergência de olhares que ultrapassam a perspectiva opositiva sugerida por hooks. Isso porque, mais do que tensionar o padrão de subjetivação de personagens “femininas” do cinema branco, a maior parte dessas produções reitera perspectivas narrativas, estéticas e poéticas desde “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” (Freitas, 2018, p.163).

Em **Um dia com Jerusa**, os referenciais à cultura e expressões artísticas negras se encontram em diversos elementos estéticos, cênicos e do figurino: o samba e o chorinho tocados em algumas cenas, os grafites que ilustram as ruas do bairro do Bixiga, a saia de terreiro emprestada por Jerusa a Sílvia, o altar na casa de Jerusa, as capas de revista com rostos de intelectuais negras dispostas em banca de revistas. A oralidade é também um elemento forte na condução da narrativa, apontando para um outro viés de resgate da memória de subjetividades cujos registros imagéticos foram historicamente negados ou estritamente controlados.

Apresentam-se perspectivas plurais do que é ser mulher negra, mas também questões que conectam a existência das personagens: Sílvia é uma jovem lésbica que almeja sair do emprego subalterno para se tornar concursada; Jerusa é idosa, já criou seus filhos e vive solitária em uma casa no bairro do Bixiga, a mesma onde os avós se estabeleceram e construíram uma tradição familiar do trabalho com a fotografia. Movidas pelo próprio

desejo, ambas são marcadas por memórias de vínculos familiares fortes e de dores acentuadas pelo racismo.

A relação entre corpos e território negro é tecida imageticamente em **Café com canela** na valorização da afro-brasilidade e da memória histórica pulsantes em Cachoeira, no Recôncavo Baiano, cidade que também é cenário do filme. O samba de roda, a reiteração de ícones religiosos da Irmandade da Boa Morte, a presença de Oxum – seja personificada ou como força energética que enreda o filme –, os gestos sutis do candomblé evocados em alguns momentos por Violeta, a visibilidade à arquitetura que marca a história da cidade baiana são elementos que dão tom a essa autorreferencialidade artística negra e que acenam para construção de matrizes imagéticas desvinculadas ao olhar branco. Em relação às personagens, os arranjos estético-imagéticos delimitam o que é sentido por Margarida e por Violeta, também partindo de um olhar múltiplo para os corpos das mulheres negras, sobre próprios pontos de vista.

Tremor Iê, por sua vez, embora dirigido por duas mulheres brancas, acena esteticamente para referências da capoeira e dos ritmos da cultura popular afro-brasileira, como o coco, elementos que reiteram a vivência de processos de resistência pelas personagens. A oralidade também é marcante e contribui para acentuar memórias invisibilizadas sobre a violência policial contra mulheres periféricas apresentadas sob as perspectivas delas. Jogando com a linguagem para romper em alguns momentos com a narratividade, o filme embaralha os pontos de vista, bem como as instâncias do ficcional e do documental, interconectando as subjetividades das diferentes personagens. Costura-se, assim, uma perspectiva coletiva das mulheres negras, lésbicas e periféricas em suas experiências de dor e de acolhimento mútuo.

Temos **Levante** como exceção dentre os filmes que caminham por referencialidades estéticas e narrativas negras, muito embora também flerte com alguns de seus elementos, como a recorrente trilha sonora do funk. Se Lauretis propõe que é necessário reconfigurar a linguagem do cinema narrativo para mostrar a multiplicidade das mulheres e dos desejos “femininos”, **Levante** rearticula a linguagem para criação de uma narrativa sob a perspectiva *queer*, evocando uma câmera mais tátil que corrobora a percepção de tal sensibilidade.

Pensando na chave do que constituiria o olhar opositor e além, a cineasta e professora da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília (UnB) Edileuza Souza (2020) propõe a noção de cinema negro no feminino como práticas que conjugam, a partir do protagonismo

das mulheres negras nas diferentes etapas da realização, outras possibilidades de construção de olhares e formas de existência e resistência negras nas audiovisualidades brasileiras. Trata-se de uma leitura que não busca enquadrar/reduzir todos os modos de fazer e olhares possíveis às mulheres negras enquanto realizadoras, mas que assume a relevância política do olhar para o agenciamento de imagens que retomem o sentido de humanidade para as pessoas negras, tendo como referencial a história, a cultura e a ancestralidade negra.

A relação com a territorialidade de onde se cria se torna uma importante dimensão na arquitetura destes cinemas, pelas ligações afetivas, identitárias, sociabilidades e práticas culturais que se estabelecem nestes espaços e a relação com suas experiências de vida, (res)significadas também nas telas, “criando e recriando mundos e possibilidades de constituição do indivíduo enquanto parte de um coletivo” (Souza, 2020, p.181). Esse compromisso também se evidencia nas dinâmicas de produção, estabelecidas a partir da valorização da coletividade, da presença de profissionais negras, do respeito e dos afetos como parte das relações no set de filmagem. Tal arranjo produtivo viabiliza a consolidação de experiências de resistência às assimetrias de raça e gênero no setor.

Esse modo de fazer se alinha com o que propõem Glenda Nicácio em **Café com canela** e Viviane Ferreira em **Um dia com Jerusa**, seja pela mobilização de mulheres negras dentro e fora da imagem nos processos de realização, ou pela arquitetura de narrativas que valorizam os afetos entre mulheres negras, remontam espaços de sociabilidade e de vínculos comunitários.

Ainda na dimensão dos limites do olhar na configuração de um cinema de mulheres, evidenciamos também as possibilidades operadas pelo cinema numa perspectiva lésbica-*queer*. Brandão e Sousa (2019; 2020) retorcem a teoria de Mulvey e expõem a impossibilidade de pensar o desejo lésbico no cinema nos termos do prazer visual, do olhar/ser olhada, já que a figuração cinematográfica das lésbicas flutua num paradoxo da in/visibilidade: quando não estão ausentes, suas presenças, pelo não reconhecimento da pertença à imagem e, antes de tudo, ao campo social, são tratadas como exóticas.

[...] a lésbica ao mesmo tempo está e não está na imagem, é e não é, aparece e desaparece como uma sombra, uma ameaça, uma deformação a ser escondida, obnubilada, até mesmo morta, se ousar a ser vista com a mais tênue nitidez, para que apenas pareça como fantasma em nossa memória. Será que ela estava lá mesmo? Será que a vimos mesmo? (Brandão; Sousa, 2019, p. 280).

Complexificando tal paradoxo, há ainda a hipervisibilidade reiterada em alguns filmes em que a presença lésbica se direciona ao olhar masculino pela objetificação. **Tremor Iê** se distancia tanto da lógica da ausência quanto da hipervisibilidade erótica do corpo lésbico. O que o filme ressalta é a agência das personagens no enfrentamento à violência policial e a amizade.

Brandão e Sousa (2020) reconhecem a importância de que mulheres lésbicas ocupem e possam ser vistas nas imagens cinematográficas. No entanto, a dinâmica de visibilidade e da representatividade no cinema, numa ótica heterocentrada, pressupõe, via de regra, sempre uma falta, um congelamento, a imobilização da existência de forma a reduzir a complexidade do que pode vir a ser os modos múltiplos de ser lésbicas e, também, mulheres. Para as autoras, a reflexão sobre o corpo e o desejo lésbico nas imagens cinematográficas deve ultrapassar a exposição das políticas de in/visibilidade como consciência de que “existem outros modos de vida, outros corpos e desejos que se mobilizam e deslizam de forma insubmissa para além do domínio cisheteropatriarcal e suas operações de controle através de e para fora das imagens” (Brandão; Sousa, 2019, p.101-102).

É preciso deslocar o debate da visibilidade e da própria definição do que configuraria o cinema lésbico para percepção do que se coloca nas fissuras da representação, no intervalo das aparições, buscando acionar outros modos de experimentação cinematográfica prazerosos às lésbicas: na sensação, na sinestesia, na dimensão háptica, como possibilidade de libertação das imagens da armadilha da identificação⁴⁰. O que considero ser também importante quando pensamos a presença de outras corporalidades *queer* no cinema.

Jornalista, realizadora e especialista em representações de gênero e sexualidades no cinema, Iris Brey (2020) irá trabalhar no campo fenomenológico, distanciando-se da ênfase psicanalítica na identificação, para pensar como o cinema pode corporificar a experiência das personagens mulheres e *queer* e caminhar por outros regimes de imagem que não os produzidos pelo *male gaze*. Para a autora, desvencilhar das relações assimétricas de poder impostas pelas políticas do olhar vai muito além do que assumir no discurso narrativo uma posição de enfrentamento ao patriarcado. Deve-se pensar na formalização desse gesto na estética – ou seja, nas escolhas técnicas, visuais e sonoras, de modo a criar uma atmosfera e evocar as emoções na audiência a partir do que é sentido pelas personagens.

⁴⁰ Para dar conta da questão do desejo lésbico no cinema para além da lógica do prazer visual, Brandão e Sousa (2020) investem em abordagens teórico-metodológicas que deslocam a questão para o campo da espetatorialidade. Um dos conceitos trabalhados pelas autoras é o de *bodyland*, abordado no capítulo 8.

A concepção de estética considerada nesta tese parte do pensamento filosófico de Hans Ulrich Gumbrecht (2006; 2010), professor de literatura comparada na Stanford University, nos Estados Unidos. Ele direciona seu debate ao predomínio, na modernidade, do cogito cartesiano que privilegia, além do pensamento dicotômico, o sentido, a interpretação, a atribuição de significado em detrimento da corporeidade⁴¹ das coisas. O que o autor sugere não é a superação da interpretação, mas a abertura a outras formas mais complexas de se relacionar com o mundo – que experimenta uma plena crise da representação dos sujeitos – para além do sentido.

Gumbrecht compreende que a experiência estética nos retira da cotidianidade, pois aparece repentinamente, sem finalidade, e produz uma sensação de intensidade. Ele argumenta que esta se dá numa oscilação entre o que ele denomina de “efeitos de sentido” e efeitos de presença”, ou seja, na tensão entre percepção e experiência, entre a dimensão de compreensão e a sensação de proximidade das coisas quando em contato com o corpo – o que afeta pela presença. São quatro as dimensões envolvidas neste processo: o conteúdo – “os sentimentos íntimos, as impressões e as imagens produzidos pela nossa consciência - enquanto inacessíveis aos nossos mundos historicamente específicos” (Gumbrecht, 2006, p.54), os objetos – tudo aquilo que desencadeia estas imagens, impressões e sentimentos –, as condições, ou seja, as circunstâncias em que a experiência estética se dá, e as consequências – as transformações que se desdobram da experiência estética.

Assim, quando Brey fala na experiência do cinema como corporificada, ela coloca na centralidade da discussão os sentires acionados ao assistir um filme, os quais convocam o corpo da(o)(e)s espectadora(u)(e)s em sua materialidade histórica, social e cultural numa aproximação ao corpo fílmico. A realização a partir do olhar “feminino”, portanto, permite-nos compartilhar da experiência vivida por personagens mulheres, de modo que estas sejam percebidas como sujeitas da ação. “Sentir a experiência feminina de uma personagem também traz o espectador e a espectadora de volta ao seu próprio corpo. A câmera capta o corpo da personagem para que quem olha também tenha a sensação de sentir” (Brey, 2020, p.47-48, tradução nossa)⁴². Tal ponto de vista pode ser incorporado seja por diretoras

⁴¹ O conceito de corporeidade é acionado aqui para pensar o corpo como presença, para além da representação (Vieira Jr., 2021) e como unidade na complexidade e multiplicidade da existência – ou seja, corpo não separado de tudo o que o atravessa, como cultura, emoções, razão; portanto, interligado ao mundo por ele experimentado (Dalton; Calazans, 2025).

⁴² Ressentir l'expérience féminine d'un personnage, c'est aussi ramener le spectateur et la spectatrice à son propre corps. La caméra capte le corps du personnage pour que la personne le regardant ait également la

mulheres ou por diretores homens e *queer*, pois trata-se de um modo de expressão da subjetividade das personagens, problematizando os modelos de representação dominantes.

Ao definir este olhar de resistência, Brey entende o feminino não como essencializado, mas a partir das experiências corporais e de subjetividades singulares e plurais que se situam dentro de relações históricas e sociais, estando perpassadas, portanto, por identidades de gênero, sexualidades, racialidade, idade e outras construções sociais.

Aliando estas perspectivas dos modos de olhar ao que me proponho nesta tese – caminhar por imaginários a partir dos afetos e das afetações que os filmes elencados para a pesquisa incitam –, me debruço sobre dois vieses: o olhar como instância de agência das diretoras e o modo como os filmes nos engajam e nos implicam, numa experiência encarnada, à experiência subjetiva de suas personagens por sentidos e sentires.

2.3. Retomada e pós-retomada, do estético ao político

Ao enveredar por tendências recentes do cinema brasileiro com protagonismo de mulheres, é válido situar o que se define por pós-retomada – período que compreende o *corpus* desta pesquisa. O termo parece indicar a superação ou a ruptura a um momento do cinema brasileiro – a retomada – que desponta na década de 1990 e encontra sua válvula propulsora nas leis de incentivo fiscal após o desmonte de instituições da gestão cultural e cinematográfica – a Embrafilme, a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), Fundação Nacional das Artes (Funarte) e o Conselho de Cinema (Concine).

A retomada do cinema brasileiro representou um marco na reestruturação de possibilidades de realização cinematográfica, que chegou a quase zero por falta de mecanismos de incentivo estatal. Essa guinada, como avalia o crítico Luiz Zanin Oricchio (2003), se dá com forte presença de produções que, ao passo que valorizam a liberdade criativa ou até mesmo projetos mais autorais, voltam a atenção à maior comunicabilidade com um público diverso, atendendo cada vez mais às prioridades de mercado no consumo do entretenimento, além de significativo crescimento de produções de baixo orçamento. Ressalta-se a emergência de sucessos comerciais impulsionados pela relação com o mercado e com a linguagem televisivos.

A ausência de um projeto estético-político unitário de cinema, tão destacada nas análises sobre o período, reforça o clichê de um contexto heterogêneo, de diversidade

sensation de sentir.

temática e estilística da produção, fato que se aplica a outros momentos do cinema brasileiro, como a década de 1960, em que diferentes propostas estéticas coexistiam. Tais atributos são associados por diferentes autores ao cinema da retomada justamente pela dificuldade em encontrar unidade entre as obras ou mesmo um novo projeto político que convirja, ainda que diferentes produções fomentem um olhar nostálgico para a inventividade do Cinema Novo, como pontua Lúcia Nagib (2002). O que também se reflete na produção cinematográfica das mulheres na retomada. Há aqueles que trazem desde aspectos de um cinema com linguagem mais hollywoodiana e palatável, como Carla Camurati em **Carlota Joaquina** (1995), considerado o pontapé da retomada e um sucesso de bilheteria à época, até filmes com linguagem mais artística e sensível que abordam questões da esfera subjetiva ou íntima interligadas à conjuntura social/esfera pública, como faz Daniela Thomas junto a Walter Salles em **Terra Estrangeira** (1996) e Tata Amaral em **Um céu de estrelas** (1996).

Ainda diante dessa premissa de diversidade, Oricchio (2003) encontra algumas temáticas em comum que aproximam os diferentes filmes num balanço da época: 1) o resgate histórico, na busca por reconciliação ou crítica ao passado – caso de **Carlota Joaquina**; 2) a relação com o estrangeiro, seja para pensar a imagem nacional fora ou para um diálogo com esse outro dentro e fora do país; 3) a esfera privada, a partir de questões íntimas, afetivas e familiares, de vieses cômico, profundo, trágico e social, expondo conflitos e crises nesta instância; 4) a esfera pública, a partir do cenário político, do retorno nostálgico ao passado, do resgate de lutas sociais ou da análise do presente; 5) a imersão no sertão e na favela, num convite ao mergulho, ao tensionamento ou à reiteração de alguns imaginários do Brasil; 6) o encontro e conflito entre classes sociais; 7) a violência.

As ambições de demarcação de uma identidade nacional, também caras à tradição do Cinema Novo, do Cinema Marginal e das chanchadas, parecem retornar à cena, esboçadas pelo desejo de dar conta de experiências sociais em um período ideologicamente marcado pelo fim das utopias. Em defesa desta tese, Oricchio (2003) constata reflexos no cinema nacional de um mal-estar generalizado pela prevalência das mazelas sociais não arrefecidas com a abertura democrática do país, mas mantidas ou até intensificadas pela propulsão do neoliberalismo global. As relações de alteridade, traço recorrente na produção do Cinema Novo e do Cinema Marginal por um viés sociológico que olha para o outro de classe, de raça ou região como síntese do povo brasileiro, são reconfiguradas, embora ainda sob o olhar da classe média branca masculina. Enquanto estes movimentos encontravam na valorização do

popular mote para um projeto político de cinema, Nagib (2002) comenta que na retomada as questões sociais ganham contornos a partir de experiências subjetivas e da individualidade e de um olhar antropológico às classes pobres e à cultura popular. Ecoa-se um contexto global de valorização da dimensão subjetiva e de fragmentação das identidades.

O que configuraria, então, a pós-retomada? A proliferação de suportes e formatos de produção – de câmeras amadoras a celulares –, o avanço do digital, das tecnologias, dos equipamentos e softwares possibilitaram caminhos mais inventivos aos cineastas do período. Ikeda (2018) comenta que essas mudanças baratearam os custos de realização, o que facilitou o acesso aos meios de produção e de distribuição dos conteúdos por grupos sociais marginalizados no setor, além de agilizar as etapas e permitir novos arranjos produtivos, sem a infraestrutura técnica demandada para os trabalhos em grandes estúdios.

No campo estético, embora as produções não se reduzam a rótulos específicos, o autor⁴³ observa um movimento de renovação sugerido pela recorrência do hibridismo de formatos e linguagens artísticas e pela maior liberdade de experimentação, em especial em filmes produzidos por coletivos, de forma menos hierarquizada e até mesmo mais fluidas e afetivas, com poucos recursos e sem patrocínio de grandes empresas. Realizados em paralelo aos modelos hegemônico de produção e financiamento e ao enfoque ao apelo comercial, tais filmes se aproximam de propostas estéticas contemporâneas do cinema internacional.

Ao invés da *mise-en-scène* clássica, centrada na narratividade e no encadeamento das ações, certas produções, especialmente na primeira década dos anos 2000, irão privilegiar o sensorial, o tátil, a rarefação, as ambiguidades narrativas e visuais, a apreensão do sensível do que a narratividade, convocando o espectador a uma imersão corpórea no instante, nas sutilezas do cotidiano, na multidimensionalidade da vida comum. Caminha-se muito mais para uma construção de atmosfera, buscando outro engajamento com o real – pelo afetivo – em que se presentifica o tempo, experimenta-o em sua intensidade, em sua variedade de ritmos, sem que haja uma oscilação dramática ou incorra-se na construção linear das ações para construção de significados fechados. São aspectos expressos no que se tem chamado de

⁴³ Ikeda (2018) propõe o termo cinema de garagem, ainda que entendendo-o como provisório, para caracterizar a produção cinematográfica de jovens realizadores da pós-retomada que se valeram de modos de produção desviantes aos padrões industriais, o que respinga nos aspectos éticos e estéticos de seus filmes. A denominação Novíssimo Cinema Brasileiro também chegou a ser adotada por críticos para enquadrar tais filmes, sobretudo pensando realizadores que se destacaram na Mostra Tiradentes. Ainda que os termos evidenciem tendências de articulação de novos arranjos produtivos, há também atravessamentos de classe, raça, identidades de gênero e sexualidades que irão conformar práticas específicas nos processos de realização, o que não nos permite abranger o conceito de cinema de garagem às diversas propostas de produção não-hegemônicas do período.

cinema de fluxo, ou realismo sensório (Viera Jr., 2020), já que esses filmes trazem um desejo de captura do presente e um real que transborda, em resposta ao contexto contemporâneo de efemeridade e fluidez das ações e relações cotidianas, regidas sob as dinâmicas do consumo.

podemos identificar, nessa predileção em se direcionar o olhar da câmera para o microscópico, uma espécie de contemplação meditativa que cria uma zona de indistinção – ao se manipular dessa maneira o espaço e o tempo filmicos, suspender-se-ia a percepção ordinária, convidando o espectador a abrir-se para uma sensorialidade extraordinária, intuitiva, quase clarividente: a macropercepção do ordinário quando essa imagem “crua” é projetada na tela (Vieira Jr., 2020, p.38)

Em relação ao contexto brasileiro, emerge uma parcela de produções, ficcionais, documentais ou híbridas, que, estabelecendo relações de alteridade, mergulham nos espaços periféricos/suburbanos, mas numa recusa a espetacularizá-los. Tais filmes se interessam pela dimensão cotidiana não só no campo representacional, como também como estratégia de aproximação da realidade em suas repetições, ritmos, temporalidade e modos de vida dos sujeitos que vivem nos espaços sociais de margens. Valoriza-se também a performance, num risco entre real e encenado – em muitos casos, estes filmes se enveredam no dia a dia de atores não profissionais a ficcionalizar e experimentar à frente das câmeras aspectos de suas vidas ordinárias. É o que observamos em **Avenida Brasília Formosa** (2010), de Gabriel Mascaro, **O céu sobre os ombros** (2011), de Sérgio Borges, **A vizinhança do tigre** (2014), de Affonso Uchôa e **Baronesa** (2017), de Juliana Antunes.

Essa proposta estética do banal (Salvo, 2011) diverge da estetização da pobreza e da violência recorrente na retomada. Em muitos dos filmes, recai-se, contudo, na reprodução da neutralidade enunciativa na relação com os corpos em cena, o que mascara as “relações de poder extradiegéticas que estruturam os filmes” (Freitas, 2021, on-line). Ou seja, apaga-se a posição de privilégio de quem filma – em geral, cineastas brancos, cis e de classe média – em relação a quem é filmado – as populações periféricas, ainda no lugar de outridade.

Se por um lado o flerte com outro tipo de realismo e com o naturalismo torna-se marca de algumas produções da pós-retomada, a pesquisadora, crítica e curadora em cinema Kênia Freitas (2021; 2022) também evidencia, já nos anos 2010, a presença mais notável de produções, sobretudo de perspectivas racializadas, traçadas num campo mais especulativo e fabulativo, como também performativo e experimental, em gestos de imaginação radical que promovem deslocamentos nos modelos convencionais de narrativa – e de espectadorialidade – indo além do regime representacional como tática criativa “fora (ou apesar) da captura

colonial da arte hegemônica” (Freitas, 2022, p.73).

Em diálogo com o conceito de fabulação crítica de Saidiya Hartman e de afro-fabulação de Tavia Nyong'o, Barros e Freitas (2018) visualizam neste conjunto de filmes a fabulação como estratégia pela qual se desloca da chave representacional, da transparência do discurso e dos regimes de verdade, para forjar as imagens na inautenticidade, ou na própria indistinção entre real e ficcional, narrativo e documentário, político e artístico, ético e estético. No cinema, a afro-fabulação aponta para a necessidade de desmontar as fixações aos sujeitos negros filmados em identidades únicas, forjados na diferença, de modo a olhar para suas existências na multiplicidade e em relação.

Num impulso inventivo que questiona e reposiciona procedimentos narrativos e estéticos, estas produções se abrem ao embaralhar das linguagens, num encontro entre outras artes – a dança, a performance, as artes plásticas, a música. Desta forma, estes filmes “não procuram preencher as lacunas e as invisibilidades representacionais negras na produção cinematográfica e midiática hegemônicas historicamente e contemporaneamente racistas, mas destacar essas ausências como potências para a criação” (Barros; Freitas, 2018, p.114). Um processo que se destaca em **NoirBLUE – Deslocamentos de uma dança** (2017), de Ana Pi, **Elekô** (2015), do Coletivo Mulheres de Pedra, **Negrum3** (2018), de Diego Paulino, **Travessia** (2017), de Safira Moreira, e **Solmatalua** (2022), de Rodrigo Ribeiro-Andrade.

Esta tendência se alinha aos tensionamentos no campo imagético-estético provocados pela presença cada vez maior, à frente e/ou atrás das câmeras, de corpos socialmente marginalizados, ainda que sem equivalência de oportunidades em comparação aos sujeitos que sempre produziram no país: a branquitude masculina cisgênera. De certa forma, há uma simultaneidade entre este processo e as tensões históricas vividas no Brasil à época, também expressa nos debates políticos acionados por cineastas em seus filmes – desde os protestos de junho de 2013, ao ataque à democracia com o impeachment de Dilma Rousseff, emergência de governos de direita e extrema direita com agendas conservadoras persecutórias às minorias e continuidade de processos estruturais de hierarquização e exclusão social, econômica e política de grupos conforme gênero e raça. Este contexto conflituoso é marcado, ainda, por avanços no setor pelo projeto desenvolvimentista dos governos do Partido dos Trabalhadores (PT), com reflexos na estruturação de políticas afirmativas, seguidos de retrocessos sociais em governos de direita, incluindo o desmoronamento das condições de subsídio e dos investimentos em audiovisual.

Mesmo neste momento crítico, uma diversidade de olhares, vozes e corporalidades passaram a ecoar com mais intensidade em uma pluralidade de narrativas e criações estéticas, com suas práticas e condições próprias de produzir cinema em relação às coletividades, aos territórios (físicos ou simbólicos) de onde criam e aos recursos disponíveis. O que se dá majoritariamente a partir da produção de curtas-metragens, com recursos escassos, e, em alguns casos, às margens das estruturas institucionais de fomento.

A ascensão de diferentes grupos de mulheres no cinema brasileiro da pós-retomada, ainda que de forma comedida, passa por articulações coletivas, protagonizadas por elas e consolidadas nas últimas duas décadas, para inserção no setor, viabilização da produção e circulação dos filmes. Não pretendo me deter profundamente a estes aspectos, mas ressalto, de forma geral, a partir das pesquisas de Bahia (2021), Ferreira e Souza (2023), Silva (2021), Souza e Mesquita (2020), a idealização de: 1) espaços formativos para além das universidades; 2) organizações coletivas e associações para troca de experiências entre profissionais da área, acolhida, valorização, reconhecimento e desenvolvimento de estratégias para fortalecer a atuação delas no mercado audiovisual, como Coletivo Vermelha, Mulheres no Audiovisual Pernambuco, Katahirine – Rede Audiovisual de Mulheres Indígenas e Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN); 3) produtoras próprias, caso da Odun Filmes e da Rosza Filmes e 4) cineclubes, festivais e mostras de cinema segmentados⁴⁴ – sejam eles com enfoque nas produções de mulheres e pessoas *queer*, de mulheres negras ou de pessoas negras –, o que se acompanhou de tensionamentos e transformações no perfil e olhar curatorial de grandes festivais e da crítica especializada; e 5) encontros e espaços de debate sobre a presença de mulheres no cenário audiovisual, caso dos seminários temáticos organizados pela Ancine desde 2014, do ciclo de debates **Quem tem medo das mulheres no audiovisual?**, realizado pelo Coletivo Vermelha em 2016, e do **Encontro Nacional Empoderadas Mulheres Negras no Audiovisual**, em 2017, fruto do projeto **Empoderadas**, criado pelas cineastas Renata Martins e Joyce Prado.

Concomitantemente, reivindicações sociais por políticas para segmentos sociais excluídos da realização audiovisual – como mulheres de diferentes grupos sociais – construíram uma conjuntura favorável nas últimas duas décadas para que o cinema brasileiro encontrasse caminhos para enfrentamento a estas interdições sociais. A pesquisadora Janaína

⁴⁴ Identifica-se mais de trinta festivais independentes¹⁸ de cinema de mulheres realizados no Brasil entre 2016 e 2020 (Mattos, 2021), com propostas, formatos e características diversas.

Oliveira (2017) cita como processos que favoreceram a recente inserção e protagonismo de mulheres negras no audiovisual brasileiro a capacitação em ações dos Pontos de Cultura⁴⁵, o acesso a cursos de formação e a democratização do acesso às universidades públicas, consequência da criação da Lei Federal de Cotas⁴⁶ após pressão dos movimentos negros.

Em 2012, surge a primeira política federal de ação afirmativa no audiovisual: o edital⁴⁷ Curta Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual, uma parceria entre a então Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir) e a Secretaria do Audiovisual (SAv). O edital destinava recursos para realização de obras inéditas dirigidas por jovens negras(os). Em 2016, o edital Longa Baixo Orçamento Afirmativo, também da SAv, contemplou três projetos de longa-metragem independentes de baixo orçamento, do gênero ficção, dirigidos por cineastas negras e negros, com R\$ 1,25 milhão cada de investimentos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). Dos selecionados, um era liderado por mulher – **Um dia com Jerusa**, de Viviane Ferreira, analisado na tese.

Tais ações respondiam às demandas da coletividade negra organizada desde antes da redemocratização do país. No início dos anos 2000, os apelos se intensificaram com articulações⁴⁸ em favor da renovação estética do audiovisual brasileiro com foco na diversidade racial, de melhores condições e ampliação do exercício profissional para pessoas negras, além das próprias políticas para o audiovisual (Carvalho; Domingues, 2018).

Sob o recorte exclusivo de gênero, o também inédito Edital Carmen Santos⁴⁹, lançado

⁴⁵ Política pública criada em 2003, no primeiro governo do Partido dos Trabalhadores (PT), para incentivar a articulação de atividades culturais com protagonismo das comunidades.

⁴⁶ A lei 12.711/2012 estabelece a obrigatoriedade da reserva de vagas para negros e estudantes de baixa renda no ingresso às universidades públicas federais. A política foi decisiva para a mudança do perfil discente nestas instituições de ensino superior nos últimos dez anos. Ver em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/12711.htm.

⁴⁷ O edital contou com duas edições – a outra foi em 2014 – e fomentou o total de 68 projetos de ficção, documentário e animação de jovens negros – 36 de proponentes mulheres. Tal política não passou impune a ofensivas: o edital de 2012 foi suspenso por decisão do Tribunal Regional Federal – 1ª Região, em questionamento a sua legalidade. Após extensa batalha judicial, o parecer favorável do Supremo Tribunal Federal (STF) à aplicação dos recursos possibilitou que os realizadores selecionados fossem contemplados dois anos depois. O episódio demonstra os entraves no campo institucional para o enfrentamento ao racismo.

⁴⁸ Vale mencionar dois manifestos organizados pela classe artística negra no início dos anos 2000 que não só demandavam condições para viabilizar a produção audiovisual negra, mas também que defendiam o combate a estereótipos raciais no cinema brasileiro: o Dogma Feijoadá, idealizado por Jeferson Dee e assinado por outros diretores, e o Manifesto de Recife, com ampla adesão de atores e cineastas negros.

⁴⁹ O edital homenageia a diretora, atriz, produtora e roteirista Carmen Santos, uma das mulheres pioneiras no cinema brasileiro, nas décadas de 1920 e 1930. Em 2017, o Carmen Santos torna-se uma modalidade de fomento no Edital de Apoio à Produção de Curta-Metragem, mas deixa de ser lançado nos anos seguintes.

em 2014 pela Secretaria de Política para Mulheres (SPM) junto à SAV, contemplou projetos de curtas e médias-metragens de ficção e documentário sob direção de mulheres com temáticas voltadas à construção da igualdade entre mulheres e homens, os direitos da mulher e de sua cidadania e a diversidade de experiências de mulheres do meio urbano e rural. O instrumento desdobra de diretrizes, objetivos e ações registradas nas três versões do Plano Nacional de Políticas para as Mulheres (de 2004, 2007 e 2011), construído conjuntamente à sociedade civil e implementado pela SPM. Entre as demandas, constavam o combate a estereótipos de gênero e à sua difusão na comunicação e na cultura, além do incentivo ao protagonismo e a iniciativas das mulheres na produção e difusão cultural e midiática.

Alternativa à predominância do modelo indireto de fomento com base nas leis de incentivo fiscal, que deixavam na mão do setor de *marketing* das empresas privadas a decisão sobre quais projetos deveriam receber investimento (Ikeda, 2022), a formulação das políticas afirmativas de incentivo direto apontou, de forma pioneira, caminhos para enfrentar as disparidades de acesso aos meios de produção no audiovisual em termos de gênero e raça. No entanto, ainda são insuficientes⁵⁰ para dar conta das assimetrias históricas, como sinaliza pesquisas publicadas pela Ancine e pelo GEMAA que confirmam a continuidade do panorama de distorções. Por não se efetivarem como políticas de Estado, elas estão sujeitas à descontinuidade conforme o cenário político vigente. Foi o que ocorreu durante o governo Bolsonaro⁵¹, que desfez a Comissão de Gênero, Raça e Diversidade⁵² da Ancine, tentou fechar a Agência e desmantelou os incentivos a toda a cadeia produtiva do cinema, com a paralisação da liberação de recursos e da contratação de novos projetos, a suspensão da política de cotas de gênero e raça nos poucos editais lançados e as tentativas de negar financiamento a projetos com temática LGBTQIAPN+ (Bahia, 2021; Ikeda, 2022).

⁵⁰ Outra problemática no campo das políticas públicas está no incentivo à circulação dos filmes com fomento estatal, que muitas vezes se limita aos espaços dos festivais – ou seja, a um espaço com público nichado –, sem que os filmes cheguem ao grande público nas salas de cinema, na televisão ou em plataformas gratuitas.

⁵¹ Em 2023, início do novo mandato de Lula, editais de fomento robustos para o audiovisual, sobretudo com foco em gênero e raça, voltaram a ser lançados, com aprimoramento nas modelagens das políticas de cotas de forma a melhor contemplar aspectos interseccionais. É o caso do edital Ruth de Souza, voltado ao fomento de longas-metragens dirigidos por mulheres cis ou trans estreantes, e o Curta para Mulheres, ambos prevendo a seleção de metade dos projetos por ações afirmativas étnico-raciais.

⁵² Criada em 2017, sob a gestão da primeira mulher diretora-presidente da Ancine, Débora Ivanov, tinha como competência a recomendação de ações para promoção da inclusão, igualdade de oportunidades e capacitação em termos de gênero, raça e outras diversidades. Elenca-se a realização de seminários, pesquisas e o incentivo à implementação de políticas de cotas nos editais do FSA, concretizadas nas chamadas de 2018 (Bahia, 2021).

2.4. “Feminino” e plural: produções e realizadoras brasileiras na pós-retomada

Entre as produções sob realização de mulheres de diferentes grupos sociais na última década, percebe-se algumas temáticas recorrentes que se vinculam a experiências individuais e coletivas de gênero, raça e sexualidades. Questões como liberdade sexual e profissional, vivência de novas experiências, experimentação do prazer, vínculos afetivos – sejam eles românticos, familiares, comunitários ou de amizade –, sororidade, emoções, conflitos da maternidade, tensionamento das relações nos espaços urbanos e com o próprio corpo, ancestralidade e as opressões e violências vivenciadas na esfera pública e privada estão presentes em uma gama de filmes, sejam ficcionais, documentários ou híbridos.

Observamos um movimento de pautar assuntos subjetivos a partir de um olhar político e vice-versa, articulando em tela, com maior projeção, experiências antes excluídas ou pouco visibilizadas no campo cinematográfico, seja por serem vistas como próprias ao “universo feminino” e/ou por não interessarem à ordem normativa branca patriarcal. Em diferentes narrativas, costura-se a percepção do cotidiano e das intimidades ao social, tensionando a separação entre público e privado como espaços opostos e que posicionam as performatividades – no caso das mulheres cis brancas, historicamente situadas no âmbito privado, enquanto mulheres negras, lésbicas e trans, vistas fora da ordem da feminilidade dominante, designadas à vivência do público como território próprio às suas existências.

Observa-se a consolidação de trabalhos de cineastas de gerações anteriores e um processo de renovação com a presença de novas diretoras, impulsionadas pelos fatores mencionados no item anterior. Não podemos deixar de frisar o fenômeno de “herdagem” apontado por Vieira (2023) como próprio aos cinemas brancos: de trajetórias cinematográficas repassadas entre gerações, o que também repercute na inserção de cineastas brancas no mercado.

Na leva de diretoras mais experientes, está Anna Muylaert⁵³, que se destacou com o filme **Que horas ela volta** (2015). Na trama, Val trabalha e mora na casa dos patrões, Bárbara e Carlos, em São Paulo, há mais de dez anos, período em que fica distante da filha, Jéssica, que mora no Pernambuco. A chegada de Jéssica a São Paulo para estudar para o vestibular

⁵³ Esteve à frente de curtas-metragens ainda na década de 1980 e trabalhou na criação e roteiro de programas infantis da TV Cultura como **Castelo Rá-Tim-Bum** e **Mundo da Lua**. A maternidade é temática tratada em outros de seus filmes, como **A melhor mãe do mundo** (2025), **Mãe é uma só** (2016) e **Durval Discos** (2002), seu primeiro longa-metragem. Lançou, em 2025, **O clube das mulheres de negócios**, sátira que explora a inversão de papéis de gênero e as relações de poder.

em Arquitetura e Urbanismo da USP, dispara os conflitos narrativos. Hospedada no apertado e mal ventilado quartinho de Val, submissa aos patrões, Jéssica subverte as normas tácitas que, supostamente, deveriam orientar sua conduta naquele ambiente como filha da empregada. Por isso, passa a ser vista como figura incômoda aos moradores.

O embate de classes é codificado pela construção dos espaços narrativos, pelo trânsito das personagens e pelo olhar da câmera (fig.3). Enquanto, a câmera constrói o ponto de vista de Val da cozinha para a sala dos patrões ou de dentro do quarto pequeno onde ela mora – o que ressalta seu espaço de pertença como empregada –, Jéssica cria condições para circular pela casa e usufruir de privilégios reservados apenas aos donos da residência, o que desperta a ira de Bárbara. O confronto de Jéssica à subalternidade impulsiona Val a também transgredir e acessar espaços que lhe são negados.

Figura 3 – O olhar de Val e a separação espacial: da porta para dentro da casa



Fonte: frame do filme **Que horas ela volta** (2015)

A subjetivação das mulheres negras a partir do racismo e a resistência política e estética negra é explorada por Yasmin Thayná⁵⁴ em seu primeiro curta-metragem, **Kbela** (2015). A produção experimental elabora em experiências sensoriais a dimensão estética do racismo: vemos em um plano (fig.4) uma cabeça desconectada de seu corpo na tentativa de domar seus cabelos com produtos alisantes. Entremeiam-se imagens de bocas, na escuridão, proferindo palavras racistas. Acompanham as imagens um som de fundo desconcertante que intensifica a violência do ato, vivenciado por muitas mulheres negras ao recusar seus

⁵⁴ Diretora e roteirista, atua no audiovisual desde os 16 anos e é criadora da plataforma Afroflix, que reúne produções assinadas por pessoas negras. Realizou sua formação na Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu e dirigiu **Batalhas** (2016), **Fartura** (2019), **O tempo é um pássaro** (2023), **Virgínia e Adelaide** (2024) – com Jorge Furtado – além das séries da Prime Video **Amar é para os fortes** (2023) e **Toda a família tem** (2024).

cabelos pela imposição de um padrão estético branco.

Em outro momento, o rosto de uma mulher negra, em plano médio, encara a câmera enquanto é tingido por uma tinta branca, pouco depois retirada da pele em um processo reverso, como a sinalizar a recuperação da autoimagem. O resgate das raízes e da identidade é também reiterado em uma cena sensível em que mulheres negras cortam e cuidam de seus cabelos crespos. O tornar-se negra é apresentado por duas vias em confronto: a da opressão racial, que impõe às subjetividades negras a negação de seus traços e o sofrimento pela desidentificação, e a da autoafirmação, pela qual se reencontra potência na beleza negra feminina. Yasmin cria um espaço de pertencimento às mulheres negras como sujeitas políticas e se torna agente na recriação “de mundos e de possibilidades de amor e afetos” (Souza, 2020, p.184).

Figura 4 – Desubjetivação da mulher negra no filme experimental de Yasmin Thayná



Fonte: frame do filme **Kbela** (2015)

Aurora (2018), de Everlane Moraes⁵⁵, caminha no limiar entre documentário e ficção e valoriza o performático como ato fabulatório. No filme, três mulheres negras – la niña, la cantante e la vieja (fig.5) – de diferentes idades transformam o tablado de um teatro abandonado em palco de suas vidas, expressando suas angústias, dores e deleites. Os corpos se inquietam diante da câmera, cada um em suas descobertas: a menina preenche os seios com um lenço, passa batom como a caminhar para se ver na maturidade e encontrar a própria

⁵⁵ Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) e em Cinema, com especialização em direção de documentários, pela EICTV Cuba. Soma oito produções, com premiações e exposições nacionais e internacionais; entre elas a docuficção **Pattaki** (2019) e os curtas **El reflejo** (2016) e **A gente acaba aqui** (2021). Codirigiu a série **Histórias (Im)possíveis**, na Globo. Everlane recebeu apoio de fundos internacionais para realizar seu primeiro longa-metragem, **O segredo de Sikán**. Criou a produtora Pàttàki Audiovisual.

beleza; a cantora, deitada, geme buscando prazeres no toque do próprio corpo; a idosa, com as pernas amputadas, se revira na cama, penteia os cabelos, chora ao fumar um charuto.

Tais gestos têm força reflexiva, poética e nostálgica, reverberada pelos olhares das personagens para a câmera e pelo uso do preto e branco, que deixa ver nos contrastes a beleza destes corpos. Sobre o processo de realizar o filme, gravado em Cuba, Everlane comenta, em tom poético: “Penso na câmera como um espelho que atravesso entre angústias e reflexões, para ser à imagem e semelhança de minhas ancestrais, que me acompanham na edificação do meu trabalho” (Moraes, 2021, p.147).

Figura 5 – La vieja



Fonte: frame do filme **Aurora** (2018)

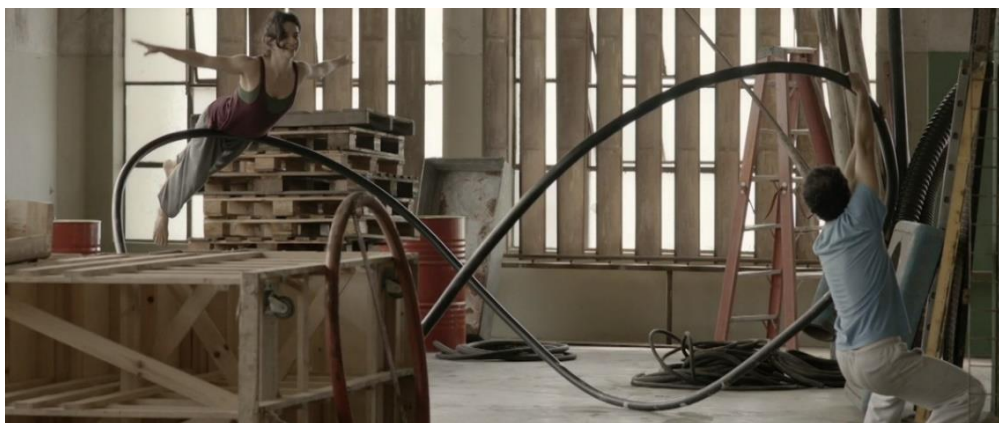
O corpo como *locus* de exercício da sexualidade e da autonomia ganha relevo em **Pendular** (2017), de Julia Murat⁵⁶. Na trama, uma linha tênue estabelece os limites territoriais ocupados por um casal de artistas brancos, de classe média – uma bailarina e um artista plástico – num galpão que se torna lar e ambiente de trabalho dos dois. As disputas por espaço para executar seus trabalhos artísticos – ela, com performances, ele, com obras de arte robustas – ganham expressividade e se convergem aos desequilíbrios nos vínculos amorosos e nos processos criativos do casal.

Conforme as obras de arte tomam espaço e se expandem, ocupando cada vez mais o quadro, a dança se torna um gesto fluido de desvio destes objetos (fig. 6), como a evocar na

⁵⁶ Bacharel em Desenho Industrial pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com formação de roteirista na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, a carioca é diretora, produtora, montadora e roteirista. Filha da cineasta Lúcia Murat, iniciou sua carreira nas artes plásticas, com instalações de videoarte. Já dirigiu mais de dez filmes, entre curtas, médias e longas-metragens ficcionais e documentários, além de ter trabalhado em outras funções. Entre seus filmes, estão **Dia dos Pais** (2009), **Histórias que só Existem Quando são Lembradas** (2011), **Operações de Garantia da Lei e da Ordem** (2017) e **Regra 34** (2019).

dimensão corporal esse tensionamento: “O filme é permeado por performances de dança que, mais do que representar o trabalho da personagem, conseguem expressar, sintetizar e antecipar os conflitos do enredo” (Baltar, 2024, p.12). Na articulação de diferentes linguagens artísticas, Julia Murat redefine as percepções sobre as relações de gênero.

Figura 6 – Corpo, performance e (des)equilíbrio nas relações de gênero



Fonte: frame do filme **Pendular** (2017)

Como é possível escapar ao poder e imaginar outras possibilidades de fruição dos desejos? Se em **Pendular** a sexualidade é tratada a partir da esfera privada em convergência ao domínio público, em **A felicidade delas** (2019), de Carol Rodrigues⁵⁷, a exaltação de seu exercício no espaço urbano ganha centralidade. O curta-metragem cria uma estética-poética sensorial em que a existência das mulheres negras e do prazer lésbico transborda em meio a um cenário de repressão a manifestações feministas.

Na narrativa, duas mulheres fogem da polícia e se refugiam num beco escuro onde vivem o amor uma pela outra. Um jogo de luzes, sombras e cores (fig.7) cria uma atmosfera de suspense pela perseguição policial, transformada em força erótica que as aproxima. Entre medo e desejo, prevalece o gozo: no encontro e toque uma da outra – vistas numa câmera próxima que expõe apenas partes dos corpos –, escorrem águas/fluidos que inundam a cidade. Os corpos delas se desterritorializam, como um grande mar.

⁵⁷ Graduada em Audiovisual pela Universidade de São Paulo (USP) e Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Carol também dirigiu os curtas **A boneca e o silêncio** (2015) e **Mãe não chora** (2019). Recebeu prêmio de Melhor Roteiro no Festival Cabíria 2023 e no Brlab 2017 pelo projeto **Criadas**, seu primeiro longa-metragem, ainda em pós-produção. Esteve à frente da série **Lov3, Amar é para os Fortes** e da segunda temporada de **Manhãs de Setembro**, ambas da Prime Video. Também foi roteirista de **Pico da Neblina** (HBO), **3%** (Netflix) e **Escola de Gênios** (Gloob).

Figura 7 – Entre luzes e sombras, linhas de fuga para o desejo lésbico



Fonte: frame do filme **A felicidade delas** (2019)

Neste capítulo, debati algumas das teorias feministas do cinema e destaquei o cenário de produção e a trajetória de cineastas brasileiras na pós-retomada. Sabe-se que este panorama de longe contempla a totalidade de produções e realizadoras que têm se enveredado no segmento recentemente. Este é apenas um passo para documentar e valorizar as cineastas como sujeitas da ação e atrizes sociais que têm contribuído para a reconfiguração do cenário audiovisual desde suas diferenças políticas, sociais, identitárias e econômicas, implicadas em seus múltiplos projetos narrativos e estéticos. Conclui-se que pensar teoricamente as potencialidades dos cinemas feitos por mulheres diz respeito muito menos ao reconhecimento de um projeto unitário que define representações e processos convergentes de realização cinematográfica do que às diversas possibilidades de rupturas e configurações que estilhaçam o projeto hegemônico de cinema masculino, branco, cisheterossexista e colonial e criam novas condições de partilha do sensível.

Vale pontuar o esforço recente de pesquisadoras e cineastas na consolidação de estudos e registros que deem vazão ao levantamento histórico de cineastas mulheres no Brasil, suas trajetórias, seus filmes e seus legados. Caso das obras **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**, **Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2019**, **Empoderadas narrativas incontidas do audiovisual**, **Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção** e **Cinema Negro no Feminino: afeto e pertencimento além das telas**.

CAPÍTULO 3 – PERCURSOS METODOLÓGICOS: IMAGINÁRIOS E AFETOS NA PESQUISA

Este capítulo apresenta a perspectiva metodológica adotada para a análise do *corpus*, considerando imaginários, afetos e devir como eixos conceituais. Tais noções orientam a cartografia dos afetos nos quatro filmes selecionados e as entrevistas semiestruturadas em profundidade com suas diretoras. Ao final, apresento as obras cinematográficas que serão analisadas.

3.1. Imaginário, cinema e afetos: uma atmosfera partilhada

Nossa relação com o mundo é permeada por imagens, símbolos, mitos, ideias, representações a partir dos quais damos significado às nossas experiências e construímos nossa visão de mundo. Essas instâncias formam o que chamamos de imaginário, cimento invisível que alia o real, o racional e o simbólico (Castoriadis, 1982), ou seja, que liga a ordem do conhecimento à das sensibilidades. É pelo imaginário que o cinema produz repertórios imagéticos sobre as mulheres que irão (re)arranjar nossa compreensão da experiência de gênero, de raça e de sexualidades, corroborando sua construção e, ao mesmo tempo, sendo atualizado no âmbito social e subjetivo. Esses imaginários situam as experiências das mulheres de diferentes grupos dentro das relações de poder e contribuem para a atribuição do que são suas condutas, emocionalidades e características próprias. Em suas considerações sobre o imaginário, Navarro-Swain (1994) aponta:

[...] o imaginário, através das mais diferentes linguagens, atua como um vigoroso caudal que atravessa obliquamente as formações sociais, penetrando todos seus meandros, em todos os níveis, todas as classes sociais-interclasse-modelando conjuntos/pacotes de relações sociais hegemônicas, cuja duração compreende maior ou menor lapso de tempo. (Navarro-Swain, 1994, p.49).

Como frisam Navarro-Swain (1994), Castoriadis (1982; 2006) e Baczkó (1985), o imaginário é elemento que orienta a sociedade, seus modos de viver e suas instituições, pois por meio de sistemas simbólicos, atua no ordenamento da vida social. Baczkó ressalta ainda a atuação do imaginário como dispositivo de controle e de poder. Isto porque, a partir das representações que o compõem, estabelece formas de interpretação e valores que se fixam às normas sociais, influenciam os comportamentos dos indivíduos, constituem a memória

coletiva, orientam afetos e legitimam violências. Ou seja, não só gera identificação, como também configura as formas de se relacionar na sociedade, constrói regimes de verdade e mobiliza as ações em torno de objetivos e anseios comuns de uma coletividade.

É assim que, através dos seus imaginários sociais, uma colectividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de “bom comportamento”, designadamente através da instalação de modelos formadores tais como o do “chefe”, o “bom súbdito”, o “guerreiro corajoso”, etc. (Baczko, 1985, p. 309).

Intrínseco às estruturas de poder, os imaginários sociais constituem um terreno de disputas simbólicas, com efeitos materiais, já que evidenciam também tensões nas estruturas sociais. Por se configurar a partir de redes de significações múltiplas, os imaginários, segundo Baczko, não se constituem de forma isolada, mas em relação a outros imaginários, que perpassam elementos míticos, religiosos, políticos, filosóficos, entre outros. Eles estão presentes de forma prática na vida social e circulam, por exemplo, por meio do cinema.

Nesse sentido, ele não se opõe ao real, mas o engloba. Deslocando-se das categorias do pensamento moderno, cujas bases para reflexão sobre o real estão na ordem, na racionalidade e no funcionalismo das coisas, a concepção radical de Castoriadis (1982) situa o imaginário como fundante do humano, do sujeito, do social-histórico. Esse processo criador escapa às determinações (ao normatizado, à causalidade).

o imaginário de que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/ imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de alguma coisa. Aquilo que denominamos ‘realidade’ e ‘racionalidade’ são seus produtos” (Castoriadis, 1982, p.13).

O imaginário é o fator unificante da sociedade que “fornece um conteúdo significado e o entrelace com estruturas simbólicas” (Castoriadis, 1982, p. 192). Essa capacidade criadora de imagens produtoras do real – imaginário radical⁵⁸ – organiza uma matriz de significações para a sociedade cuja potência está na produção incessante do novo. Castoriadis propõe uma mudança ontológica e epistemológica, em que o pensamento passa

⁵⁸ Castoriadis (1982) observa o imaginário social a partir de outras denominações. Além do imaginário radical (ou sociedade instituinte), raiz comum das criações imaginárias, ele menciona o imaginário efetivo (imaginado), aquele inserido em práticas, costumes sociais regras, já que orienta, a partir de significações, a escolha dos simbolismos de uma sociedade; o imaginário central, pelo qual se evidenciam os símbolos elementares e o sentido global de uma cultura; e o imaginário secundário ou periférico, que emerge em torno do imaginário central e sedimenta regras, ritos, atos, símbolos.

a ser organizado não pelo racional, mas pelo imaginário, reconhecendo no humano a constante capacidade criadora.

Ele considera que o imaginário radical se expressa por meio do simbólico, mas o excede, e numa relação intrínseca, o simbólico também pressupõe a capacidade imaginária. Assim, a sociedade e as instituições não existem fora do imaginário social: “relações entre indivíduos e grupos, comportamento, motivações, não são somente incompreensíveis para nós, são impossíveis em si mesmo fora deste imaginário” (Castoriadis, 1982, p. 192). Da mesma forma, o psíquico, o inconsciente são também produtos do imaginário: fluxo representativo/afetivo/intencional que coloca “em movimento, em certas direções e segundo certas regras (não necessariamente controladas, nem umas nem outras), representações: figuras, esquemas, imagens de palavras” (Castoriadis, 1982, p. 373).

Se temos historicamente a concretização de imaginários sociais que circulam nos conteúdos midiáticos brasileiros para reafirmação simbólica de posições a serem mantidas às mulheres negras no ordenamento social, caso da novela *Xica da Silva* (1996), que associava a protagonista à imagem da mulata sensual e sedutora, produções audiovisuais dirigidas mais recentemente, sobretudo por mulheres negras, têm criado outros repertórios simbólicos desviantes dos estereótipos raciais. **Café com canela**, por exemplo, trabalha num campo mais complexo de imagens das mulheres negras. Por um lado, a afetividade é acentuada a partir dos vínculos familiares, amoroso e comunitários da personagem Violeta – imaginário midiático recorrentemente negado nas relações de gênero e raça (Soares, 2008). Por outro, a solidão também ganha espaço com a personagem de Margarida, sem que se recaia na reiteração da ausência de vínculos afetivos: pelo contrário, aponta-se a centralidade desses elos para o bem-viver das mulheres negras.

Um dia com Jerusa resgata as dimensões afetivas e o senso comunitário como importantes atravessamentos na vida das mulheres negras. Também se aprofunda na reconstrução de registros históricos sobre essas relações, valorizando a memória oral, o que desmonta duas prevalências imaginárias: a de um passado histórico ligado exclusivamente à subalternidade pela escravidão e a da ausência de seus vínculos sociais e afetivos.

Realizados por diretoras brancas, **Tremor Iê** e **Levante** mobilizam imagens e discursos que desnaturalizam imaginários predominantes da heterossexualidade. **Tremor Iê** traz à tona a afetividade lésbica principalmente no campo das amizades entre mulheres, também confrontando narrativas de violência e dor impostas aos corpos negros, sem

deixar de denunciá-las. As relações de amizade são costuradas a memórias de experiências de conflito e enfrentamento a forças policiais, mas também à leveza de vivências cotidianas como algo possível a estes corpos. **Levante**, por sua vez, expõem o inconsciente social conservador que vincula o destino das mulheres à maternidade e deslegitima o livre arbítrio em relação ao próprio corpo. A amizade e o cuidado coletivo são valorizados como forças de enfrentamento aos obstáculos sociais interpostos diante da demanda pela interrupção de uma gravidez. No que tange à sexualidade, prevalece um olhar que evidencia as múltiplas formas de exercício dos desejos.

Assim, podemos dizer que o imaginário cria o social-histórico a partir de significações imaginárias sociais. Estas organizam nossa forma de ser e estar sociais e fornecem sentido às experiências, desejos, necessidades, relações no mundo e à própria identidade de uma sociedade de acordo com os significantes coletivamente disponíveis. Ao mesmo tempo, é no fazer social – na participação de um modo de vida moldado por essas significações – que este sentido de mundo e de coletividade é efetuado.

[...] cada sociedade define e elabora uma imagem do mundo natural, do universo onde vive, tentando cada vez mais fazer um conjunto significativo, no qual certamente devem encontrar lugar os objetos e seres naturais que importam para a vida da coletividade, mas também a própria coletividade, e finalmente uma certa “ordem do mundo”. Esta imagem, esta visão mais ou menos estruturada do conjunto da experiência humana disponível, utiliza as nervuras racionais do dado, mas as dispõe segundo significações e a subordina a significações que como tais não dependem do racional (nem, aliás, de um racional positivo), mas sim do imaginário. (Castoriadis, 1982, p. 179).

As significações imaginárias sociais são dinâmicas, fluidas, indeterminadas, criadoras já que ao mesmo tempo em que são captadas pelos códigos, pelas palavras, pelas representações, pelos conceitos, não são reduzidas nem conformadas a eles. Elas transformam o representado por meio de novas significações que alteram o fazer social. A dimensão magmática, de multiplicidade das significações imaginárias pode se associar à perspectiva de devir trabalhada nesta pesquisa, como movimento de produção do novo:

o magma não para de se mexer, de dilatar e de baixar o nível, liquefazer o que era sólido e solidificar o que não era quase nada. E porque o magma é assim, que o homem pode mover e criar-se no e pelo discurso, que ele não é aprisionado para sempre por significados unívocos e fixos das palavras que ele emprega – ou seja, que a linguagem é linguagem” (Castoriadis, 1982, p. 284).

Entendo, assim, que os imaginários sociais não se fixam, mas estão em constante atualização, um processo, por vezes lento, pelo qual representações sólidas no campo social podem ser desmanchadas ao passo que novos significados sociais (ou aqueles constantemente invisibilizados) são fortalecidos. O devir, como um fluxo contínuo de transformação das subjetividades, se alia, nesse sentido a essa dinâmica de desmanche de padrões imaginários e abertura à criação de novas imagens desvinculadas destes modelos.

O imaginário social é instância que estabelece processo contínuo de tensão entre o que define a identidade e os valores de uma sociedade e a criação de novos modos de ser. Navarro-Swain (1994) aponta este aspecto ambíguo do imaginário:

De fato, o imaginário trabalha um horizonte psíquico habitado por representações e imagens canalizadoras de afetos, desejos, emoções, esperanças, emulações; o próprio tecido social é urdido pelo imaginário — suas cores, matizes, desenhos reproduzem a trama do fio que os engendrou. O imaginário seria condição de possibilidade da realidade instituída, solo sobre o qual se instaura e instrumento de sua transformação (Navarro-Swain, 1994, p.48)

A capacidade do imaginário de estratificar e liquefazer os sentidos, produzir imagens que canalizam afetos, fazer o mesmo e criar o novo, transformando o real, é o que nos interessa ao pensar as afetividades que o cinema brasileiro pós-retomada realizado e protagonizado por mulheres mobiliza em relação às mulheridades em cena. Isso porque essas imagens podem atualizar práticas e valores sociais relativos a gênero, raça e sexualidades.

Maffesoli (2001) também reconhece a dimensão criadora e indeterminada do imaginário. Para o autor, o imaginário “encarna uma complexidade transversal”, sendo, concomitantemente, “impalpável e real”, uma atmosfera que atravessa todas as dimensões da vida e que só pode ser vista numa perspectiva coletiva, e não individual. O processo imaginativo extrapola as chaves dicotômicas hierárquicas de inteligibilidade do racional e promove diálogo entre outras instâncias que potencializam as práticas dos sujeitos: o onírico, o lúdico, o afetivo, os sonhos, a fantasia, o não-racional. Ao ligar recursivamente o inteligível/racional/concreto ao sensível/não-racional/incerto, o imaginário revela aspectos profundos da realidade que excedem uma verdade unívoca, simplificadora das multiplicidades e da organicidade que impregna a vida social.

Sob esta perspectiva, nos aproximamos da capacidade imaginária do cinema. Ao examiná-lo como fenômeno antropológico, e também imaginário, Morin aponta que este traz à tona um estado de dupla consciência, em que a ilusão de realidade está articulada à

consciência da ilusão. Ou seja, ele comporta, ao mesmo tempo, o potencial de objetivar e o de subjetivar, articulando o real e o imaginário em sua complementariedade. Para Morin (2014, p.252), o cinema é “máquina mãe, geratriz de imaginário, e reciprocamente, é também o imaginário determinado pela máquina”. Em sua força de fazer circular imaginários, de conectar suas imagens às imagens do nosso inconsciente – com as quais simbolizamos o mundo e onde reside nossos desejos –, está sua dimensão afetiva.

Morin diz que a imagem cinematográfica, como obra imaginária, convoca o espectador a um processo subjetivo de projeção-identificação – de projeção de suas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios nas imagens e assimilação destas imagens no próprio eu. É o que ele denomina de participação afetiva, fluxo de ambivalência que vincula as estruturas da subjetividade às imagens objetivas. “Na medida em que identificamos as imagens da tela com a vida real, nossas projeções-identificações da vida real se colocam em movimento” (Morin, 2014, p. 116). Nessas interações com o real, o cinema “secreta imaginários”, remetendo às complexidades sociais contemporâneas, e incita novas formas de imaginação a partir de sua dimensão afetiva. Nesse sentido, o cinema pode ser visto como uma tecnologia do imaginário (Maffesoli, 2001), já que bebe em fontes imaginárias para alimentar novas imagens partilhadas coletivamente.

Busco na pesquisa os afetos que sustentam o imaginário sobre as mulheres negras no cinema brasileiro pós-retomada sob direção e protagonismo feminino, pensando-os como aquilo que pode mobilizar, no encontro entre diferenças, fluxos capazes de dar a ver outros modos de existir. No caso de **Um dia com Jerusa**, as imagens do envelhecer revelam marcas que não situam este processo somente no polo das limitações físicas e da solidão, mas acenam para um fluxo imaginativo em que são realçados aspectos não considerados no para as mulheres negras, como a sociabilidade, a atividade e a inventividade, o que se impulsiona pelo encontro entre diferenças geracionais. A transição entre desamparo e amor, como expressão do cuidado coletivo desvinculado de relações heteronormativas, bem como o fluxo entre conflito provocado pela gravidez e a vivência da sexualidade (*queer*) neste processo – o que se incompatibiliza com o imaginário dominante de sacralidade da mulher gestante e à associação da gravidez a afetividades normativas – sugerem deslocamentos possíveis a estratificações imaginárias em **Levante**.

Os exemplos evidenciam percepções iniciais em relação a dois dos filmes do *corpus* da pesquisa quanto à aparição de imaginários magmáticos – numa dimensão afetiva. Nesse

fluxo de magma (Castoriadis, 1982), de não conformação das significações – mas sim, de criação – o cinema pode colocar em evidência imagens do minoritário, do que não se encaixa nos padrões majoritários, ou seja, imaginários em devir, ao invés de imaginários que coadunam com uma ordem sociocultural fixa.

Retomo a ideia de devir como multiplicidades, o que está em constante movimento para desviar de uma ordem dada: é a abertura para criação de novas subjetividades. O modo de ser do devir é o da relação (não hierárquica, mas, sim, transversal), do contágio, da aliança entre diferenças (Deleuze; Guattari, 1997), ou seja, da potência dos afetos. Os afetos são “as afecções⁵⁹ do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (Spinoza, 2009, p. 98). O afeto é da ordem do sensível: são potências que agitam e atravessam os corpos, e produzem ressonâncias numa dimensão coletiva, podendo desestabilizar formas preestabelecidas. Deleuze e Guattari (1992) recuperam a perspectiva spinoziana sobre os afetos diferenciando-os da natureza mais individual das emoções⁶⁰; fluxo impessoal que ultrapassa as afecções dos sujeitos, ou “devires não humanos” (Deleuze; Guattari, 1992, p.220).

Afetar e ser afetado é abrir-se para a indeterminação, para o diferente, na transição de um estado a outro – em magma, em devir. Penso o afeto como força que, nas fissuras, impulsiona a um movimento de transformação, permite o mergulho na experiência e é capaz de restituir os sentidos do político desde impressões e sensações, já que “Nossa ligação com as forças políticas não é apenas de cunho cognitivo, ela é presente e afetiva, nossa existência está já contaminada e engajada nessas relações políticas” (Moriceau; Mendonça, 2016, p.89).

⁵⁹ As afecções podem ser entendidas, a partir de Spinoza (2009), como os efeitos da relação entre os corpos – é o próprio encontro entre os corpos – e o que emerge daí são os afetos, a possibilidade de transformação provocada por este encontro.

⁶⁰ Há diferenças entre emoção, sentimento e afeto, ainda que esses conceitos se conectem, sendo difícil uma separação. O filósofo sul-coreano Byung-Chu Han (2020) caracteriza o sentimento como de ordem objetiva, sendo duradouro e com profundidade, o que permite que possa ser narrado, racionalizado. Já a emoção é subjetiva, mais intensa, fugaz e instável. Por ser performativa, a emoção impulsiona à ação: ela não está presa ao eu, mas se constitui num movimento duplo no eu e para fora dele, numa exposição ao outro, como dirá Didi-Huberman (2016). “É um movimento afetivo que nos “possui” mas que nós não “possuímos” por inteiro, uma vez que ele é em grande parte desconhecido para nós” (Didi-Huberman, 2016, p.30). As emoções são expressivas, manifestadas por meio da linguagem – em gestos, palavras – e direcionadas a partir de uma intencionalidade. Diferentemente dos afetos, que são indefinidos e, de imediato, não permitem a construção de significado, as emoções, ainda que fugazes, são reconhecíveis, familiares. Assim como Elena Del Río, considero para a pesquisa a interconexão entre afeto e emoção, já que “Afeto precede, dá as condições para, e ultrapassa uma particular expressão humana de emoção (...) emoção, no entanto, atualiza e concretiza a maneira como o corpo às vezes é afetado (Del Río, 2008, p. 10).

Se Lauretis (1994) discorre sobre a irrepresentabilidade das mulheres como sujeitos do desejo e da significação, a não ser como representação, pois não cabem no discurso padrão, parto da análise do que está às margens do representado: o não visível, o sensível, o afetivo e as rupturas potencialmente alçadas nos imaginários acerca das mulheres no cinema. Reflito sobre imagens das mulheridades no cinema a partir do que elas apresentam: a complexidade, o paradoxo, as imperfeições, o dinamismo, o “que não se pode jamais esvaziar totalmente um fenômeno” (Maffesoli, 1998, p.19). O contrário do que Maffesoli diz ser a representação: esta depura, reduz, encerra como verdade essencial o que está manifesto. Não busco significados prontos nos filmes, mas construções sensoriais e narrativas que apontem para as interações entre gênero, raça e sexualidades numa acomodação do “deixar-ser” (Maffesoli, 1998) do mundo tal qual o é, também nos permitindo ver o que está aberto a tornar-se outro. Nas palavras de Castoriadis (1992, p.88, grifo do autor): “o que *é* não é jamais *fechado*. O que *é* é aberto, ou o que *é* é sempre, também, a *ser*”.

Não se trata de negar a importância da representação, mas de reconhecer o afeto como dimensão essencial da existência e que não se separa do racional e do objetivo:

O afeto, o emocional, o afetual, coisas que são da ordem da paixão, não estão mais separados em um domínio à parte, bem confinados na esfera da vida privada, não são mais unicamente explicáveis a partir de categorias psicológicas, mas vão tornar-se alavancas metodológicas que podem servir à reflexão epistemológica, e são plenamente operatórias para explicar os múltiplos fenômenos sociais, que, sem isso, permaneceriam totalmente incompreensíveis. (Maffesoli, 1998, p.53).

Assim, questiono: quais imaginários quanto às mulheridades negras os filmes analisados nesta pesquisa evidenciam numa dimensão afetiva? Como a linguagem cinematográfica nos sensibiliza ao fitá-las? Quais estratégias sensíveis/afetivas são mobilizadas por esses filmes para ressignificação dos imaginários dominantes?

3.2. Cartografia dos afetos

O percurso teórico-metodológico parte da abordagem rizomática de Deleuze e Guattari (1995), considerando a produção do conhecimento (e a própria realidade) como campo de experimentação complexo, que envolve processo de reflexão contínuo, mutável, múltiplo, heterogêneo, conectado e transversal. A metáfora do rizoma adotada por Deleuze e Guattari nos aproxima da ideia do conhecimento – ou da compreensão da vida – como um sistema

que não tem raiz única, mas que possui inúmeras ligações não hierárquicas e relacionadas umas às outras – é o princípio da conexão. O rizoma é perpassado por diversas linhas de força que formam conexões múltiplas e possuem funcionamentos diferentes: as linhas duras operam na dicotomia e estão associadas ao instituído, ao naturalizado; as linhas flexíveis provocam certas mudanças e comporta outros agenciamentos; já as linhas de fuga possibilitam as rupturas com o que está instituído, criando algo novo.

Nessa perspectiva, o rizoma é um emaranhado dessas linhas que, em constante interação, podem formar estratos (o que estanca o fluxo da vida em organizações dominantes) ou podem fluir abrindo espaço para a criação, a diferença. O rizoma é

mapa [...] por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. [...] Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente (Deleuze; Guattari, 1995, p.22).

Para identificar as linhas, forças, elementos que compõem um rizoma, é necessário acompanhar suas dinâmicas num percurso movediço, em permanente alteração. Nesse sentido, o trabalho de investigação fílmica proposto para esta pesquisa é comparado ao de um cartógrafo: envolve o mapeamento dos movimentos de produção de afetos em relação às imagens cinematográficas, ou seja, “acompanhar a processualidade dos processos de subjetivação que ocorrem a partir de uma configuração de elementos, forças ou linhas que atuam simultaneamente” (Kastrup; Barros, 2020, p.77).

A análise do *corpus* alia a pesquisa bibliográfica apresentada anteriormente à cartografia dos afetos em quatro longas-metragens de ficção nacionais e entrevistas semiabertas em profundidade com as diretoras. São as produções: **Café com canela** (2017), de Glenda Nicácio e Ary Rosa; **Tremor Iê** (2019), de Elena Meirelles e Livia de Paiva, **Um dia com Jerusa** (2020), de Viviane Ferreira, e **Levante** (2023), de Lillah Halla. Foram privilegiados filmes dirigidos e protagonizados por mulheres, lançados na última década, e que se destacam por enredos que dialogam com reivindicações contemporâneas – de visibilidade e de reconstrução de repertórios imaginários – advindas de grupos de mulheres pouco ou nada representadas pelo *mainstream* cinematográfico nacional: racializadas, periféricas e fora da normativa hetero-compulsória. O destaque alcançado em circuitos independentes, como mostras e festivais nacionais, bem como em janelas de exibição internacionais, também realça a importância desses filmes na atual conjuntura do cinema

brasileiro. São espaços que conferem reconhecimento e legitimidade a produções que não atendem aos interesses comerciais habituais.

Café com canela participou da seleção oficial do Festival Internacional de Cinema de Roterdã, além de ter sido contemplado com o Prêmio Petrobrás de Cinema, angariando o Júri Popular no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. **Tremor Iê** teve passagem aclamada pela Mostra Aurora da 22ª Mostra Tiradentes, em 2019, além de ser premiado na 18ª Mostra do Filme Livre pelo júri da Revista Beira. **Um dia com Jerusa** foi vencedor do prêmio de Melhor Filme na Mostra de Cinema de Caruaru, no *Gary Black Film Festival* no CIndie Festival, além de receber indicação de melhor filme no *African Movie Academy Awards*. Em Caruaru, também foi reconhecido pela Melhor Atriz (Léa Garcia e Débora Marçal) e Melhor Direção de Arte e Figurino (Jamilé Coelho e Bea Gerolin). **Levante** obteve diversas premiações, incluindo o FIPRESCI na Semana da Crítica do Festival de Cannes, prêmio pelo Júri Jovem no Festival de Roterdã, Melhor Filme Ibero-Americano no Festival Internacional de *Palm Springs*, Melhor Direção e Melhor Montagem no Festival do Rio, e Melhor Longa-Metragem e Atriz no Festival Mix.

Esses filmes também concatenam uma tendência recente do cinema brasileiro de emergência e valorização de autorias por mulheres, pessoas negras e grupos minorizados. Para além, a escolha se deu pelo fato desses filmes integrar um panorama ainda restrito de longas-metragens ficcionais sob direção de mulheres e por destacar relações de afetos, solidariedade, amizade e coletividade entre mulheres negras, o que aponta para possibilidades de transformação de imaginários cinematográficos.

Como direcionadora da proposta analítica, a cartografia pressupõe que a pesquisa não se guia por regras a serem aplicadas, mas por pistas pelas quais pode-se delinear um conjunto de linhas de raciocínio em constante rearranjo – nunca findo –, em busca de explorar no objeto suas especificidades e diferenças. Rosário e Coca (2018) salientam que essas linhas, como um rizoma, possuem conexões e rupturas, entradas e saídas diversas. O processo analítico passa, portanto, por trilhas de investigação únicas, e implica uma atitude de abertura às experiências com o território de pesquisa, num agenciamento de sujeita(e)(o) e objeto. Isto possibilita a construção, a partir do encontro e acolhimento das diferenças, de estratégias para incorporar o novo, o imprevisto. Assume-se, assim, postura mais flexível e receptiva às dinâmicas do campo de pesquisa e de minha relação com ele.

É necessário que, como pesquisadora, passe a habitar um território existencial (o campo de pesquisa) em uma relação que não é distanciada, mas, sim, implicada. “Para habitar um território existencial é preciso um processo de aprendizado, entendido mais como experiência de engajamento do que como etapas prescritíveis de uma metodologia de pesquisa” (Alvarez; Passos, 2020, p. 147).

Pautada na transversalidade⁶¹, a prática cartográfica opera pensando no que se passa na relação entre sujeita(e)(o) e objeto, em vez de envolver uma intercessão na organização da realidade a partir da perspectiva hegemônica – na verticalidade, considerando as diferenças de forma hierárquica, ou na horizontalidade, homogeneizando-as. A cartografia é uma prática de intervenção na realidade que coloca em fluxo/transformação o eu e a(e)(o) outra(e)(o). Portanto, nos oferece outros modos de ver e produzir o saber a partir dos afetos – neste caso, os mobilizados no encontro com os filmes.

Mais do que interpretar e representar o objeto – o que implica um distanciamento –, o convite da cartografia é o de deixar-se afetar pela experiência e o que ela produz, colocando em xeque a posição de pesquisadora em relação ao território de pesquisa.

A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos (Rolnik, 2016, p.23).

Pensada por Deleuze e Guattari (1995) e maturada por Rolnik (2016), a cartografia acompanha o traçado das linhas de força que estão articuladas ao objeto de pesquisa. Portanto, em vez de isolá-lo de suas relações históricas, tal prática o analisa dentro dos processos que o constituem, contribuindo para visualizar as dinâmicas micropolíticas envolvidas. O processo cartográfico se associa à abordagem afetiva na pesquisa. Moriceau (2020) aponta que a sensibilização evocada pelos afetos não se descola dos efeitos políticos, históricos, éticos, imaginários que compõem a experiência; pelo contrário, permite acessar tais dimensões a partir do que não é somente visível, mas sentido.

Estes afetos invadem nossa interioridade, nos dizem coisas sobre as estruturas, a história, a biopolítica, as subjetividades e os efeitos da imaginação coletiva. Eles

⁶¹ A transversalidade é tida aqui como perspectiva que desestabiliza os eixos cartesianos do pensamento (Kastrup; Barros, 2020), pautados na horizontalidade e na verticalidade, na objetividade, na rigidez. A abordagem transversal considera as diferentes linhas de força que atravessam o objeto e que se cruzam e se enunciam no andamento da pesquisa.

se repetem em outras pessoas ou são transmitidos por contágio. Eles não nos dão a solução, raramente são a causa. Mas eles são equipados com aquilo que nos compele a começar a pensar. (Moriceau; Mendonça, 2016, p. 83).

Pesquisar com afetos envolve alguns movimentos: de exposição ao *corpus*, de afetação – mudança em função deste encontro – e, por último, de reflexividade diante das transformações (no pensamento, na própria vida) provocadas no ato de pesquisar. Assim, a pesquisa não é apenas controlada pela teoria e pelos conceitos, estes são amplificados, questionados e colocados sob tensão pelos afetos e perceptos” (Moriceau, 2020. p.23). Este modo de fazer pesquisa vem do corpo, já que a experiência “nos chega endereçada pelo caminho das emoções, dos sentimentos e das sensações” (Moriceau; Mendonça, 2016, p.79). A proposta da pesquisa não é realizar uma análise fílmica tradicional, nos moldes da análise semiótica ou de narrativa, por exemplo. O movimento a ser assumido é o de uma aproximação afetiva dos filmes, direcionando-me a um processo reflexivo enquanto pesquisadora-espectadora, ou seja, compreendendo minha posição em relação a estas obras como implicada, e não neutra, para percepção, nas complexas articulações audiovisuais, das intensidades que atravessam estas obras e deslocam os sentidos sobre os imaginários das mulheres de construções ordinárias. Entendo, portanto, meu papel ativo e emancipado (Rancière, 2012) na produção de sentidos e afetos na relação de recepção dos filmes.

Tendo em vista a dimensão afetiva e comunicacional da recepção cinematográfica, o filme é tomado como um acontecimento singular, que implica o estético, o ético, o simbólico e potencializa experiências sensoriais e afetivas. O filme é “um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afeto” (Deleuze; Guattari, 1992, p.213). Este acontecimento produz efeitos no real e pode trazer à tona rearranjos em imaginários normativos e excludentes sobre as mulheres.

Passamos, então, do entendimento de uma relação estética/imagética em que o representado e o lido estabelecem uma política de consenso para uma política de dissenso. O consenso produz homogeneidade e hierarquia: os regimes de apresentação e interpretação do mundo sensível são tidos como únicos e em uma via (da obra para o(a)(e) espectador(a)(e). Na partilha do sensível (Rancière, 2009) instaurada pelo dissenso há o encontro entre as diferenças e o contraditório, o que coloca em conflito os regimes de sensorialidade vigentes e reconfigura a organização dos mundos sensíveis.

Segundo Rancière (2014), a política do dissenso, própria ao regime estético da arte e, portanto, do cinema, redistribui os sujeitos comuns/minoritários de “seu lugar numa ordem

das coisas”, construindo espaços de possibilidades, a partir da singularidade, que fazem emergir os próprios mundos desses sujeitos – ou da(e)(o)s espectadoras(u)(e)s⁶² – do ponto de vista do narrado (o filme) e daquilo que é percebido (a recepção).

O poder comum aos espectadores não decorre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. (Rancière, 2014, p.20-21).

Minha aproximação dos filmes será conduzida por quatro variedades atencionais da cartografia, descritas por Kastrup (2020): rastreio, toque, pouso e reconhecimento atento. O primeiro implica a abertura ao encontro com as obras a partir de uma atenção suspensa, em busca de pistas no campo fílmico que estão em consonância com o problema de pesquisa. Trata-se de uma varredura inicial das construções fílmicas relacionadas ao tema da pesquisa. Em seguida, o toque convoca para a seleção daquilo que sensibiliza ou causa um deslumbre – ou seja, o que interessa na relação estabelecida com a obra. Esta sensibilidade ao tatear as tessituras fílmicas, num movimento háptico, permite notar o que de significativo sobressalta nos arranjos imagéticos em nossa aproximação afetiva, nos colocando diante dos gestos acionados pelos filmes e pelos corpos nos filmes. O que nos convoca a uma relação corporificada e multissensorial, sem que também deixe de implicar a dimensão óptica.

Algumas abordagens nos ajudam a entender como o toque (ou o háptico) se relaciona ao campo do cinema. Laura Marks (2000) distingue a visualidade óptica da háptica no cinema. A primeira envolve uma visão distanciada e totalizante da imagem e privilegia o representacional. Já a visualidade háptica evoca a presença material da imagem a partir das dimensões tátil, cinestésica e proprioceptiva de modo que, no contato com o filme, sejamos mobilizada(e)(o)s por uma relação corporificada e sensorial, num envolvimento que nos aproxima da memória cultural e da imaginação. Trata-se de um modo de “contemplar a própria imagem em vez de ser puxado para a narrativa” (Marks, 2000, p.163, tradução nossa)⁶³. Marks parte de leituras no campo feminista, pós-estruturalista e fenomenológico que afirmam que o corpo codifica a experiência histórica e as relações de poder, bem como

⁶² Meu olhar como pesquisadora-espectadora não deve ser tomado enquanto abrangente aos diferentes públicos possíveis das obras cinematográficas selecionadas para o *corpus*, já que a experiência fílmica implica um processo singular para cada espectador(a)(e), como aponta Rancière (2014).

⁶³ to contemplate the image itself instead of being pulled into narrative.

informa o modo como percebemos o mundo, assim como a experiência fílmica.

Giuliana Bruno (2018), por sua vez, nos convida a experimentar os filmes não como *voyeurs* (observadores), mas como *voyageurs* (viajantes), ao percorrê-los afetivamente em seus movimentos e espacialidades, habitando intimamente e se misturando à própria imagem, o que implica uma sensibilidade óptica e háptica, ao mesmo tempo. A autora entende o háptico não apenas como o tátil, mas como um modo de percepção espacial: é “relacionado à *kinestesia*, a habilidade de nossos corpos em sentir seus próprios movimentos no espaço” (Bruno, 2018, p. 6, tradução nossa)⁶⁴. A experimentação háptica convoca o corpo todo a tocar o filme, sentir seus corpos, espaços, objetos. Tatear o filme, para Bruno, é como traçar um mapa emocional, percebendo-o como um veículo de emoções que engajam nosso corpo:

Em termos geográficos, podemos dizer que uma interface “tocante” cria espaço emocional projetando-nos para fora com outras pessoas, objetos e máquinas que se movem no espaço: mobiliza o corpo humano e suas próteses representacionais em uma extensão vasta e consciente. O caminho geográfico é profundamente háptico e relacional. Observar uma imagem é, na verdade, fazer mapeamento sensível (Bruno, 2018, p. 253, tradução nossa)⁶⁵.

O toque é um convite para que nosso corpo percorra sensivelmente a geografia dos filmes, em suas texturas, ritmos, atmosferas, num modo de perceber que se dá além do olhar. Ao tocar o filme, caminha-se para focalizar algo no território de observação, de modo que o próprio é reconfigurado: trata-se do processo de pouso, em que “é preciso perceber os pontos de intensidade, rupturas, repetições e desvios” (Rosário; Coca, 2018, p. 43). Por último, o reconhecimento atento reconfigura minha atenção, ampliando-a em outro gesto de suspensão, de modo que seja possível estabelecer uma aproximação entre as descobertas relativas ao objeto (suas potências afetivas) e os aspectos teóricos evidentes na pesquisa, em um processo de atualização das pistas iniciais da investigação.

Essa abordagem possibilita analisar as imagens para além do enunciável e visível, atendo-me aos movimentos, sentidos e sensações que emergem da experiência sensível. É um processo mais fluido e menos racional, em que o afeto, como o que toca e transforma,

⁶⁴ related to kinesthesia, the ability of our bodies to sense their own movement in space.

⁶⁵ In geographic terms, we may say that a “touching” interface creates emotional space by projecting us outward with other people, objects, and machines moving in space: it mobilizes the human body and its representational prosthetics in a vast, sentient expanse. The geographic path is profoundly haptic and relational. Site-seeing is, indeed, a tender mapping.

torna-se central em minha relação com os filmes como pesquisadora-espectadora.

Algumas inquietações, evidenciadas em uma primeira experimentação dos filmes (no processo de rastreio), impulsionam nosso trajeto cartográfico e serão extrapoladas no caminhar da análise: Quais regimes de visibilidade e sensorialidade são construídos nas miradas aos corpos cinematográficos? Como estes corpos me afetam? De que maneira os elementos cinematográficos corroboram para construir as mulheridades em cena? Como os afetos que emergem das relações entre as personagens e com os territórios urbanos apontam para a elaboração de outras mulheridades cinematográficas?

Por implicar abordagem subjetiva, a cartografia promove percurso analítico dialógico com perspectivas metodológicas dos estudos feministas e de gênero: leva em conta a experiência (como pesquisadora e mulher), o reconhecimento das diferenças na relação pesquisadora-objeto e a autorreflexão no processo de análise. Assim, lanço mão de uma metodologia que enfatiza a construção do conhecimento situado (Haraway, 1995) como prática transformadora da realidade, na contramão da racionalidade científica que invisibiliza as próprias relações de poder envolvidas no ato de pesquisar.

3.3. Mapa-constelação

Optei por traçar esta cartografia colocando os filmes em contato, ao buscar as vibrações que eles transbordam quando olhados juntos, mais que individualmente. Pois é desta relação que podemos pensar os imaginários em circulação e os afetos que pulsam num tempo histórico que abriga estes filmes, bem como as perguntas e respostas por eles lampejados ao colocar em movimento imagens que parecem sintomáticas deste momento, ainda que as obras preservem suas diferenças e particularidades.

Um cotejo que se dá pelo olhar espectadorial, pela nossa liberdade e intuição de reunir e fabular com as imagens, entendendo-nos como parte da experiência de caminhar pelos filmes, numa lógica de olhar que opera na movência dos corpos em cena e dos corpos fílmicos. Este gesto nos aproxima ao método comparado das constelações fílmicas proposto por Mariana Souto (2019). Também se inspira na cartografia proposta por Senta (2018) e nos mapas imagéticos constelacionais da tese de Ana Caroline Almeida (2020): a última, percorre, num movimento óptico e háptico, as psicogeografias de filmes brasileiros contemporâneos que lidam com relações urbanas e imagina estas cidades a partir dos afetos que os filmes acionam.

Constelar trata-se de um modo de ler os filmes em que “Pensamos com as imagens, através das imagens” (Souto, 2019, p.162). Souto propõe esta ferramenta em diálogo com a obra de Walter Benjamin, que, apesar de se utilizar do termo pontualmente, investe seu pensamento da própria ideia de constelação. Em suas teorizações, Benjamin buscava romper com a ideia de uma história linear, contínua e progressiva em favor de uma história crítica impregnada por outra noção de temporalidade, mais fragmentária e não linear, que coloque em relação fenômenos cronologicamente separados, numa espécie de montagem.

Assim como nas constelações estelares, em que imaginamos, no invisível, possibilidades de relação imagética entre as estrelas a partir do nosso próprio olhar, a constelação fílmica também é tecida a partir de um diálogo entre filmes aglutinados pela ativa imaginação espectral. Quando colocamos as imagens em interação, elas nos mostram suas dinâmicas, afinidades, tensões, distanciamentos, particularidades, de modo a suscitar, a partir desta conversa, inquietações que nos farão imergir neste agrupamento.

“Constelar é uma forma de produzir chaves de leitura, de produzir um sentido a partir de sua visão em uma teia de relações. O objeto se abre quando ganhamos consciência da constelação na qual se encontra” (Souto, 2019, p.156). Na percepção de Souto, a constelação, como um mapa imaginário constituído por filmes, aponta muito mais para um processo e para a experimentação de composições em que as geometrias formadas por estas obras podem sinalizar mais proximidade entre uma e outra ou mais distância, reação que dependerá das relações estabelecidas pela pesquisadora, mas também da química entre os filmes.

Nesse desenho de combinações possíveis, a linha investigava pode ser temática, estética, a partir de composições imagéticas, entre outras delimitações não necessariamente palpáveis que se evidenciem. Também pode-se partir de um olhar em subconjuntos que englobem todos os filmes ou apenas alguns, a depender do vetor pelo qual decidimos adentrar este mapa. O percurso não obedece a uma linearidade: pode demandar idas e voltas, por algumas vezes. Para além de um modo de cotejar as obras, a constelação traz à pesquisadora a possibilidade de organizar o seu *corpus* de análise num universo tangível.

Visto que o que nos mobiliza na composição destes mapas-constelações são os afetos, o que Elena Del Río (2008, p.8), estendendo o pensamento deleuziano, trata, numa dimensão performativa, como “poderes do corpo”, nosso cotejo, nas diferentes possibilidades que este grupo de filmes nos dá de caminhar por suas topografias irregulares, também parte da centralidade do corpo no processo de afetação, como força disruptiva à representação. Os

mapas se abrem, assim, a partir dos gestos do filme e dos corpos no filme, no modo como nos engajam sensorialmente e parecem concentrar certa energia, criando um campo magnético capaz de redirecionar as percepções para as mulheridades.

Num olhar cinematográfico, os corpos podem transbordar os limites de sua própria figuração e da narrativa nos encontros “entre personagens e espaços, [...] entre corpo e câmera, entre corpo e objeto, entre corpo e espectador” (Lopes, 2016, p.41): são potencializadores de afetos. Em articulação aos elementos cinematográficos (enquadramentos, movimentos e ângulos de câmera, códigos sonoros, plásticos e decorativos), os corpos podem compor com a atmosfera fílmica⁶⁶, emanando afetos e sensações que conduzem a deslocamentos nos sentidos e formas narrativas.

Pensando que nossas constelações também se direcionam pela observação das mulheridades em cena, implicamos, nesse sentido, nosso gesto espectral de colocar em co(a)lização o corpo fílmico, os corpos no filme e meu corpo-espectadora. Brandão e Sousa (2021, p.111) atentam que “Um feminismo de coalizão/aliança pressupõe ao menos o reconhecimento do mundo da outra, ampliando os mapas desse mundo para além daquilo que é apenas uma outra de mim, ou seja, daquilo que eu reconheço como o não-eu”.

Ao ultrapassar o encontro de olhares com o não-eu, tomo essa constelação de filmes no horizonte do que denominei de gestos de co(a)lização⁶⁷, ao estabelecer com eles zonas de alianças insólitas, lembrando de María Galindo (2013). Co(a)lização porque proponho uma operação dupla: de colidir e de aliar imagens e corpos audiovisuais, criando também um espaço de coalização na espectralidade. Vislumbro possibilidades de friccionar a subjetividade de espectadora a imagens em que se enunciam mulheres negras e não heterossexuais. O caráter insólito desta aliança reside na impossibilidade de construção de um espaço comum entre diferenças (Galindo, 2013), já que se tende a varrê-las para caixinhas, e não a colocá-las em relação num reconhecimento do que as aproxima e as distancia.

Para construir identidades, heterogeneidades e sujeitos transformadores necessito complementar, conflitar e confundir minhas diferenças, minhas histórias, minhas

⁶⁶ Segundo Gil (2002, p.141-142), a atmosfera “assemelha-se a um sistema de forças, sensíveis ou afectivas, resultando de um campo energético, que circula num contexto determinado a partir de um corpo ou de uma situação precisa”. Esta estabelece uma relação entre indivíduo e seu meio.

⁶⁷ No sentido de coalizão e de colisão, palavras grafadas com z e s, respectivamente. Para ressaltar a capacidade de estabelecer alianças com esses filmes, optei pela escrita co(a)lização.

dores e minhas habilidades com a outra diferente de mim, em um jogo de disfarces e travestismos (Galindo, 2013, p. 82, tradução nossa)⁶⁸.

Assim, coloco para jogo meu próprio corpo, com suas experiências e memórias, implicado no modo de experienciar e cotejar estas imagens, mas também em um reconhecimento de diferenças.

3.4. Entrevista cartográfica em profundidade

Outra frente da pesquisa envolveu entrevistas em profundidade com as diretoras dos longas-metragens brasileiros de ficção escolhidos para análise. O intuito foi compreender os processos de produção das obras cinematográficas e os afetos mobilizados em suas práticas, bem como apontar o olhar das cineastas sobre seus filmes no que tange perspectivas de gênero, raça e sexualidades. Assim, foi possível extrapolar os sentidos dos filmes para perceber os modos de olhar, sentir e fazer das cineastas, expressos por elas próprias. A etapa foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais da UnB.

Ao total, quatro cineastas foram entrevistadas: Glenda Nicácio (entrevistada A), Elena Meirelles (entrevistada B), Lívia de Paiva (entrevistada C) e Lillah Halla (entrevistada D). Por falta de retorno, não foi possível agendar entrevista com Viviane Ferreira. Esta etapa foi executada com uso de plataformas de videochamada, para facilitar o agendamento e reduzir custos com deslocamento para aplicar entrevistas presenciais, já que as cineastas residem em diferentes cidades do Brasil. Houve gravação de áudio e vídeo, para análise do material. Ao aceitarem o convite para a pesquisa, encaminhado por e-mail, as participantes assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) (Apêndice B) e preencheram um questionário de perfil socioeconômico e profissional (Apêndice C)⁶⁹. O objetivo do questionário era a obtenção de dados mais gerais de identificação em termos de gênero, raça, sexualidade e situação econômica, bem como sobre a produção audiovisual das diretoras e a presença de mulheres nas equipes de produção e elenco principal de seus filmes.

Segundo Duarte (2005, p.62), a entrevista em profundidade permite explorar um assunto “a partir da busca de informações, percepções e experiências de informações para

⁶⁸ Galindo usa o termo travestismos no sentido de mascarar. Atento para o desvio da autora na forma como ele é empregado, pois desconsidera sua dimensão política e simbólica na nomeação de formas de ser e estar no mundo que se identificam fora das categorias binárias da cisgeneridade

⁶⁹ Lillah Halla não preencheu o questionário. Por isso, o instrumento deixou de ser fonte primordial de obtenção de dados para ser apenas auxiliar na coleta das informações, complementadas em pesquisas pela internet.

analisá-las e apresentá-las de forma estruturada” e também da descrição e explicação de fenômenos e processos. Trata-se de um método qualitativo dinâmico, caracterizado pela valorização dos pontos de vista, expressões e experiência subjetiva na relação entre entrevistador(a)(e) e entrevistado(a)(e), e pela maior flexibilidade no processo de interação com os dados da pesquisa.

Na percepção de Gaskell (2008), a entrevista possibilita a compreensão do mundo social e vida das pessoas entrevistadas, numa leitura de contextos que se pauta sob crenças, atitudes valores e motivações pessoais – lidos como resultados de processos sociais –, observando diferentes posicionamentos sobre um assunto. Ao mesmo tempo, dá bases para levantamento de informações para leitura situada das relações entre atores/atrizes sociais. Essa compreensão, no entanto, deve ser vista não como a realidade em si, mas como fruto da construção do próprio processo de pesquisa.

O que me interessa na adoção deste método é ultrapassar a perspectiva de obtenção de informações ou de acesso ao conteúdo do dito na experiência da entrevista, para compreendê-la, como propõem Martino, Lopes e Sousa (2019), enquanto um encontro, em que se estabelece uma relação de alteridade entre pesquisadora e entrevistadas.

A entrevista não é um saber que se constitui no entrevistado e é “transmitido” para o entrevistador, mas algo que se tece conjuntamente entre ambos; trata-se de um processo que envolve interações tentativas, idas e voltas, enquadramentos mútuos que se constituem, desfazem e refazem rapidamente no tempo (Martino; Lopes; Souza, 2019, p.77).

Visa-se, assim, a experimentação de outras formas de construção do conhecimento na pesquisa em comunicação que implicam o engajamento da pesquisadora junto a seu objeto, ou seja, um “saber com” ao invés de “saber de” (Rosário; Coca, 2018). O que importa é instigar as entrevistadas por sentidos que as guiem a mergulhar na experiência da entrevista e possibilitem que falem mais livremente.

Nesse sentido, buscou-se adotar o *ethos* da cartografia como orientador no processo de atenção afinada e de escuta sensível na interação com as entrevistadas, bem como na análise do material resultante, de forma a possibilitar o acesso à multiplicidade de sentidos que proliferaram nas experiências com o campo de investigação. Essa conduta foi fundamental para modular a aproximação às entrevistadas, dando passagem aos afetos, desvios e à criação de novos sentidos e ideias, tendo em vista que “toda entrevista é produtora de realidades” (Tedesco; Sade; Caliman, 2013, p.307).

Tedesco, Sade e Caliman (2013) elucidam que a adoção da entrevista na cartografia implica a observação de como se articulam os processos de reflexão sobre as experiências de vida relatadas pela pessoa entrevistada – o que está no campo da representação – e o que emerge da experiência da entrevista em si – o que se passa na zona de contato entre planos de conteúdo e expressão, formas e forças, tendo em vista a inseparabilidade de ambos. As formas de expressão – sensações, sentimentos e reações – são parte do processo de interação e devem ser consideradas na produção de sentidos e sentires na experiência da entrevista.

Para manejar a entrevista a partir deste *ethos*, adotei um roteiro semiaberto (Apêndice A), pois traz uma "matriz, um roteiro de questões-guia que dão cobertura ao interesse de pesquisa" (Duarte, 2005, p. 66), e permite que novos questionamentos apareçam durante a entrevista. É um instrumento que dispõe de um guia inicial, flexível a alterações em sua aplicação. Como sugere Duarte (2005), parti do problema de pesquisa para amplificar o tema em profundidade, desdobrando as perguntas para explorar as respostas das entrevistadas. O autor frisa que “as questões, sua ordem, profundidade, forma de apresentação, dependem do entrevistador, mas a partir do conhecimento e disposição do entrevistado, da qualidade das respostas, das circunstâncias da entrevista” (Duarte, 2005, p.66).

As perguntas foram elaboradas em diálogo com os questionamentos iniciais identificados no rastreio dos filmes. Também foram incluídas perguntas sobre a trajetória profissional e o processo de produção das obras. As questões foram extrapoladas conforme as especificidades de cada filme e do que emergiu na fala das entrevistadas.

A análise se desdobrou no capítulo 4, **Afetos na direção cinematográfica de mulheres**, que trata sobre os afetos e processos produtivos das diretoras e foi articulado à cartografia dos filmes. Cartografar é colocar-se num campo de incertezas. Medos, dúvidas, inseguranças na relação com o território de pesquisa são constantes. Estou indo pelo caminho certo? Como conduzir uma análise fora das determinações? Para onde ela me levará? São inquietações no fazer da pesquisa.

3.5. *Corpus-rizomático*

3.5.1. **Café com canela (2017), de Glenda Nicácio e Ary Rosa**

Primeiro longa-metragem da dupla Glenda Nicácio e Ary Rosa, **Café com canela** é produzido pela Rosza Filmes e tem direção de arte e produção executiva assinados por Glenda. O filme tece sua narrativa sensível a partir do encontro e dos afetos entre duas

mulheres negras: Margarida (Valdinéia Soriano), professora que vive isolada em sua própria casa e sofre pela morte do filho há anos, e Violeta (Aline Brunne), uma jovem quituteira, com marido e filhos, que cuida da avó acamada. A amizade entre as duas, construída entre uma visita e outra para tomar um café, torna-se, também, um processo de descobertas e transformações para ambas, seja dos traumas do passado ou dos sofrimentos do presente.

Os afetos, como potência de agir dos corpos, são catalizadores das mudanças de trajetória de Margarida, que irá ressignificar suas angústias no desejo pela vida. O vínculo estabelecido entre corporalidades que carregam diferenças geracionais e emocionais coloca em jogo as próprias marcas enquanto mulheres negras. A dor, como experiência que as conecta, se transforma em memórias e afetos que colocam em devir os sentidos de mulheridades para ambas, seja ao resgatar os próprios desejos e autonomia, ao se entenderem amparadas pela comunidade ou ao aceitar o fluxo impermanente da vida.

Ambientado nas cidades de Cachoeira e São Félix, no Recôncavo Baiano, **Café com canela** também evoca estes laços afetivos a partir do cotidiano neste território, permeado pelas tradições de matriz africana e marcado pelo histórico de resistência negra⁷⁰. O encontro com imaginários da cultura negra, da sabedoria popular, do candomblé e dos modos de viver comunitários da cidade atravessam o filme narrativa e esteticamente. Essa proximidade pode ser vista como reflexo da própria relação de Glenda e Ary com a região, onde cursaram Cinema na Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB), e das escolhas da equipe para realização do filme, cujo elenco é todo negro e com maioria de profissionais locais ou do estado. Caso de Aline Brunne, à época estudante de Artes Visuais da UFRB, escolhida por meio de *casting*, e de Valdineia Soriano, ligada ao Bando Teatro Olodum, em Salvador. Os pequenos gestos e encontros com a comunidade local também ganham espaço na narrativa e dão dimensão da força dos fazeres e saberes coletivos. Esse olhar cinematográfico conectado ao comunitário e ao Recôncavo permeia a trajetória da dupla de diretores, que já acumula seis longas-metragens lançados – **Café com canela** (2017), **Ilha** (2018), **Até o fim** (2019), **Voltei!** (2020), **Mugunzá** (2022) e **Na rédea curta** (2022). Este é também um dos motivos pelos quais foram homenageados, em 2023, na Mostra de Cinema de Tiradentes.

Pisciana com ascendente em áries e autodeclarada negra e lésbica, Glenda Nicácio é mineira, natural de Poços de Caldas. Graduiu-se em Cinema pela Universidade Federal do

⁷⁰ A cidade de Cachoeira protagonizou as lutas pela independência do Brasil antes mesmo dos eventos que levaram à aclamação em 7 de setembro. Além disso, mantém preservada arquitetura histórica dos séculos XVIII e XIX e tem marcante presença de terreiros de candomblé e comunidades quilombolas.

Recôncavo Baiano (UFRB), no campus da cidade de Cachoeira (BA). Na cidade ao lado – Muritiba –, fundou, junto a Ary Rosa, a Rosza Filmes, uma produtora independente voltada ao desenvolvimento de cinema comunitário e coletivo. Glenda também dirigiu o documentário **Eu não ando só** (2021) sobre a Irmandade da Boa Morte, uma confraria religiosa afrocatólica de Cachoeira, e as festividades para Nossa Senhora da Boa Morte.

A cineasta iniciou sua trajetória artística ainda adolescente, no teatro, na Companhia de Belas Artes e no Conservatório Municipal, ambos em Poços de Caldas (MG). Kursou graduação em Cinema na UFRB por conta da grade curricular, que incluía áreas como direção de arte e de atores. O ingresso no curso em 2010, pelo Sistema de Seleção Unificada (Sisu), política à época recém-implementada para concorrência a vagas no ensino superior nas diversas universidades públicas do país, é apontado por Glenda como uma mudança radical de vida. A partir daí, estreitou vínculos com um novo território, que também passou a ser sua casa há 15 anos. “Foi tudo muito rápido, mas eu tinha muita certeza que eu precisava vir. Era uma coisa muito certa para mim, e teve toda uma mobilização familiar também para que eu pudesse estar aqui” (Entrevistada A, 6 de maio de 2024), lembra ela, que foi a primeira de sua família a alcançar a formação superior.

3.5.2. **Tremor Iê (2019), de Elena Meirelles e Lívia de Paiva**

Imaginando um mundo distópico, depois dos protestos de junho de 2013, momento de tensões no cenário político brasileiro, **Tremor Iê** apresenta os conflitos vivenciados por duas amigas periféricas que são alvo de violências em Fortaleza. Janaína está em cárcere após as manifestações daquele ano; Cássia também é vítima de repressões policiais quando sai para rua com as amigas para tocar percussão. Após o acontecimento, encontra refúgio nas beiras da cidade, cujos espaços centrais estão altamente vigiados por forças autointituladas “soldados do bem”. São figuras quase fantasmáticas, sem rosto, trajadas de branco, numa representação do autoritarismo branco falocêntrico.

O país se encontra em uma ditadura orquestrada por Chico Cunha, que varre da cidade qualquer vestígio de resistência, seja promovendo prisões ou desaparecimentos da população às margens. “Estamos fazendo uma limpeza nunca vista na história do Brasil. A faxina será cada vez mais ampla, nós acreditamos no futuro do nosso Brasil”, diz a voz do novo regime que ecoa pela cidade e que quer calar as expressões culturais populares que, historicamente, amplificaram vozes da resistência negra e periférica. Ressonância de um

passado de violências e regimes autoritários que não se foi, atualizado no eterno presente, se feito um paralelo com a ditadura militar de 1964 e com a própria ruptura democrática no Brasil após o impeachment de Dilma Rousseff, em 2016. Para alguns corpos, um passado truculento ainda mais duradouro, legado da pilha de cacos do mundo colonial erigida pelo “extermínio secular das experiências comunitárias, negras, indígenas e das populações empobrecidas” (Rufino, 2019, p. 22). Ao se reencontrarem após a saída de Janaína da prisão, as amigas relembram os episódios de violência, mas também suas formas de resistência.

Este é o primeiro longa-metragem dirigido por Elena Meirelles e Lívia de Paiva, duas mulheres pansexuais. Realizado em Fortaleza, eixo que vem se despontando no circuito de produção cinematográfica brasileira –, o filme surge da relação de vizinhança de Elena e Lívia à Casa Feminista Nazaré Flor, que abriga as atividades do Tambores de Safo. O grupo ativista, político, feminista e LGBTQIA+ atua para o empoderamento das mulheres por meio da arte e da música. Lila Msalu e Deyse Mara, integrantes do coletivo de percussão, são protagonistas do filme e partilham a construção do roteiro com as diretoras, incorporando ao texto situações de violência policial sofridas pelo grupo nas manifestações de junho de 2013. Da inseparabilidade das relações dentro e fora das telas, surgem pistas sobre como o filme se propõe a traçar outros mapas possíveis às mulheridades no audiovisual.

Elena e Lívia acumulam outras funções no projeto: a de montadoras e, no caso de Lívia, de diretora de fotografia. Elena fez o som direto dos curtas-metragens **Antes da Encanteria** (2016) – sendo também diretora e montadora –, **Boca de Loba** (2018), **Revoada** (2019), **Hera Vânia** (2019), do documentário **As Cores do Divino** (2019) e do longa **Canto dos Ossos** (2020). Montou os curtas **Hera Vânia**, **Arremate** (2015), **Santa Porque Avalanche** (2015) e o longa **Com o terceiro olho na terra da profanação** (2016). Assina, na direção e montagem, os videoclipes **Sapatão de favela**, **Passinho do lava mão** e **Lili vai cantar**. Roteirizou, dirigiu e montou o curta de animação **#não sabia que era abuso** (2020). Filha de brasileira, Elena nasceu na Alemanha e, aos 14 anos, veio morar no Brasil.

Graduou-se em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF), onde conheceu Lívia. Participou de um programa de mobilidade universitária, em 2014, em Fortaleza, na Universidade Federal do Ceará (UFC). Lá, pôde se aproximar de Lívia, de quem se tornou amiga e parceira de trabalho, dividindo, inclusive, a mesma casa por alguns anos. Após **Tremor Iê** e depois de algumas partidas e regressos à cidade,

Elena e Livia decidiram ficar na capital cearense, onde hoje trabalham no Instituto Terramar, uma organização sem fins lucrativos que atua para promoção de justiça socioambiental de comunidades tradicionais da Zona Costeira do Ceará.

Livia é brasileira e, antes de iniciar sua trajetória no audiovisual, se enveredou pelo teatro no período escolar com o Grupo Zabrieski, em Goiânia. Chegou a cursar Direito na Universidade Federal de Goiás (UFG) antes de Cinema e Audiovisual na UFF. Foi diretora, roteirista, diretora de fotografia e montadora de **Antes da Encanteria** (2019), **Carruagem Rajante** (2016), **Roques de Quarto** (2016). Montou os curtas **Cavalo de Aço** (2025), **Palpite** (2019) e **Ficar me Trouxe Até Aqui** (2016), além do longa **Represa** (2023). Assumiu o argumento, o roteiro e a produção executiva da animação **Maré Braba** (2023). Também foi fotógrafa do curta **Noturno** (2022) longa **Canto dos Ossos** (2020) e fotógrafa e montadora dos videoclipes **Lili vai cantar** e **Sapatão de favela**.

Atuou como docente em equipamentos culturais de Fortaleza, como a Casa Amarela e a Vila das Artes, e coordenou o programa de audiovisual do Centro Cultural Bom Jardim, de 2019 a 2021. Durante a realização de **Tremor Iê**, criou, junto à Elena e outras amigas, as Molhadas, coletivo de produção audiovisual composto por mulheres e pessoas não-binárias.

3.5.3. Um dia com Jerusa (2020), de Viviane Ferreira

Em 2014, a diretora, roteirista, produtora e cineasta Viviane Ferreira, nascida e criada em Coqueiro Grande, região periférica de Salvador, lançava seu curta-metragem **O dia com Jerusa**, exibido na sessão *Short Film Corner*, do Festival de Cannes. Anos depois, sua quinta obra foi adaptada para se tornar um longa-metragem, roteirizado por Viviane e realizado com apoio da primeira política federal de fomento a filmes sob direção de pessoas negras.

Um dia com Jerusa é, assim como os demais que integram o *corpus* desta pesquisa, um filme de encontros. Jerusa, interpretada por Léa Garcia, está prestes a completar 77 anos e aguarda a família para as celebrações. No dia de seu aniversário, ela recebe a visita de Sílvia, uma jovem pesquisadora de mercado que sai de porta em porta fazendo a avaliação de uma marca de sabão. Jerusa é antiga moradora do bairro do Bixiga, em São Paulo, local comumente lembrado pela ocupação italiana, mas cuja a presença negra foi extremamente marcante desde suas origens. Ali, às margens do rio Saracura, se estabeleceu anteriormente quilombo homônimo. Este mesmo local guarda a história familiar de Jerusa, recontada a Sílvia por meio de memórias e fotografias. Mergulhamos neste passado, repleto de alegrias

do cotidiano e de dores da experiência do racismo.

Jerusa conecta-se com Sílvia de forma fluida, como se fossem amigas de longa data. Apesar da resistência da jovem na aproximação, já que só quer concluir seu trabalho e está ansiosa com possível aprovação em um concurso público, os laços entre elas se estreitam a cada lembrança de Jerusa. Assim, caminham para o resgate da ancestralidade de ambas nas partilhas e em gestos de afeto. A sensibilidade de Sílvia, de quem aflora uma mediunidade, faz com que sua própria história seja atravessada pela da personagem moradora do Bixiga, em trânsitos entre suas ancestralidades.

Se, a princípio, as diferenças geracionais se apresentam no encontro entre as duas como um possível fator de distanciamento, é por meio da relação afetiva que cruzam suas experiências. Acelerada, Sílvia aprende com a maturidade de Jerusa, que registra, para além das fotografias, uma trajetória coletiva do passado-presente só lida na abertura ao tempo. Solitária, Jerusa só encontra sentido em seus saberes na partilha, ou seja, na presença movida pelo diálogo com Silvia. As dores dessas mulheres negras se interligam, mas não resumem suas trajetórias: a manutenção de suas memórias ancestrais, da união e dos afetos é o que potencializa suas formas de ser e estar no mundo.

Mestre em Políticas de Comunicação e Cultura pela UnB e advogada, Viviane Ferreira – declarada lésbica e negra – é sócio-fundadora da Odun Filmes e presidente do Instituto Audiovisual Mulheres de Odun, que desenvolve processos, métodos e meios formativos do audiovisual com pessoas vinculadas a movimentos audiovisuais pela reparação histórica. Foi diretora artística do Encontro Zózimo Bulbul de Cinema Negro – Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas (2019-2020) e presidente (2019-2023) da Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo (SpCine). É uma das fundadoras da Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (Apan), onde foi presidente de 2016 a 2021.

A filmografia de Viviane inclui outros três longas-metragens: **Ó paí, ó 2** (2023), **Pessoas: Contar para Viver** (2020) e o documentário **Afrolatinas: 30 anos em Movimentos** (2024). Também realizou os curtas-metragens **Dê a sua Ideia, Debata!** (2008), **Mumbi7cenas pós Burkina** (2010), **Peregrinação** (2014) e **Ondas de Poder** (2022). Despertou sua curiosidade pelo processo cinematográfico na infância. Quando se deparou com o azul do mar em **A Lagoa Azul**, lembrou das experiências de lavar o tanque da casa de sua tia com anil e se inquietou a descobrir como alcançar aquela tonalidade nos filmes. Tempos depois, a mãe a matriculou em uma formação inicial em audiovisual na

Cipó, uma ONG em Salvador. A passagem por grupos de teatro na infância, apresentando-se em terreiros, bares e igrejas de Coqueiro Grande, e, depois, na adolescência, foram fundamentais na decisão de cursar cinema em São Paulo, na Escola de Cinema e Instituto Stanislavsky. Também é formada em Direito pela Universidade Paulista (Unip).

Sobre seus modos de fazer cinema e a estética privilegiada em seus filmes, incluso **Um dia com Jerusa**, Viviane reconhece que há muito de suas experiências múltiplas. Perpassam, por exemplo, sua caminhada no candomblé, ao crescer nas vivências de terreiro, vendo também sua bisavó na condução de um, e a relação com as cosmo percepções africanas no que tange noções de tempo, oralidade e ancestralidade.

[...] se existe uma cachaça estética que eu tenho, e tento fazer e investigar nos meus filmes, são esses dois elementos: a relação com o tempo e a relação com a oralidade, tentando transformá-la no mais visual possível. Eu acho que essa é a questão, porque aí você consegue trabalhar com a imaginação do outro, sabe? E quando você consegue trabalhar com a imaginação do outro, você consegue permitir que as outras pessoas reconheçam a liberdade da própria existência.⁷¹

3.5.4. Levante (2023), de Lillah Halla

Em uma pesquisa realizada em 2015 na fronteira entre Brasil e Uruguai, a diretora Lillah Halla, a roteirista María Helena Morán e a produtora Clarissa Guarilha se depararam com uma questão intrigante, poucos anos após a implementação da lei de descriminalização do aborto no Uruguai: além de constatarem que houve redução a quase zero na mortalidade decorrente de abortamentos clandestinos naquele país, elas perceberam os enfrentamentos das mulheres que desejavam abortar e se encontravam do lado de cá da divisa entre territórios. Em entrevista para esta pesquisa, Lillah comenta: “É uma questão de vida ou morte de que lado da fronteira você está, se você é uma pessoa gestando uma gravidez involuntária” (Entrevistada D, 17 de dezembro de 2024).

Hoje no Brasil, a cada 28 internações por falha na tentativa de aborto, uma resulta em morte e uma em cada três mulheres já fizeram mais de um aborto⁷². Esta inquietação mobilizou-as a entrevistar profissionais de saúde, ativistas e pessoas cuja atuação ou vivência

⁷¹ Ver entrevista em: <https://www.verberenas.com/article/o-lugar-que-eu-aprendi-a-pensar-audiovisualmente-foi-num-terreiro-entrevista-com-viviane-ferreira/>.

⁷² Ver em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/09/23/brasil-tem-uma-morte-a-cada-28-internacoes-por-falha-na-tentativa-de-aborto/#:~:text=Entre%202012%20e%202022%2C%20483,gravidez%20que%20termina%20em%20aborto.>

se liga à questão do aborto no Uruguai e no Brasil. A cineasta detalha:

A gente entrevistou muita gente [...] foram oito anos de processo, né? Então, foram vários Brasis nesse caminho: foi muita gente, muita escuta, muita pesquisa, [com] católicas pelo direito de decidir, evangélicas pelo direito de decidir, muita gente. Delegado de polícia que quebra clínica de aborto [...] e se vangloria de ter a linha direta com profissionais de saúde do hospital que denuncia mulheres, pessoas com útero chegando em situações extremas (Entrevistada D, 17 de dezembro de 2024).

Desta investigação, surge **Levante** (2023), uma coprodução Brasil, Uruguai e França com mais de 20 prêmios em festivais no mundo todo. No filme, Sofia, personagem interpretada por Ayomi Domenica, tem 17 anos e se destaca como atleta no time de voleibol Capão Leste, na periferia de São Paulo. Prestes a ganhar uma bolsa para jogar profissionalmente no Chile, a jovem negra descobre estar grávida e deseja interromper a gestação. A trama se direciona pelos obstáculos enfrentados por Sofia para abortar, seja na clandestinidade ou buscando apoio no Uruguai, e pela atuação de sua rede de amparo para auxiliá-la a seguir com seu desejo.

O filme também ressalta uma coletividade heterogênea de corpos *queer* e não hegemônicos – trans, negros, lésbicos, não-binários – que compõe esta rede de afetos de Sofia. Há a intenção de olhar para os corpos como este lugar da fronteira entre binarismos do gênero, um território fluido, fora da fixidez das identidades. O título coaduna com as diversas insubmissões destas figuras que se levantam para além da quadra contra o reacionarismo que tenta a todo custo regular os corpos.

Lillah Halla é formada em Direção e Roteiro pela Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba. A experiência com grupos de teatro no Brasil e na Alemanha contribuiu para a sua aproximação do cinema numa perspectiva mais processual e coletiva. Além de **Levante**, dirigiu os curtas-metragens **Menarca** (2020), **Vargem** (2018) e **Si No Puede Bailar, Esta No Es Mi Revolución** (2014) e colaborou como consultora de roteiro em **Regra 34** (2022), de Julia Murat, e em **Island of the Hungry Ghosts** (2018), de Gabrielle Brady. Também foi co-roteirista em **O Ensaio** (2019), de Tamar Guimarães, e câmera e editora do curta **Fremdverstümmelung** (2007), de Christoph Schlingensief. No teatro, foi codramaturga e diretora da concepção audiovisual e roteiro da peça **Stabat Mater** (2019), que recebeu o Prêmio Shell de Melhor Dramaturgia 2020, codiretora e roteirista de **Cinema Falado**, além de colaborar em **Os Sertões** (2004), de José Celso Martinez Correa, **Anjo Negro** (2007), de Frank Castorf, e **Der Fliegender Holländer** (2007), **Freax** (2007) e **Trem**

Fantasma, Prototyp einer Operngeisterbahn (2007), os três de Christoph Schlingensief.

Lillah é cofundadora do Coletivo Vermelha, que agrega diretoras e roteiristas mulheres e *queer* para pensar e estudar o espaço ocupado por elas no audiovisual, bem como consolidar espaços formativos e de debate público sobre cinema numa perspectiva feminista.

Neste capítulo, foram apresentados os conceitos e procedimentos que fundamentam a perspectiva metodológica adotada na pesquisa, que caminhará por dois vieses investigativos: 1) o de análise de quatro longas-metragens de ficção da pós-retomada do cinema brasileiro, o que se dará a partir de uma cartografia dos afetos tendo em vista os imaginários numa dimensão de gênero, raça e sexualidades; 2) o de compreensão da atividade de direção cinematográfica das cineastas desses filmes também numa dimensão afetiva, processo que envolverá entrevistas semiestruturadas direcionadas pelo *éthos* cartográfico. Ofereci, ainda, uma breve descrição dos filmes a serem analisados nesta pesquisa.

A interlocução entre esses dois percursos nos evidencia a relevância dos afetos para reflexão sobre os fenômenos sociais e comunicacionais, tendo em vista a indissociabilidade entre o racional e o afetivo na interpretação das experiências de mundo. Os afetos nos guiam a tocar a experiência, e como um modo de engajamento do corpo, também pode nos fazer sentir o político e entrar em contato com rastros dos imaginários que cercam as imagens cinematográficas e os processos e as práticas para produzi-las. Por outro lado, eles nos dão indícios do modo como os corpos são solicitados a impulsionar transformações nos campos político, social e estético. Assim, pensar os afetos na instância imagética e produtiva das imagens nos leva à implicação política das ações corpóreas, desencadeadas no encontro com o outro, para a transformação da paisagem audiovisual à frente e atrás das câmeras.

CAPÍTULO 4 – AFETOS NA DIREÇÃO CINEMATOGRAFICA DE MULHERES

Neste capítulo, discuto os processos de direção das cineastas cujos filmes integram o *corpus* desta pesquisa, considerando os engajamentos afetivos em suas práticas no campo cinematográfico. As observações aqui apresentadas, após a análise das obras nos capítulos seguintes, podem corroborar uma intuição: de que os afetos que mobilizam essas cineastas na realização de seus filmes se manifestam como gestos inseparáveis nas próprias obras, em dimensão narrativa e estética. A ideia é ampliar o escopo de análises filiadas à dimensão racional da organização da criação cinematográfica para incorporar uma perspectiva feminista de pesquisa que rompe a separação entre subjetivo e político ao buscar compreender o que move as subjetividades das cineastas em suas decisões e relações nos processos de realização.

Trilhei os caminhos possíveis diante dos imprevistos no processo de pesquisa. A ideia inicial era entrevistar todas as diretoras, em um tempo intensivo de diálogo. No entanto, houve alguns entraves: após várias tentativas de agendamento, uma delas não respondeu; outra teve pouco tempo disponível para nosso encontro remoto. Minha primeira sensação: desespero. Respiro, então, e encontro direção numa arte aprendida com minha avó e fortalecida ao longo da pesquisa: a costura. Para contornar as limitações encontradas, opto por construir esta análise como uma colcha de retalhos, reunindo entrevistas semiestruturadas realizadas especificamente para a tese e outros conteúdos, como entrevistas concedidas pelas cineastas a sites sobre cinema, declarações em eventos públicos com gravação no YouTube e para livro. Decidi não excluir a análise dos processos de direção e do filme da diretora com quem não consegui agendar entrevista, reconhecendo seu pioneirismo como mulher negra na direção de longas-metragens de ficção — formato ainda pouco lançado e acessível a este grupo.

Todavia, não posso conduzir esse material secundário como fiz com as entrevistas originais. Busco, inevitavelmente, elementos que dialoguem com as entrevistas coletadas, mais do que o fruir da experiência. Compreendo, ainda assim, que cartografar é, mais do que coletar dados, produzi-los; é aceitar a imprevisibilidade dos processos e reconhecer que as realidades são construídas na interação entre pesquisadora e sujeitas da pesquisa. O trabalho do cartógrafo é o de “dar língua para afetos que pedem passagem, dele se

espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que parecem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago” (Rolnik, 2016, p. 23).

O ato antropofágico da costura exige paciência, entrega ao trabalho manual, foco e, sobretudo, tempo. Um ponto se ata, outro se desfaz para que um novo surja. Percorro com prazer os retalhos das entrevistas, firme na tessitura do caminho. A sensibilidade e a inventividade de quem costura orientam cada ponto. Agradeço à sabedoria ancestral por me guiar nessa jornada.

4.1. Adentrando o campo: perfil das cineastas

Diante do meu computador, um tempo se abre. Minha verve jornalística aprecia os períodos de escuta proporcionados por encontros que, “nos tempos da máquina”, como diz Lillah Halla, talvez só fossem possíveis virtualmente. Sinto falta do olho no olho, dos cheiros, das cores, da atmosfera de uma entrevista presencial. No ambiente por vezes asséptico das plataformas de videoconferência, meu corpo se aproxima das cineastas de outra forma, com rostos sobressaltados na moldura da tela. Não há profundidade de campo que permita uma visão tão detalhada dos ambientes que as abrigam, entre um quarto com janela na contraluz, sala de estar com paredes brancas, o espaço do que parece um escritório ou o canto de uma lavanderia onde os ruídos de uma máquina de lavar invadem a banda sonora. No entanto, são profundas as tessituras destas artesãs do cinema, a bordar cada uma sua história neste universo. Mesmo de longe, esses corpos me colocam diante de efeitos de presença (Gumbrecht, 2010), para além de efeitos de sentido: num misto de ansiedade e entusiasmo, me arrepio ao som de suas vozes, digo mil palavras em silêncio, sinto o tempo da partilha se alargar na acolhida de seus olhares e sorrisos, como se dividíssemos o mesmo ambiente fisicamente.

Cada fala leva a uma descoberta e a vontade de abraço, como disse à Glenda ao ouvir sobre a recepção de **Café com canela** e os sentimentos do público, tão próximos aos meus. Glenda me confessa: “O **Café** foi muito especial. Acho que até hoje eu encontro pessoas que me dão um abraço porque eu fiz **Café**. Então, eu acho que é um filme que eu espero que desde ainda velhinha, alguém me dê abraços” (Entrevistada A, 6 de maio de 2024). Em meio às trocas de e-mails com Elena e Lívia, uma delas propõe que a entrevista

ocorra no dia do meu aniversário. Após dizer que estaria com visitas e sugerir que nosso encontro virtual ocorresse no dia seguinte, Livia responde com uma coincidência: “Olha, que massa! Canceriana tb hehee”.

Estar, ainda que remotamente, na presença de mulheres que alcançaram posições de poder nos sets — e, mais que isso, criaram suas próprias condições de realização — desperta minha admiração. Quantas cineastas chegaram até aí? Quantas oportunidades tiveram? Como é liderar equipes num setor dominado por homens brancos cis? Outras perguntas me veem: como preservar a potência desses encontros? Como não falar por elas, mas com elas? Oriento-me pelos afetos como possibilidade de escuta e diálogo, reconhecendo-as como intelectuais e produtoras de saberes e sentidos (Collins, 2019; Rago, 1998). Mais que compreender, os afetos nos conduzem ao sentir, num engajamento que toca a experiência. Como explicam Mendonça e Moriceau (2016, p.85) “Deixar-se afetar, deixar-se ser tocado (sensorial e emocionalmente) é ingressar em uma relação apta a produzir transformações em nosso ser e nossos pensamentos”.

Apostar nos afetos como centralidade da escuta e abertura a outros sentidos é também reconhecer, com Vladimir Safatle (2016), que são os afetos — mais que as normativas sociais — que articulam os sujeitos em torno da coesão social. Por não se desconectarem do político, os afetos circulam pelos corpos sociais e contribuem para (re)configurar as práticas dos sujeitos. Safatle situa nas reconfigurações dos circuitos de afetos, e dos corpos sociais que eles conformam, as possibilidades de mudança social:

Devemos ter sempre em mente que formas de vida determinadas se fundamentam em afetos específicos, ou seja, elas precisam de tais afetos para continuar a se repetir, a impor seus modos de ordenamento definindo, com isso, o campo dos possíveis. Há uma adesão social construída através das afecções (Safatle, 2016, p.17).

Observo, ainda, que os mundos criados pelas cineastas, dentro e fora da tela, são atravessados por relações de poder, acentuadas ou diluídas conforme as condições e escolhas de produção, desde dimensões econômicas, políticas, sociais, estéticas e éticas. Meu objetivo não é esgotar tais dimensões, mas desvelar, num contato entre essa multiplicidade de vozes, algumas das linhas duras e linhas de fuga que tornam o rizoma da prática cinematográfica um processo em movimento que produz e é produto das subjetividades das cineastas.

Tabela 1.: Perfil social das diretoras

Nome	Idade *	Cidade/ Estado natal	Cidade/ Estado onde reside	Formação	Orientação sexual	Identidade de gênero	Cor/ Raça
Glenda Nicácio	32	Poços de Caldas/ Minas Gerais	Muritiba/ Bahia	Cinema e Audiovisual (UFRB)	Lésbica	Cis	Preta
Elena Meirelles Schupfner	30	Munique/ Alemanha	Fortaleza/ Ceará	Cinema e Audiovisual (UFF)	Pansexual	Cis	Branca
Lívia de Paiva Rodrigues	32	Brasília/ Distrito Federal	Fortaleza/ Ceará	Cinema e Audiovisual (UFF)	Pansexual	Cis	Branca
Lillah Halla	43	Vargem Grande do Sul/São Paulo	São Paulo/ São Paulo	Direção e Roteiro (<i>Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba</i>)	Sem informação	Cis	Branca
Viviane Ferreira	40	Salvador/ Bahia	Salvador/ Bahia	Escola de Cinema e Instituto Stanislavsky	Lésbica	Cis	Preta

*No momento da coleta de dados

Fonte: Elaboração própria

Em relação ao perfil das cineastas, todas têm faixa etária entre 30 e 43 anos. As origens territoriais são distintas – uma delas, inclusive, de nacionalidade alemã, mas radicada no Brasil. Todas têm formação universitária e estão despontando ou se consolidando na carreira cinematográfica. Glenda já dirigiu sete longas-metragens num período de oito anos; Viviane acumula quatro longas produzidos, sendo dois ficcionais e dois documentários, para além de sete curtas; a experiência das demais cineastas se concentra nos curtas-metragens: Elena dirigiu um e contribuiu com outros trabalhos técnicos em mais de dez; Lívia coliderou três e esteve em outras funções em outros diversos; Lillah também realizou três e contribuiu em outros projetos de curta e longa. As três dirigiram um longa até o momento. Embora não tenha perguntado diretamente por que

o formato do curta predomina em suas produções, as conversas revelaram uma percepção compartilhada: o cinema é uma arte de alto custo, mais viável com apoio de políticas públicas e estratégias alternativas, geralmente em lógicas de baixo orçamento.

Todas elas são mulheres cis. Quanto à orientação sexual, duas se identificam como lésbicas, duas como pansexuais⁷³ e uma não informou sua orientação sexual. Dois dos filmes escolhidos para o *corpus* têm diretoras negras – Glenda e Viviane – e os outros dois são de diretoras brancas – Lillah, Elena e Lívia. Esses dados não determinam suas formas de atuação, mas ajudam a compreender seus modos de se afetar e de se relacionar com o mundo, inclusive em relação às experiências cinematográficas.

Ao analisar as entrevistas (transcritas e disponíveis nos anexos), busquei observar como iluminam umas às outras, revelando similaridades, singularidades e rupturas nos modos de direção cinematográfica. Minha escuta também se orientou por “acolher os múltiplos fatores determinantes do sentido presente na experiência do dizer em curso” (Tedesco, Sade, Caliman, 2013, p.305), permitindo que os dizeres emergissem “encarnados, carregados da intensidade dos conteúdos, dos eventos, dos afetos ali circulantes” (Tedesco, Sade, Caliman, 2013, p.304).

A abordagem cartográfica permitiu incluir no roteiro de entrevista perguntas comuns a todas, mas também acolher inquietações particulares aos filmes analisados e surgidas no momento da coleta a partir das falas das entrevistadas. O aprofundamento nos temas variou conforme o tempo disponível de cada diretora. No roteiro, previ perguntas sobre trajetória profissional, financiamento público, organização da produção (sobretudo em termos coletivos), gênese do projeto, *casting*, criação com elenco, modos de filmar os corpos, construção subjetiva das personagens, relações com o cinema de mulheres e/ou cinema negro, e desafios enfrentados como mulheres no audiovisual. Nem todas as questões foram respondidas, pois outros direcionamentos emergiram organicamente no diálogo. Algumas questões serão retomadas na análise dos filmes nos próximos capítulos.

4.2. “É sempre uma tentativa de estarmos juntos”: coletividade e amizade no fazer cinema

4.2.1. Cuidado, confiança e prazer

⁷³ São pessoas que não restringem a sexualidade nem somente à matriz heterossexual, nem à homossexual, nem em relação a uma identidade de gênero específica (seja cis, trans ou não binária).

“A vida inventa! A gente principia as coisas, no não saber porque, e desde aí perde o poder de continuação — porque a vida é mutirão de todos, pôr todos remexida e temperada” (Rosa, 1994, p. 658). A frase de Riobaldo, personagem de **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa, desperta sentimentos profundos sobre o que é viver. Imergindo no sertão que acolhe suas experiências, relatadas sem a pretensão de capturá-las por inteiro, Riobaldo contempla sua singularidade em percursos sinuosos pelas veredas da vida, com seus relevos, miudezas, aridez e floração. Não seria o cinema também um processo contínuo, um crochê tecido coletivamente por um mutirão de vidas interconectadas, que se afetam, compartilham e transformam cada ponto em ação, sempre em devir?

Essa força do “mutirão de todos” vibra no contato com as cineastas. Os trajetos tecidos junto a elas nesta cartografia nos conduzem ao amor e à amizade, entrelaçados na coletividade como linhas de vida que enozam o rizoma da criação cinematográfica e atuam na produção de subjetividades. As diretoras evidenciam a centralidade dos afetos em seus fazeres cinematográficos. Isso se manifesta não apenas no discurso, mas de maneira expressiva durante os encontros, quando afecções afloraram: olhos que brilham ou marejam, sorrisos largos ao recordar trajetórias, palavras embargadas que quase não conseguem traduzir o que sentem ao falar sobre cinema e os encontros que ele possibilitou. Os corpos pulsavam as experiências narradas em sensações, que também me atravessaram.

Nas entrevistas, meu frio na barriga inicial se transformou em êxtase, conforto e, em certos momentos, incômodo. As sensações ativaram meu corpo vibrátil — a capacidade dos órgãos dos sentidos de atuar em conjunto na presença de outros corpos que

[...] nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se assim, parte de nós mesmos (Rolnik, 2016, p. 12).

Para a maior parte das cineastas, os vínculos com figuras próximas nas equipes de produção foram forjados durante a formação superior. Glenda Nicácio conheceu Ary Rosa na UFRB, onde ingressou em 2010. Moraram juntos por sete anos, período em que fundaram a Rosza Filmes — produtora conduzida com funções compartilhadas e que funcionava em casa. A equipe também era composta por amigos da UFRB que residem na mesma região. Para Glenda, a formação em uma cidade interiorana da Bahia, de população

pequena, favoreceu a criação de elos comunitários e afetivos, o que impactou diretamente sua concepção de cinema.

Ela descreve a relação com Ary como de “afinidade” e “sintonia”. Glenda sente que a origem mineira em comum os aproximou, pelo partilhar de experiências com “noções, um ritmo, uma forma de pensar que já estava estruturada” (Entrevistada A, 6 de maio de 2024). O convívio na universidade e na vida cotidiana fortaleceu uma relação íntima, com “trocas incessantes” e modos de ver compatíveis. Isso repercutiu também na escolha de permanecerem no Recôncavo da Bahia, enfrentando os desafios de trabalhar fora dos grandes circuitos de produção e de circulação do fomento público. Assim, sua formação profissional se deu não só pelo aprendizado técnico, como também a partir da constituição de uma visão de mundo ancorada nas relações – em “bons encontros” (Spinoza, 2009) que afetam a experiência no campo cinematográfico.

Elena e Livia se aproximaram na UFF e, em 2014, fizeram mobilidade acadêmica juntas na UFC, incentivadas por amigos. Em Fortaleza, fortaleceram os laços ao viverem em uma casa coletiva com artistas e estudantes de audiovisual. Ali nasceu o projeto do **Tremor Iê**, fruto também das amizades com Deyse Mara e Lila M. Salu, artistas ligadas ao grupo Tambores de Safo e à Casa Feminista Nazaré Flores, vizinha à então residência das cineastas. Elena e Livia continuaram a dividir espaços em outras casas coletivas, e as relações de amizade e vínculo com a cidade influenciaram a decisão de se fixarem em Fortaleza em 2018, após a graduação.

Lillah Halla conheceu a co-roteirista de **Levante**, María Elena Morán, na Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba. Lá também estudaram a diretora de fotografia Wilssa Esser e a consultora de roteiro Camila Augustini. Lillah transborda entusiasmo e sorrisos ao lembrar da passagem pela instituição:

além de ser uma escola que está ali fomentando um cinema político, é uma escola que está fomentando um cinema de grupo também. Cada uma das pessoas que está sendo formada ali, está vendo as mesmas referências que você, diretora. Você diretora não é a detentora de um saber. Primeiro, porque a gente mora todo mundo junto, a gente acorda junto, a gente dorme junto, a gente vibra junto, a gente chora junto, a gente vive, a gente pensa junto. Então, é muito mais naturalizado o processo do cinema ali como algo mais coletivo. (Entrevistada D, 17 de dezembro de 2024).

Os modos de aprender e fazer cinema expressos por Lillah remetem a experiências vividas no cotidiano: um estar-junto, indissociável do outro. É uma concepção que se

distancia de hierarquias rígidas e reconhece a arte cinematográfica como prática relacional e coletiva, mesmo que isso nem sempre esteja evidente dentro dos modelos industriais de realização.

Viviane Ferreira, por sua vez, tornou-se amiga de grande parte da equipe com quem faria o longa-metragem **Um dia com Jerusa** ao longo de sua trajetória no audiovisual. Conheceu Larissa Fulana de Tal, assistente de direção do longa, participando do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul em 2010 e cruzou a sua trajetória à de Lilís Soares, diretora de fotografia, na gravação do curta-metragem de um amigo.

Ao me aproximar da dimensão íntima das tessituras cinematográficas das diretoras, percebo as motivações delas para fazer cinema: por paixão, desejo, prazer, ou mesmo como forma de viver. Lívia Paiva, por exemplo, menciona a criação como algo “gostoso de viver” e uma possibilidade de “lidar com o tempo, de sobrevivência”, embora envolva “um monte de cara quebrada, frustração” (Entrevistada C, 12 de julho de 2024). Para Lillah Halla, trata-se de um “processo consciente de afeto” (Entrevistada D, 17 de dezembro de 2024). Em comum, há um entendimento do cinema como espaço de fortalecimento de laços, trocas e afetos — um engajamento afetivo-emocional que se manifesta também nas dinâmicas de trabalho em equipe. Agradar um ao outro é parte das implicações de trabalhar com os amigos, expõe Glenda:

Eu acho bonita essa parte de ouvir uma coisa da fotografia, e voltar para casa e falar: “caramba, que massa, se vocês vão fazer isso na foto, então eu vou fazer uma arte que faz tal coisa”. Eu acho que é sempre uma tentativa de estarmos juntos. E como a gente se gosta muito, eu tenho a sensação de que a gente também faz filme querendo agradar um ao outro; querendo, sei lá, dar presentes também; falando: “ah, nossa, eu vou colocar um negócio para você, você vai ver, você vai gostar”. E, enfim, acho que, de alguma forma, nós somos bastante apaixonados pelo que nós fazemos e pela forma que a gente faz (Entrevistada A, 6 de maio de 2024).

A escuta sensível a Glenda me convida à imersão numa sensibilidade de cineasta quase visceral. Em sua partilha, por vezes poética, sinto o gosto doce deste encontro entre amigos, o frescor e alegria pulsante que vibram em sua voz. Com um sorriso largo, o prazer escorre em seu relato e evidencia uma postura de realizadora que extrapola a motivação profissional ou econômica, ainda que estas dimensões sigam presentes em seu propósito de fazer cinema.

O que move Glenda parece estar mais na ordem das afecções: há um desejo de estar perto, de cativar quem compartilha o processo num prazer mútuo, de produzir presença para além do sentido (Gumbrecht, 2010). O amor por fazer e por como se faz revela um modo de ser realizadora forjado nas relações, no afetar e ser afetada pela coletividade. Sua voz também cria uma atmosfera lúdica que desperta minha imaginação ao descrever a importância da longa pré- produção, momento em que toda a equipe se apropria do roteiro e pensa os caminhos criativos do filme de forma compartilhada:

Eu acho que a direção e a forma que a gente trabalha tem muito a ver com ter um ponto em comum, mas cada um ir por uma via diferente. Eu acho que é meio uma brincadeira. Fiquei um tempo com essa imagem na cabeça, que era tipo uma brincadeira de pega- pega, ou qualquer outra brincadeira de criança que você fala: “no final do dia, a gente vai se encontrar naquela casinha branca, lá do outro lado da montanha. Todo mundo viu? OK”. Play. Cada um vai para o seu lado, no final do dia a gente tem que se encontrar lá. O filme é um pouco isso. A arte vai pelo ar, a fotografia vai pela terra, o som vai por não sei aonde. De repente, tá todo mundo lá no final, falando a partir de um conceito que foi jogado para que todo mundo caminhasse até ali, mas cada um viu o que era interessante para si daquele conceito (Entrevistada A, 6 de maio de 2024).

Para criar, estuda-se junto, partilha-se processos e trabalha-se em coletivo e em relações mais dialógicas, sem deixar de se ater às singularidades das atividades envolvidas. Nesse sentido, Donna Haraway (1995) contribui para compreensão de tal dinâmica quando fala de uma produção feminista do conhecimento que reconheça a parcialidade e as perspectivas situadas, desde redes de conexão e conhecimentos ressonantes, ao invés de totalizantes. O fazer cinematográfico coletivo, como rede de conexões e de compartilhamento de conhecimentos, exige abertura ao inesperado e à multiplicidade de visões de mundo situadas, que se encontram e se convertem em linguagem audiovisual.

Migliorin (2012, p.2), em diálogo com o pensamento de Deleuze e Guattari, define o coletivo como um ponto de intensidade fluido que agrega as diferenças a partir da adesão “a um bloco de interesses, afetos, diálogos, experiências”. Assim como o rizoma, o coletivo se filia por contaminação – pelo encontro com o outro. A fluidez dos coletivos se coloca em seus modos de conexão e em suas práticas, que não se aliam a quesitos como tempo de produção ou remuneração, como na lógica do sistema. No caso da direção de Glenda, apesar de prever uma divisão bem estabelecida das funções criativas e a irradiação das atividades a partir da direção – modo de organização que se difere do rizoma, que não tem um ponto central –, o caminho percorrido para criação implica a afetação a partir de

encontros intensos amplificados pela admiração entre colegas de equipe – uma forma de contaminação rizomática.

As vivências de Elena e Lívia, atravessadas pela amizade, são enunciadas, em meio a seriedade e alguns sorrisos, como formas de aprendizado e reflexão do fazer cinematográfico para além da educação formal: nas trocas cotidianas, nos estudos conjuntos. Para Lívia, viver em coletivo com mulheres se refletiu em sua percepção de direção cinematográfica:

Eu acho que a gente vivia assim, em coletivo. A gente cozinhava junto, faxinava junto, lia uma entrevista do Adirley [Queirós] junto, estudava as coisas, trocava ideia, mostrava as referências, os clipes, saía. Tinha o lado de sermos vizinhas da casa feminista que tinha os coletivos, mas também tinha a casa da gente, com essa turma com quem a gente aprendia. Era nossa escola. Eu acho que os coletivos tiveram muito mais um lugar de formação do que a universidade. Acho não, tenho certeza. E não seria diferente criar alguma coisa. Tanto que os processos anteriores que deram a bagagem para gente conseguir chegar ao **Tremor**, também tinham sido coletivos, inclusive de direção coletiva [...]. Eu acho que a potência do construir junto é a gente aprofundar as coisas a partir das diferentes perspectivas, duvidar de nós e ter certeza do outro que a gente confia, das outras com quem a gente divide o nosso tempo, nossa vida, nosso lazer (Entrevistada C, 12 de julho de 2024).

Confiar em quem se divide o tempo, a vida e a casa; aprender com quem se vive junto; construir coletivamente e ouvir as diferentes vozes na tomada de decisão. Olhares se cruzam, vozes se atravessam, corpos se tocam na construção do fazer/viver cinema. Tudo isso compõe um reordenamento do sensível dos modos de realização cinematográfica que leva em conta a proximidade e é propulsionada por afetos, pertencimento, amizade e coletividade.

Atraída por uma percepção mais arejada e vibrante da prática cinematográfica, encontro eco em hooks (2019a) na defesa da solidariedade entre mulheres, fundada em um olhar para o coletivo. Para hooks, a solidariedade política diz respeito a uma “comunhão de interesses, crenças e objetivos em torno dos quais se possa formar uma aliança, uma irmandade” (hooks, 2019a, p. 108). Essa proposta se distancia do mero apoio ocasional diante da fragilidade, apostando no encontro entre diferenças e na partilha de experiências como força das lutas das mulheres. A ideia de colocar-se ao lado da outra nas diferenças e dividir projetos de vida aproxima-se do que Lívia expressa.

Nesse processo, a casa, a rua, os espaços de coletividade não institucionalizados funcionam como escolas de cinema. Esses territórios acolhem os corpos, que se afetam nos

processos de aprendizagem e promovem a circulação de saberes. Também são espaços que afirmam uma prática artística e política desafiante à ideia de que o engajamento se restringe à esfera pública. O íntimo e o cotidiano, com todos os seus fazeres, tornam-se instâncias de partilha e de criação. Cozinhar e limpar, tarefas historicamente associadas ao trabalho reprodutivo feminino (Biroli, 2018), adquirem centralidade ao potencializarem os atos criativos.

Se o capitalismo neoliberal tem invadido cada vez mais instâncias íntimas e convertido subjetividades em mercadoria (Dardot; Laval, 2016), Livia tensiona essa lógica ao apresentar o cotidiano doméstico como espaço coletivo de criação e reinvenção crítica dos modos de viver e fazer cinema, não capturado pela expropriação. Ali, a relação com o mundo – e com o cinema – se dá na implicação com o outro, na partilha cotidiana, evidenciando a inseparabilidade entre político e pessoal, indivíduo e grupo.

Livia destaca que os vínculos seguros com Deyse e Lila, roteiristas e atrizes de **Tremor Iê**, e a coerência com os modos coletivos como viviam e aprenderam o trabalho no audiovisual tornaram o processo mais fluido e favoreceu a construção do roteiro a várias mãos. Isso também influenciou no fato de que “quando a gente ia para as decisões, já tinha tido muito debate, muito acúmulo sobre as coisas” (Entrevistada C, 12 de julho de 2024). A amizade e o trabalho colaborativo contribuíram para a construção de pactos de confiança que possibilitaram:

[...] entender que dinâmica de set é essa que pode deixá-las à vontade, incidir sobre isso, falar “ó, isso talvez fosse mais confortável assim, assim não” [...] é importante frisar esse trabalho delas, nessa função que elas desempenharam de atrizes, de personagens que não eram elas. E acho que tem esse lugar de confiança que elas tiveram na gente, em poder dar os toques, em ensaiar junto, em propor alguns caminhos e botar fé que ficaria bom, sem nem precisar ver se ficou, e depois assistir o resultado junto e conversar (Entrevistada C, 12 de julho de 2024).

Essas falas evocam cenas de cuidado e carinho entre amigas: elogios, conversas francas, trocas, alertas e risadas compartilhadas nos sets. Para além da dimensão técnica do trabalho, o que se evidencia é a construção de um espaço onde fazer cinema se dá pela proximidade, e não pela vulnerabilidade. Um lugar onde é possível expressar sentimentos com liberdade, estar confortável, confiar no trabalho da outra e construir juntas, o que desestabiliza as normativas de distanciamento, competição e desigualdade que alinham a produção subjetiva do trabalho com cinema ao paradigma neoliberal. Volto a bell hooks

(2021, p. 166), que define amizade como uma relação amorosa baseada na confiança e na comunicação honesta, porque “podemos ouvir comentários honestos e críticos. Nós confiamos que um amigo verdadeiro deseja o nosso bem”. Essa escuta honesta parece ser condição para relações mais seguras nos processos de criação.

Em **Levante**, comunicação, escuta e segurança incorporaram-se às cenas de cuidado que sustentaram as relações entre a diretora Lillah Halla e o elenco, em contraponto à lógica do “tempo da máquina de moer gente do cinema” (Entrevistada D, 17 de dezembro de 2024), com prazos curtos, escassez de recursos, agilidade extrema e em que o processo não está calculado. Nesse sentido, Lillah buscou conciliar dois mundos: o da criação coletiva, do afeto, do tempo compartilhado, em que foram costurados espaços de discussão coletiva dos processos fílmicos, e o das exigências de uma produção capitalista com cronogramas para execução orçamentária.

Ela descreve a direção como uma “mediação de afetos e conflitos” (Entrevistada D, 17 de dezembro de 2024), promovendo trocas que protegeram o grupo – composto por pessoas cis, trans e não-binárias – em suas emoções e garantiram um fluxo de trabalho mais cuidadoso com as relações de gênero e raça. Durante a pré-produção, a roda de conversa revelou-se ferramenta essencial para criar um espaço político e subjetivo de horizontalidade, acolhimento e escuta:

Tem um momento em que a gente precisa discutir coisas, inclusive qual vai ser o pronome coletivo. A gente tinha pessoas não-binárias, pessoas que usam pronome masculino. Ia desde lugares assim, até lugares do tipo: como a gente se sente comigo, uma diretora branca, escolhendo uma protagonista negra para fazer a Sofia. Daqui da roda para fora, eu me responsabilizo, mas daqui da roda para dentro, como a gente pensa o que é mais importante para a gente? Então, a tecnologia da roda foi muito trazida pela Vini [terceira direção], incorporada em cada um dos processos. A gente abriu muita roda para discutir. Foi essencial (Entrevistada D, 17 de dezembro de 2024).

As rodas de conversa oportunizaram a construção de espaços seguros e o aprimoramento das práticas prévias à filmagem. O momento de alinhamento potencializou o ato de criação fílmica desde dinâmicas que incidiram para desestabilizar possíveis relações de poder e valorizar as alteridades com quem se cria, lado a lado. Assim, a solidariedade política foi estratégica para a construção de alianças insólitas (Galindo, 2013) no set.

No trabalho de Viviane, o cuidado também emerge com força: invade o cotidiano do set e os corpos ali reunidos. Em uma roda de conversa promovida pelo Cineclube Mário

Gusmão, da UFRB, após a exibição de **Um dia com Jerusa**, ela compartilha sua experiência de realização com estudantes, entre aplausos, olhares atentos e câmera trêmula que registrava o encontro. Viviane destaca a presença de sua família no set, em especial de sua mãe, que cozinhava durante as filmagens: “A gente entende que a comida é afeto: ela precisa ser bem feita, ela precisa ser bem cuidada, precisa ser zelada” (Cineclube, 2024, 31 min 20 s)⁷⁴.

Além de cozinhar, sua mãe circulava pelos bastidores percebendo os humores da equipe e oferecendo carinho e escuta a quem estivesse mais sensível. Em uma ocasião, trocou o cardápio para agradar a diretora de fotografia, que estava frustrada com uma cena. Um gesto afetuosos que impactou a disposição emocional da colega e tem o potencial de equilibrar toda a equipe: “Quando minha mãe transita no set com essa atenção, inevitavelmente ela me ajuda a dirigir, porque ela me ajuda a manter a harmonia” (Cineclube, 2024, 32 min 35 s).

A realização de um filme envolve desgastes, conflitos e longas jornadas — como uma diária de 18 horas, relatada pela cineasta. Por isso, a direção também demanda sensibilidade para as relações, o que Viviane enxerga como uma prática de reciprocidade: cuidar de quem cuida do filme, aprimorar-se como diretora cuidando do outro. Para ela, dirigir não é apenas gerir pessoas, mas também perceber o clima, o humor e a energia que se quer imprimir no set. Essa forma de cuidado se manifesta na contramão de uma tendência que modula politicamente o trabalho no setor, como percebeu a pesquisadora Luciana Oliveira Vieira (2023, p.192) ao acessar um perfil no Instagram com relatos de abusos vivenciados por profissionais da área: “O esgotamento da mão de obra do setor audiovisual, ainda hoje, é problemático e tem levado vários profissionais ao adoecimento e traumas violentos”.

Implicar afetivamente uma função de cuidado historicamente designada às mulheres (Biroli, 2018) – e no trabalho doméstico remunerado, às mulheres negras – como de suma importância para o próprio processo de trabalho também é uma forma de desmontar princípios que supervalorizam as funções criativas e diminuem outros trabalhos técnicos. Cozinhar é um saber ancestral valorizado nos terreiros, onde Viviane cresceu e diz ter aprendido a pensar audiovisualmente (Ferreira, 2021). Trata-se de um gesto de

⁷⁴ CINECLUBE Ocupa: Sessão Mário Gusmão - Um dia com Jerusa, de Viviane Ferreira. [S.l.: s.n.], 2024, 1 vídeo (1h 23 min). Publicado pelo canal Cineclube Mário Gusmão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DB2PjpdoEp8&t=4810s>.

inscrição e de transmissão dos saberes ancestrais: é pela comida que a ritualística dos terreiros se faz nas oferendas aos orixás e em seu processo de preparo, que é também uma forma de sociabilidade.

Leda Maria Martins (2021) rearticula a ancestralidade como princípio de todo o pensamento e cosmopercepção negro-africana o qual ordena relações, valores, produção, dinâmicas de existência e toda a circulação da energia vital. Ao mergulhar nas tradições do candomblé, ela compreende o ato de cozinhar como um saber encorpado que se manifesta para “manter relações e elos sagrados com a natureza. Assim também aquele ou aquela que cozinha transmite no ato de cozinhar uma competência e uma substância que nutre, mas transmite também sua qualidade interior, seus sentimentos e apreços, sua boa ou má energia” (Martins, 2021, p.110). O espaço do set também precisa ser nutrido por boas relações e energias que partem das competências mais cotidianas àquelas mais técnicas, o que, na experiência de Viviane, são saberes interconectados na rede de valores e sentidos da realização audiovisual.

A atmosfera afetiva se manifestou, ainda, nas relações com as funções de liderança criativa de **Um dia com Jerusa**, todas exercidas por mulheres negras. O convite a elas, segundo Viviane, teve motivações simbólicas e políticas de compartilhar com outras cineastas negras que admira a responsabilidade e a conquista de realizar o primeiro longa-metragem brasileiro contemplado por uma política federal de ações afirmativas. Se política é estética (Rancière, 2009), a transformação da paisagem dos sets pela presença majoritária de mulheres negras também comporta um reordenamento no sensível dos corpos que passam a ser vistos e ouvidos atrás e à frente das câmeras, individual e coletivamente, quando predominantemente não o são.

Montar o set e assumir o risco juntas fez com que a gente precisasse lidar com tudo que a gente não tinha como pagar em dinheiro, e a gente acabou pagando nesse set com afeto. Acho que essa é a realidade. É um filme que mais que R\$ 1,25 milhão – o orçamento real dele –, poderia ser tabelizado como um filme de mais de R\$ 10 milhões, se a gente contabilizar a quantidade de afeto que foi investido no set. Foi muita saúde emocional investida para que o filme pudesse acontecer. E todo esse afeto, toda essa saúde emocional adivinha da nossa certeza de que era uma possibilidade de afirmarmos e reafirmarmos a nossa potência coletiva no cenário do cinema nacional e, ao mesmo tempo, se distanciar da ameaça de 2018 de que corpos como os nossos corriam risco de nunca mais conseguir abrir set nesse país (A Day, 2021, 21 min 38 s).

Na ausência de recursos suficientes, a realização se pauta em outra economia, a partir de um aquilombamento afetivo. Beatriz Nascimento (2021) entende os quilombos como instituições alternativas instituídas durante a colonização em resistência étnica, política e econômica às forças escravagistas e racistas. São territórios negros livres, que permaneceram por séculos nas brechas do sistema colonial. Os modos de organização coletivos e fincados na resistência fizeram dos quilombos, no pós-abolição, símbolos das articulações culturais “no processo de reconhecimento da identidade negra brasileira para uma auto-afirmação étnica e nacional” (Nascimento, 2021, p.167).

Nesse sentido, consolidar esse aquilombamento – um espaço simbólico e território afetivo de reafirmação da negritude no audiovisual – foi essencial para Viviane não apenas viabilizar o filme, mas para afirmar e projetar o protagonismo da coletividade negra feminina no campo cultural. Sobretudo, naquele contexto político de avanço da extrema-direita, que destilava seu ressentimento às conquistas sociais alcançadas por grupos minorizados de raça e gênero após as políticas progressistas instauradas pelos governos petistas. Portanto, um gesto também de resistência a possíveis ameaças às políticas de fomento cultural que se concretizariam com a vitória eleitoral de Jair Bolsonaro para a Presidência da República, ainda em 2018. Há, ainda, uma perspectiva distinta da individualidade criativa reforçada historicamente por autorias brancas e masculinas no cinema brasileiro. Como temos observado, o cinema negro feminino tem, cada vez mais, primado por experiências coletivas e circulares de realização (Vieira, 2023; Souza, 2020), que levem em consideração comprometimento, respeito e cuidado entre todos os envolvidos.

Ao falar sobre o investimento em saúde emocional, Viviane propõe uma reflexão sobre o cuidado como elemento intrínseco às dinâmicas de realização, e como expressão de uma política afetiva que visa fortalecer as mulheres negras na liderança das equipes, desvinculando o set como espaço opressor e o reconfigurando como espaço de legitimação do poder das cineastas negras. Neste movimento, há, assim, uma apropriação simbólica do espaço vivido do cinema e do set a partir de novos saberes e fazeres que valorizam os laços entre elas e suas capacidades técnicas. hooks (2021) entende o amor como uma força política transformadora: afeto capaz de curar e mobilizar ações libertadoras nas relações cotidianas e compromissadas com o bem-estar coletivo, inclusive nos ambientes de trabalho. O amor é ação, envolve responsabilidade consigo e com o outro; por isso é uma

“maneira básica de pôr fim à dominação e à opressão” (hooks, 2021, p.114). Estabelecer práticas amorosas de direção alimenta, assim, processos vigorosos de êxito coletivo e de responsabilidade por fortalecer a outra com quem se cria, sobretudo quando o sistema vulnerabiliza corpos negros e incentiva o êxito individual.

Viviane também reconhece que partilhar os processos com Léa Garcia, atriz consolidada e protagonista de **Um dia com Jerusa**, transformou seu olhar para o trabalho com o elenco. Ela comenta que as trocas com a atriz desde os primeiros diálogos para a construção do filme lhe renderam aprendizados:

foi de uma de uma generosidade tremenda, porque ela me ensinou uma maneira respeitosa e digna de você construir com o elenco. Ela me ensinou o método do Teatro Experimental do Negro de tratar um elenco. No Teatro Experimental do Negro, o elenco é coautor e ponto. Então, não tem essa coisa de você chegar no set “eu quero falar assim”, como se você estivesse interagindo com robô. Você constrói com seu elenco, você debate com seu elenco, você identifica o que quer e o que não quer em diálogo, na interlocução com o elenco, e quem me trouxe para esse lugar foi ela (Cineclube, 2024, 1 h 07 min 22 s).

A cena entre as duas no dia do encontro, tomando sorvete, debatendo ideias e construindo juntas, revela um momento de comunhão em que saberes se entrelaçam por meio da escuta sensível e da reverência às experiências de quem veio antes. A relação com o Teatro Experimental do Negro (TEN), referência artística, cultural e política afro-brasileira, emerge aqui como um vetor potente de criação. Concebido na década de 1940, o TEN promoveu o protagonismo negro em cena, na dramaturgia e na estética artística. Ao incorporar esse legado a partir da sabedoria de Léa Garcia, Viviane atualiza um modo de fazer que respeita a voz do elenco e valoriza os encontros e a criação coletiva negra.

4.2.2. Escuta, pausas e tempos criativos/afetivos de produção

Nas práticas das realizadoras, a temporalidade coaduna com a proposição de dinâmicas afetivas de criação. Em **A sociedade do cansaço**, Byung-Chul Han (2015) pontua que a produtividade célere e a maximização do desempenho orienta o modo de ser dos sujeitos na contemporaneidade. Produz-se, assim, um deslocamento da negatividade coercitiva vivenciada na sociedade disciplinar ao excesso de positividade agregada a uma pretensa liberdade de não se submeter a outro, mas a si mesmo: os sujeitos tornam-se empresários de si. A hiperatividade como marca deste momento direciona dinâmicas de vida fundadas na imediatez, o que nos encaminha cada vez mais ao esgotamento e ao

isolamento, além de nos retirar a capacidade de contemplação, reflexão ou mesmo de olhar para o outro. Para Han (2015, p. 29), “Só por meio da negatividade do parar interiormente, o sujeito de ação pode dimensionar todo o espaço da contingência que escapa a uma mera atividade”.

Parar para escutar, estar junto, debater ideias, ter paciência e vivenciar o processo não condiz com a ótica imediatista da subjetividade neoliberal. Nas fissuras à predominância de um tempo inalcançável às demandas de produção de si, as cineastas nos aproximam de experiências de resistência em que os vínculos e os encontros conduzem a temporalidade da produção.

O tempo vivenciado em sua processualidade é resgatado por Elena ao relembrar a construção do roteiro de **Tremor Iê**. Apesar de demarcar uma experiência colaborativa na concepção do filme, tornar o processo mais dialógico não significou, para ela, abrir mão da organização da equipe em funções específicas, e sim torná-las mais conectadas.

Todas as funções tinham seu papel criativo e sua importância na concepção do filme. Então, a gente não diluiu essa configuração de ter funções atreladas [...]. Eu acho que o que a gente tentou experimentar, e de uma forma, num formato que acolhesse o nosso filme, foi muito no tempo que a gente passou escrevendo o roteiro, isso foi um diferencial. A gente se permitiu um tempo mais alargado para conseguir chegar no roteiro do filme, nos diálogos que foram construídos com a Lila e Deyse, que seriam as protagonistas, mas eram também as roteiristas (Entrevistada B, 12 de julho de 2024).

Uma particularidade da escrita do roteiro é que ela incorporou experiências das atrizes e de outras mulheres em relação à violência policial, o que reverberou na sensibilidade das escolhas sobre o que deveria ou não ser levado à cena. O processo criativo do roteiro mergulhou, assim, nas relações, operando num “tempo alargado” – mais de três meses – que valorizou a escuta e as necessidades do grupo. Em oposição à lógica produtivista, a desaceleração tornou-se a base para um espaço de criação verdadeiramente coletiva em que o fluir se estabeleceu processualmente na afetação: implicou escuta, diálogo e reflexão para que se chegasse a um texto criativo final capaz de reelaborar sensivelmente as experiências de violência.

O alinhamento de temporalidades também aparece no trabalho de Lillah em **Levante**. A diretora buscou compor a equipe com pessoas que fossem “mais de processo” e tivessem “voz ativa” sobre os temas do filme. O *casting* e pré-produção duraram cerca de dois anos, e incluíram trocas diversas entre as pessoas do elenco, entendidas também como

criadoras no processo, e as funções criativas. Isso influenciou a reescrita do roteiro por Lillah e Maria, incorporando visões de mundo e experiências do grupo.

Foi muito difícil conseguir. Dá muito mais trabalho, mas é muito mais lindo, né? E eu acho que isso permitiu que a gente tivesse uma pré [produção], que foi o momento realmente mais valioso para a gente de encontro, quando está todo mundo ali, entender o que a gente estava fazendo ali juntas, para ir reescrevendo [o roteiro]. A gente ia transcrevendo os nossos improvisos, ia mudando o roteiro à noite a partir daquelas transcrições, incorporando tudo aquilo que estava acontecendo. Ao mesmo tempo, incorporando aquelas vozes, aqueles desejos [...], mas também quais são os limites, quais são as zonas, criando espaços seguros e criando possibilidades de comunicação, palavras de segurança entre eu e a protagonista, espaços dentro do espaço, para que quando a gente fosse para esse campo muito louco, – que é maravilhoso, mágico, mas, ao mesmo tempo, a filmagem não deixa de ser um campo de batalha contra o tempo [...] –, a gente já fosse um corpo sem órgãos, com suas especificidades, seus desejos [...] (Entrevistada D, 17 de dezembro de 2024).

Deleuze e Guattari (1996) associam a ideia do corpo enquanto potência ao que chamam de “corpo sem órgãos”: aquele que não se encerra mais em significados, funções, organizações e estratificações, mas se abre à experimentação, à desarticulação do ordinário, à indeterminação, ao movimento, à diferença – é o corpo em devir. Um “corpo sem órgãos” desfaz o que está organizado para criar algo novo. Nesse desarranjo, não há mais partes (ou órgãos) separados para funcionamento de um todo, mas multiplicidades que se implicam. É um corpo povoado por intensidades que colocam em relação diferentes corpos, fazendo “com que não haja mais nem eu nem o outro, isto não em nome de uma generalidade mais alta, de uma maior extensão, mas em virtude de singularidades que não podem mais ser consideradas pessoais, intensidades que não se pode mais chamar de extensivas” (Deleuze; Guattari, 1996, p.18).

Como a brisa que toca suavemente seus cabelos, a fala de Lillah produz em mim um arrepio leve e potente, pois acena para a transformação da rigidez em fluxo, em devir. Ela fala de processos que tomam os corpos em cena como multiplicidades implicadas que não se encaixam em papéis fixos, mas que vibram em suas singularidades e desejos, desarranjam estruturas hierárquicas e predeterminadas de gênero e da realização cinematográfica e permitem a circulação de afetos.

Lillah opõe essa circulação afetiva ao “processo industrial, patriarcal, hierárquico, elitizado, monetizado, maquinizado” (Entrevistada D, 17 de dezembro de 2024). A diretora demarca esse regime sensível de experiências produtivas, que incorpora uma série de

relações normatizadas, em contraponto à sua concepção de direção mais fluida, com escuta, diálogo e reconhecimento da importância e da potência criadora de todas as pessoas envolvidas na produção. A criação aqui se distancia do propósito monetizado imposto a cada etapa do fazer cinema, na perspectiva industrial.

Autran (2004) sinaliza que, embora não possamos falar de uma indústria cinematográfica brasileira consolidada – ou seja, um mercado autossustentável –, predomina o pensamento industrial como projeto historicamente almejado na configuração do setor. Esse paradigma tem reflexos na manutenção de um modelo de organização da produção em moldes industriais, com grandes orçamentos, sets de filmagem com funções altamente especializadas e divididas, hierarquias nas equipes, contratos de trabalho mais fechados e rigidez das produtoras em relação aos processos de criação (Oliveira, 2016). Ele também se impõe sobre os valores estéticos e representacionais das obras, com narrativas palatáveis ao grande público, moldadas conforme expectativa de retorno financeiro e com linguagem televisiva e publicitária.

Como frisado no capítulo 2, a pós-retomada foi marcada, dentre outros aspectos, pela forte emergência de produções que se distanciam desse padrão e se aliam ao modelo independente de cinema. Oliveira (2016) detalha que, em geral, tais produções lidam com baixos orçamentos, especialização e profissionalização dos envolvidos; menor hierarquia na organização das funções; e pouco alcance nos circuitos de exibição comerciais, o que leva os cineastas a estabelecerem instâncias próprias de circulação da produção e de reconhecimento. Em muitos casos, os processos de realização são coletivos, a partir de redes de afeto (Ikeda, 2018), o que parece permear, em certo grau, a experiência das cineastas mencionadas nesta pesquisa. Aqui vai um parêntese: em termos socioeconômicos e de gênero, encontramos uma diferença entre os arranjos das cineastas tratadas nesta pesquisa e as coletividades do cinema de garagem, predominantemente compostas de jovens brancos de classe média.

Vale ressaltar que Oliveira (2016) observa a relação entre produções industriais e independentes como variáveis que não são binárias, mas que devem ser lidas num *continuum*⁷⁵, com aspectos que aproximam mais ou menos os filmes de um desses polos. Nossa intenção aqui não é enquadrar o trabalho das cineastas em um desses polos, mas

⁷⁵ Entre os elementos que a pesquisadora considerou em sua análise do *continuum* entre cinema independente e industrial estão as possibilidades de organização de trabalho e da produção, as instâncias de legitimação e reconhecimento, e o orçamento e as formas de financiamento.

observar sobretudo, o que pulsa em suas práticas, que parecem se alinhar a modelos menos rígidos da realização.

Migliorin (2011) pontua que estes modelos mais fluidos convergem com a arquitetura pós-industrial do neoliberalismo. No atual estágio capitalista, o modelo de produção industrial, focado no controle dos meios de produção e divisão das atividades para transformar matéria- prima em produto, desloca-se ou passa a coexistir com um modelo político e estético “com pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam” (Migliorin, 2011, online). Há, ainda, um excesso e descontrole da produção e a mercantilização se infiltra na própria produção das subjetividades e das formas de vida. Esta experiência sensível, no entanto, ganha outros contornos nas produções pós-industriais, de modo que o trabalho criativo e as formas de vida pulsantes dentro e fora das imagens não sejam capturados por uma pulsão lucrativa ou pela lógica de intensificação do trabalho (Ikeda, 2018).

A experiência de Lillah aponta para uma reconfiguração do modelo industrial só possível tendo o dissenso como condição. Para Rancière (1996), o dissenso é fundamento da política. Ao contrário do consenso, que produz homogeneidade ao impor quem pode e quem não pode fazer parte da vida comum, o dissenso estabelece o conflito nesta ordem do sensível, atuando para reconfigurá-la. Pensar as coletividades cinematográficas como espaços saudáveis demanda preservar sua potência dissensual de perturbar um modo de produção preestabelecido, de maneira que todas as subjetividades implicadas se tornem visíveis e audíveis para além de seus papéis nos arranjos de produção. Assim, incorporar o que não estava previsto no roteiro é um modo de acolher os desejos criativos e a agência política de uma coletividade *queer* historicamente sub-representada, e de impulsionar outra articulação para o ato criativo. Criar no cinema, nesses moldes, aproxima-se ao conceito de devir (Deleuze, 1997): uma reinvenção contínua dos processos à medida que os corpos se implicam e se afetam.

4.2.3. Conforto, dores e solidariedade

Se a questão do cuidado emerge com frequência no discurso das cineastas, devemos considerar que tal demanda também expõe os processos de controle e regulação dos corpos incitados pelo projeto neoliberal e presentes nas relações cotidianas e de trabalho. O que não significa que as contradições desta racionalidade não deixem de se imprimir no modo

como se enxergam enquanto trabalhadoras do cinema. A intensificação de exigências de desempenho, produtividade e alta performance no mundo do trabalho se torna, nas dinâmicas neoliberais, quesitos de produção das subjetividades pelos quais se amplia a exploração dos trabalhadores, cada vez mais vulnerabilizados e inseridos em contextos precarizados. Conforme esclarecem Dardot e Laval (2016), essa tendência se traduz na incorporação da cultura empresarial de competitividade e ação individual sobre si para a sobrevivência, o que produz a sensação de responsabilidade individual tanto pela valorização e êxito quanto pelo fracasso profissional e nas diferentes esferas da vida.

As consequências se agravam para grupos sociais que vivenciam desigualdades históricas, mediante a maior pulverização da rede de relações de poder (Foucault, 1999). Com a valorização dessas ideologias de condução de si, caminha-se para maior fragilização dos vínculos sociais: “A corrosão dos laços sociais traduz-se pelo questionamento da generosidade, da fidelidade, da lealdade, da solidariedade, de tudo o que faz parte da reciprocidade social e simbólica nos locais de trabalho (Dardot; Laval, 2016, p.365-366).

Quando perguntada sobre os desafios de realizar cinema sendo mulher negra, Glenda projeta o que considera importante em seu exercício profissional:

Acho que [é importante] conseguir criar uma forma de fazer cinema que seja confortável, um pouco mais confortável do que para muitas outras mulheres, e muitas outras mulheres negras, trabalhar com pessoas que eu confio, trabalhar com respeito, trabalhar com carinho, trabalhar compartilhando vida, que para mim é básico. Tenho muita dificuldade de não me envolver, de não me relacionar. Para mim, se a gente está aqui junto, é o combo todo: a gente está inteiro aqui. Estou aqui e eu estou com a minha família, e estou com minha namorada, eu estou com o meu cachorro. Enfim, eu sou tudo isso (Entrevistada A, 6 de maio de 2024).

Para ela, criar é um ato de envolvimento profundo, que atravessa sua subjetividade a outras ao seu redor. Por um lado, este aspecto, assim como é apontado por outras cineastas, acena para a permeabilidade entre vida e trabalho própria à experiência neoliberal, em que essas instâncias não mais se separam, mas estão profundamente conectadas, demandando aos sujeitos um “envolvimento por inteiro” (Dardot; Laval, 2016) no trabalho. Por outro, estar por inteiro nessa relação ilimitada não se atrela em seu discurso a uma questão de desempenho individual ou ao alcance da eficácia na performance de si, mas a suas experiências e relações e ao modo como estas a compõem como sujeita. Nesse sentido,

pensar a prática cinematográfica se coaduna com pensar a própria vida em coletividade, afetada por múltiplas conexões, numa socialidade que não se funda sobre o princípio de separabilidade, como prevê um dos pilares do pensamento racional moderno, mas na “expressão de uma implicação elementar” (Silva, 2019) de todas as existências que são parte de Glenda como sujeita e diretora.

Quando Glenda fala de buscar mais conforto, escuto também o desconforto – latente, porém não declarado – que marca a experiência de muitas mulheres, especialmente negras, no audiovisual devido à reprodução das assimetrias raciais e de gênero na configuração das relações de trabalho e das equipes de realização. Por isso, ocupar esses espaços exige a construção de zonas de cuidado, onde seja possível trabalhar sem assédio, violência, racismo ou outras formas de opressão, evitando que as vulnerabilidades já implicadas pela realização com baixo orçamento também orientem as relações nos processos criativos.

Elena e Lívia, por sua vez, mencionam vivenciar poucos desafios em suas experiências audiovisuais como mulheres brancas, o que, para elas, é reflexo de seus privilégios sociais e dos espaços que puderam ocupar no audiovisual. Lívia, por exemplo, atrela sua sensação de segurança ao trabalho majoritário com mulheres, praticamente sem a presença de hierarquias masculinas e em um circuito universitário independente, o que, para ela, reduz as chances de assédio. Já Elena, embora relate poucas dificuldades na atuação no segmento, não deixa de expressar desconforto quando ocupa função que é predominantemente exercida por homens:

Talvez o único lugar que eu percebo que, como mulher, é um pouco mais difícil estar, é quando eu estou no lugar de técnica de som direto. Ali já é um mundo bem mais difícil de você ter credibilidade. Credibilidade acho que é a palavra, para a mulher. Mas até aí, você vindo de um lugar de privilégio financeiro, você podendo acessar equipamentos, você já parte de outro lugar, né? (Entrevistada B, 12 de julho de 2024).

A vulnerabilidade é experiência relatada por muitas mulheres na relação com espaço público e espaços de trabalho, sobretudo em detrimento de discursos e atitudes opressivas promovidas por masculinidades hegemônicas. O que não deixa de se refletir nas relações de trabalho no audiovisual. Sara Ahmed (2015) defende que a vulnerabilidade não é uma característica própria aos corpos das mulheres, mas é o que modela suas experiências na esfera pública. Ela pontua que o medo, como o que promove a sensação de

vulnerabilidade, funciona dentro das estruturas sociais para alinhar o espaço corporal ao espaço social, de modo a permitir que “alguns corpos habitem e se movam no espaço público restringindo a mobilidade de outros corpos a espaços limitados ou contidos” (Ahmed, 2015, p.117) – caso das mulheres, pessoas negras e outros grupos minorizados.

Em relação às limitações na esfera do trabalho, Martins e Xavier (2021) observam, a partir de dados publicados em informes da Ancine de 2016 a 2018 com recorte de gênero, que as mulheres estão em cargos mais ligados à gerência, organização e cuidado, como a direção de arte e produção executiva, embora em geral não sejam as cabeças de equipe, enquanto os homens assumem postos mais técnicos e criativos, como direção de fotografia, roteiro e direção. São elementos que permitem às pesquisadoras refletir que há uma reiteração de significados sociais do que é “próprio” às mulheres no trabalho com cinema – ou seja, o processo de produção e reprodução do gênero de que trata Lauretis (1994). Esses significados potencializam a vulnerabilidade experimentada por mulheres quando fogem a essas normativas, como relatam Guimarães e Ferreira (2021) ao se depararem com relatos de assédio, machismo e abuso sofridos por profissionais mulheres da área de som, o que as impulsionaram a constituir redes de apoio para combater essas violências e para fortalecer a presença das mulheres no setor.

Essas experiências, bem como as observadas por Elena, nos permitem apontar, para além de uma dor individual, um processo estrutural que aflige a coletividade das mulheres. Não pretendo reduzir os processos de dominação às figuras masculinas nem idealizar as mulheres como isentas de práticas violentas. Como alerta Butler (2024), não é a materialidade biológica o fator determinante nas relações de poder, mas sim a organização social do patriarcado. Ademais, hooks (2019a), Lorde (2019) e Gonzalez (2020) denunciam violências cometidas por mulheres brancas contra mulheres negras nos movimentos feministas. Por outro lado, a vulnerabilidade cotidiana a que mulheres cis e trans, negras e brancas, hetero e lésbicas estão submetidas pelas desigualdades de gênero, raça, classe e sexualidade pode impulsionar os corpos à formação de alianças protetivas para barrar processos opressivos.

4.2.4. Estética da existência e criação cinematográfica

É importante ter em vista que estamos tratando de alteridades demarcadas na realização cinematográfica, sejam elas interraciais, intergêneros ou intergeracionais.

Lillah, Livia e Elena — todas mulheres brancas e cis — dirigiram pessoas trans ou mulheres negras. Glenda, mulher negra e lésbica, divide a direção com Ary Rosa — homem branco e gay — e conta com atrizes negras de diferentes gerações em seus filmes. Viviane, também cineasta negra e lésbica, embora tenha coordenado um set majoritariamente composto por mulheres negras, lidou com diferenças etárias em relação à Léa Garcia, no filme **Um dia com Jerusa**.

As identidades são aqui evocadas não para reduzir as cineastas a categorias normativas, mas para refletir sobre como tais marcações — em uma sociedade normatizada — se configuram como desdobramentos de matrizes de poder que assujeitam e produzem formas de vida expostas a diferentes graus de vulnerabilidade (Butler, 2019), impactando diretamente os corpos e as trajetórias de vida presentes nos sets de filmagem. Construir alianças e vínculos numa perspectiva mais dialógica e afetiva contagia os corpos na lida com as diferenças sociais e na resignificação dos espaços e relações de trabalho em experiências mais potencializadoras do grupo, sem que haja a negação ou apagamento dos limites e dificuldades deste contato.

Butler (2019) diz que, para reconhecer a singularidade do outro em seus próprios termos, é preciso ultrapassar normas de reconhecimento impostas, entendendo o sujeito sempre em relação. Solicitar o reconhecimento seria “solicitar um devir, instigar uma transformação, fazer um apelo ao futuro sempre em relação ao outro” (Butler, 2019, p.65).

Na escuta às cineastas, vibra em meu corpo a ansiedade de pensar uma ética da alteridade no fazer/viver/sentir cinema. Espelhado nas relações na Antiguidade Clássica, Foucault (1981; 2006) trata da autoconstituição ética dos sujeitos como a busca por formas de vida mais autônomas na contemporaneidade, em um mundo em que o biopoder opera cada vez mais no reforço à individualidade e na perda da densidade das relações. Para o filósofo, os processos de subjetivação se dão em experiências do si apresentadas segundo particularidades históricas. A ética se localizaria no exercício de relações de poder consigo mesmo – a conduta de si – cujos efeitos produzidos também beneficiam o outro. É o que ele denomina por *estética da existência*.

O cuidado de si⁷⁶, como tal forma de conduta, direcionaria à criação de um modo de

⁷⁶ Foucault (1985) elenca algumas técnicas de cuidado de si que direcionavam os sujeitos ao aprimoramento de si em suas relações na Antiguidade, seja para ser um bom governante, um bom amigo ou um bom mestre. Ele cita, por exemplo, a meditação, o silêncio, a escrita de correspondências, a abstinência, a coragem de dizer a verdade, os exames de consciência.

vida belo, exemplar, a partir da liberdade de constituir a própria existência (Ortega, 1999). Para Foucault, o cuidado de si do mundo antigo não era individualista: se dava em práticas relacionais, na escuta do outro, na amizade, no compartilhamento da experiência. Ao se ocupar de si, o sujeito criava condições para uma relação ética com o outro.

Embora enfoque suas reflexões sobre a amizade contemporânea nas vivências homossexuais, o interessa pensar modos de vida múltiplos, intensos, não prescritos em códigos morais e que possam ser recriados com liberdade ética, política e até sexual⁷⁷ (Foucault, 1981). A perspectiva foucaultiana realoca a amizade da dimensão íntima para a política, sem dissociá-la das relações de poder: busca-se agir com a “mínima quantidade de domínio” (Ortega, 1999, p. 168). O autor passa a pensá-la como abertura à reinvenção de formas de sociabilidade e afetividades em que os modos de pensar, sentir e agir estimulam a reciprocidade do cuidado de si e do outro e a criação de novos prazeres – não necessariamente sexualizados.

Sueli Carneiro (2005), por sua vez, amplia a ideia de cuidado de si de Foucault, o que podemos estender à amizade. Ela observa os caminhos na educação para produção de outras formas de subjetivação para os sujeitos negros que se desviem das expectativas de subalternização impostas pelos dispositivos de racialidade – práticas, discursos, instituições, legislações e todos os mecanismos estatais que organizam e hierarquizam as relações raciais.

No domínio da resistência, entendemos existir uma ética renovada que se insurge aos modos de subjetivação e à moral social que lhes corresponderiam. No cerne desta ética renovada encontra-se o cuidado de si aqui apreendido de maneira ampliada em relação à formulação foucaultiana, na direção proposta por Cláudio Pedrosa [...], por tratar-se não apenas da construção de uma subjetividade centrada na adesão livre a um estilo que quer dar à sua própria existência, mas, sobretudo, por voltar-se à construção de sujeitos coletivos libertos dos processos de subjugação e subalternização. O cuidado de si se realiza para esses sujeitos no cuidado do outro, cuja libertação é a estética de suas existências (Carneiro, 2005, p.303).

Embora Carneiro dedique seus estudos às subjetividades negras, entendemos que suas reflexões se aplicam às práticas das diretoras negras e brancas abordadas nesta pesquisa. Seus relatos reluzem a emergência de afetos – como a amizade e o amor – que

⁷⁷ Associar sexualidade (*eros*) à amizade (*philia*) não era algo possível na Antiguidade, segundo Ortega (1999). A amizade era uma relação de integração social que envolvia um sistema de hierarquias, coações, tarefas e obrigações voltadas à polis, o que pouco dá espaço à experimentação, como a atualização proposta por Foucault a partir da intensificação e experimentação do prazer homossexual.

potencializam a ação dos corpos por uma ética renovada, na cautela para afirmação de *modus operandis* menos hierárquicos em termos de gênero e raça. São modos de produção que envolvem solidariedade, afetos, partilhas e cuidados que vinculam alteridades.

Tais práticas confrontam a lógica neoliberal de produção de subjetividades orientada pela competição generalizada, pelo empreendedorismo de si e pelo individualismo (Dardot; Laval, 2016). A experiência com o território e com a ancestralidade – no caso das cineastas negras –, a escuta atenta, o cuidado com a(e) outra(e) visando a harmonia no set e o trabalho mais confortável para a equipe, o prazer de trabalhar junta(e)s, a partilha da criação e da vida cotidiana, os vínculos de amizade: tudo isso aponta para uma estética da existência mobilizada pelas cineastas na arte de viver e de fazer cinema, criando coletivamente um novo território existencial para elas e as equipes.

4.3. “O que eu faço reflete todas as outras faces”: engajamento estético-político

Pertencimento, identificação, amor, alegria e prazer inundam os relatos das cineastas, que apostam no cinema como espaço de criação coletiva e de engajamento político ou comunitário, através do qual se dá sentido ao mundo e a múltiplas formas de existência. O que as move são as possibilidades contra-hegemônicas de vinculação por meio do cinema, numa dimensão reflexiva sobre suas práticas e formas de articulação.

Para Glenda, mobilizar a comunidade à frente e atrás das câmeras é central em seu processo de fazer um cinema profundamente ligado ao Recôncavo Baiano. Em **Café com canela**, os laços com o território como potencializadores da criação foram ampliados com a realização de oficinas locais de cenografia envolvendo a equipe, estudantes do ensino médio público e a comunidade de Cachoeira. A direção de arte era, segundo Glenda, um dos carros-chefes do filme. Assim, as oficinas, incluídas ainda na escrita do projeto e como contrapartida ao edital em que o filme foi contemplado, visavam não apenas a construção do cenário onde foram filmadas as cenas da personagem Margarida, mas também a formação de mão de obra local, suprimindo uma carência na região, onde não se via profissionais que atuassem artisticamente no desenho cenográfico. A expectativa, com isso, era também fortalecer os laços entre a Rosza Filmes e a comunidade e “capacitar uma equipe para desenvolver não um filme, mas desenvolver cinema aqui [no Recôncavo da Bahia]” (Entrevistada A, 15 de agosto de 2024).

A reflexão sobre transformar a realização de um filme em um espaço

formativo que envolvesse a comunidade e agregasse aprendizados leva Glenda a um estado de incredulidade. Suas mãos deslizam pelo rosto em pasmo, como que costurando no corpo os rastros da intensidade e da energia mobilizadas para que o projeto se tornasse realidade. Os gestos evocam as articulações feitas junto a tantas outras mãos, e a potência inventiva do processo, a ponto de declarar: “Isso não é um filme, isso é uma revolução!” (Entrevistada A, 15 de agosto de 2024).

O que significa revolucionar o cinema? Que afetos são mobilizados por esse desejo? Engajar-se com o que ama, fazer cinema onde ama, tornar o território amado repertório criativo e convocar a comunidade a participar da produção das imagens — talvez tudo isso componha a revolução a que Glenda se refere. Suas raízes cinematográficas estão fincadas num território majoritariamente negro e ancestral, marcado por traumas do passado colonial e por tradições culturais negras que resistem aos apagamentos da história.

O Recôncavo da Bahia, especialmente a cidade de Cachoeira, está presente em boa parte das produções da Rosza Filmes. Região que historicamente esteve voltada à produção de açúcar e tabaco, e foi rota de comércio e fuga de escravizados no período colonial, Cachoeira é hoje patrimônio cultural brasileiro. É conhecida pelo samba de roda e pelas festividades da Irmandade da Boa Morte — confraria afro-católica de mulheres negras que atuou na alforria de pessoas escravizadas. Com população majoritariamente negra (84% autodeclarada), abriga centenas de terreiros de candomblé e quase duas dezenas de quilombos em suas zonas rurais.

Dedicar seu cinema a este território é para Glenda um ato de afeto: “Eu acho que o **Café** tem esse frescor de ser uma ode, uma ode para a cidade. **Café** é tipo: Cachoeira, nós amamos você. Acho que isso que o filme é, no final das contas, sabe?” (Entrevistada A, 15 de agosto de 2024). Na declaração, transborda o brilho no olhar de Glenda ao projetar no filme um espaço onde a comunidade cachoeirana se reconheça e ganhe visibilidade frente à ordem imagética da colonialidade, excludente aos corpos negros e às diferentes dimensões de seus territórios existenciais. O gesto de filmar em e com Cachoeira se articula como prática de pertencimento, vínculo e afirmação identitária com o lugar que acolhe sua vida e seus filmes.

Assim, ela reforça a perspectiva de que os cinemas negros no feminino estão articulados aos territórios onde as cineastas estão inseridas e suas comunidades, este “espaço de práticas culturais nas quais se criam mecanismos identitários de representação a

partir da memória coletiva, das suas singularidades culturais e paisagens, ou seja, resultante de uma unidade construída, em detrimento das diferenças internas” (Souza, 2020, p.185).

Embora fique desconfortável com tentativas de classificar sua produção, Glenda não abre mão de afirmar quem a move e a quem dirige seu cinema e reconhece identificações:

Eu acho que [o que eu faço] é cinema negro porque eu penso em pessoas negras quando a gente está fazendo a história, eu penso em pessoas negras quando a gente está contratando e eu penso em pessoas negras quando a gente está organizando a distribuição. Eu sei para quem eu estou fazendo filme e sei com quem eu estou conversando. É com essas pessoas que estou conversando. Assim como a gente fala que a gente está conversando com Cachoeira (Entrevistada A, 6 de maio de 2024).

Ao escutar Glenda, torna-se urgente estabelecer distinções — para além das confluências — nas formas de coletividade e engajamento político manifestadas pelas cineastas negras e brancas, considerando seus percursos e atravessamentos sociais. Isso demanda uma escuta atenta e um olhar interseccional (Akotirene, 2019; Collins, Bilge, 2020). Não abrir “mão de que elas [pessoas negras] estejam na roda” (Entrevista A, 6 de maio de 2024), de pensar e fazer cinema para elas — especialmente no caso do povo cachoeirano —, é indicativo do desejo de não renunciar espaços de afetividade e visibilidade negra. Também de pensar formas de enquadrar o mundo a partir de referências próprias, vinculadas ao território, e gerar identificação nas telas. Porque historicamente, o cinema negou esses espaços: retirou essas pessoas da roda, recusou suas histórias e as desautorizou como sujeitos do olhar e das imagens de si (hooks, 2019b; Borges, 2021). Produzir imagens a partir da escuta a territórios negros e suas experiências é, portanto, um gesto político de afirmação da agência destes sujeitos na criação e na espectadorialidade, mas também de redesenho de matrizes imaginárias.

Em sua dissertação de mestrado sobre os modelos de negócios adotados por cineastas negras, Viviane propõe o conceito de corpo-negro-território, partindo da compreensão de que a experiência da negritude está enraizada na diáspora africana forçada pelos processos da modernidade colonial e nas insurgências territoriais contra a colonialidade, como a Revolução Haitiana. Este é o marco que, para Aimé Césaire, funda o conceito de negritude.

A ideia de negritude não corporifica a cisão ou o antagonismo do “self negro” a um “corpo não negro”, ela estabelece o Oceano Atlântico como referencial corporificado que ao mesmo tempo em que separa conecta dois lados. Transcende o paradigma da nacionalidade, e localiza a “linhagem de pensamento” nos corpos africanos e nos corpos dos seus descendentes. Estabelece como objetivo a reflexão e proposição de ação sobre a condição desses corpos no continente e na diáspora (Cruz, 2019, p.76).

A experiência de sentir na pele os efeitos dos deslocamentos provocados pela colonialidade e de se ver atravessada por essa relação entre territórios conectados pelo atlântico – Brasil e África – a aproxima de outros corpos-cineastas que também carregam essa marca. Junto a eles, Viviane vislumbra no cinema um instrumento para “desmantelar aquilo que nos machuca e apresentar novas possibilidades, para que essas novas possibilidades sejam capazes de nos afagar, de nos acolher e de nos entender em completude” (Roda, 2024, 16 min 45 s). Ou seja, é uma ferramenta de descolonização de imaginários (Borges, 2021; 2025).

eu não sei se para minha geração de realizadores e realizadoras negras já é possível fruir do direito de poder inventar distante de uma responsabilidade com essa ideia de que o que eu faço reflete todas as outras faces que estão nessa sala e para além. A gente tem uma implicação direta na vida e na subjetividade de outras pessoas e quando eu olho no espelho, eu sei que se parecem comigo. Isso já coloca a gente em uma condição para invenção, que é uma condição de liberdade mitigada (Roda, 2024, 16 min 45 s).

Essa reflexão emerge durante a Roda das Artes, promovida em 2024 pela Casa Sueli Carneiro e transmitida via YouTube, com participação do pesquisador em Midialogia Gilberto Sobrinho e da artista, antropóloga e educadora Luciane Ramos-Silva. Inspirada por uma frase do filme **Ôrí** (1983), dirigido por Raquel Gerber e roteirizado por Beatriz Nascimento — “O rosto de um é reflexo do outro. O corpo de um é reflexo do outro. E em cada um, o reflexo de todos os corpos” —, Luciane provoca o grupo sobre os limites da disputa de narrativa e de representação. A docente atenta para as “outras searas e searas mais profundas” do cinema negro na atualidade.

No olhar da câmera, um rosto singular pode espelhar um rosto coletivo, num movimento que não implica a exclusão pelo reconhecimento de uma imagem única (narcísica), mas abertura à multiplicidade – ao devir. Quando o outro se torna dimensão fundamental do fazer cinema, a ação de um corpo-negro-território reflete sobre toda a coletividade de outros corpos invisíveis ou machucados por representações dolorosas, o que torna mais nítida a indissociabilidade entre o plano estético e o político, como propõe

Rancière (2009).

Ao ecoar o pensamento do filósofo, Rosane Borges (2021) chama atenção para a necessidade de reinventar imaginários cinematográficos como forma de intervir na organização do tecido político. Em sua análise, Borges resgata o episódio envolvendo mãe Nitinha de Oxum, que aguardava, vestida em reverência à orixá, em um aeroporto, para acompanhar o então presidente Lula em uma agenda. Por ser um corpo negro e religioso, tido como exótico àquele espaço, foi esquecida pela equipe presidencial no momento do embarque. Borges observa que mãe Nitinha, foi “excluída do comum do poder; pela estética, ela não poderia participar, partilhar daquele comum, da viagem com o presidente Lula” (Borges, 2021, p.38).

Esse acontecimento ilustra como a estética também afeta e regula o acesso dos corpos à esfera política. Borges afirma: “Nós não mudamos a política cotidiana, política institucionalizada, se não mudarmos, ao mesmo tempo, o regime de imagens. As ordens de representação fundamentam o que chamamos de política” (Borges, 2021, p. 35).

A imbricação entre estética e política é central na atuação de Viviane, cuja trajetória articula produção cinematográfica, militância e inserção institucional. Viviane é uma das fundadoras da APAN, organização que tem se destacado na luta pelos interesses coletivos e valorização do audiovisual negro. A criação da associação responde ao sentimento de exclusão vivido por cineastas negra(e)(o)s diante da estética majoritária branca que orienta o privilégio no acesso a recursos e confere a este grupo capital cultural para a realização e para se inserir nas esferas de decisão sobre as políticas para o setor. A ideia era reunir profissionais negros de todas as áreas criativas do audiovisual para reivindicar ações afirmativas, reconhecendo que “Quando você fala da manifestação do racismo, ele se manifesta em todos os elos da cadeia” (Ferreira, 2021), bem como “romper com a hegemonia do Sudeste no audiovisual” (Ferreira, 2021).

A APAN é uma organização que nasce exatamente do nosso questionamento à institucionalidade. Então, você tava ali, tipo, 2013 acho que foi o boom dos primeiros desembolsos da ANCINE, todo mundo tava filmando, a gente queria filmar também. A gente queria filmar com aquele dinheiro que todo mundo tava acessando. Quando a gente foi olhar os editais do FSA de 2014 aqueles critérios não funcionavam. Botava cara crachá, a gente não se identificava ali, saca? Aí a gente tinha o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul desde 2007, onde todos os anos a gente encontrava e Zózimo disse que ali era o lugar pra gente pensar estratégia para continuar existindo. Então a gente pensou estrategicamente que era importante chamar alguém da ANCINE lá pra

explicar pra gente os critérios, mas mais do que explicar, porque ousadia também faz parte da nossa existência, era pra dizer: “Vamos mudar esse negócio aí pra gente caber (Ferreira, 2021).

A relação entre Estado e racismo é contemplada na noção de dispositivo de racialidade trabalhada por Carneiro (2005, p.56), que considera a racialidade “como uma noção produtora de um campo ontológico, um campo epistemológico e um campo de poder conformando, portanto, saberes, poderes e modos de subjetivação cuja articulação institui um dispositivo de poder”. Em sua perspectiva, tal dispositivo funciona inscrevendo os corpos negros dentro de dinâmicas que configuram as relações e estruturas sociais a partir de legitimação da subalternidade e, por outro lado, atuam na manutenção de privilégios materiais e simbólicos para a branquitude. Tal lógica, ordenada pelo Estado e cujo um dos efeitos é a exclusão racial, incide sobre a distribuição das benesses sociais e organização das políticas públicas, por exemplo, no que tange ao controle do acesso de recursos para a produção cultural, de modo a deslegitimar os sujeitos negros como sujeitos políticos e de direitos.

A organização política associativa torna-se, assim, uma estratégia de tensionamento e inserção nas estruturas das quais “a gente só queria fazer parte” e cujas condições concretas de acesso foram antes negadas. Frente às linhas duras do racismo e à ausência de mecanismos públicos eficazes para contornar disparidades, o que gera desamparo aos cineastas negros, a APAN trança uma rota de fuga. Uma costura feita por mãos coletivas que mobilizam seus saberes e experiências para reivindicar direitos e instituir outros espaços de subjetivação, com acolhida, pertencimento e protagonismo negro. Trata-se de deslocar o ressentimento gerado pela exclusão e transformá-lo em ação coletiva, cuidado e reconhecimento.

Elena e Lívia também demonstram engajamento político, afetivo e identitário, embora sob outros vieses e contextos. Ambas destacam a relação com coletivos feministas, como o grupo Tambores de Safo e o bloco carnavalesco Cola Velcro, como experiências que atravessam suas vidas, suas práticas cinematográficas e a atuação política, gerando sensação de pertencimento. Sediado na Casa Feminista Nazaré Flores, o Tambores de Safo é um coletivo de percussão sapatão, bissexual, pansexual, transexual, feminista e antirracista. Realiza oficinas de percussão com mulheres em comunidades cearenses, além de promover apresentações, rodas de conversa, formações políticas e intervenções com

foco na população LGBTQIA+. O Cola Velcro, por sua vez, surge em 2018 como aliança entre mulheres lésbicas e bissexuais para criar um espaço independente e seguro para pessoas LGBTQIA+ durante o carnaval de rua, tornando-se também instrumento de mobilização e visibilidade desses corpos dissidentes.

A aproximação das cineastas a esses grupos resultou na formação do coletivo audiovisual Molhadas. Composto exclusivamente por mulheres e pessoas não binárias — algumas da equipe do **Tremor Iê** —, o grupo assume o desejo de criar a partir de experiências compartilhadas e dissidentes. Água, mulheres, tesão. Como explica Livia, o nome evoca desejo, fluidez e prazer, apontando para uma criação que escape às normativas cisheterocentradas.

Os trabalhos das Molhadas afirmam outro olhar para o mundo ao valorizar as figurações lésbicas, negras e periféricas. No videoclipe **Sapatões de Favela**, realizado pelo coletivo a partir da canção de Lila M. Salú, Deyse Mara e Micinete Lima, o Tambores de Safo aparece em destaque. Corpos lésbicos tocam percussão, dançam livremente, carnavalizando e vivendo momentos de intimidade. A canção mistura confronto e afirmação, raiva e prazer, desejo e resistência a partir das lesbianidades em cena.

A proximidade com esses coletivos ativistas impulsiona os trabalhos audiovisuais das Molhadas desde a realização de **Tremor Iê**. A trajetória cinematográfica do grupo é indissociável da atuação coletiva e política, o que Elena reafirma: “Eu acho que a gente, na nossa trajetória, tem visto muita importância nas lutas de gênero e afirmações dessas identidades para disputar também o cinema” (Entrevistada B, 12 de julho de 2024). Como também diz Livia, fazer audiovisual é uma “guerrilha de transformação social”, uma forma de “disputar memória”, “influenciar sobre imaginário coletivo” e “contribuir socialmente e politicamente com o que a gente sabe fazer” (Entrevistada C, 12 de julho de 2024).

Colocar-se coletivamente na produção audiovisual é uma oportunidade de construir outras formas de ver, sentir e imaginar o mundo, assim como de construir outros regimes de visibilidade para corpos lidos fora da matriz heterossexual. Trata-se de tomar um espaço imagético para as mulheridades e existências dissidentes, articulando, desde o processo criativo, um cinema onde essas presenças possam florescer com conforto e amorosidade.

Também tem essa coisa de construir a mulheridade: que corpo é esse, que representação de mulher é essa que esse filme se propõe a fazer; é também pensar que mulheres elas querem ser com essa brincadeira que é fazer um filme[...] Tem uma coisa muito gostosa da liberdade de poder ser, e você estar entre pessoas que

“você confia: pode tirar a blusa, pode ter sovaco cabeludo, pode beijar outra mulher, pode soltar pum. Era uma alegria no set. São coisas de quem vai tentar construir um espaço gostoso para poder ser do jeito que se é: ter o cabelo amarelo, rosa com roxo, usar a roupa que você escolher, escolher como você quer que seu cabelo esteja, porque vai aparecer numa grande tela. Então, é também a possibilidade de imaginar, de pensar como é que eu quero ser, como é que esse corpo quer estar. E tem que estar lindo, elas têm que estar brilhando, se sentindo deusas, e a gente fazendo toda a magia do cinema para costurar isso e deixar mais belo, gostoso, leve (Entrevistada C, 12 de julho de 2024).

A fala de Livia é potente porque converge a discussão sobre representação de mulheridades para o campo da liberdade criativa e da afetividade, com a possibilidade de fazer do set um território fértil para múltiplas performatividades de gênero, para a “ruptura de códigos” (Entrevista C, 12 de julho de 2024) normativos e para a invenção de si. Ou seja, um espaço que confronta as tecnologias de gênero e “abre uma possibilidade de agenciamento e autodeterminação ao nível subjetivo e até individual das práticas micropolíticas cotidianas” (Lauretis, 1994, p.216). Como diretora, o compromisso de proporcionar às atrizes a liberdade de poder ser e de escolher “como é que esse corpo quer estar” em tela não se dissocia da criação de dinâmicas de confiança, cuidado, segurança, prazer e alegria junto a esses corpos.

As articulações coletivas descritas por Elena e Livia evidenciam o desejo de construir um cinema atento aos processos, com espaços que fortaleçam a atuação de mulheres diversas e grupos minorizados em redes de afetos e cuidados. A sororidade se destaca como princípio vinculado às relações nos processos criativos com a equipe. Experiências de empatia, apoio, bem-estar mútuo, reconhecimento das diferenças e valorização da autoestima, da individualidade e da coletividade das profissionais contribuem para enfrentar desigualdades de gênero nos modos de produção, além de “Eliminar formas de violência contra as mulheres, como a deslegitimação, o descrédito, a desconfiança, o repúdio e as mil e uma formas de discriminação” (Ríos, 2012, p.547, tradução nossa)⁷⁸ fomentadas pela cultura patriarcal.

Marcela Lagarde y de los Ríos (2012) define a sororidade como uma dimensão ética, política e prática que fomenta a aliança existencial e transformadora entre mulheres e desmonta valores, comportamentos e relações patriarcais em favor do empoderamento e da construção de melhores condições de vida. O que implica a identificação de gênero e de experiências opressoras em comum como mulheres, e a consciência das diferenças e das

⁷⁸ Eliminar formas de violencia entre las mujeres como la deslegitimación, el descrédito, la desconfianza, la desautorización y las mil y una formas de discriminación.

desigualdades, desde o campo identitário e subjetivo até o material.

Elena e Livia dão indícios de relações que brotam da consciência de gênero e da atuação política feminista, seja em termos das representações cinematográficas ou das próprias articulações dentro e fora dos sets, tendo em vista a sororidade e as alianças *queer* como estratégicas na transformação do audiovisual. Nas dinâmicas de direção, lampejam práticas alinhadas à “aceitação, disposição para ouvir e respeito pela discordância, pela integridade e pela dignidade das outras” (Ríos, 2012, p.551, tradução nossa)⁷⁹.

Para Lillah, o feminismo foi um ponto de virada na maneira de compreender o cinema. Em 2014, junto a outras cineastas de São Paulo, fundou o Coletivo Vermelha com o intuito de discutir a presença das mulheres no audiovisual e suas representações, assim como de impulsionar novas formas de sistematização de pensamento e práticas cinematográficas feministas. O grupo surge em um momento de efervescência do debate público sobre as desigualdades de gênero no setor, contexto em que se formulou, pela primeira vez no Brasil, uma política pública federal para fomento de filmes dirigidos por mulheres — como discutido no capítulo 2 desta tese. Lillah relembra que o impulso para a criação do coletivo foi o afeto da culpa, a sensação de estar em débito com algo:

O Vermelha veio um pouco espontaneamente, mas, quando ele chegou, foi como uma escola de culpa: como isso não existia antes na vida? Então, foi também nos ajudando a pensar. E hoje a gente não está juntas, mas a gente está juntas. Elas [as fundadoras] participam de cada processo meu, eu participo de cada processo delas. É só que eu fui para Alemanha, Manu foi para o Ceará, a Iana foi coordenar a Escola de Cuba, a Caru foi fazer o longa dela (Entrevistada D, 17 de dezembro de 2024).

Ahmed (2015) aponta que, mais do que experiências de dor ou indignação, muitas vezes é o espanto que leva as mulheres ao feminismo: a sensação de deslocamento que faz com que o mundo comum, antes naturalizado, pareça estranho, abrindo espaço para o questionamento. A culpa, convergida como espanto, foi combustível de uma reparação simbólica e prática à incipiência de articulações feministas no audiovisual brasileiro naquele momento em termos de atuação profissional das cineastas e da própria criação imagética.

Embora o coletivo não tenha se constituído como um grupo de realização cinematográfica, suas trocas afetaram diretamente as produções das cineastas envolvidas e permitiu a coletivização de conhecimentos sobre o fazer cinematográfico a outras

⁷⁹ acogimiento, disposición a la escucha, respeto a la discrepancia, a la integridad y a la dignidad de las otras.

cineastas. O Vermelha foi, sobretudo, um espaço de escuta compartilhada, de sororidade, de estudo e de abertura ao diálogo, que transbordou para os filmes.

Incitadas pela vontade de agregar mais mulheres aos debates, em 2014, o coletivo realiza o seminário **Quem tem medo das mulheres no audiovisual?**. O evento⁸⁰ costurou uma rede de articulação e escuta de mulheres de diferentes regiões, raças e campos de atuação no audiovisual. Cineastas, pesquisadoras e agentes públicas se reuniram para discutir temas como estereótipos de gênero, olhar feminino no cinema, políticas públicas, divisão sexual do trabalho nos sets, produção de mulheres negras, personagens e autoria feminina. São questões estruturais que afetam suas práticas e produções imagéticas.

No que diz respeito ao cinema como ação política, Lillah enfatiza como o cenário de ódio e ressentimento que marcou o Brasil após o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff e a eleição de Jair Bolsonaro afetou diretamente as escolhas temáticas e estéticas de seu longa- metragem **Levante**. Para além da violência e da perseguição associada à criminalização do aborto no Brasil, sua decisão foi a de costurar outros imaginários e sentires para um corpo que carrega uma gravidez indesejada e para os corpos *queer*, dando visibilidade à organização política coletiva em estratégias de proteção. A diretora explica:

Para a gente, era um ponto tornar esse filme, por um lado, um espaço crítico onde a gente não ignore o processo persecutório, as violências reais, os dados, o fato do Brasil hoje ter como quarta maior causa de morte de pessoas com útero essa necropolítica persecutória. Mas criando espaços da alegria como força política, da importância do coletivo [...] E aí vem a questão *queer* também: o filme seria exatamente o mesmo se qualquer uma daquelas pessoas daquele time estivesse passando por qualquer questão que violasse a subjetividade, a agência, a maneira e a possibilidade de se expressar no mundo. A perseguição dessas pessoas e a maneira como aquele grupo se organizaria coletivamente para proteger aquela pessoa seriam muito parecidas, mas num contexto coletivo, como estratégia de equipe (Entrevistada D, 17 de dezembro de 2024).

A alegria como força política evocada por Lillah é também uma energia coletiva presente de forma sensível no próprio processo de realização do filme: “esse lugar da celebração dessas corpos, dessas personalidades, dessa possibilidade de existência, era muito viva, às vezes nem totalmente consciente, racional, mas ela estava ali como energia do processo como um todo” (Entrevistada D, 17 de dezembro de 2024). Enquanto o medo gera violência e dor, a alegria, como afeto ativo (Spinoza, 2009) presente nos processos e

⁸⁰ Veja detalhes em: <https://mulhernocinema.com/agenda/coletivo-vermelha-promove-ciclo-de-debates-sobre-mulher-no-audiovisual/>.

na produção de Lillah, transpassa muros, transborda fronteiras, se multiplica, mobiliza e contamina quem está em volta em bons encontros. A alegria abre um campo de possibilidades inimagináveis ao aumentar nossa potência de agir. A luta (bio)política pautada na alegria acolhe desejos e modos de ser, multiplica o mundo em nós e cria modos de viver pela abertura à diferença e afirmação de uma potência coletiva – como levante.

4.4. “Amor não enche barriga”: desamparo, precariedade e sabotagem

Por fim, a cartografia delineada neste capítulo desemboca em outro itinerário vibrante na escuta às cineastas: a precariedade e a relação com as políticas públicas. São dimensões que configuram o tecido afetivo disparador de suas ações no campo. Como já mencionado, os custos de fazer cinema são elevados, envolvendo remuneração de equipes, aquisição ou aluguel de equipamentos, locações, dentre outros. Para a maior parte das realizadoras, os recursos são escassos, o que exige estratégias para realizar filmes em condições adversas. Pergunto-me: como é possível produzir num cenário de precariedade? Como elas se sentem?

No livro **Empoderadas: narrativas incontidas**, Glenda define o malabarismo para dirigir seus filmes como uma “*vocação pela sabotagem*” (Nicácio, 2021, p.129) mobilizada pela união e pelo afeto entre seus bondes negros. Essa ideia me instiga: o que ela quis dizer com “sabotar”? A palavra, de origem francesa, surgiu em meio a disputas trabalhistas da Revolução Industrial, associada à recusa operária diante da substituição de trabalhadores por máquinas, e depois a táticas de desaceleração do trabalho (Pouget, 2011). No Brasil, encontramos ecos da sabotagem nos processos ancestrais de resistência da diáspora africana, como os quilombos.

No documentário **Ôrí** (1989), Beatriz Nascimento reelabora a relação entre corpo negro, território e memória na diáspora a partir do conceito de quilombo. Para Nascimento, os corpos negros têm suas existências forjadas no trânsito entre África e Brasil, na encruzilhada do Atlântico. São “corpos-mapa” da cartografia da diáspora que, na perda de seus territórios de origem e da identidade, traçam várias rotas para reaver a própria imagem e se tornam o próprio território o qual conecta as experiências negras no *continuum* histórico desde estes trânsitos. No filme, o quilombo aparece como recombinação e conexão destes espaços e tempos de encontro que compõem as vivências históricas da negritude brasileira. São espaços transitórios ou duradouros de reconhecimento, agregação,

coletividade e resistência ao apagamento.

É nesse sentido que novamente pensamos nos aquilombamentos audiovisuais das cineastas negras. Eles se estabelecem da necessidade de fortalecer os processos afetiva e coletivamente, em resposta aos entraves para acesso aos meios de produção, e de interpelar os regimes de imagem que invisibilizam corpos e territórios, sem deixar de pensar nas condições para reinventá-los. Glenda encontra no aquilombamento não apenas um modo de produzir com afeto e olhar voltados ao território, mas uma estratégia para driblar os limites financeiros e operacionais do sistema audiovisual, atuando em suas brechas.

A maior parte dos filmes da Rosza Filmes, sua produtora, foi realizada com recursos públicos diretos destinados a produções de baixo orçamento, além de verba ínfima restante da arrecadação de bilheteria. **Café com canela**, por exemplo, contou com R\$ 800 mil do edital Arranjos Regionais de 2014, fruto da parceria entre Instituto de Rádio Difusão Educativa da Bahia (IRDEB), Fundo de Cultura da Bahia, FSA e Ancine.

Tal lógica contrasta com o financiamento predominante por incentivos fiscais (fomento indireto), que caracterizou a retomada do cinema nacional, mas tendia a enquadrar projetos segundo os interesses de investidores privados (Ikeda, 2022). A Rosza Filmes opera de forma mais artesanal, reagindo às demandas locais, com processos marcados pela criatividade frente às limitações de investimentos públicos em audiovisual na região.

Ainda assim, a dependência dos editais públicos gera contradições. Glenda reconhece que os recursos viabilizam os projetos, mas alerta: “os orçamentos são muito pequenos, filmes que poderiam ser gravados com o dobro do orçamento, são gravados pela metade” (Entrevistada A, 6 de maio de 2024). O que demanda estratégias criativas para realizar. Inquieta, como eu, a se balançar pela cadeira que a acolhe, ela busca os sentidos que traduzem seus modos de sabotar:

Você não tem as condições ideais para fazer aquilo. Mas você tem que fazer muitas vezes. Então, é muito no lugar de: vamos fazer do jeito que dá para a gente. Mas eu acho que também transpassa isso, porque às vezes parece que fazer do jeito que dá é pobre. E é também. Isso acaba trazendo um lugar de onde a inventividade e a criatividade viram ferramentas essenciais. Muitos recursos faltarão, mas como é que você vai jogar com eles? Como é que você vai brincar com eles? Como é que você vai construir um significado com eles? Como é que você vai criar um código que só existe aqui? (Entrevistada A, 15 de agosto de 2024).

Nesse contexto, sabotar implica em criar apesar das limitações, reiventando formas de produzir a partir da escassez, seja ao agregar pessoas em torno de um projeto a partir do entrosamento e dos vínculos já existentes ou ao criar linguagens, não aceitando a própria impossibilidade de fazer cinema. Experimentar, para Glenda, não é só o risco que se corre, mas a linha de fuga criada por inconformar-se às limitações das políticas públicas, ainda desfavoráveis a realizadores periféricos, grupos minorizados e territórios às margens dos fluxos de produção e circulação do audiovisual. Assim, é preciso propor caminhos para reinvenção de processos e linguagens “muito a partir das coisas que a gente não tem acesso” (Entrevistada A, 6 de maio de 2024), o que inclui de equipamentos a fomento.

No cenário neoliberal, a austeridade de recursos para as políticas culturais – o que, no Brasil, se intensificou ainda mais nas gestões presidenciais conservadoras de Michel Temer e Jair Bolsonaro, como mencionado no capítulo 2 – impele os sujeitos a elaborar estratégias criativas para lidar com a precarização da vida e a assumir os riscos por empreender e experimentar como condição para que seus trabalhos audiovisuais possam existir. Se a captura da potência criadora é o que favorece a acumulação do capital nesta conjuntura (Dardot; Laval, 2016; Rolnik, 2018), o estabelecimento de dinâmicas que favorecem um fluxo de criação afetiva, coletiva e articulada ao território/comunidade, além de promoverem a manutenção do cinema independente “do jeito que dá”, é também um percurso para potencializar os corpos- cineastas na contramão à paralisia da ausência de investimentos e para configurar um cenário de produção próprio, distanciado dos parâmetros do mercado.

Lívia e Elena realizaram **Tremor Iê** com um orçamento ainda mais enxuto – cerca de R\$ 90 mil obtidos de edital da Secretaria de Cultura do Ceará, voltado originalmente à produção de curtas-metragens. O filme, que acabou ganhando formato de longa, foi descrito como “corajoso” por jornalistas na Mostra Tiradentes de 2019, onde foi exibido. A palavra, contudo, mascara a concretude da precariedade envolvida na sua realização e a dependência do fomento público, ainda que mínimo, para que o projeto saísse do papel.

Além da escassez de recursos, de equipamentos básicos e até de autorizações para gravação em algumas locações, foi necessário reorganizar o tempo de filmagem para “caber na vida” (Entrevistada B, 12 de julho de 2024), como diz Elena referindo-se à impossibilidade de que a equipe abrisse mão de todas as outras dimensões de suas vidas. Lívia complementa que isso inclui, sobretudo, o trabalho em empregos formais de 40 horas

semanais.

Não deixo de lembrar da entrevista concedida pela coroteirista e atriz Deyse Mara, junto à equipe do filme, ao Cineclube Delas, na Mostra Tiradentes 2019. Ela comenta ter sido questionada em uma roda de conversa do evento sobre como é fazer filme com pouco dinheiro e por amor. O que responde com ironia, acidez e em meio a risos:

Cara, amor não enche barriga [...] A gente tem o maior amor entre a gente, mas, pô, consegue pensar nisso? A gente faz um processo longo porque a gente vai fazendo como pode também, no nosso tempo da nossa vida. A gente precisa se sustentar, trabalhar 40 horas semanais e ter aquele tempo livre da folga para fazer isso de coração ([Entrevista], 2019, 19 min 25 s).

Elena admite, sob um sorriso desconcertante, que é muito difícil viver como *freelancer* e “ficar dependendo apenas dos trabalhos em cinema” (Entrevistada B, 12 de julho de 2024). Isso acarretou na decisão de não seguir o sonho de atuar integralmente na área e de ingressar em uma organização não-governamental, o Instituto Terra Mar. Uma escolha que, segundo ela, não foi simples e afeta a dedicação a outros projetos pontuais. “O dinheiro do audiovisual vem em períodos, e aí os trabalhos se somam, se concentram em uma época, e em outras você fica mais solta e numa maior insegurança e incerteza” (Entrevistada B, 12 de julho de 2024).

Com hesitação e cansaço, a fala de Elena expressa a aflição de quem busca inserção na área, mas encontra barreiras estruturais. O riso dá lugar ao desalento. Trabalhar com audiovisual sem o devido amparo estatal pode ser desmobilizador se pensarmos neste meio como fonte de sustento das cineastas. No caso de Elena e Lívia, mesmo oriundas da classe média, a sobrevivência profissional do cinema independente é tida como inviável.

Embora critique as dificuldades de se manter no campo independente, Elena reconhece que, sem as políticas públicas, ela e Lívia não teriam acumulado trajetória alguma no cinema. Apesar das desigualdades no acesso aos editais – especialmente para realizadores de grupos sub- representados e fora do Sudeste –, Elena enfatiza que essas políticas são fundamentais para a existência e circulação de outras narrativas. A constatação vem acompanhada de gestos de desconforto e tensão: os olhos coçam, ela afunda os dedos no rosto. Talvez porque a realidade do profissional de audiovisual independente não deixe de ser inquietante, mesmo com o cenário de avanços nacionais no segmento. Segundo Elena, há muitos profissionais formados pelos aparelhos públicos, mas

poucos alcançados pelas políticas para inserção no mercado.

Contraditoriamente – ou não –, o Estado desampara em termos estruturais, corroborando para produzir um campo de disparidades, e cria mecanismos – insuficientes – de apoio que viabilizam as experiências audiovisuais. Livia também reconhece que, mesmo com seus privilégios de classe e raça, só conseguiu realizar filmes com auxílio de editais públicos. **Antes da Encanteria** teve apoio da UFC; **Roque de Quarto**, realizado com amigos no Rio de Janeiro, contou com um prêmio público de R\$ 10 mil. Embora perceba recentemente uma diversidade de corpos na realização audiovisual, a visibilidade que merecem depende do investimento em outras instâncias além da produção:

Não basta conseguir fazer um filme. Você vai depender de um circuito de distribuição, de exibição que, por exemplo, não exhibe curta-metragem, não tem espaço para filmes independentes, não tem cota de tela e uma cota significativa para a gente conseguir disputar com os mercados de fora. Então, acho que a política cultural é fundamental para a gente ter reconhecimento identitário dos produtos culturais, ter pertencimento neles, nas comunidades onde a gente se insere (Entrevistada C, 12 de julho de 2024).

Como pensar outras imagens cinematográficas com autonomia se todo o circuito carece de investimentos, regulação e estratégias de circulação? Como garantir reconhecimento identitário se os filmes de baixo orçamento mal chegam ao público? Como transformar imaginários audiovisuais quando condições de realização são sistematicamente negadas? Para além do amor, pulsa o incômodo: há lutas urgentes a serem travadas, o que pede esperança na articulação entre políticas públicas e ações coletivas que atendam às demandas do setor.

No caso de Lillah Halla, embora **Levante** tenha contado com uma equipe e orçamento mais robustos em comparação aos demais filmes analisados, ainda se insere na categoria de produções de baixo orçamento. O longa foi viabilizado majoritariamente por meio de editais públicos em diferentes países: US\$ 100 mil do Concurso Produção para Cinema 2018 – Coprodução Brasil-Uruguai da Ancine e BRDE; US\$ 10 mil (2016) para desenvolvimento e US\$ 90 mil (2019) para coprodução via Programa Ibermedia; 2.915.000 pesos uruguaios do Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual do Uruguai (INCAU); € 100 mil da região Nouvelle-Aquitaine (França), além de recursos da Île-de-France, do Département Charente-Maritime e do programa *Show Me the Fund*.

As condições foram bem mais favoráveis em relação à das demais cineastas, mas ainda assim Lillah não distancia seu olhar para a força disruptiva das políticas públicas na

reconfiguração sensível do audiovisual brasileiro, tornando os processos de produção e acesso a recursos mais diversos e igualitários. Ao refletir sobre os entraves para fazer cinema, Lillah reconhece seus próprios privilégios como mulher branca e destaca que os desafios enfrentados por mulheres negras, trans ou indígenas, sobretudo aquelas em territórios periféricos, são muito maiores. Sobretudo, porque se atrelam ao desconforto de grupos favorecidos em perder seus privilégios e à tentativa dos movimentos anti-woke de “recolonizar” os espaços da cultura.

A efusividade com que se posiciona é incorporada em gestos ritmados que coreografam forças em tensão: de um lado, o ressentimento das elites culturais diante da redistribuição de poder; de outro, a militância de mulheres diversas que pressionam por mudanças nas políticas públicas e disputam espaços de liderança no audiovisual, uma mudança que considera ainda lenta na paisagem dos sets. Ela considera, ainda, a questão da desigualdade mais profunda, pois não afeta só a ponta da cadeia, mas, por exemplo, a cadeia programadora de fundos, a comissão de seleção dos projetos nos editais. Ou seja, trata-se de uma questão estrutural dentro do setor, cujas dinâmicas de exclusão já se evidenciam desde instâncias decisórias para execução das políticas públicas. Para Lillah, a transformação exige ações coletivas e estruturais que extrapolem a atuação de grupos minorizados e se articulem às instâncias associativas. Não se trata apenas de esperar, mas de agir com estratégia e articulação, em uma ética de alianças:

A demanda de uma vigília e de uma militância constantes também é muito cansativa. E não deve ser só das pessoas que não se encaixam nesse padrão hegemônico casa grande normativo. Não são as vozes dissidentes que deveriam fazer sozinhas o processo de transformação. Isso vale para todos, mas não é a realidade que a gente vê. E não é a realidade histórica, estrutural (Entrevistada D, 17 de dezembro de 2024).

Para realizar o curta **O dia de Jerusa**, Viviane Ferreira passou dois anos submetendo propostas a todos os editais disponíveis e, após contemplado pelo Programa Municipal de Fomento de Cinema de São Paulo, conseguiu gravar em 2013. Em 2015, foi contemplada no edital Longa-Afirmativo com o projeto **Um dia com Jerusa**, mas com o contexto do golpe político contra Dilma Rousseff, houve atraso no repasse, o que gerou desespero entre a equipe. A verba só foi liberada em 2018: R\$ 1,25 milhão, valor que ainda classifica o filme como de baixo orçamento. Com poucos recursos para executar a proposta, a dependência de parceiros externos se fez necessária, sem sucesso. Um dos

possíveis investidores, que disponibilizaria R\$ 500 mil, condicionou a adesão às interferências no elenco, o que Viviane recusou.

O orçamento apertado fez das últimas diárias exaustivas, com jornadas longas no set, quase a levando a desistir. A liberdade mitigada apontada por Viviane também se evidencia nesse limite entre conseguir ter o projeto aprovado em edital público, mas ter recursos insuficientes para seus propósitos e esbarrar nos obstáculos para captação junto às empresas privadas. Além de condições dignas de trabalho, ter recursos, na percepção de Viviane, é ter poder de invenção, o que a impulsiona a lutar por políticas públicas:

gente como eu precisa ter melhores condições de trabalho no nosso ofício. A gente tem direito a ter essa condição para poder inventar. É o que eu chamo de poder de invenção. Para a gente inventar com qualidade, a gente precisa de estrutura. Para colocar estrutura de pé, a gente precisa de recurso [...]. Então, fazer cinema segue sendo também disputar dinheiro no nosso país, disputar recurso, porque nem tudo a gente vai resolver só com a criatividade (Cineclube, 2024, 1 h 19 min 41 s).

A palavra “disputar” ressoa com força – quase como um mantra – ao escutar as cineastas. O cinema brasileiro contemporâneo realizado por mulheres, sobretudo negras e dissidentes é um campo de batalhas: tudo parece estar constantemente sendo arrancado pelas estruturas estatais e hegemônicas e, simultaneamente, recobrado por meio de lutas. Disputam-se recursos, narrativas, estéticas, lugares de fala, referências. Disputar é necessário para ter condições de criar e transformar regimes de visibilidade e de sensibilidades a existências se não invisíveis, capturadas pelas imagens dominantes colonizadoras do cinema.

Se as armas do Estado para manter as estruturas de poder no audiovisual são violentas — apagando, marginalizando ou inviabilizando economicamente e simbolicamente determinados corpos —, as ferramentas das cineastas não são as da casa grande (Lorde, 2019). Em vez do ódio paralisante, o corpo pulsa ação. Em vez da solidão, o partilhar de experiências coletivas torna-se força para a transformação. A alegria, mesmo atravessada pelo desconforto, emerge como potência de agir para promover reparação ao que foi usurpado.

Safatle (2016) argumenta que o desamparo, como afeto fundado na experiência da desposseção, pode ter papel emancipatório. Ele reconhece que essa experiência, ao escancarar a vulnerabilidade, pode gerar paralisia e impotência diante de situações que

escapam ao nosso controle e da dependência do outro. Mas também pode impulsionar à ação: ao despossuir-nos do amparo na “ordem que nos individualiza” (Safatle, 2016, p. 40), o desamparo permite abraçar a coragem em meio à insegurança, a diferença e a realidade contingente sem idealizações. Nesse gesto, diz o autor em diálogo com Freud, se encontram as bases da transformação política.

O desamparo não é algo contra o qual se luta, mas algo que se afirma. Pois, ao menos para Freud, podemos fazer com o desamparo coisas bastante diferentes, como transformá-lo em medo, em angústia social, ou partir dele para produzir um gesto de forte potencial liberador: a afirmação da contingência e da errância que a posição de desamparo pressupõe, o que transforma esses dois conceitos em dispositivos maiores para um pensamento da transformação política (Safatle, 2016, p.21).

O desamparo em relação às políticas públicas, que deveriam estruturar o audiovisual, mas frequentemente falham, move as cineastas a produzir soluções inventivas e tensionar esse campo. Ainda que o impulso também surja da expectativa por amparo com políticas identitárias e da necessidade de transformação de distorções e ausências em termos profissional e simbólico, o desamparo impulsiona práticas políticas que não dependem exclusivamente do Estado.

A potência dos cinemas realizados por estas mulheres reside em sua capacidade de transformar a produção de afetos e sentidos nas relações de gênero, raça e sexualidades no âmbito imagético e nas próprias práticas cinematográficas. Nesse sentido, a escuta sensível às cineastas nos leva a pensar o cinema como um espaço de expressão de suas subjetividades e posições políticas, bem como de transbordamento e estabelecimento de novos circuitos afetivos que impulsionam a ação dos corpos sociais em favor de dinâmicas mais acolhedoras, seguras e horizontalizadas no trabalho com audiovisual, observando como as relações de poder de gênero e raça as afetam. Para além disso, esses afetos fortalecem espaços de protagonismo dessas mulheres, em especial coletivamente.

Ao tratar dos engajamentos afetivos das cineastas nos processos de realização cinematográfica, este capítulo mapeou três aspectos centrais influentes sobre suas práticas e mobilizações no campo cinematográfico. Além da criação coletiva, articulada pela

amizade, pelo amor e pelo cuidado numa valorização do protagonismo e sororidade entre mulheres, o percurso apontou para a organização política como possibilidade de rearticulação da visibilidade e da inserção no setor. O impacto da precariedade de subsídios também instiga à consolidação de estratégias criativas de resistência, mas, em alguns casos, reduz a potência de ação das cineastas. Ao moldar suas dinâmicas de produção, esses vetores parecem reverberar imageticamente nos filmes, como veremos a seguir.

CAPÍTULO 5 – MAPA 1 – MULHERIDADES DESOBEDIENTES: CORPO E CIDADE

Rebeldia: o desejo ávido por um mundo não governado pelo senhor, pelo homem ou pela polícia. O caminho errante tomado pelo enxame sem líder em busca de um lugar melhor que aqui. Rebelde: o movimento desregulado da deriva e da errância; permanências sem um destino, possibilidades ambulantes, migrações intermináveis, debandada e fuga, locomoção negra; a luta diária para viver livre. A tentativa de escapar à captura pela não acomodação. Não as ferramentas do senhor, mas os gestos fugitivos da ex-escravizada, seus sapatos de viagem. A rebeldia articula o paradoxo da criação restrita, do emaranhado do escape e do confinamento, da fuga e do cativo (Hartman, 2022, p.241).

Neste capítulo, parto para as análises fílmicas. Percorreremos os gestos que nos colocam diante das afetações das corporeidades (do filme e no filme) na relação com os territórios urbanos, seja em encontros transgressores, hostis ou produtores de outras formas de ser e estar no mundo. Este mapa-constelacional reúne apenas três dos filmes do *corpus* da pesquisa: **Tremor Iê**, **Levante** e **Um dia com Jerusa**. São obras que trazem à tona tensões vivenciadas pelas mulheres negras e *queer* na esfera pública e que nos dão dimensão de processos históricos de conflitos, hierarquização e exclusão que produzem as subjetividades em termos de gênero, raça e sexualidades, assim como das disputas assumidas por essas subjetividades desejantes. A aproximação dos filmes por esse viés mobilizou afetos em comum que pulsaram neste percurso cartográfico – o que não se percebe em **Café com canela**.

Meu olhar junto aos filmes segue o que propõe Giuliana Bruno (2018), que se espelha na cartografia sensível elaborada por Madeleine Scudéry para seu romance *Clélie*, publicado em 1656, para pensar o cinema em sua arte de mapear o itinerário das emoções. Trata-se da possibilidade de traçar uma relação não só óptica – do sentido –, mas háptica – da sensação – com as imagens a partir dos deslocamentos dos corpos pelo espaço, o que traz à tona a relação entre movimento e emoção – a palavra emoção vem do latim *emovere*.

Descobrimos que, desde o início da cartografia, mesmo antes de ser gravada em nosso papel de parede móvel — isto é, na tela branca do filme — o mapeamento era uma atividade transitória. O terreno dos mapas efêmeros que nos ocupou inclui não apenas as cartas de atividade náutica, mas também mapas desenhados em materiais transitórios: riscados na areia, desenhados na terra, esculpidos em madeira ou pedra, rascunhados em paredes, projetados em vidro e pergaminho, impressos em tecido e pintados no corpo. Assim como o próprio remapeamento do espaço pelo corpo cinematográfico, o mapeamento tem sido uma atividade háptica (Bruno, 2018, p.273, tradução nossa)⁸¹.

⁸¹ We have found that from the very beginning of cartography, even before it was etched onto our mobile

Os mapas que se formam nessa pesquisa também são transitórios. Reúnem imagens que, ao nos capturar por suas intensidades, trazem à tona a nossa própria subjetividade espectral no olhar analítico da pesquisa. É pelo terreno óptico – dos sentidos – e háptico – do toque, da sensação – das imagens que enveredamos na tentativa de compreender o campo energético que as circunda e as atrai, e como, em suas pulsações, elas nos movem a outros imaginários para as mulheres negras e *queer* (lésbicas e outras dissidências de sexualidade) no cinema.

O foco desta pesquisa não é necessariamente as espacialidades. No entanto, ao me colocar como *voyageuse* na experimentação dos filmes, olho para eles como um território, sem o desejo de possuí-lo; uma cidade que nos convida a ser percorrida sensorialmente em suas construções íntimas, paisagens corporais e sensações, e me aproxima de suas “estratégias das formações do desejo” (Rolnik, 2016, p.65). Tal percurso nos pede a cautela da articulação de um olhar relacional que não opere na contenção das forças afetivas pela consciência totalizante, mas que delineie um pensamento sensível e crítico capaz de acolher e vasculhar estas intensidades em toda a sua vazão e processualidade.

É importante frisar que, ao adotar o conceito de território na pesquisa, me valho de um ponto vista mais subjetivo e simbólico, tal qual Rolnik e Guattari (1996). Indo além da ideia de espaço de construção de identidade e pertencimento, os autores relacionam à apropriação, à subjetivação e à vivência, o que o situa no campo das relações:

Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente «em casa». O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (Rolnik; Guattari, 1996, p.323).

Esta noção de território aplicada aos filmes coaduna com a proposição de Bruno (2018) do cinema como espaço das experiências vividas, carregado por movimentos e por atravessamentos de forças pelas quais as subjetividades são produzidas: são “tanto

wallpaper—that is, onto the white film screen—mapping was a transitory activity. The terrain of ephemeral maps that has occupied us includes not only the stick-charts of nautical activity but also maps drawn on transient materials: scratched in sand, drawn on earth, carved on wood or stone, drafted on walls, designed on glass and parchment, impressed on fabric and painted on the body. Like the film body’s own remapping of space, mapping has been a haptic activity.

espaços ocupados quanto espaços para ocupação, narrativizados pelo movimento[...] Sua subjetividade é um eu físico que ocupa o espaço narrativizado, deixando rastros de sua história na parede e na tela” (Bruno, 2018, p.65, tradução nossa)⁸².

5.1. Tremor Iê: habitar a *enqueerzilhada*

Na cidade de Fortaleza, a noite teima em permanecer. Carros pouco circulam, gente quase não é vista. Vez em quando, motos rasgam o escuro e o asfalto com pneus gastos. Vozes anônimas ecoam pelas ruas e afirmam primar pela segurança da população. Elas anunciam os tempos do progresso: “Você pode tudo. Você acredita no Brasil. Juntos, estamos construindo o futuro que merecemos”. Há, no entanto, quem se esconda em vielas de chão batido com facões afiados e olhos atentos, a fulminar qualquer presença autoritária. Ali, a brisa leve nos deixa sem ar com o peso de várias dores, o frescor da noite carrega uma frieza profunda capaz, por vezes, de nos imobilizar. Na escuridão deserta, ao menos, é possível encontrar companhia para desafiar sistemas que modulam as formas de ocupação da cidade.

A noite está presente por quase toda a narrativa de **Tremor Iê**, filme de Elena Meirelles e Lívia de Paiva, e reitera a atmosfera de uma cidade fantasma, desabitada neste horário pela imposição do toque de recolher. Se à noite a restrição é ainda mais intensa à presença feminina e da população negra e periférica no espaço público, no filme, torna-se momento possível à ocupação pelas dissidências: quando ninguém as vê, à meia luz dos postes que garantem poucos pontos de luz à fotografia. Subvertendo expectativas distópicas, a escuridão ou parca presença de luzes parece caminhar de um cenário de insegurança e desesperança para a reinvenção de formas de vidas coletivas que encontram no escuro – ou no invisível – sua cintilância como insubmissão aos sistemas de poder.

Em **Tremor Iê**, duas amigas – Janaína e Cássia – são separadas pela violência do Estado enquanto desponta um governo autoritário que estabelece formas mais assertivas de controle à circulação dos corpos na cidade. Símbolos projetados nas edificações e vozes não identificadas dão presença ao poder estatal, exercido por figuras com rostos cobertos e vestidas de branco (coincidência?) – os soldados de bem – em constante vigilância das ruas.

⁸² both inhabited sites and spaces for inhabitation, narrativized by motion. Such types of dwelling always construct a subjectivity. Their subjectivity is the physical self occupying narrativized space, who leaves traces of her history on the wall and on the screen.

Como transitar por espaços hostis a formas de vida que se chocam a este projeto político?

Como em outros filmes nacionais da última década que acionam, de forma sintomática, imagens noturnas convergentes ao desconforto com processos urbanos de exclusão, as personagens de **Tremor Iê** fazem do escuro e das zonas escanteadas da cidade “espaço simbólico onde grupos minoritários se frequentam com a potência de produzirem certas faíscas, ruídos, vibrações; justas políticas de contraluzes, e que, ao contrário de se opor à escuridão, nascem ali, com ela e a partir dela” (Barbosa *et al.*, 2022, p.22)⁸³.

Aqui, faço uma conexão com a noção de *enqueerzilhada* proposta por Brandão e Sousa (2021), para pensar as figurações *queer* no cinema brasileiro como mobilizadoras de uma energia que, em suas experiências às margens socioeconômica e da cisheteronormatividade, fulgura resistência ao poder e reinvenção de modelos de vida:

São formas de vida que constroem deslocamentos de poder a partir das margens, de dentro da fenda biopolítica e estrutural que as aparta, pois recusam a asfixia, o tolhimento, a imobilidade, e exigem o direito de existir, reinventando a si mesmas na fímbria do capital, da precariedade e vulnerabilidade que as circunda (Brandão; Sousa, 2021, p.2021).

Como conceito que alia *queer* e encruzilhada para invenção de modos de olhar e sentir a presença das dissidências, o termo abraçado pelas autoras encontra ressonância na ancestralidade a partir de Exu, senhor do cruzo, da comunicação, da ambivalência e da transgressão. Laroyê! Nutridas pelo olhar teórico de Leda Maria Martins (2021), elas tomam a encruzilhada como lugar de coexistência de forças, da simultaneidade, do uno e da multiplicidade de sentidos, saberes, existências e temporalidades. É neste espaço, um entrelugar nas brechas da normatividade, onde poder e potência se encontram, se tensionam e se atravessam. Trata-se de uma dimensão onde temporalidades e modos de existência diversos se encontram, mas também, na abrangência ao *queer/cuir*, instância de desvio aos padrões da cisheteronormatividade. Numa ponte com a releitura de Carla Akotirene (2019) sobre a interseccionalidade, vislumbra-se na encruzilhada as travessias, conflitos e zonas de contato entre diferenças e opressões operadas pela experiência da diáspora transatlântica: é

⁸³ Barbosa *et al.* (2022) analisam a ideia de margens e contraluzes como formas de experimentação política, poética e estética em dois filmes brasileiros contemporâneos com insurgências noturnas: *Voltei! e Era uma vez Brasília*. Podemos incluir a esta lista filmes como *Aiyê 3016* (2016), do Cine Translebixa, *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (2018), de Pedro Maia de Brito, Cristiano Araújo, Camila Bastos, Aiano Bemfica, e *Boca de Loba* (2018), de Bárbara Cabeças, *Os sonâmbulos* (2018), de Thiago Mata Machado, *Sete anos em maio* (2019), de Affonso Uchôa, e *República* (2020), de Grace Passô.

“o lugar multideterminado dos trânsitos de raça, classe, gênero, sexualidade, fluxos e sobreposições de acidentes identitários” (Akotirene, 2019, online).

Considerando a própria multiplicidade de caminhos que o termo galvaniza, proponho uma leitura compatível ao que se delineou no trajeto pelo filme. A *enqueerzilhada* pode ser uma zona de fluxos entre resistência e poder não necessariamente restrita à sexopolítica (Preciado, 2011). Se o que busco nesta tese é o devir, ou seja, o movimento de reinvenção de suas singularidades, e não a imagem fixada quanto a estas existências e as violências que as assolam, também parto do pressuposto de que seu movimento do desejo não pode ser delimitado em perspectivas únicas. O *queer* aqui se destaca em experiências de dissidência sexual, mas não só: as linhas de força que segregam tais corpos são compostas dos efeitos dos múltiplos trânsitos identitários (Akotirene, 2019).

Para além de uma evidente performatividade que não enquadra tais corpos em expectativas da feminilidade padrão e manifestam a multiplicidade de atos utilizados (Butler, 2003) de gênero e sexualidades – cabelos raspados e curtos, roupas largas, gírias, gestos e condutas das personagens dão indícios da perturbação aos signos que codificam o feminino na fragilidade e delicadeza –, o que nos move junto ao filme são as sensibilidades engajadas pela presença desses corpos “estranhos” à paisagem da cidade e do cinema.

A imaginação inventiva de **Tremor Iê** nos coloca diante de sujeitas que, na liminaridade entre ficcional e documental, criam seus itinerários em contato com os territórios filmados e com seus territórios existenciais. Não à toa o filme é protagonizado e roteirizado por mulheres lésbicas, negras e periféricas de um grupo de percussão feminista e *queer* de Fortaleza afetado pela violência policial nas manifestações de junho de 2013. Também não se trata de mera coincidência a trilha sonora trazer criações do rap feminino – estilo musical negro emergente nas periferias –, inclusive com criações da atriz Lila M. Salú. Muito menos, o fato de se evocar, em memórias ou imagem, mulheres tocando instrumentos ancestrais, como o próprio grupo das roteiristas faz.

São rastros deste desejo de insubordinar – ou porque não *queerizar* e enegrecer – a própria escrita fílmica, ao desencarcerar da separabilidade instâncias predefinidas do cinema, criando possibilidades de ocupação das imagens em contato com elementos do vivido (Brasil, 2011). Sobretudo, em que seja possível imaginar essas mulheres se apropriando de espaços tidos como predominantemente masculinos: pilotando moto, cantando rap, tocando seus tambores, andando na rua à noite sem medo.

A simultaneidade própria à *enqueerzilhada*, entre opressões e potências de vida, aparece já em sequência nos primeiros 10 minutos do filme. O rosto de Cássia toma o centro da tela, em *close*. Ela espia para os dois lados como a observar se ninguém aparecerá: nós, espectadora(u)(e)s, somos as únicas testemunhas do que virá. Ouvimos em *off* o chiado de uma lata de spray, sem ver o gesto que o aciona. A tinta deixa uma inscrição na secura dos muros descascados de uma rua qualquer: I <3 suvaco peludo e Fora Cunha. Na pichação, uma coincidência proposital: a referência dupla ao sobrenome daquele que, em **Tremor Iê**, orquestra um golpe político e instaura um regime autoritário – Chico Cunha – e ao do ex-deputado federal Eduardo Cunha, responsável pela abertura do processo de impeachment de Dilma Rousseff, em 2015⁸⁴. Ao lado da pichação, nas bordas do olhar da câmera, agora em plano aberto, o beijo entre Cássia e sua companheira leva calor à frieza da cidade, umedece a aspereza dos muros embebidos pela tinta, deixando outro tipo de inscrição.

Figura 8 – Inscrição lésbica à espreita do olhar



Fonte: frame do filme **Tremor Iê** (2019)

Chiado, pêlos, abraço, saliva tocam e investem de fluidez e porosidade o que está no plano do visível: duas sujeitas tomam as ruas em meio à noite e reivindicam possibilidades de existência fora de normatividades, seja na tensão a padrões estéticos associados a uma feminilidade hegemônica – sovacos sem pêlos – ou à própria enunciação do tesão lésbico em espaços públicos, de onde esta manifestação é comumente alijada.

⁸⁴ Importante fazer uma rápida contextualização política. Em 2013, uma série de manifestações tomaram conta do Brasil, impulsionadas pela insatisfação com o aumento da passagem de ônibus em algumas capitais brasileiras e com o impacto das obras para a Copa do Mundo e as Olimpíadas, sediadas em 2014 e 2016, respectivamente. Ostensivamente reprimida pelas forças policiais, tal onda foi intensificada por cenário mais amplo de descontentamentos sociais, que somados a disputas no cenário político pela direita e extrema-direita e denúncias de corrupção de deputados, inflamou o clamor pelo pedido de impeachment de Dilma Rousseff.

O ato noturno, executado às escondidas, amplifica a própria convocação salientada pela letra de rap ouvida no momento em que Cássia, na invisibilidade da contraluz, deixa apenas um rastro na imagem com o farol de sua moto⁸⁵ ao pilotar sozinha, em liberdade no breu, antes de ser abordada pela polícia. “Politize-se, organize-se, não paralise” e “Que a coragem dessas muié seja maior que o medo”, entoa a cantora Cypher em *Rima dela*, cujos *beats* parecem disparar o tremor acionado pelo filme, numa afronta ao projeto genocida colonial de “uma sociedade racista estruturada sob o sangue de preto”.

Penso a linguagem como uma forma de poder (Butler, 2003) que produz normativamente subjetividades na via da heterossexualidade e da racialidade, podendo ter sua matriz de inteligibilidade deslocada por experiências, discursos e estéticas não enquadráveis ou reconhecíveis por este sistema. Em **Tremor Iê**, as linguagens do grafite e do rap, com sua carga subversiva, endossam a expressão de existências subalternas em resistência e em disputa pelo direito e pela liberdade de ocupação urbana. São existências codificadas no desvio imagético que o amor por sovaco cabeludo suscita e que o próprio beijo lésbico traz à tona, num atritar dos corpos carregado de vibrações de desejos marginalizados. Inscrever seus desejos em paredes e com o corpo é forma de ressignificar o espaço urbano e o gênero, contestando uma visibilidade e uma mobilidade regulada.

A imagem do beijo lésbico, às margens do enquadramento, torna-se, assim, um convite a ampliar o campo de visão para além da pichação e do espaço vazio que ocupa a centralidade da tela – ou para além dos limites do visível, aguçando os demais sentidos. Gestos ardentes que rasuram duplamente a cidade e chamuscam as fronteiras do gênero e da própria temporalidade – o passado antidemocrático do Brasil e o presente autoritário da narrativa –, pulsando a vontade de riscar uma história outra para estes corpos. Nas relações limítrofes exploradas pela imagem, torna-se urgente existir, queimando de desejo e de rebeldia, no campo e no extracampo citadino.

Racialidade e heterossexualidade como saberes-poderes e tecnologias biopolíticas demarcam pela raça, gênero, sexualidade e outras matrizes de poder os limites de circulação dos corpos nos ambientes urbanos. Se o filme pontua um processo já expresso por Paul Preciado (2017) de exclusão da feminilidade e das sexualidades não normativas do espaço público, há, por outro lado, uma aposta em formas de tensionar o “deslocamento e a

⁸⁵ A cena remete à liberdade do bando de mulheres pilotando motos ao início de **Feminino e Plural** (1976), longa-metragem de Vera de Figueiredo e um dos pioneiros do cinema nacional experimental feminista.

especialização do poder como tecnologias de produção da subjetividade” (Preciado, 2017, p.11) neste gesto de traçar outros registros para a história com o próprio prazer lésbico.

É nesse sentido que ao mergulhar nesta sequência de **Tremor Iê**, nos perguntamos: o que pode mover estes corpos em/e para além da cena? Talvez, uma encruzilhada de afetos. Entre luzes e escuridão, visibilidade deixada pela pichação – uma assinatura anônima que marca a cidade – e invisibilidade do momento em que é executada, essas figurações respondem com raiva contida aos apagamentos e exclusões que a cidade opera a suas existências, e criam, com suas táticas de insubordinação, formas de costurar suas presenças, afetos e desejos ao urbano, nas frestas do poder e do autoritarismo. Desejos que, ao longo do filme, nos situam muito além das dinâmicas afetivo-eróticas aqui delineadas, mas que, sobretudo, apontam seus rastros para outro tipo de prazer: o de fabular suas próprias existências não representáveis e tecer suas vidas juntas, em aliança.

Esse mesmo gesto insubordinado parece se indissociar à própria experiência de feitura do filme. Foi preciso ousadia, além de várias mãos, para que as filmagens se concretizassem, compartilha a diretora Lívia de Paiva:

É tão real isso, que a gente filmou tranquila a parte da Deyse [atriz que interpreta Cássia] cometendo várias infrações de trânsito: a gente numa kombi, com o porta malas aberto, a câmera atrás a filmando de moto. E quando a gente é parada na luz para fazer aquela cena, de fato a gente é abordada pela polícia, que diz assim: que diabo é isso, essa viatura de polícia, fazendo baculejo numa mulher aqui perto da duna? Eles passaram e a gente ficou liberada pelo momento. A gente não fechava as ruas, não tinha essas autorizações; era: “bora, vamos fazer rápido”. (Entrevistada C, 12 de julho de 2024).

Fazer na precariedade, com o que se tem, se virando para registrar uma cena antes que a polícia se volte contra a equipe, com maioria de mulheres. O risco de realizar, em todos os sentidos possíveis, deixa sua marca como imagem, uma assinatura de mulheres que criam como podem artifícios para rasurar os próprios desafios de fazer cinema sem recursos e de tocar no tabu do encarceramento de mulheres negras e periféricas⁸⁶.

A cartografia traçada em **Tremor Iê** encontra suas movências na fricção de experiências e intuições das personagens, na opacidade entre real e ficcional, na abertura à fabulação. Tempos e espaços se fundem numa espiral (Martins, 2021) de acontecimentos em

⁸⁶ O Brasil tem a quarta maior população carcerária de mulheres no mundo, das 42 mil privadas de liberdade no Brasil; destas, 62% são negras, aponta levantamento de Informações Penitenciárias (Infopen). As diretoras de **Tremor Iê** já produziram vídeos para o Instituto Negra do Ceará, que tem contribuído para o acesso rápido à Justiça por mulheres negras no Ceará.

que o acúmulo de memórias traumáticas do passado ressoa no presente fílmico, colocando em xeque a percepção de um tempo progressivo: o da linearidade que, como categoria do pensamento moderno, fundamentou a dialética racial a qual toma o negro como antítese do progresso, nos observa Denise Ferreira da Silva (2019).

A inércia da narrativa, a repetição de diálogos envolvendo os conflitos com autoridades e o esvaziamento da cidade demarcam um modo de ordenamento do mundo cuja sensação é a de que quase nada caminha. São recorrentes os planos abertos e estáticos que registram as personagens como únicas presenças à noite no centro de Fortaleza e, em seus longos diálogos, trazem à tona essa atmosfera. Tal imobilidade, por outro lado, é contraposta pelas personagens movendo seus desejos de vida nas disjunções do tempo e do espaço. Em **Tremor Iê**, as *enqueerzilhadas* se materializam em sonhos e delírios pelos quais elas estabelecem encontros (im)possíveis e outra ocupação à cidade, para além dos limites do espaço-tempo. São (im)possíveis pois, no que parece ser o presente fílmico, há circunstâncias que as separam: Janaína está em cárcere, Cássia, em liberdade. Neste gesto transgressor, elas fazem emergir um território fugídio, onde o tempo se abre à escuta de suas próprias histórias e à acolhida da amizade.

Em um desses delírios (fig. 9), elas aparecem em pose para a câmera estática e reconstituem com gestos, olhares e palavras uma cena de enfrentamento às autoridades. Embora não evidente como imagem, a violência se presentifica no corpo das personagens. Janaína é vista em liberdade nas ruas, mas trajada com o uniforme penitenciário que reitera sua condição. Mesmo livre, Cássia carrega as marcas das pancadas da abordagem policial.

Figura 9 – Corpos na *enqueerzilhada*



Fonte: frame do filme **Tremor Iê** (2019)

No rosto de Cássia, uma expressão: raiva. Na imagem, com enquadramento aberto, uma sensação: vazio. A sequência se inicia com Cássia sentada à borda do quadro e da rua deserta, enquanto Janaína adentra a cena. É também para as margens que o sistema lança as vidas precárias (Butler, 2019) que a ele pouco importam. A extensão desta rua dá passagem às recordações do episódio violento, desveladas por Cássia à Janaína.

No relato, a memória de um encontro festivo entre amigas, reunidas na rua pelo desejo de fazer a cidade estremecer com as batidas ancestrais das alfaias, caixas de guerra, triângulos e xequerês é interrompida pela truculência da polícia. “A rua tava vazia. Parecia que só tinha a gente acordada”, lembra Cássia a prévia à cena de violência. Combater o vazio de projetos políticos fadados ao aniquilamento demanda o despertar e o ocupar dos espaços de existência com a força das mulheres e da sabedoria ancestral, o que elas fazem seja ao transformar seus instrumentos em armas de defesa ou presentificando suas memórias. Nos lembra Luiz Rufino (2019, p. 93): “A malandragem está no golpe que opera em um campo que não lhe é próprio, na arte do fraco, no vazio deixado pelos limites do poder que o oprime, eis a perspicácia das sabedorias de fresta e ginga”.

A oralidade dá vazão a todo o enfrentamento das amigas, cercadas por oito viaturas, imobilizadas e sufocadas pelo mata-leão e spray de pimenta aplicados pelos policiais – porque tocar seus instrumentos “é um desacato à autoridade”. Mas na amplitude da visualização da câmera, é possível respirar momentaneamente – não sem furor. Se nos faltam as imagens do xequerê arremessado com raiva no policial e da força da amiga que derruba um dos agentes, a carga delas, ativada em nossa imaginação pela narração de Cássia, nos diz que resta algo para além do ato persecutório. Nesse desvelar intenso, que nos leva a cenas muito peculiares às experiências que atravessam os corpos *queer*, negros e periféricos nas grandes cidades brasileiras, mas pouco enquadradas pelo cinema, cabe também o revide, uma ação que só se torna sensível pela força da fabulação. Caminha-se num atravessamento entre repressão e gestos de liberdade, entre o ressentir das restrições da experiência urbana e o sentir de cumplicidade e pertencimento entre as personagens.

Tremor Iê propõe um exercício fabulatório dialógico ao pensamento de Saidiya Hartman (2020) ao investigar e reler os arquivos históricos sobre as mulheres negras no tráfico transatlântico, produzidos, sobretudo, pelo olhar do branco: é preciso perturbá-los para aventar narrativas verdadeiramente humanas de existências negras tidas como descartáveis e sentenciadas ao silenciamento. Hartman se ocupa de pensar uma história

crítica que se encontra justamente nas lacunas dos arquivos: uma história do impossível, já que não fora registrada e não será ouvida das próprias vozes das escravizadas, cujas vidas se perderam para a violência colonial. Na torção da própria representação, produzindo uma zona de indiscernimento entre histórico e fictício, narrador e falantes, a fabulação crítica busca “deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito” (Hartman, 2020, p. 29). Ao reimaginar estes arquivos e construir para eles outros sentidos, Hartman propõe um desvio à repetição do trauma registrado e uma abertura à especulação de outras narrativas.

No filme, já não sabe o que é dor de Cássia e Janaína (personagens) ou de Deyse e Lila (atrizes), o que é roteirizado ou experienciado. Na ausência de imagens e discursos que possam tornar visíveis histórias outras que não a de violências policiais, ou que possam tornar representáveis essas vidas em sua complexidade, a fabulação, como estratégia narrativa, estabelece uma *enqueerzilhada* imagético-sonora. Perturba-se a representação, choca-se real e ficcional, revolve-se o passado recente de opressões para, talvez, construir outro futuro para estas vidas.

5.2. Levante, devir-abelha: enxame insubmisso

No horizonte de nosso percurso, outras paisagens urbanas se formam. Nos cantos dos muros, algumas palavras de ordem e fundamentos religiosos são registrados como gritos, mas as cores de grafites e pichações urbanas afrontosas também pulsam. A cidade por vezes aponta direções únicas, pede aos corpos caminantes, com placas de pare vibrantes, que interrompam seus trajetos. Mas eles, ainda assim, continuam em seus próprios trânsitos.

O título de **Levante** nos conecta à força desobediente mobilizada pelo filme, em todos os sentidos que a palavra carrega. Resta saber: levantar-se contra o que ou contra quem? Se alegria e rebeldia dão, em certa medida, o tom desde a primeira cena, quando amigas e amigos se reúnem para roubar produtos de uma farmácia – uma delas, usando disfarce de crente –, talvez seja por um transbordamento afetivo à experiência de habitar a periferia de um grande centro urbano e, sobretudo, um país onde o conservadorismo cerceia cada vez mais expressões visíveis das dissidências.

Aqui, falamos de um filme realizado entre 2015 e 2019. Auge de mudanças no cenário político brasileiro, com a ascensão de Michel Temer e, posteriormente, de Jair

Bolsonaro. Momento em que o reacionarismo mostra mais fortemente suas garras, ainda que elas estivessem sempre afiadas, arranhando o interior das estruturas sociais e prontas para atacar quando sua ordem se viu levemente ameaçada por políticas progressistas (Rolnik, 2018). Sobretudo, um período marcado pela inserção cada vez maior do discurso moralizante e conservador das igrejas Católica e neopentecostais na esfera política e cotidiana, numa oposição a direitos defendidos pelos movimentos feministas “dada a prioridade da agenda voltada para os comportamentos sexuais e a configuração das famílias entre esses atores político-religiosos” (Biroli, 2018, p.142).

Embora o filme não opere no mesmo registro que os demais do *corpus* desta tese, pois não se articula dentro de uma política fabulativa de opacidade – pelo contrário, é a transparência da ficção que o direciona – e de um modo de inscrição que se conecta em permeabilidade ao território filmado, sua cartografia é carregada de rastros do contexto contemporâneo de um Brasil politicamente polarizado.

Acompanhamos os deslocamentos de Sofia, uma jovem periférica jogadora de vôlei, para realizar um aborto clandestino após descobrir uma gravidez indesejada. As perambulações da câmera por diferentes territórios, em um primeiro olhar, parecem marcadas por binaridades: a quadra de voleibol com o seu campo dividido entre lados opostos em disputa; a fronteira entre Brasil e Uruguai, onde de um lado o aborto é criminalizado e de outro é legalizado; a casa de Sofia e a cidade; seu próprio corpo de mulher negra cis, numa sequência à frente do espelho, sendo cindido por luzes vermelha e azul enquanto emula o crescimento de sua barriga em gestação. O que se mapeia, no entanto, é o atravessamento dessas linhas tênues, borrando as separações.

Espaço indefinido, a fronteira nos diz de um “constante estado de transição” (Anzaldúa, 2016, p. 42). Tal diluição de limites é materializada como uma cartografia de gênero no corpo das personagens, na fluidez como suas performatividades não se limitam aos binarismos da cisheteronormatividade⁸⁷, inclusive em relação à maternidade e sua imposição no ordenamento patriarcal, negada por Sofia.

Ainda que amparada em sua decisão por sua rede de amigas e pelo pai – num primeiro momento, frustrado com a possibilidade de Sofia perder sua bolsa para jogar no Chile e relutante com o desejo da filha de abortar –, há toda uma sociedade contra Sofia: médico, vizinhança, a direção do time de vôlei. Ela é enganada por profissionais da clínica

⁸⁷ Trataremos mais detalhadamente desses trânsitos no capítulo 8.

de aborto a que recorre no Brasil: são pessoas com vínculo religioso que tentam impedir mulheres de seguir com a decisão da interrupção. É, depois, exposta por esses religiosos à diretoria e à treinadora da equipe de voleibol quanto à gestação e a seu desejo de abortar.

Em um paralelo entre o filme e o que propõe Foucault (1999), percebe-se como os discursos médico, religioso, familiar operam na produção da sexualidade e da subjetividade desde regimes de verdade que modulam os corpos dentro dos padrões da heterossexualidade. Consequentemente para as mulheres brancas e cis, dentro das prerrogativas que naturalizam a reprodução, a maternidade e o matrimônio, já que para as mulheres negras, a organização social hierárquica estabelecida pela colonialidade patriarcal e o imaginário que se reitera a partir deste processo legitima o status de objeto sexual (Gonzalez, 2020; Lugones, 2020). São ambas condições que lhes retiram “o papel de sujeito e a posse de seu corpo” (Navarro-Swain, 2007, p.211), bem como estabelecem o controle da sexualidade⁸⁸.

Contrária à existência de um instinto materno, Badinter (1985) nos mostra que o imaginário ocidental de maternidade como inerente à experiência das mulheres (cis) emerge no final do século XVIII com as transformações das relações familiares na modernidade, mas não deixa de se calcar em uma imagem ainda mais antiga, circulada na bíblia: a da Virgem Maria. Mulher que se resigna ao papel de mãe devota ao filho, mas se mantém imaculada, privada da sexualidade. Em Maria, a sacralidade do materno não se mistura ao profano do prazer sexual. Ela é mãe independente de seu desejo: na premissa cristã, alega Badinter, trata-se de uma vocação ou uma função que exige o sacrifício materno. Contrariar esta premissa é ir contra as próprias leis divinas.

Biroli (2018) nos lembra que essa mesma moral cristã se impõe como regramento para definição dos direitos dos corpos que gestam e para limitação de suas liberdades na contemporaneidade. Por outro lado, alerta Ribeiro (2012), o racismo estrutural, se desdobra, com a criminalização do aborto, no impacto de mortalidade materna maior entre mulheres negras e pobres ao buscar práticas clandestinas e nos desafios para acesso a políticas de saúde reprodutiva.

Levante reitera a moralidade sobre os corpos nos gestos invasivos da vizinhança e do médico da falsa clínica de aborto em relação à Sofia. “Nessa idade ele já tem pálpebras,

⁸⁸ Vale o destaque de Ribeiro (2012) de que diversas autoras feministas negras denunciaram a prevalência de políticas, em diferentes países, de esterilização ou de controle forçado da natalidade, retirando sua liberdade reprodutiva. Tais ações foram empreendidas pautadas a partir do imaginário da ausência de controle das mulheres negras sobre suas sexualidades.

sabia?”, diz o profissional sobre o feto enquanto realiza uma ultrassonografia em Sofia. E prossegue com uma série de questionamentos: “Você chegou a considerar ter o bebê?” “Quem é o pai?” “Você pode passar alguns dias refletindo sobre essa sua situação.”

Toda essa produção discursiva reitera certo ordenamento de gênero que enxerga em Sofia somente um corpo reprodutor. Não distante desse incômodo interrogatório está a geografia do poder delineada pela câmera que, ao adentrar o pequeno e gélido espaço da clínica, visualiza em plano-detelhe (fig. 10) sua barriga em curtas respirações, lambuzada de gel, em pleno desconforto ao ser espremida pelo equipamento médico.

Figura 10 – Conservadorismo invasivo



Fonte: frame do filme **Levante** (2023)

O ressentimento patriarcal, destilado com todo o seu vigor no Brasil nos últimos anos em contrariedade aos tensionamentos a esta moral, vai, aos poucos, se expandindo em **Levante**. Tal afeto se traduz na combinação de experiências sensórias e apresentações imagéticas que estabelecem uma atmosfera invasiva e de tensão. São planos que se tornam cada vez mais fechados, cortes secos, movimentos de câmera rígidos, a captura de cercas de arame farpado em *close*, ruídos extenuantes como o de carros nas ruas, conjugados a orações e louvores de um culto religioso invadindo o espaço da casa; olhos vigilantes que, escondidos nas casas do bairro periférico, atravessam algumas cenas.

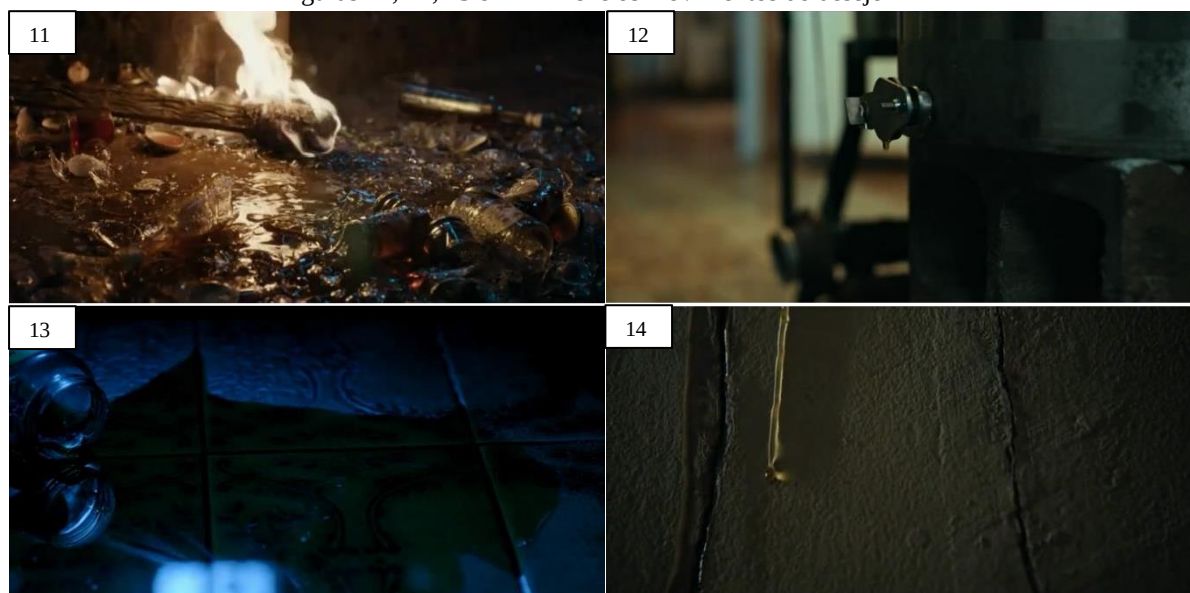
Medo, ódio e violência são reações comumente adotadas pela sociedade contemporânea para lidar com as diferenças, sobretudo as raciais, de gênero e sexualidades, lidas como ameaça à ordem social, como nos lembram Lorde (2019) e Butler (2024). Na construção dos arranjos imagéticos, o corpo pode ser lido como um território sobre o qual poder e resistência são exercidos na produção da subjetividade. Corpo que transita entre

medos/angústias e coragem/impulso em suas tentativas frustradas de abortar: com um sabonete penetrando a vagina, com pesos de musculação forçados sobre a barriga.

Em dado momento da narrativa, Sofia é confrontada pela vizinha em sua casa quanto à sua intenção. A mulher, que participa de uma rede de religiosos e testemunhou a ida da jovem a uma falsa clínica de aborto, se apropria do espaço privado para ameaçar seu pai caso Sofia realmente interrompa a gravidez. Logo em seguida, a casa de Sofia sofre um ataque noturno, com vidros do mel produzido por seu pai quebrados. A câmera passeia por cacos de vidro espalhados pelo chão na garagem até chegar ao lado de fora da casa, onde uma pichação com frase bíblica, em tom de ameaça, é encontrada: “O salário do pecador é a morte. Romanos 6:23”. Fogo sob o mel espalhado pelo asfalto se materializam em detalhe num plano final, levando calor à atmosfera fria da sequência (fig. 11).

O mel desliza por todos os cantos em **Levante**. Goteja, numa lentidão constante, do tonel que o guarda (fig. 12) logo após o momento em que a religiosa constrange a protagonista. Jorra de um recipiente quando a personagem relata sua gravidez ao pai (fig. 13); mais à frente, desliza contidamente por paredes rachadas (fig. 14) e nos convida a imaginar que fendas são essas que o filme quer abrir. Torna-se a formalização compassada e, ao mesmo tempo, contida, de um acúmulo de forças não estancáveis que aos poucos irão escorrer, driblando o cenário de retenção pactuado pelo cisheteropatriarcado.

Figuras 11, 12, 13 e 14 – Mel e os movimentos do desejo



Fonte: frames do filme **Levante** (2023)

Junto à reiteração da imagem do mel, a paisagem sonora e visual do filme dá presença a esta força afetiva a partir das abelhas, cujos zumbidos incômodos parecem ecoar cada vez mais alto à medida que os conflitos narrativos se intensificam e fazem um paralelo à invasão sonora asfixiante dos louvores em alguns segmentos. Esse emaranhado de referências sensoriais promovem um trânsito da atmosfera de medo e angústia que paira ao redor de Sofia, não apenas pelo controle social de seu corpo, mas pela impossibilidade de concretizar o aborto, para sua extrapolação de tal modo que “o sensório e o emocional se confundem, a partir de um saber encarnado (*carnal knowledge*) compartilhado” (Vieira Jr., 2021, p.46).

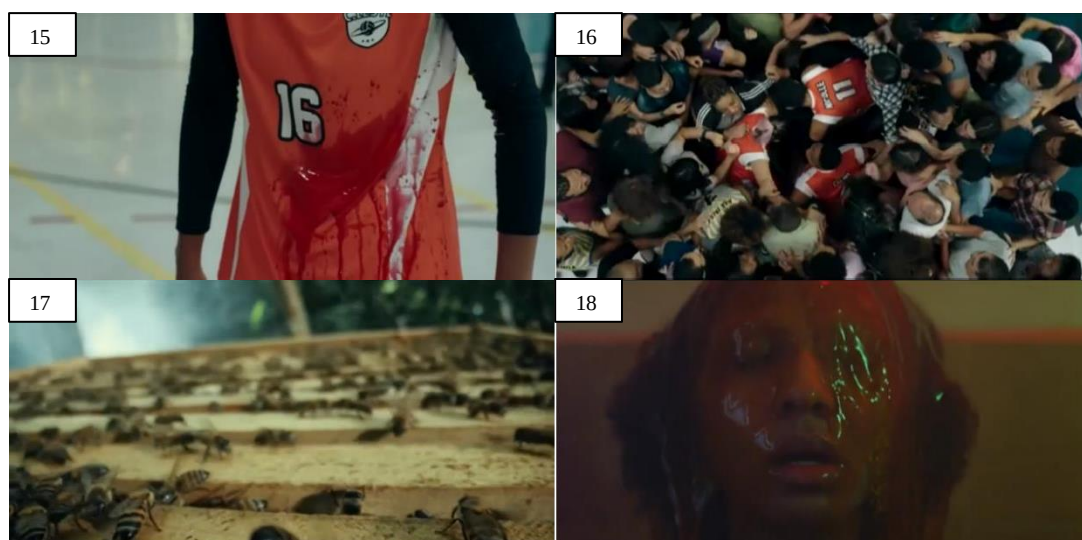
Até que essa energia verte na manifestação raivosa de Sofia e na formação de um enxame-multidão *queer* furioso. A sequência que revela essa explosão é carregada de tensões. Na quadra de vôlei tomada por uma atmosfera festiva, Sofia é impedida pela direção de seu clube de jogar na final de um campeonato por estar grávida. O cerceamento é respondido não só com sua recusa de deixar o espaço, como também com uma afronta à plateia ao afirmar ter abortado – apenas como provocação. Gritos, xingamentos, estrondos e zumbidos dão intensidade ao tumulto que se sucederá, desdobrado em um embate e retaliação. Evidencia-se a violência da pedagogia moralizante e reguladora da sociedade patriarcal, que desqualifica e penaliza uma jovem ao decidir sobre como proceder com seu próprio corpo.

O jogo tátil de forças entre os corpos para o qual se encaminha o conflito é precedido pelo jorro de um líquido vermelho sobre o corpo de Sofia (fig.15), ilustrando o gesto violento. Enquanto isso, a montagem ágil incorpora, com o uso de cartelas pretas, o tempo fragmentário da violência e nos direciona a um plano zenital onde um mar de corpos em *frenesi* engole o corpo de Sofia na paisagem (fig.16).

Palpitação. Contração. O empurra-empurra de corpos e as interrupções da câmera encarnam o próprio movimento expulsivo da raiva e do corpo de Sofia, prestes a ter, de fato, o aborto concretizado. O sucesso do aborto é lambuzado do fracasso da sociedade na escuta a Sofia e da preferência pelo punitivismo, o que não deixa de investir o desdobramento do filme de um tom melancólico. Ao capturar o nosso olhar, esta coreografia corporal sintetiza os conflitos do filme de tal modo que se coloca em relevo a experiência de confinamento da personagem à gravidez e à moralidade das forças reacionárias, com a contenção de seu corpo em um espaço que pressupõe o movimento –

a quadra de vôlei. Ela também traz a dimensão de uma força contrária que vibra o desejo de implosão às fronteiras estabelecidas por concepções de mundo altamente polarizadas.

Figuras 15, 16, 17 e 18 – Violência e as metáforas da resistência



Fonte: frames de **Levante** (2023)

Butler (2014) acredita que a vulnerabilidade é indissociável à própria resistência, pois é o que nos coloca em condição de interdependência e abertura a uma rede de apoio.

O que estou sugerindo não é somente que este ou aquele corpo estão ligados a uma rede de relações, mas que esse corpo, pese a seus claros limites, ou talvez precisamente em virtude desses mesmos limites, se define pelas relações que fazem em sua vida, e pelas suas ações possíveis (Butler, 2014, online).

Embora a vulnerabilidade seja experiência destacada à Sofia por dinâmicas de poder que incidem sobre o gênero e sobre a vivência no território urbano, essa rede de relações que colocam os corpos em interdependência – ou em aliança insólita, lembrando Galindo (2013) – é constantemente sublinhada. Evidente em alguns segmentos, a coreografia das abelhas em plano detalhe (fig. 17) amalgama, em metáfora, essa teia afetiva realçada pelo filme. Aparece como símbolo dessa coletividade vibrante e combativa à expressão da violência, mas também atuante na construção de caminhos para Sofia realizar seu desejo. Quase ao final, Sofia torna-se o próprio mel (fig. 18), em uma cena melancólica que canaliza os contornos de seu destino, entre amparo e dor.

5.3. Um dia com Jerusa: mover-se da invisibilidade

Assim como no filme de Lillah Halla, as primeiras cenas de **Um dia com Jerusa** também nos introduzem à relação entre corpo e cidade. Por outro caminho, no entanto, a desobediência, como um de seus fios condutores, surge criando uma explosão inicial que, depois, nos redireciona do espaço público para o privado, onde esses limites se liquefazem.

À borda da rua, Jerusa senta-se em um sofá improvisado acompanhada de duas amigas em situação de rua, estando rodeadas de caixas transformadas em móveis – tudo em plano conjunto. Nesse amontoar de elementos precários, o cenário nos convida a imaginar o conforto de um lar para vidas que cotidianamente são vistas no Bixiga sem tal acolhida. A precariedade aqui é a forma de invenção criativa de um espaço outro dentro de um ambiente urbano que costuma empurrar as vidas negras para os escombros precários das periferias ou das ruas. Como sugere Grada Kilomba (2019), as margens, para além de espaços de privação, são também espaços de criatividade e imaginação de novos mundos, onde determinações estanques são desafiadas.

Uma amiga trança os cabelos de Jerusa, que se embeleza para celebrar seus 77 anos; a outra borda (fig. 19). A margem da rua transforma-se nesse espaço harmônico, onde o afeto de uma é doado e enlaçado à outra. Um entrelugar que comporta, em simultâneo, a intimidade da vida privada e a vida comunitária vibrante na rua, que estará em coexistência à violência. Dispostas em uma espécie de *tableau vivant*⁸⁹, as personagens formam, com suas vestes em diferentes tons de azul, um verdadeiro rio junto ao fundo do plano.

Figura 19 – Um lar tecido por mulheres negras



Fonte: frame de **Um dia com Jerusa** (2020)

⁸⁹ É uma espécie de quadro vivo, uma imagem posada que, por vezes, reconstitui cenas pictóricas, literárias, alegóricas ou mesmo cotidianas, com ênfase na encenação, com atores cuidadosamente posicionados, na cenografia, na maquiagem, figurino e outros elementos cênicos. Esse tipo narrativa visual ganhou notabilidade a partir do século XIX na fotografia e depois no teatro.

E é neste momento que, do outro lado da rua, num contra-plano, uma abordagem policial acontece com três crianças negras, artistas de rua. A violência, negada ao nosso olhar, mas infiltrada na banda sonora, é presenciada por Jerusa, que a registra com sua câmera. É a mesma cujos efeitos truculentos da colonialidade também irrompem em Itabuna (BA), Porto Príncipe (Haiti) ou em Catanga (Congo), cidades citadas pelos jovens como lugar de origem. Se a imagem da abordagem é interdita, o gesto de dar vazão ao grafite das feições do rio Saracura, ilustrado em meio a um muro desbotado e encurralado por outras grandes construções, nos diz que é necessário atravessar o Atlântico com olhos, ouvidos e o corpo abertos a outras experiências comuns, que não as de opressão, partilhadas nestes territórios.

É nesse sentido que o filme subverte imagens limitadoras da violência ao manter a imagem do rio que abriga a história do primeiro quilombo paulista e a origem do bairro do Bixiga. A arte do Saracura (fig. 20) emerge pelo olhar de Jerusa no mesmo momento em que os policiais interrogam as crianças: “Fazendo arte? Isso não é arte nada”, diz um. “Quero ver a arte de vocês”, descredibiliza o outro. Nesse gesto de tornar o azul do grafite uma moldura a todo o resto da imagem, o filme dá corpo a um rio que não vemos, mas que escorre pela cena. Há um campo e extracampo que fazem coexistir duas narrativas – a da violência e a da memória –, ainda que somente uma ganhe materialidade visual e aponte para a imaginação da própria arte como forma de resistência.

Figuras 20 – O registro de Jerusa, um brado poético



Fonte: frames do filme **Um dia com Jerusa** (2020)

A violência policial urbana que urge contra corpos negros desde a infância e os encurrala uns contra os outros – afinal, os policiais que abordam também são negros –, é respondida pela ação de Jerusa, em seu brado poético e na acolhida às crianças. “Não tem corpo que aguarde as lapadas desse mormaço!”, exclama aos policiais. Se as lapadas do

mormaço castigam⁹⁰, as águas – aqui, femininas – escoam para abraçar e curar as dores. **Um dia com Jerusa** nada nesta força poderosa das mulheres negras, como um rio que abraça as existências e repele o sofrimento, ainda que, por vezes, mobilize também a turbulência da raiva. São mulheridades insubmissas às expectativas do imaginário colonizado (Gonzalez, 2020, Carneiro, 2003) da passividade, da subserviência e do silêncio diante da truculência racista que tende a ceifar as vidas, sobretudo de homens e crianças negras, e que lega às mulheres negras o sofrimento de suas perdas.

Jerusa, em pleno envelhecer, se move pelo desejo de deixar um outro registro no mundo. Se do outro lado da rua é o passado aniquilador que ainda se faz presente, ela, ainda que mire com sua câmera para tal direção, acerta na concretude da existência de outra memória, celebrada na figura de um rio que, como aponta a narrativa, fora canalizado, estancado pelo asfalto, mas segue em movimento subterrâneo.

A rua, infiltrada pela violência, é reconfigurada pela presença de mulheres insubmissas, que bordam e eternizam os fios do desejo de acolher a presença do Saracura e, sobretudo, dos corpos negros vitalizados por este rio. É este o exercício que dá tom ao filme, num jogo fluido entre o que de fato nos mostra e aquilo que nos convida a ver e tocar, “fabricando as imagens onde elas faltam” (Barros; Freitas, 2018, p.116).

Paralelamente às cenas que retratam Jerusa no cotidiano da cidade, acompanhamos Silvia em constante movimento e sobressaltos diante da perspectiva do futuro. São Paulo é, de início, uma imensidão onde Sílvia desaparece no plano (fig.21): ela é só mais uma, engolida pela paisagem cercada de edifícios, por onde caminha em enquadramento aberto. O regime de invisibilidade (Ferreira, 2016; Ferreira; Souza 2017) experimentado pelas mulheres negras, seja na esfera pública ou no cinema, é denunciado na própria composição do plano.

Passos inquietos. Mãos afoitas. Respiração ofegante. Tropeços. Esbarros. Sílvia está sempre com pressa, ansiosa com o mundo à sua volta. Atrasada para o trabalho, correndo para executar suas atividades, impaciente para saber se foi aprovada num concurso. O que também se conjuga ao sintoma da vida contemporânea: de aceleração, consumo, produtividade, isolamento, sobrevivência (Han, 2015; Dardot; Laval, 2016), que se impõe mais brutalmente numa dimensão racial.

⁹⁰ Aqui me refiro à frase de Jerusa quando se enerva com os policiais e oferece água às crianças abordadas: “Não tem corpo que aguento as lapadas desse mormaço”.

Figura 21 – A invisibilidade urbana de Sílvia



Fonte: frame do filme **Um dia com Jerusa** (2020)

Na banca de revistas, a personagem procura o jornal para saber do resultado do certame. A câmera se aproxima, com Sílvia ao celular com a avó cobrando sua presença. Sílvia tem pressa, desliga o telefone afirmando para a avó que “o sinal tá péssimo”. A celeridade da vida urbana enclausura as relações familiares. Quando fala com o atendente – neste momento, a câmera se distancia novamente – e ele entrega a edição do jornal do dia anterior, Sílvia perde a paciência: “Essa merda é de ontem!”. E é respondida com agressividade, enquanto tropeça: “Nervosa!”. Em um corte, ela some de bicicleta pela rigidez de paredões que rasgam o céu, e cruza, em seguida, a escultura da Mãe Preta (fig. 22).

Figuras 22 – Monumento da Mãe Preta



Fonte: frame do filme **Um dia com Jerusa** (2020)

A raiva de Sílvia avança sob um indivíduo, mas mira uma estrutura. Em seu acúmulo de frustrações, a exclamação se projeta na paisagem como resposta ao ritmo de vida exaustivo nas cidades, que desindividualiza os sujeitos, ao mesmo tempo em que cobra a competitividade para a sobrevivência: na banca de revista, está um fio de esperança

de outro futuro ansiado. Um futuro, via de regra, escasso de oportunidades para as mulheres negras, levando em conta a análise de Gonzalez (2020) de que gênero e raça se interseccionam como estruturas de poder que determinam processos de exclusão socioeconômicos como desdobramentos da colonização brasileira.

Se quase tudo na sequência remete à aspereza, à distância, corroborando a própria atmosfera urbana, há também alguns indícios do desvio à hostilidade e da própria desobediência operada pelo filme. É quando a câmera se aproxima na passagem de Sílvia pela banca que observamos mais detalhadamente a imagem de revistas cujas capas são todas ilustradas por mulheres negras. Ivone Lara, Djamila Ribeiro, Sueli Carneiro, Patricia Hill Collins. Rostos que não são mais um na paisagem, mas são, sim, singulares ao olhar da câmera, que reposiciona todo um imaginário ocultado da intelectualidade negra feminina.

Em grande proporção, quase à borda do quadro quando Sílvia pedala, se apresenta a estátua de uma figura subversiva, aquela que, mesmo quase às margens da história, dá “uma rasteira na classe dominante”, como Gonzalez (2020, p.87) acentua no texto **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Tratada pelos brancos como doadora incondicional (e submissa) do amor às famílias brancas, a mãe preta é, na perspectiva da autora, aquela que canaliza a subversão à ordem dominante, pois é quem, muitas vezes, assumia o papel de mãe no lugar das mulheres brancas. Ela não só amamentava, como também introduzia as crianças à linguagem, aos valores culturais e a “uma série de outras coisas que vão fazer parte do imaginário da gente” (Gonzalez, 2020, p.88). E aí está a rasteira de que Lélia fala: a assunção do exercício materno no lugar da branquitude e a circulação da linguagem e cultura afro-brasileira entre as crianças brancas, na contramão do apagamento histórico.

A Mãe Preta ganha um peso monumental na amplitude da imagem. Ela se projeta diante das paredes da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e os riscos insubordinados nelas gravados. Torna presente o resíduo desse desejo desobediente de não sucumbir à desumanização dos corpos negros e à ausência de memória, seja na relação com a cidade ou com a própria história. O grito de revide de Sílvia é aquele que, mesmo no tropeço, deixa uma rasteira ou um risco na imaginação de um presente e de um futuro que jamais poderão ser vividos em continuidade com apagamentos da colonialidade.

No dia a dia, outras rasteiras precisam ser dadas. Sílvia cria suas estratégias para não ser engolida pela grande cidade, já que a vida cotidiana é atravessada por violências,

como na seguida situação de assédio por um dono de bar – também negro –, driblada com a indiferença de quem já se habituou a lidar com os efeitos do machismo.

A sequência de Sílvia pedalando pela cidade é um dos poucos momentos em que o filme paralisa num grande espaço, já que, pouco depois, adentramos, sob o olhar fechado da câmera, o espaço de intimidade da casa de Jerusa. Há, no entanto, uma dialética operada formalmente: enquanto a amplitude da cidade tensiona Sílvia – que se torna qualquer um em meio à paisagem –, os *closes* que nos interiorizam à vida de Jerusa parecem fazer com que seu corpo queira vazar do próprio quadro, extrapolar o ambiente privado, enquanto resgata histórias de gerações familiares anteriores que habitavam o Bixiga. É gesto do próprio filme a insubmissão a enquadramentos narrativos que estabilizam a multiplicidade das mulheridades negras e de suas histórias comunitárias destituindo-as de uma profundidade.

5.4. Desobediência como potência

Um corte brusco nas cenas que conformam nosso trajeto, pois outras, despertadas em minha memória pelas vibrações dos filmes, pedem passagem. Num território altamente abafado, intoxicada por nebulosas de cigarros acesos, esbarro em corpos suados, carregando latas de cerveja e coreografando *loopings* infinitos. Um lugar que poderia ser confundido com um pedacinho do inferno, mas, a mim e minhas amigas, constava mais como abrigo inquietante à nossa juventude elétrica. Sob o tremor de cabeças envolvidas por um rock pulsante de bandas de garagem desconhecidas, senão ao público dali, lá estávamos nós, cinco jovens brancas e negras, de 16, 17, 18 anos tomando o centro da cidade em plena madrugada com os nossos corpos. Centro Cultural Martim Cererê: era onde a vida da juventude de Goiânia dava seu ar, festejava e também protestava, com arte e música. Ali, muitas de nós também descobríamos o que pode um corpo lido como “feminino”, o que ele é capaz de mover, mas também quantas violências ele pode sofrer.

Nossas incursões naquele ambiente de paredes pichadas e baforadas de cigarro – entre outros tipos de fumaça – envolvia prazeres, rebeldia típica da classe média/média baixa, militância, mas também receios: vira e mexe, uma amiga era assediada, olhos “masculinos” nos engoliam como pedaços de carne e a raiva poderia se tornar escudo. As relações de gênero e raça não nos deixavam esquecer que éramos ali os corpos mais vulneráveis. Ainda assim, estávamos ali uma pela outra para proteger-nos das violências.

O que nos levava àquele espaço era a sensação de pertencimento, como jovens insubmissas a um mundo ditado por regras acerca do comportamento adequado às mulheres: “fecha as pernas”, “não ande na rua à noite”, “tem que se dar o respeito”. Nossos laços carregavam um impulso raivoso, um desejo de nos entender no mundo como nos sentíamos: intensas e abertas a diferentes experiências, uma cuidando da outra. Era nossa forma de riscar a cidade, com rastros deixados por pés, cabeça, peitos, bundas e o corpo todo.

Corte para outra memória, imaginada em variação de plano médio a *close*. Estava na casa de uma amiga. O ano poderia ser 2019 ou 2022. Auge do governo Bolsonaro e do terror psicológico que vivenciamos em meio a tantas cenas nauseantes do conservadorismo na esfera social e política. Entre risadas, brincadeiras, doses alcóolicas e carinhos, no aconchego do sofá de sua casa repleta de garrafas espalhadas pelo chão, pergunto a ela como está a vida no trabalho. Ela, frustrada, destila o amargor raivoso, nas palavras: “uma bosta”, retruca lembrando de mais um emprego mal remunerado, com jornadas exaustivas.

Conversa vai, conversa vem e ela, uma mulher lésbica e negra, confessa para mim que jamais se abriu com os colegas de trabalho sobre a sexualidade. Pergunto, curiosa e apreensiva, o por quê. O corpo dela retrai, tenso, e se dilata a mim quando desabafa com uma expressão: medo. Medo do olhar dos colegas, de ser perseguida, de ser demitida do emprego que mal lhe garantia pagar as contas. E compartilha que tinha receio de realizar demonstrações de afeto na rua com sua então companheira, também negra, e ser afrontada. Os olhos da rua estão sempre atentos ao corpo de uma mulher, seja hetero, lésbica, cis ou trans, branca ou negra. A intensidade destruidora do que podem causar varia conforme a escala hierárquica de desumanidade a que estão submetidos.

Joice Berth (2023) chama a atenção para o fato de que os espaços urbanos – assim como os privados – foram modulados para comportar os interesses da masculinidade patriarcal, que perpetuam as violências às mulheres no âmbito doméstico as punem quando transitam na esfera pública, “o espaço do *pater familias* ou do chefe da família” (Berth, 2023, p.158). Numa perspectiva interseccional, as mulheres negras enfrentam expressões mais intensas deste controle no espaço público, por serem subjetivadas por meio de imaginários patriarcais e coloniais que as inferiorizam pela raça e pelo gênero (Lugones, 2020) e justificam a exploração e violência sobre os seus corpos.

Se a experiência de mulheres nos espaços urbanos é diferente da experiência de homens, o componente racial também define as diferentes vivências entre

mulheres brancas e negras ou não brancas que, além de expostas à opressão de gênero, têm as ferramentas do racismo atuando no aumento da agressividade na abordagem, na intensidade dos abusos e na exposição dessas mesmas mulheres a perigos invasivos (Berth, 2023, p.162)

Do mesmo modo, a violência também recai potencialmente sobre lésbicas e trans como uma forma de defesa dos privilégios e de uma suposta superioridade cisheteromasculina dominante. Os códigos de dominação circulam e configuram estes espaços nos diferentes discursos e símbolos instituídos, desde o policalesco até o religioso, promovendo diferentes níveis de controle e vigilância dos corpos que não performam ou não coadunam com as subjetividades hegemônicas.

De minhas memórias e reflexões, voltamos aos filmes cartografados. As sensações disparadas, como energia em alta contenção, nas sequências analisadas coadunam à não aceitação à tal hostilidade às mulheres negras e *queer* na esfera pública – o que também se ata ao íntimo e ao subjetivo. Expande-se com raiva contra o monopólio da violência (Mombaça, 2021) exercido no entrelaçamento entre os sistemas de poder patriarcal, colonial e capitalista neoliberal que determinam padrões estéticos e subjetivos de feminilidade, incidem com autoritarismo contra corpos lidos fora de atributos humanos, organizam a cena do capital em lógicas urbanas de sobrevivência e exploração.

A raiva “temperada no fogo da sobrevivência” (Lorde, 2019, p.213) é o que insufla e alimenta a experiência de mulheres negras na relação com o racismo e o sexismo desde a infância, expressa Audre Lorde (2019). O que se estende às mulheres lésbicas. Afinal, nos lembra a autora, esta energia é reativa ao próprio ódio manifestado pela sociedade contra estes corpos por preconceitos, exclusão, julgamento, violência, silêncio, estereótipos, morte e destruição: “Somos mulheres negras nascidas em uma sociedade de arraigada repugnância e desprezo por tudo o que é negro e o que vem das mulheres” (Lorde, 2019, p.194).

Diferentemente da raiva, o ódio, nos diz Lorde, é o que desumaniza, oprime e destrói, é força que se direciona a um alvo visto como inimigo. O ódio é a expressão do reacionarismo. Em uma ponte com o pensamento spinoziano, é um afeto entristecido, passional, que se liga a uma causa externa – nesse caso, um outro visto como ameaçador ao eu – e diminui a capacidade do corpo de agir, vincular, transformar: “Aquele que odeia esforça-se por afastar e destruir a coisa que odeia” (Spinoza, prop 13, corolário).

Lorde fala da canalização e do uso consciente e construtivo da raiva, ao invés da negação, apatia ou dormência deste sentir, como fonte de empoderamento e desvio a

qualquer tática de silenciamento a experiências dolorosas vividas pelas mulheres negras. Pois não se permitir ter raiva é uma forma de domesticação e submissão de corpos que precisam ser contidos na docilidade, na passividade e no medo. Ainda que a raiva também cause dor em si, Lorde declara que ela também garantiu sua sobrevivência; o silêncio, pelo contrário, nunca a protegeu. A autora encontra na raiva a manifestação de repulsa, inconformismo e enfrentamento às estruturas de dominação, mas também, quando redirecionada criativamente, um afeto potente em favor da pulsão de vida.

Resgatando Safatle (2016), pontuo que os afetos constroem o campo político e também conformam os mecanismos de controle social dos corpos. Nossos modos de sentir e perceber o mundo são totalmente afetados pela forma como as estruturas sociais, políticas e históricas se organizam e atravessam nossa subjetividade, ao passo que esses sentires também são capturados na governança política dos sujeitos.

Cada qual em suas dinâmicas, as obras que constituem o mapa deste capítulo conjugam raiva efervescente que se distancia das imagens de controle impregnadas no imaginário social quanto às mulheres negras como essencialmente amarguradas ou agressivas (hooks, 2022; Bueno, 2017). Tal mito, ao interligar opressões de gênero e raça, desumaniza e descredibiliza as mulheres negras, negando suas potencialidades “porque ela vem acompanhada de uma ideia de ausência de auto-controle” (Bueno, 2017, online), quando, de fato, sua reprodução atua no controle daquelas a quem essa alcunha se designa.

Como efeito desobediente a processos violentos que modulam a construção de suas subjetividades, expressar a raiva é contestar uma performatividade subalterna, disciplinada, socialmente aceita, esperada e reiterada sistematicamente no imaginário social em relação a estes corpos. É transgredir a captura de suas afetividades na construção de estereótipos aprisionadores a suas representações (Lorde, 2019).

Muito embora este seja o combustível das imagens, a desobediência das personagens vem sempre acompanhada de outra coisa. Um beijo ardente, uma presença que acolhe, gestos de proteção, uma escuta que é partilhada. Resistir e existir com tesão, amor, alegria, proteção, memória, poesia, juntas.

Em **Tremor Iê**, a resposta à dor aparece com certa raiva – ainda que contida – e também prazer, embora prevaleça a sensação de ausência de horizonte político. Esta energia não deixa de ser extravasada mais ao final do filme, em gestos de vingança das personagens, ao roubarem os restos mortais do ex-ditador Castelo Branco para negociar a

liberdade de outras amigas presas como um ato de reparação.

Poderíamos, em um primeiro momento, associar a constante lembrança da opressão pelas personagens ao ressentimento: impossibilidade ou recusa a superar uma dor, o que alimenta a má consciência do sujeito, nutrido por um desejo de vingança. Maria Rita Kehl (2015), no entanto, entende que o projeto vingativo do ressentido nunca se consuma. Impotente à reação imediata à violência, ele é alimentado pela raiva, por queixas reiteradas, pelas amarguras do passado. Mas, mesmo insuflado pelo desejo de vingança, é incapaz de cometê-la por covardia. A autora pontua: “O ressentimento não se confunde com a revolta silenciada nem com a resignação forçada que se produz sob regimes totalitários ou sociedades fortemente estratificadas” (Kehl, 2015, p. 21).

Ainda que em **Tremor Iê** transborde uma reatividade, o próprio gesto do filme de retorcer a ficção e criar um campo de imaginação política radical, é um modo de transformar criativamente a raiva não em ressentimento, mas em potência pela qual a violência, embora persista na memória, é redistribuída (Mombaça, 2021).

Não menos imerso em certa atmosfera ressentida de um conservadorismo embebido no imaginário de manutenção da “família tradicional”, mas também de um desejo de revide a essas forças, **Levante** imagina a dispersão da raiva de Sofia num ritmo contido até que, em dado momento, dê forma contundente ao levamento que suas amigues-abelhas formam junto a ela. O engajamento desta multidão *queer* se concretiza para tornar a opressão a uma o enfrentamento por toda uma coletividade.

O ódio persecutório patriarcal, mesmo revertido criativamente contra seus próprios propósitos de impedimento do aborto, deixa sua marca. É por conta da violência contra Sofia que sua gravidez é interrompida. Essa violência nos transparece o quanto no mundo patriarcal e racializado os corpos das mulheres negras são constantemente controlados, vigiados e submetidos a levar uma gravidez adiante, mesmo que indesejada. O fato de a narrativa reiterar tal processo traumático envolvendo uma mulher negra, mas não problematizando tal impacto numa dimensão racial, nos aponta questões controversas: ao mesmo tempo em que expõe e critica tal violência e sinaliza seu enfrentamento coletivo, o filme não deixa de se ancorar sobre ela.

A raiva de Sofia não a imuniza de vivenciar a dor, mesmo que a interrupção da gravidez ocorra. O que me coloca uma questão: é possível ultrapassar os relatos de dor quando se fala em aborto, sobretudo pela experiência de mulheres negras? E mais: quando

as narrativas da branquitude se desviarão da imposição da vulnerabilidade a estes corpos?

Um dia com Jerusa, por sua vez, se desvia de imagens que estigmatizam as mulheres negras e recusam o registro de suas narrativas de afetos para também fabular sobre um passado que não está estritamente imerso em dor e ausência. Nas sequências que percorremos, os ecos da raiva são ora efusivos, ora poéticos, mas não menos imersos num desejo do fluir de imagens que ultrapassem a resistência, amalgamadas na manifestação ativa do sentir, mas também no cuidado e nos afetos femininos, como situaremos no capítulo 7. Sílvia e Jerusa reagem de forma sintomática às sistemáticas do poder, seja as pressões por desempenho próprias ao capitalismo neoliberal ou a violência estatal de cunho racista.

Para a personagem mais velha, há uma postura ativa propulsora de reinvenção de olhares sobre o domínio da violência. Já no brado de Sílvia, resta somente frustração de algo que se não concretiza – o movimento de uma angústia que não quer ser canalizada, mas pouco gera um impulsionar do corpo à transformação. Ainda assim, o silêncio é rompido, a voz ecoa e explode sem reter o incômodo para si. Se gritos de raiva sufocada marcam, de início, a experiência na cidade, o caminho seguido pelo restante do filme é o de desviá-los e tornar o ambiente urbano tão familiar e afetivo quanto um lar, de conferir historicidade às mulheres negras na relação com a cidade, promovendo outra ocupação das imagens.

Em meio ao assombro, ainda visível e sensível nas imagens, de um mundo que resulta dos destroços e das “sobras da construção civilizatória do Ocidente europeu” (Rufino, 2019, p.26), erigidas pelo entrelaçamento entre colonialismo, capitalismo e patriarcado, os lampejos raivosos despertados por estas subjetividades não hegemônicas acenam, nas sequências, para uma rota de fuga ainda provisória, pois de tudo não rompe com a estrutura da paisagem herdada. Como nos lembra Lorde (2019, p.195), “a longo prazo, a energia gerada apenas pela raiva é uma força cega, que não pode criar futuro”. Não por isso, a intensidade com que se projeta é menos convidativa à saída da estagnação para se chegar em outras rotas criativas.

CAPÍTULO 6 – MAPA 2 – DA TERRÍVEL BELEZA: ROTAS DE LIBERDADE

Quando eu morder
a palavra,
por favor,
não me apressem,
quero mascar,
rasgar entre os dentes,
a pele, os ossos, o tutano
do verbo,
para assim versejar
o âmago das coisas.
Quando meu olhar
se perder no nada,
por favor,
não me despertem,
quero reter,
no adentro da íris,
a menor sombra,
do ínfimo movimento.
Quando meus pés
abrandarem na marcha,
por favor,
não me forcem.
Caminhar para quê?
Deixem-me quedar,
deixem-me quieta,
na aparente inércia.
Nem todo viandante
anda estradas,
há mundos submersos,
que só o silêncio
da poesia penetra.
(Evaristo, 2017)

O mapa-constelacional que se apresenta neste capítulo será traçado a partir das possibilidades de desterritorialização das subjetividades das protagonistas de nosso *corpus* desde trajetos, danças, poéticas que atualizam suas potências de vida, especialmente na relação com o espaço urbano. Interessa pensar como as manifestações do saber do corpo nos quatro filmes, emergentes de outros afetos que não a raiva, redirecionam as relações de poder para a composição de espaços de liberdade e para a resignificação de imaginários a partir das mulheridades negras e *queer*.

Nosso itinerário nos guiou por duas subconstelações, aproximadas por gestos e intensidades em comum. Na primeira – item 6.1, dividido em 6.1.1 e 6.1.2 – são os filmes **Café com canela** e **Tremor Iê** que nos apontam similaridades pela gestualidade da dança como movimento que rearticula a relação cárcere-liberdade, desdobrando dispositivos de

controle e/ou de subjugação. Tratam-se de sequências em que Margarida e Janaína, personagens dos dois filmes, aparecem em performances que reorganizam a dimensão do espaço-tempo como possíveis rotas de fuga. Já na segunda subconstelação (item 6.2, dividido em 6.2.1, 6.2.2 e 6.2.3), as imagens de **Levante**, **Café com canela** e **Um dia com Jerusa** se conectam pela elaboração de formas outras de se movimentar pelo espaço da cidade desvinculadas de posições subjetivas fixadas.

6.1. Coreografias de mulheres insubmissas

Outro percurso se abre neste mapa. Um itinerário coreografado, em ritmos ancestrais. Nele, dois corpos tocam a imagem, deslizam pelo meio, passeiam pelas bordas, transbordam para fora. Quais outros gestos podem dizer de corpos indomáveis a modos de ver e de viver prescritos? Neste deambular pelos filmes, me deparo com modos inventivos agenciados pelas mulheridades negras na ocupação do território fílmico aparentes em dois dos filmes do *corpus* – **Café com canela** e **Tremor Iê**.

O corpo, aqui, é a ferramenta do desmonte: a dança é o fio que desata os nós que interrompem os fluxos de vida. Em movimento, os corpos insubmissos são articulados dentro de experiências estéticas que reconectam as mulheres negras a estratégias de resistência desde experiências subjetivas (individuais e coletivas), e de reafirmação destas corporeidades e potências de criação de imaginários referenciados em expressividades da matriz afro-brasileira.

Os corpos performáticos das mulheres negras já coreografaram histórias surrupiadas por imaginários hegemônicos aprisionados na imagem colonial da hipersexualidade, “reduzidas a mero espetáculo”, como nos lembra bell hooks (2019b, p.112), sobre a sul-africana do povo Khoekhoe Sarah Baartman⁹¹. Apelidada pejorativamente de Vênus de Hotentote, seu corpo, tido como exótico, fora explorado por um médico britânico no início do século XIX em exibições forçadas de sua nudez em salões de curiosidades para europeus, devido à protuberância de suas nádegas.

Mas é também na linguagem corporal e na oralidade que há tantos séculos populações afro-diáspóricas movimentam suas tradições, saberes e fazeres e, na contramão dos silenciamentos históricos, entrelaçam territórios, povos e culturas cindidos,

⁹¹ O corpo de Sarah continuou a ser exibido ao público em museu na França mesmo após a sua morte, sendo preservado também para exame de cientistas. Em 2002, seus restos mortais foram devolvidos à África do Sul, a pedido de Nelson Mandela.

de cá e de lá do Atlântico negro, nos lembra Martins (2021). Na capoeira, no samba, nos terreiros, nas performances dos congados, os corpos gingham, rodam em sintonia, inscrevendo memórias culturais e engajados contra políticas de esquecimento:

Como afirma o filósofo Bunseki Fu-Kiau, a África é o “continente dançante”, na medida em que a música e a dança permeiam toda e qualquer atividade, sendo uma forma de inscrição e transmissão de conhecimentos e valores. [...] Nessa estética dançante, ou seja, uma estética da primazia estruturante do movimento, as corporeidades são constitutivas e constituintes dos modos de fazer, tornando o corpo e suas poéticas agências de inscrição do conhecimento (Martins, 2021, p.130).

Martins associa a identidade afro-brasileira a uma espécie de tessitura arquitetada em um processo móvel que encruza culturas e formas simbólicas e restaura significâncias de modo que “as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras” (Martins, 1997, p.26).

É nesse sentido que as performances que se evidenciam nos filmes cotejados também parecem apontar para reatualizações de dinâmicas existenciais que perpassam o cárcere – seja subjetivo ou vivido – de suas protagonistas. Do ponto de vista de uma análise fílmica sensível, as performances podem ser tomadas como “um modo de expressar os corpos na tela que mobilizam o espectador, a partir de afetos e engajamentos sensório-sentimentais” (Baltar, 2023, p.5), ou seja, uma construção sensorial que interpela a subjetividade espectral e nos retira do campo comum da narrativa – de ações encadeadas – para nos direcionar a percepções que ultrapassam os sentidos.

Em **Tremor Iê** e **Café com canela**, a dança ressignifica a relação com os espaços urbano e privado, com as próprias subjetividades das mulheres negras e com imaginários dominantes. As territorialidades deflagradas nestas duas obras demarcam uma relação de margens urbanas e social. No filme de Elena Meirelles e Lívia de Paiva, adentramos, em dados momentos, não só os bairros periféricos de Fortaleza, mas as bordas do sistema urbano, numa reimaginação do espaço penitenciário. Cachoeira e São Félix, cidades do Recôncavo Baiano figuradas em **Café com canela**, remontam a vida interiorana em sua ambiência histórica, longe dos holofotes da capital baiana e próxima de tradições seculares que a ancestralidade negra inscreveu sobre o território. É, no entanto, o isolamento

de Margarida da comunidade o fio que nos conduzirá à narrativa. A presença de mulheres negras nestes espaços se situa numa encruzilhada entre domínio – da dor ou da privação – e resistência. Essa dialética é localizada no próprio corpo em performance.

6.1.1. – Dança como extrapolação da dor em Café com canela

Margarida, de **Café com canela**, segue resignada em sua própria casa por anos devido ao luto do filho, Paulinho. Abandona o cuidado de si no amargor de uma dor insuperada e paralisante. A morte do filho se desdobra em outras linhas duras: a morte dos sonhos, dos anseios e da vida em comunidade. A casa torna-se seu espaço restritivo, onde encontra conforto e desconforto, dor e anestesia de seus sentires, na captura de sua linha desejante. Uma dor vertida pela epiderme da alma, extravasando os poros do espaço.

A câmera que a registra é predominantemente estática, capta-a a uma certa distância, sem invadir seu espaço do sentir. As ações rarefeitas corroboram a constituição dessa atmosfera sensível de ausência, dor e solidão na produção de sua subjetividade. Temos, ainda, a sensação de clausura em torno da personagem evocada a partir de alguns elementos cênicos e da linguagem cinematográfica – visuais e sonoros.

Os cigarros acesos um após o outro, cujo o cheiro da fumaça parece extrapolar a tela como a nos anestesiá-la; o café frio que a personagem requeima (fig. 23) e que evoca o amargor em fervura; o contraste da iluminação em diferentes planos em que é filmada no lar, onde a sombra é sua única companhia; a profusão de sons que evocam memórias familiares, mesmo no silêncio da personagem. Até mesmo as paredes de sua casa dão vida ao sentimento de dor e aprisionamento de Margarida, em contraste à inexpressividade de seu corpo: elas choram dendê (fig. 24), cujo o cheiro marcante exala pelo cotidiano das ruas de Cachoeira; se movem dando a impressão de encarcerar a personagem (fig.25); são tomadas por folhas que simulam uma floresta (fig. 26) em cena em que ela vaga desorientada, enquanto a trilha sonora é tomada pelo intenso ritmo dos atabaques e do agogô.

Combinam-se elementos do fantástico, do onírico e do realismo que conectam o plano espiritual – de cuidado e, ao mesmo tempo, de intensa expressão do luto – e o cotidiano desde referências ao candomblé e elementos que despertam lembranças do território do Recôncavo. Este jogo faz emergir o que Deleuze chama de imagens-sonho⁹²,

⁹² Deleuze (1983; 2005) identifica alguns regimes de imagem no cinema que distinguiriam as construções cinematográficas do cinema narrativo clássico às do cinema moderno: as imagens-movimento (que

aquelas em que o objetivo e o subjetivo não se distinguem: “as percepções da pessoa que dorme subsistem, porém, no estado difuso de uma nuvem de sensações atuais, exteriores e interiores, que não são apreendidas por si mesmas, escapando à consciência” (Deleuze, 2005, p.73). Diante da impotência em lidar com seus sentimentos, são estes escapes à consciência que trazem à tona o que está enclausurado na subjetividade de Margarida.

Figuras 23, 24, 25 e 26 – A prisão interna de Margarida



Fonte: frames de **Café com canela** (2017)

É válido considerar, conforme Collins (2019), que a maternidade muitas vezes se constitui “um espaço no qual as mulheres negras se expressam e descobrem o poder da autodefinição, a importância de valorizar e respeitar a si mesmas, a necessidade de autonomia e independência, assim como a crença no empoderamento da mulher negra” (Collins, 2019, p.296). Quem corrobora tal perspectiva é Gonzalez (2020) ao dizer da valorização das mulheres pela função materna nas culturas negro-africanas, o que se estendeu como herança às religiões de matriz africana. Por este ponto de vista, a perda da possibilidade de exercício da realização materna para Margarida não pode deixar de ser lida como uma perda de poder e da própria identidade.

Ao viver seu luto, Margarida se afasta deste espaço simbólico de autonomia

encadeiam as imagens a partir de uma lógica significativa e opera na montagem a ideia de ação) e as imagens-tempo (percebidas como situações óticas e sonoras puras que parecem paralisar o tempo, deslocar o instante de sua duração, não estando mais atreladas à ação, mas estando entre o atual e o virtual). As imagens-sonho são um dos tipos das imagens-tempo.

cativado a partir de relações que empoderam e cuidam, ainda que siga cuidada pelo ex-companheiro, que não deixa de levar compras à sua casa. O desabrochar de Margarida para a retomada de sua vida comunitária – a abertura a outra linha de desejo – se dá quando ela finalmente se permite ser abraçada por Violeta e por si mesma. Ex-aluna de Margarida e amiga de Paulinho na infância, Violeta foi amparada por Margarida quando seus pais faleceram. Ao longo dos anos, elas perdem contato e se reencontram quando Violeta bate à porta de Margarida para vender coxinhas. A aproximação entre as duas fortalece Margarida quando enlutada e a incentiva a ressignificar as memórias do filho.

Margarida se nega a entrar no antigo quarto do filho. O ambiente carrega a memória de uma maternidade interrompida, de uma angústia profunda. Após ser confortada por Violeta, ela, ainda que hesitando, se permite acessar esse espaço, de costas para a penitência da dor. A imagem abaixo (fig. 27) ilustra o momento, no qual luzes, sombras e paredes do lar aconchegam e encurralam Margarida sozinha ao fundo do plano, enquanto ela tateia vestígios de um tempo que se foi, de uma presença que agora se materializa no invisível. O cheiro do filho persiste como doce lembrança em um travesseiro. O enquadramento, espremido, é similar ao observado no momento em que Violeta guarda os objetos do quarto de sua avó falecida, na distância do olhar que respeita o luto, para então, depois, confortar de perto. Um olhar onde a dor ainda é retida na clausura espacial e na solidão, e que conflui as vivências de Margarida e Violeta.

Figura 27 – O abraço do espaço a Margarida



Fonte: frame do filme **Café com canela** (2017)

Num corte, a câmera adentra o quarto, repleto de brinquedos, desenhos e objetos infantis. Um universo lúdico, colorido, alegre, cujos rastros pouco parecem abrigar a

ausência. Como narrar o não narrável? Como dar passagem ao afeto em seu instante? Em meio ao desapego de suas memórias, Margarida coreografa sua dor. O corpo dançante, melancólico, em gestos lentos que vão se expandindo, embalados pela canção Mateus Aleluia em saudação a Olorun, pai de todos os orixás, fonte da energia vital e princípio de todas as coisas, comporta uma carga emocional ao dar forma a um luto que quer ser sentido, movimentado e curado com vida. Na cosmo percepção iorubá, Olorun criou o plano espiritual – o Orum – e o físico, o universo – Ayê — com toda a sua existência. Pulsante, a sabedoria de Olorun aparece com sua força criadora encorpada nos gestos de revitalização de si de Margarida.

A câmera dança em agenciamento com este corpo, em seus volteios espiralados (fig.28). Em dado momento, rodopia tal qual Margarida, assumindo seu ponto de vista. Tece, então, uma relação de efeito vertiginoso com a personagem ao se afetar por seus movimentos. Pensar essa acoplagem entre câmera e corpo como um agenciamento⁹³, na esteira de Deleuze e Guattari (1995), me parece importante, já que este modo, instaurado na conexão de elementos heterogêneos – humanos e não humanos –, em contágio, reafirma um arranjo coletivo de forças e movimentos distintos. Os agenciamentos se dão na imanência, na relação entre os seres, o mundo, as coisas.

Figura 28 – Dança curativa



Fonte: frames de **Café com canela** (2017)

⁹³ Sobre os agenciamentos, Deleuze e Guattari (1995) propõem duas dimensões: os agenciamentos maquínicos de desejo e os agenciamentos coletivos de enunciação. O primeiro diz respeito às formas de conteúdo – a reação na conexão entre os corpos que produz desejo –; já o segundo se relaciona às formas de expressão – como esses corpos irão se conectar, o conjunto de regras para que ajam em consonância.

Para os autores, o agenciamento comporta em simultâneo a desterritorialização – a criação de um novo território existencial, as linhas de fuga produzidas pelo desejo – e a reterritorialização – aquilo que se organiza num plano normativo, os dispositivos do poder. Nesse processo, produz-se fluxos de realidades e virtualidades, bem como as subjetividades. “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (Deleuze; Guattari, 1995, p.17).

É nesse sentido que a câmera está com Margarida e ela com a câmera, num diálogo acolhedor, numa intimidade compartilhada que cria conosco um plano comum junto a um corpo que sente e se move para dentro e fora de sua prisão interna. Podemos, assim, estender essa relação entre câmera e corpo ao próprio corpo espectral, à medida que também experimentamos a intensidade do sentir de Margarida em seus fluxos afetivos. Até que Margarida vai ao chão, e no aconchego das quatro paredes que não mais a espremem, em posição fetal, se encolhe para renascer.

Mais do que a carga emocional, há a percepção de como o corpo atua/reage ao espaço, afetado por ele, o que, na perspectiva de uma câmera-corpo realça

uma presença física atrelada ao ponto-de-vista, como se fosse um corpo invisível, vivo, respirante (e que por vezes pode perder e recuperar seu fôlego), capaz de afetar sensorial e emocionalmente as audiências à medida que explora o espaço cênico e estabelece relações com os demais corpos em cena, mediando e sentindo as variações energéticas dos mais diversos estados corporais instaurados durante esse processo (Vieira Jr., 2021, p.43-44).

Nesse espaço carregado de lembranças, a dança de Margarida converge temporalidades e abre futuros possíveis, ultrapassando o desejo de representação para evocar afetos. O corpo em performance, entremeado a planos em que encaixota os pertences do filho, já não quer mais abrigar o tempo da dor, mas reinventar desejos e mundos em suas formas de sentir e de existir.

A catarse da dança desloca esse espaço-tempo que aprisiona e restringe a subjetividade à imobilidade e às próprias memórias, experienciadas como constante repetição do trauma, levando a uma outra política desejante da personagem, materializada no olhar da câmera ao ampliar seu mundo sensível. Não que o passado deixe de imprimir suas marcas em Margarida: ele é conciliado com a transformação da dor em ação, do silêncio em linguagem (Lorde, 2019), num desencarcerar dos sentimentos. “O corpo dança o

tempo. Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento” (Martins, 2021, p.88). Dançar é abrir uma brecha para que o corpo ocupe, em seguida, outras paisagens, desloque os sentidos de solidão e abrace a si.

O gesto de dançar como “esperança radical de viver de outra forma” (Hartman, 2022, p.315) é narrado em **Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais**. No livro, Saidiya Hartman remonta, a partir da fabulação crítica, trajetórias de mulheres negras que viviam nas periferias de Nova Iorque no início do século XX e encontraram seus próprios caminhos para escapar da servidão e viver em liberdade. A dança é um dos artifícios encontrados por Mabel, uma jovem aspirante à cantora de concerto, como rota de fuga às coerções que circundavam a vida no gueto e à sentença ao odioso trabalho doméstico e ao casamento – destino irrefutável às mulheres.

Como a fuga da *plantation*, o escape à escravidão, a migração do Sul, a debandada para a cidade ou as perambulações pela Lenox Avenue, a coreografia era uma arte, uma prática de se movimentar mesmo quando não havia outro lugar para ir, nenhum lugar para onde fugir. Era um arranjo do corpo que escapava à captura, um esforço para tornar o inabitável habitável, para escapar ao confinamento de um mundo cercado por quatro paredes, um cômodo apertado e abafado (Hartman, 2022. p.315).

A rota de fuga também traçada por Margarida com seu corpo movente desvia expectativas de isolamento e a manutenção de narrativas de sofrimento para resgatar uma sensação de pertencer que lhe foi arrancada, na possibilidade de seguir vivenciando sua mulheridade para além da maternidade que a vida lhe furtou e de resgatar o próprio poder. É preciso um impulso – ou um pulsar do próprio corpo – para pedalar com as próprias pernas, como ela faz na cena seguinte, já ao final do filme, ao lado de Violeta, abrindo-se novamente à liberdade e ao viver comunitário pelas ruas de São Félix.

6.1.2. Imaginários desencarcerados em Tremor Iê

Em **Tremor Iê**, por sua vez, a performance do corpo em cena, em segmentos que demarcam a passagem do regime narrativo para o regime expressivo, desestrutura a rigidez de lugares sociais predeterminados às mulheres negras. Em uma dessas sequências, avistamos Janaína em cárcere na escuridão de um espaço com paredes brancas onde seu corpo está colado. Os gestos performados na estreita cela que a retém, ao circular pelo

lugar, tatear as paredes (fig. 29) e gingar na capoeiragem, desenlaçam sons ancestrais do berimbau e vibram nas imagens uma força insubmissa, de resistência negra, capaz de produzir, no contínuo imagético-sonoro, uma travessia rumo à liberdade.

Figuras 29 e 30 – Performance de Janaína em direção à liberdade



Fonte: frames do filme **Tremor Iê** (2019)

A ondulação sonora é repercutida como a própria coreografia corporal, afetadas uma pela outra. Num artifício da montagem, o corpo dançante de Janaína transborda os limites do espaço clausurante da prisão ao abrir uma fenda para outro espaço-tempo, onde se encontra no telhado de uma casa a usufruir da possibilidade de se desnudar do uniforme prisional e contemplar o céu (fig.30). A casa, assim, torna-se o espaço da liberdade, um abrigo que não é fechado, mas aberto ao horizonte.

Se para as mulheres brancas de classe média a casa foi tida historicamente como espaço aprisionador em detrimento de suas longas lutas para ocupar a esfera pública, para as mulheres negras periféricas, esse lugar de intimidade, do qual são comumente afastadas pelas exaustivas jornadas de trabalho, é, muitas vezes, um *locus* de exercício do poder e de microrresistências cotidianas (Ferreira, 2016).

O desarranjo do confinamento com movimentos livres, num contexto de vigilância e controle dos corpos, desemboca no desvio dos códigos que reduzem a nudez feminina e negra ao olhar erótico, hiperssexualizado – de que nos fala Gonzalez (2020), Collins (2019) e hooks (2019b) –, reiterando outro prazer: o da liberdade de ser, sentida como brisa no corpo. Não é um corpo disponível à contemplação e consumo de um outro (masculino): o olhar mantém certa distância – nem tão próximo, nem tão longe –, não a ponto de o corpo sumir da paisagem, mas de delinear um espaço respirável em que se torna visível e, ao mesmo tempo, fundido a ela, marcando essa fronteira do horizonte entre telhado e céu, o que retém e o que escapa.

Há um contemplar afetivo de um espaço roubado, de um lar ilimitado que, mesmo no cárcere, ainda a abriga, pois os sonhos atravessam fronteiras. Para além da sobrevivência, há o desejo de viver. Um corpo rebelde, nos diz Hartman (2022, p.242), é aquele que improvisa “com os termos da existência social, quando esses já foram ditados, quando há pouco espaço para respirar [...]. É a infatigável prática de tentar viver quando você nunca foi destinada a sobreviver”.

Elena Del Río (2008) parte da premissa de que a performatividade, como evento expressivo-afetivo em alguns filmes, pode ser capaz de suspender o regime narrativo e de impactar as relações de poder ali expressas: “os momentos afetivos-performativos (...) alteram a ênfase nos corpos organizados, escravos da moralidade e da representação, para a potência ética e criativa do corpo expressivo” (Del Río, 2008, p.16). Observamos, assim, gestos expressivos que nos engajam por uma energia represada, em ponto de ebulição, num movimento sentido como choque à letargia do ritmo narrativo.

A força desobediente de Janaína, antes contida, se expande e se espalha por todas as direções, sem se deixar aprisionar em espaços delimitados. Cria uma curva não só no tempo e no espaço, mas nas limitadas imagens que historicamente remetem os corpos de mulheres negras e lésbicas à invisibilidade ou a experiências de objetificação e de exclusão – neste caso, pelo cárcere –, também desviando-os da rigidez de olhares vitimizadores na tensa relação com a violência estatal. Por isso, “Performar, neste sentido, significa inscrever, repetir transcribando, revisando, o que representa “uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória”” (Martins, 2021, p.30).

A performance é o dispositivo que evoca a memória de um gesto que inscreve a história com suas tradições e a atualiza e reinventa, intervindo no curso narrativo para

instaurar um espaço de liberdade. Assim, o corpo age sobre o tempo e também sobre o espaço, ao inventar um território acolhedor para si numa dimensão temporal complexa que tensiona a sequencialidade normativa da branquitude para praticar a forma espiralar (Martins, 2021) afrodiaspórica. A dança demarca uma passagem, o caminho aberto para temporalidades simultâneas e mundos em que já se habitou, habita-se e almeja-se habitar. Reavivar a memória ancestral – da capoeira, da ginga – em sons e gestos é uma estratégia que o filme ativa para dismantelar a violência e fissurar a própria representação num gesto de criação. São os saberes do corpo desdobrando formas de reencantamento do mundo e dando movimento ao desejo.

6.2. A rebeldia, o encontro, o olhar, o transe: modos de reinventar a existência

Suely Rolnik, em **Esferas da Insurreição Notas para uma Vida não Cafetinada** (2018), analisa o cenário micropolítico brasileiro apontando uma rota de fuga a toda a expropriação a que nossos corpos estão relegados. Ela pontua o efeito de captura à pulsão de vida que o trauma da colonização legou a sujeitos forjados pela política da racialidade e das desigualdades de classe. Reapropriar-se da potência criadora de modos de vida é, para ela, um projeto insurgente às novas configurações do capitalismo global que, entrelaçado à colonialidade, expande suas capacidades de domínio das subjetividades em seu movimento de devir. Rolnik afirma que esta reapropriação só se dá na construção de um comum materializável colocando em relação diferentes subjetividades.

Criam-se com isso territórios relacionais, temporários, variados e variáveis. Nesses territórios se produzem sinergias coletivas, provedoras de um acolhimento recíproco que favorece os processos de experimentação de modos de existência distintos dos hegemônicos, valorizando e legitimando sua ousadia (Rolnik, 2018, p.141).

Trilhamos esta subconstelação, composta por **Levante**, **Café com canela** e **Um dia com Jerusa**, em busca de possíveis pulsões criadoras desveladas por suas protagonistas em suas capacidades de desestabilizar espaços urbanos normatizados.

6.2.1. Dilúvio *queer* em Levante

Gestos insubmissos sobressaltam e riscam as estruturas urbanas. Não só paredes abrigam a assinatura anônima por eles deixada, mas carros. A tinta é natural. Assim como

em **Tremor Iê** as personagens riscam a cidade para deixar as marcas de seus desejos desobedientes, o rastro que emerge em uma sequência de **Levante** vem de certo gozo, mas desta vez pelo simples ato de rebeldia. A sequência que será analisada também encarna a desobediência de corpos situados às margens dos sistemas, mas comporta um campo energético um pouco distinto do encontrado no filme de Elena Meirelles e Livia de Paiva.

Amigas e amigos se encontram para celebrar a conquista de uma bolsa em um time chileno por Sofia, antes de descobrir sua gravidez. De fragmentos da cidade em movimento com seus pálidos muros pichados, passamos à agitação dos corpos dançantes, impregnados da sensualidade de tons entre azul e vermelho. Situada(u)s numa festa, ambientação tão comumente vinculada à sociabilidade *queer*, ela(u)s dançam, cantam, vibram efusivamente ao som do funk de Bivolt, Duda Beat, Douglas Moda e Nave, cuja letra ressalta a ousadia e o tesão como modo de viver: “Já sabe que o mundo não vai entender/ Só deixa viver/ Seu jeito, sua garra de querer vencer/ Em baixo da peita a ponto faz arder/ O que vem fácil pra uns/ Pra outros é mó correria/ Mas nada apaga a ousadia/ Folga é baile, putaria”.

Logo, vemos o grupo caminhando por uma passarela. Pés flutuam pelo corredor na imensidão da noite fria, sob o olhar em *close* da câmera – um deles usando uma meia com desenhos de alienígenas. Metros abaixo, faróis de carros piscam brevemente em contraluz ao nosso olhar. Diferente de **Tremor Iê**, esta é uma das poucas cenas noturnas do filme de Halla. Uma das personagens grita: “Preparar, apontar, *golden shower!*”⁹⁴ (fig. 31). E uma chuva diferente cai do céu, em temperatura quente e com um cheiro peculiar ao encontrado nos becos das áreas centrais de qualquer cidade. O dilúvio atravessa as grades da passarela e derrama fustigado pela buzina dos carros, talvez descontentes com a marca deixada em seus para-brisas. Ali se cria uma carga explosiva de desejos desobedientes, distantes da raiva e mais próximos de uma alegria que irrompe em formas nada passivas desta multidão *queer* (Preciado, 2011) se expressar.

Golden shower é a prática sexual em que o prazer é alcançado no ato consensual de urinar sobre a pessoa com quem está se relacionando ou observá-la recebendo a urina. Trata-se de um fetiche que excede os modelos tradicionais de realização sexual, por isso

⁹⁴ A cena não deixa de nos remeter à outra encontrada em **Nova Dubai** (2014), filme de Gustavo Vinagre. Ela se passa justamente numa passarela, onde o diretor-personagem se masturba até que seu esperma escorre pelos veículos que transitam na rua. No filme, Vinagre encontra junto a outros homens formas de gozar na cara de sua cidade, onde a especulação imobiliária afronta com a presença cada vez maior de construções verticais.

tomado como um tabu. Ao remeter à tal prática, mas desta vez tendo como alvo a própria cidade, esse corpo coletivo devolve ao espaço de trânsito a vitalidade do gozo *queer*, mostrando a capacidade criativa de forjar suas alegrias. Nisso, um amigue trans lambe o seio de outre, Sofia e Bel se beijam, contagiadas por uma alegria que não limita suas formas de existir. No encontro dos corpos, as personagens *queerizam* a cidade.

Figura 31 – *Golden shower*



Fonte: frame do filme **Levante** (2023)

Esses corpos indomáveis, “alienígenas” aos olhos da sociedade, rompem com as regras de conduta no espaço público e subvertem as próprias expectativas de performatividade feminina ao urinar na rua, sobre os carros. Não deixo de lembrar de Ahmed (2023) quando se referencia às mulheres feministas, racializadas e dissidências como alienígenas afetivas por experimentarem afetos que estão em desacordo com o que é esperado de sua relação com determinados espaços/objetos. São afetos que incidem sobre os corpos que caminham “contra a maré social” (Ahmed, 2023, p.95) e encontram felicidade no que é motivo de infelicidade para certo corpo social. Ahmed enfatiza que a mera proximidade desses corpos a outros pode disparar uma mudança na atmosfera afetiva. **Levante** transforma a “inadequação” de que a autora fala em abertura de caminhos: seja por esta coletividade reconfigurar as políticas de felicidade no modo como ocupa as ruas, seja pelo fato de Sofia passar a ser lida como corpo disparador de desconforto social ao “desvirtuar” os padrões de gênero atribuídos.

Enquanto em **Café com Canela** e **Tremor Iê** a experiência do desconfinamento de expectativas sociais se dá a partir do movimento, na relação entre corpo e espaço, na sequência de **Levante** o desconfinar se apresenta ora no movimento ora pelo olhar da

câmera fixo, recortando os limites do visível destes corpos que transbordam as fronteiras do enquadramento e do gênero. Novamente, se destaca a imaginação da fronteira tão bem descrita por Anzaldúa (2016) como essa liminaridade de territórios existenciais que não se contêm aos limites lhes dados. Tomada por esta sensação de liberdade, me permito passear por essas bordas. Se é possível imaginar algo a partir desta cena, diria que a urina que cai sobre os carros causa um verdadeiro alagamento nas vias. E porque não, que este rio, ao transbordar, também dilui as fronteiras da inteligibilidade que determinam aos corpos seus modos de experienciar o mundo desde performatividades padronizadas.

Embora não mobilizada por um desejo direto de confrontação ao espaço, já que a sequência ocorre antes dos desdobramentos principais da trama, a chuva de urina parece canalizar e reagir, de antemão, a toda uma energia vibrada em torno de Sofia. Habitar o mundo desbotado com o colorido de suas existências múltiplas é uma reafirmação política à pulsão de vida. Não à toa é a “rebeldia” da personagem em seu desejo ativo de realizar o aborto e subverter regras tácitas de gênero que guiará todo restante da narrativa.

Mas, para além, o tom alegre também contamina outras cenas, na contramão da atmosfera de tensão crescente. O que não se dá numa dimensão individual, mas como manifestação coletiva, partilhada, conforme comentado por Lillah Halla durante nossa entrevista. É marcante a trilha sonora jovem, dançante e afrontosa do funk, com músicas majoritariamente de artistas femininas ou *queer* e letras que evocam desejos não normativos. Prevalece, assim, uma escolha estética que dialoga com as doses de efusividade e ousadia desta juventude, refletidas no campo narrativo, e que confronta o cenário de conservadorismo pujante no Brasil recente.

É bastante simbólico que uma das últimas sequências do filme (fig. 32), após a violência a Sofia no jogo de vôlei com desdobramento no aborto, seja também tomada por uma atmosfera festiva. Busca-se reparar todo o sofrimento vivido pela personagem, numa sugestiva reterritorialização de sua subjetividade em horizontes de alegria. Ela sofre a violência, tem uma costela e a mão fraturadas, torna-se incerto seu futuro como jogadora no Chile. A fatalidade do imaginário patriarcal parece insuperável, mas, ao mesmo tempo, há uma recusa em aderir à dor ao final.

Figura 32 – Celebrar a vida, apesar de tudo



Fonte: frame do filme **Levante** (2023)

Tal êxito no abortamento não deixa de se articular ao trauma como única possibilidade de alcance de um desfecho feliz. O que acaba por circunscrever o lugar de sofrimento para a mulher negra, reiterado “na ficção e nas práticas cotidianas” (Ferreira, 2016, p. 234). A imagem de redenção não apaga a violência, mas, ainda assim, pontua a possibilidade de imaginação de outro mundo para Sofia, em que ela segue fervilhando em festa, dançando sob o colorido das luzes sedutoras, encontrando sua zona de conforto, comunhão e gozo de vida na coletividade.

6.2.2. Diferenças sem separabilidades e espaço seguro em Café com canela

Se o que vibra na sequência de **Levante** é certa liberdade de invenção de formas de existir nos espaços públicos a sujeitos não conformados pelo que delinea as ficções do poder (Mombaça, 2021), em **Café com canela** tal disposição se conjuga sob outro viés. Interligados, corpo e território se afetam expondo camadas dos trânsitos entre o vivido e o imaginado, ou um “intenso entrelaçamento entre formas de vida e formas da imagem” (Brasil, 2011, p.3). O atravessamento de sentidos, experiências sensíveis, saberes e fazeres cotidianos do território negro e ancestral do Recôncavo da Bahia às imagens garante a emergência de formas de vida e subjetividades implicadas com seus espaços de pertencimento. Afinal, olhando para a experiência da colonialidade “a tara por uma composição binária, que ordena toda e qualquer forma de existência, não dá conta da problemática dos seres paridos no *entre*” (Rufino, 2019, p.16).

Em **Café com Canela**, vemos a cidade de dentro para fora e de fora para dentro das pequenas casas (fig. 33), onde os limites entre íntimo e comunitário se diluem como as águas de Oxum. Estas fronteiras tão fluidas desaguardam em um plano-sequência que emparelha três casas vizinhas num mesmo quadro, fitando-as, coladas, do interior para a rua, das portas de madeira com desenhos geométricos às ruas de paralelepípedo da cidade histórica. Testemunha-se, na simultaneidade, gestos cotidianos: Violeta a colher rosas no jardim, Cida lavando a calçada de sua casa e Ivan e Adolfo ao se despedirem na saída para suas jornadas. Avizinados, cada um em suas dinâmicas de vida e particularidades, mas também na vida partilhada, eles se encontram para dar boas-vindas ao dia.

Figura 33 – O comunitário e a dissolução de fronteiras entre dentro e fora



Fonte: frame do filme **Café com canela** (2017)

Violeta vende coxinhas, é casada e tem dois filhos; Cida vive só e acolhe com bom humor os perrengues e alegrias cotidianas; Adolfo e Ivan são companheiros – um, ex-agente de viagens, o outro, médico. A experiência de cada personagem se distingue, mas se encontra existindo uma com as outras. Carregada de uma atmosfera íntima, a imagem enlaça os corpos, ata afetos e cotidianidades.

Denise Ferreira da Silva (2019) nos fala de um Mundo Ordenado, aquele organizado pela lógica moderna colonial da causalidade, da categorização das coisas, do confinamento das existências, das fronteiras do pensamento, da sequencialidade do tempo. Este mesmo Mundo é o que estabeleceu expressões de uma separação fundamental como justificativa para colonização e expropriação de territórios e corpos: ergueu as barreiras dos Estados-nações, criou, dentro do regime de uma racionalidade moderna, categorias para

hierarquização social de humanos e legitimação de violências com base nesta régua.

Enquanto o Mundo Ordenado concebe a existência pelo princípio da separabilidade e pela imutabilidade das coisas, de modo a determinar quem são os Outros sob os quais as violências são autorizadas, Silva convida a pensar um gesto radical de reinvenção do mundo, onde a lógica que opera é, antes de tudo, a de uma profunda implicação. Encontro na audiovisualidade de **Café com canela** gestos de implicação dos corpos no território: juntos, na contramão ao projeto colonial de separação, eles constituem “diferenças sem separabilidades” como “expressão singular de cada um dos outros existentes, e também do emaranhado em que elas existem” (Silva, 2019, p.63).

A receita da coxinha de Violeta é de sua avó, mas o preparo meticuloso é da protagonista: observamos em cena que, ao som de uma canção para Oxum, combina um *travelling* a planos médios e planos detalhes em que as mãos de Violeta cortam os ingredientes, sovam a massa, dão forma e fritam as coxinhas cuidadosamente. Uma combinação que faz vazar o carinho neste ritual, a reverenciar a ancestralidade na repetição de uma prática herdada de outras gerações. O cheiro da fritura borbulhante, carregado das memórias afetivas das feiras de Cachoeira, também escorre pela tela. Puro afeto que transborda pela cidade em bocas, em *close*, que comem satisfeitas a iguaria.

O cuidado que abastece essas imagens é o mesmo que ganhará forma em abraços e gestos acolhedores e atenciosos despendidos por Violeta aos amigos e vizinhos em seu caminhar cotidiano, enlaçando a percepção de que o amor – força mobilizada no filme por Oxum, orixá das águas doces e guardião do rio Paraguaçu – é prática que fortalece todo o coletivo, o que sustenta hooks (2021). As gramáticas do território se imbricam às performances de vida das mulheridades negras.

A cidade acolhe Violeta e Violeta acolhe a cidade. Nos trânsitos da personagem, os enquadramentos são abertos, registram sua passagem pelos espaços, de onde sobressaltam os vestígios das ruas de paralelepípedo e outras marcas da arquitetura antiga de Cachoeira, cidade que abriga o histórico da colonização, mas também das vivências culturais negras. O corpo livre, a pedalar de bicicleta pelas ruas, torna tudo seu espaço de pertencimento. Estar na rua é tornar-se junto com a cidade o que se é, colocar-se em relação com o meio e, por isso, também criar relações próximas – com o dono do bar, com os vizinhos: é “ser-com”. É, ainda, encontrar-se às manifestações que animam a vida cachoeirana: a fanfarra que corta o entardecer às margens do rio Paraguaçu; o samba de

roda, patrimônio cultural e motivo das saidinhas de quarta-feira de Violeta.

Indícios da religiosidade de matriz africana, tão presente no território, também se entrelaçam ao modo de ser da personagem: das vestes brancas de terreiro aos gestos de limpeza espiritual e energético encarnados por ela e permeados pela força das águas, tão presentes na paisagem do filme. Imagens e sonoridades borbulham a experiência estética do cotidiano comunitário de Cachoeira e nos convidam a ampliar nossa percepção tátil e cinestésica para suas dinâmicas sensíveis, muito além de vê-las.

Na relação com Cachoeira, que guarda um modo de viver próprio – ora pacato e prosaico, ora celebrativo – Violeta alia a vitalidade das tradições a seu modo de ser, alegre, cativante, com presença em cada gesto. Um contraste a outras dinâmicas da narrativa, também impulsionada por momentos de luto – do companheiro do amigo, da avó, do filho de Margarida – e de solidão – vivenciada por Margarida. Em abertura às cartografias da cidade, a subjetividade de Violeta se compõe nos gestos amorosos e nesta flutuação pelas vivências cotidianas de Cachoeira, mediada por esta temporalidade particular de encontros a qual se distancia da experiência de grandes centros urbanos, mas que pulsa sempre em movimento. Ao contrário de Margarida, que se isola pela perda do filho e parece buscar na memória reviver a dor e encontrar um sentimento de familiaridade perdido, Violeta parece fluir por todos os espaços, como se a personagem se encontrasse em todos eles em seus fazeres cotidianos.

Na sequência ilustrada abaixo (fig. 34), Violeta e a amiga Cida se encontram em um bar. Cabelos presos, cílios retocados, lábios tingidos de batom, o abebé de Oxum ao pescoço (fig.35): à frente do espelho, em primeiro plano, há todo um ritual de embelezamento de Violeta previamente ao encontro, reforçando uma performatividade feminina enaltecida esteticamente pela presença deste corpo negro afirmativo e empoderado, sob o brilho de Oxum. Uma feminilidade à qual o imaginário dominante imposto pela branquitude se encarregou de negar, constantemente, pela desvalorização sistemática da mulheridade negra, com mitos e estereótipos que “têm origem na mitologia negativa antimulher” (hooks, 2022, p.144).

Figuras 34 e 35 – O embelezar de Violeta e a alegria entre amigas



Fonte: frames do filme **Café com canela** (2017)

Violeta é destacada numa corporalidade ativa que foge à hiperssexualização – não vemos um olhar da câmera de fetiche –, e que, ao mesmo tempo, tem sua beleza e estética negra valorizadas. Esta beleza tanto se apresenta em sua “naturalidade”, no destaque aos cabelos cacheados imponentes e às roupas comuns e coloridas trajadas na maior parte do filme, como também nestes planos pontuais em que a vaidade é expressa. Os planos realçam, assim, sua autoestima, rejeitando imagens degrantes pontuadas pelo olhar do outro para “reinventar, reconstruir o corpo negro” (Figueiredo, 2008, p. 242).

A cena que precede o embelezar de Violeta mostra que o exercício de liberdade se dá também na assunção do cuidado pela masculinidade⁹⁵, já que o marido fica responsável pela avó acamada de Violeta para que ela possa aproveitar sua noite. **Café com canela** nos reitera o cuidado de si e do outro como parte dos ritos encarnados na experiência familiar e comunitária por meio da ética amorosa (hooks, 2021), ultrapassando dimensões que articulam o cuidado estritamente às mulheres. A vinculação das personagens se dá numa interdependência entre sujeitos⁹⁶.

Nas ruas da cidade histórica, mãos, pés, rostos deslizam pelo olhar da câmera que, no detalhe, capta esteticamente a força do samba de roda, com pandeiros, atabaques, violas sendo tocados, saias rodadas e corpos em volteios celebrando a tradição. A paisagem sonora e visual desperta nossos sentidos para a rua como este ambiente festivo e acolhedor

⁹⁵ É perceptível que dentre os quatro filmes do *corpus*, somente em **Café com Canela** e **Levante** as figuras masculinas aparecem em relações de cuidado. As autoridades policiais de **Tremor Iê** são figuradas por homens. No caso de **Um dia com Jerusa**, o pai de Jerusa, que aparece rapidamente em suas recordações, é destacado por sua paixão pelo samba e pela Vai-vai, mas pouco se diz sobre a relação afetiva entre os dois. Já o finado marido de Jerusa é lembrado por ter gasto todo o dinheiro da família no carteadado. Embora em **Levante** o pai de Sofia desempenhe importante papel de apoio à filha, percebemos, ainda assim, certa resistência em aceitar a escolha da personagem em relação à maternidade.

⁹⁶ Trataremos mais da temática do cuidado no capítulo 7.

à presença feminina, que figura com os passos miudinhos do ritmo ancestral e ocupa em centralidade o espaço do bar. Ali, os corpos se expandem, se agitam em meio a gargalhadas, margeados pela presença majoritária de homens, em segundo plano, sem, no entanto, qualquer sensação de privação, desconforto ou cerceamento pelos olhares da câmera e ao redor. O colorido das paredes, luminárias e roupas de Violeta e a prevalência do marrom na paleta da direção de arte e entre os personagens reiteram a configuração deste espaço festivo e a familiaridade à presença dos corpos negros, que encontram um lugar para sorrir, prostrar e se divertir.

As vozes predominantes de Violeta e Cida, mergulhadas em expressões que indiciam as gramáticas do território na oralidade, tecem narrativas de desejos prescritos dentro da heteronormatividade, mas desviantes de um aprisionamento a relações com masculinidades patriarcais. Embora Cida não deixe de flertar e reclamar em meio a risos que “Parece até que enterraram uma cabeça de burro no quintal da minha casa. Aparece de tudo na minha vida, mas homem que é bom, nada!”, ela relata ter sofrido violências em seu relacionamento anterior. Por isso, afirma que “não quer conta com traste nenhum”, e recebe apoio de Violeta. É preciso iluminar o passado traumático e violento, de narrativas de vulnerabilidade, para criar condições duradouras no presente para imagens libertadoras de partilhas, alegrias e desejos vivenciados na amizade entre mulheres negras, que prevalece para além de qualquer investida hetero-afetiva. Afinal, nos lembra hooks (2024) é na conexão mútua, no compartilhamento de dons interiores, do respeito e do reconhecimento mútuo que encontramos a comunhão amorosa entre mulheres.

O companheirismo, a amizade e o humor preenchem as imagens de vivacidade num transbordamento da experiência afetiva que saúda o bem-viver em coletividade, deixando ver e sentir o pertencimento das mulheres negras às dinâmicas urbanas e à esfera privada, sem uma vinculação obrigatória a um referente masculino. O que não impede que o desejo heteronormativo também se faça presente.

Assim, o bar – tido socialmente como espaço privilegiado à circulação dos homens – torna-se esse espaço inventivo onde essas mulheres podem regozijar com protagonismo e em segurança, livres de qualquer importunação e da vulnerabilidade a que comumente lhes são impetradas, e também abertas a viver e desvelar seus desejos. Constitui-se, assim, algo próximo ao que Collins (2019) chamou, observando as práticas de mulheres negras estadunidenses, de espaços seguros. Seja articulado pelas relações de amizade e familiares

ou por meio de espaços formais, como igrejas e associações, são espaços onde elas fomentam a escuta uma à outra, partilham saberes e se autodefinem desde suas experiências vividas, longe das práticas racistas e sexistas que moldam as relações sociais.

No repertório imagético de **Café com canela**, o bar e o território urbano se articulam num distanciamento às expressões da violência e às políticas de desencantamento do projeto colonial (Rufino, 2019). Ao transgredi-las, as imagens extravasam afetos, ancestralidade e práticas culturais invisibilizadas que valorizam a potência de invenção de fluxos de vida pelas existências negras e, sobretudo, das mulheres.

6.2.3. A mobilização de novos olhares em **Um dia com Jerusa**

As ruas, espaços que, por vezes, sufocam as mulheridades negras pelas dinâmicas violentas do patriarcado, do racismo e do capital, são transformadas em **Um dia com Jerusa** em espaços inventivos e convidam à proximidade quando mergulhamos nas vivências do bairro do Bixiga. Em seu percurso pela região, Jerusa encontra amizades e poesia. A personagem vive de sua fotografia, uma herança familiar. Em um ato de reparação de ausências históricas de registros das memórias familiares e comunitárias negras, o filme de Viviane torna presente mulheres que, por gerações, captam suas histórias em imagens, para além da oralidade.

Perambulando e contemplando o que tem à volta, a beleza aparece perante o movimento urbano. Enquanto Jerusa caminha, a amplitude do plano não a exclui, mas a acolhe em meio aos antigos casebres de cores entre vívidas e desbotadas pelo tempo. Se o tempo tende a apagar o velho – em suas memórias, sabedorias e fazeres –, no filme ele faz-se ver pelo olhar de quem o viveu. Passo a passo nos vincos do asfalto, Jerusa segue com sua câmera em direção a um poeta em situação de rua, de vestes entre enfeitadas e surradas, para filmá-lo (fig.36).

De um corpo, não se pressupõe o prazer de olhar. De outro, invisível para a sociedade, não se espera o prazer de ser visto. Não seria o exercício de contemplação o próprio gesto desobediente que risca esta paisagem? Se o olhar fora proibido ou reprimido quando exercido por pessoas negras escravizadas em direção ao branco colonizador, assim como o prazer visual fora negado às mulheres negras no cinema (hooks, 2019b), aqui o que ganha centralidade é agência da mulheridade negra em definir o que se quer enquadrar e eternizar como registro, no deleite deste ver. Um olhar que afeta e é afetado por esta

poética urbana e pela corporeidade negra que dela emerge, em seu prazer de contemplar.

Figura 36 e 37 – Jerusa registra a poesia na cidade



Fonte: frames do filme **Um dia com Jerusa** (2020)

O enquadramento amplo da câmera é logo preenchido, em *close* (fig.37), pela intimidade do rosto deste homem que Jerusa mira a declamar, confluindo o olhar da personagem ao nosso de espectadora(u)(e)s. Para além de olhar, é necessário escutar a sabedoria dos mais velhos, como os griots⁹⁷ fazem. Neste momento, escutamos a poesia da escritora baiana Livia Natália na voz do poeta, interpretado por Majó Sesan:

As mãos de minha mãe, cada vez mais idosas, guardam, em suas linhas, o segredo de nosso destino, elas se cruzam no ventre da espera, e gestam frutos de um futuro sempre feliz, sempre feminino. Nos dedos vincados de veias grossas, na curva que se enrugou o mais preto das dobras, as mãos de minha perfazem os caminhos de meu mundo. As mãos de minha mãe, cada vez mais idosas, guardam, em suas linhas, o segredo de nosso destino, elas se cruzam no ventre da espera, e gestam frutos de um futuro sempre feliz, sempre feminino.

⁹⁷ Em culturas africanas antigas, os griots eram contadores de histórias, pessoas que guardavam, a partir da oralidade, as tradições de um povo e as repassavam por gerações.

A movimentação da câmera é sinuosa em seu dançar que instaura um campo relacional entre o olhar de Jerusa, a imagem vista e nosso olhar. Como sugere as palavras de Livia Natália, o gesto de Jerusa, de passagem pelo bairro, é o de gestar um futuro por este olhar “feminino” à medida que inscreve um porvir que, desde já, se configura no campo visual e na escuta da sabedoria oral que instiga nossa capacidade imaginativa. O fato de registrar imagens da população do Bixiga de sua própria perspectiva nos traz, ainda, o caráter transformador do olhar de que hooks fala: ‘Eu quero que meu olhar mude a realidade’ (hooks, 2019b, p.183). Quando liga sua câmera, Jerusa também reconfigura memórias daquele território.

O deambular de Jerusa diz também de um envelhecer que se distancia da estagnação e que se apresenta como em movimento – em devir –, no compasso de seu próprio tempo e na abertura ao desejo de criar outros mundos. Há, nesse sentido, a conjugação de dois ritmos que constituem o território existencial da personagem: um que evidencia as limitações físicas da idade e outro que incorpora o movimento fluido do olhar em suas aberturas ao mundo – o que se reitera ao longo do filme. Longe da passividade ou do repouso que a contemplação requer, a relação entre corpo e território expõe uma ativa sensação de pertencimento e reconhecimento a este espaço e entre as subjetividades que o atravessam. O que só se dá na disposição de olhar – para a rua e para o outro – com outros olhos, num compartilhamento dos prazeres de viver e na abertura aos encontros.

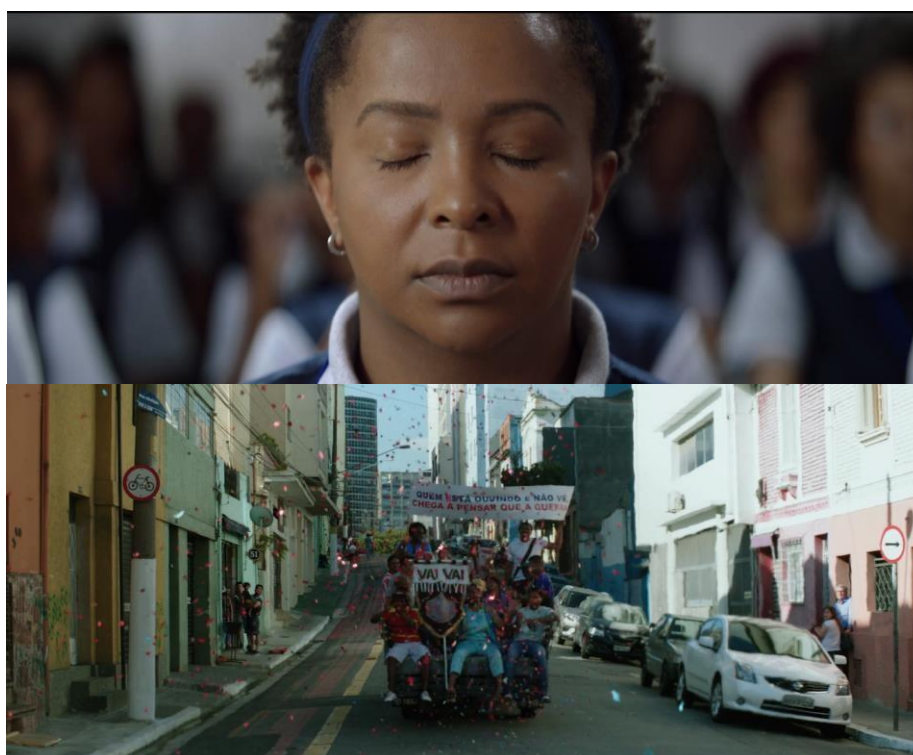
“Ser mulher negra disposta a sonhar é expressão de desobediência civil inquestionável”, diz a instrutora do cursinho de Sílvia ao início do filme. A desobediência na possibilidade de sonhar não só futuros para as mulheres negras, mas outros presentes revigorados por imagens apagadas do passado, é também a energia mobilizadora de **Um dia com Jerusa**. A presença delas em centralidade, como sujeitas de seus olhares e imaginações, reluz em trânsitos inventivos, assim como os efetuados nas travessias de africanos pelo Atlântico: “A presença negro-africana nas bandas ocidentais do Atlântico, nas Américas, é a marca do devir-negro no mundo, mas é também uma marca inventiva da reconstrução da vida enquanto possibilidade produzida nas frestas, em meio à escassez, e na transgressão de um mundo desencantado” (Rufino, 2019, p.15).

Há, de início, um distanciamento na relação entre Sílvia e a cidade, como observado no mapa-constelacional do capítulo 5. Mas em seus transes (fig.38), repetidos em vários momentos da narrativa, ela ressignifica os vínculos urbanos e se reconecta com sua

ancestralidade. As ruas do bairro do Bixiga, antes atravessadas com passos ágeis e tropeços pela personagem, se convertem pelas imagens mediúnicas em um espaço festivo (fig.39). No detalhe da câmera háptica, confetes, corpos ornados em roupas brilhosas ou trajes comuns e mãos em palmas sincopadas ganham corpo em plano e se movimentam na toada do samba, entrecortado por sirenes policiais. A imaginação de Sílvia nos introjeta a outro tipo de *frenesi*: o da alegria carnavalesca à porta das casas coloridas do Bixiga.

Os elementos são revelados por uma panorâmica vertical, que captura em *close* o estandarte do Vai-vai e o carro que transporta os foliões ladeira acima. Uma das tradicionais escolas de samba de São Paulo, Vai-vai era conhecida anteriormente como Saracura e se formou por grupos de sambistas do Bixiga na década de 1930, na cabeceira do rio. A agremiação tem sua história ligada à luta pela dignidade do povo negro e à preservação das tradições e da identidade negras do bairro.

Figuras 38 e 39 – Espiritualidade e trânsito: a rua em festa



Fonte: frame do filme **Um dia com Jerusa** (2020)

As imagens aparecem após um corte brusco que demarca a passagem da visualização da rigidez dos corpos no ambiente laboral de Sílvia. Neste momento, a coordenadora de trabalho, que instrui para a aplicação da pesquisa de sabão em pó, faz um

relato que inverte a narrativa do pioneirismo italiano na formação do bairro e destaca suas origens negras, com a presença histórica de famílias às margens do Saracura. O relato torna-se um convite a acessar as imagens do transe de Sílvia. Se no trabalho sobressaem o cansaço e o abatimento de Sílvia, bem como a retidão de fileiras de trabalhadores, logo outra composição entra em cena, carregada de uma energia solar e vibrante: uma encruzilhada, “palco de todos os tempos e das possibilidades” (Rufino, 2019, p.39).

Produz-se, assim, uma oscilação afetiva à paisagem caótica da vida urbana e suas demandas disciplinares de corpos negros produtivos, para emergir a imagem do gozo à vida em festividade, ainda que na simultaneidade da presença de forças opressivas indiciadas pela sonoridade da polícia. Tal movimento absorve a necessidade de um tempo reflexivo e de reconexão para a personagem, aprisionada em um ritmo de vida acelerado diante das demandas de alta performance do mundo do trabalho, com metas, tempo cronometrado para cumprir suas funções e ideal de felicidade pautado no sucesso (Dardot; Laval, 2016).

Nesse sentido, observo na situação de Sílvia uma aproximação ao que argumenta Han (2020) sobre as novas técnicas de controle das subjetividades no mundo neoliberal. Atuantes na psique para estabelecer ao proletariado uma relação de exploração de si pautada no desempenho, tais técnicas conduzem os sujeitos a elaborar o impacto de desigualdades sistêmicas como fracasso de si. Confirmamos narrativamente tal dinâmica em relação a Sílvia sequências à frente, quando ela diz a Jerusa que precisava mostrar-se capaz de fazer alguma coisa ao se formar em História. Tal afirmação também me remete a Carneiro (2005) ao salientar a constituição da subjetividade negra em lógicas de inferiorização estabelecidas por um imaginário social dominante que associa o sucesso material e simbólico à branquitude.

Sílvia, em sua exaustão da vida cotidiana, é um corpo deslocado da disciplina horária que aquele trabalho exige, como bem situa os olhares de reprovação de sua superior diante de sua chegada esbaforida e atrasada. O que é reservado à pele de trabalhadora se não a vigilância para atender aos anseios do mundo do capital? Enquanto a ocupação desse espaço está no campo da sobrevivência, ela espera mais. Espera alçar voos outros e ocupar espaços onde os corpos negros eram, até pouco tempo, invisíveis. Se o sonho de se tornar docente ainda não é concreto, o desejo de alegria escapa pelas brechas de sua intuição e reitera a não aceitação da jovem à sua atual realidade.

No transe, a cidade, onde a sobrevivência urge e a violência policial persiste, é perfurada por uma linha de fuga onde encontros e fazeres comunitários negros ganham centralidade e vibram o desejo de reconstituição de outras memórias territoriais. Nessa espacialidade especulativa, a ficção se contamina do espaço vivido, que não deixa de ser recriado. Em sua rota de fuga, ela, então, reinventa sentidos para a cidade e ancora memórias, antes interditas, de práticas de liberdade da coletividade negra. Sílvia torna-se um corpo-quilombo (Nascimento, 2021), elo entre experiências ancestrais vividas a partir da herança negra do samba da Vai-vai.

A imagem revela o oculto. Nas tramas da invisibilidade, o filme de Viviane desteece narrativas predominantes para tecer com os fios invisíveis a aparição da memória sob o olhar das mulheres negras, fundamentais nessa costura. As imagens mediúnicas levam a espaços de liberdade e apresentam horizontes não só para um passado pouco desvelado, mas também para o presente e o futuro de Sílvia.

6.3. Heterotopias de liberdade

De cabeça para baixo, vejo o mundo melhor. Tecidos se enlaçam sobre mim. Enrolo-me neles como linhas numa agulha de costura. Danço. Um ponto se alinhava. Ato-me em outro nó. Com o meu corpo, faço o movimento de um bordado. Junto a outras mulheres, descobri no dançar com o tecido acrobático uma linha de fuga para prisões. Não falo aqui do mesmo cárcere que atravessa Janaína, mas outros. Os desgastes da vida produtiva, as jornadas incessantes que, nos últimos tempos, combinaram trabalho, estudos, rotinas domésticas. As deslegitimações masculinas no ambiente de trabalho. A velha carga mental carregada por nós, mulheres, em tudo o que fazemos. A alta performance que a vida acadêmica demanda. Um mundo que nos quer ver exauridas: nenhuma novidade no capitalismo. Assim como Margarida, dancei as dores de minha perda, ainda que em minha rejeição à maternidade. E senti o céu tremer, desorientada nos meus volteios pelo ar sob o tecido, mas reorientada na cura que a dança me proporcionou – assim como esta escrita.

Falo aqui de um lugar, ainda assim, muito confortável: de mulher branca, de classe média, com emprego estável, sem filhos. No entanto, não deixo de vivenciar a asfixia diária de quem não passa impune às violências que ferem nossas subjetividades: de ser o próximo alvo de agressões, estupros, assédios, desvalorizações ou outras violências. Os

acontecimentos de novembro de 2025 falam por si⁹⁸: mulheres assassinadas pela incapacidade de aceitação de suas posições de liderança por homens; mulher atropelada, arrastada e morta pelo ex-companheiro.

Num giro, me volto novamente às sequências desta constelação. Percebo que seus rastros são, da mesma forma, um convite a mover nosso olhar, saltar das grades que o delimita, extrapolar as contenções dos enquadramentos, imaginar para além do que está visível. Ainda que as ações evidentes sejam distintas em cada uma, não se deixa de constatar uma reelaboração do modo de ocupar o território da cidade como ocupação do próprio território existencial. Diferentemente da cartografia traçada no capítulo anterior, cujo combustível era a raiva, outra intensidade em comum reflui nestas sequências. Isto, seja como experiência de contemplar o espaço e os sujeitos que nele habitam, de se deslocar por ele ou de contestar suas normas – legisladas ou não explicitamente dadas, mas convenientemente estabelecidas. Diante dos espaços citadinos – intuídos/delirados ou não –, as personagens reinventam modos de existir, subvertendo os limites impostos ou estabelecendo formas de imaginação em que as condições de ser se distanciam dos riscos constantes estabelecidos pelos dispositivos raciais e tecnologias de gênero.

Mas as idealizações de que gozam esses filmes me parecem pouco orientadas por ideais de progresso utópicos manifestados com frequência nas imagens do cinema brasileiro. Não se trata meramente de projeções irreais, apesar de, em alguns casos, serem imaginadas. Quando Foucault se ocupa de pensar a concepção de espaço a partir da modernidade, ele alerta para uma mudança significativa. Ele deixa de se subordinar ao tempo linear, já que passamos a experimentar o mundo mais como “como uma rede que religa pontos e entrecruza sua trama” (Foucault, 2013, p. 113) – ou seja, em múltiplas temporalidades que se cruzam. Assim, o espaço não é mais percebido como um conjunto hierarquizado de lugares que se opõem – o urbano e o rural, o lugar do sagrado e do profano, por exemplo –, mas sim em justaposição, simultaneidade.

É pensando esta nova relação que Foucault propõe seu conceito de heterotopias, em diferenciação à ideia de utopia. Enquanto para o filósofo a utopia projeta o futuro de aperfeiçoamento da sociedade em um não-lugar ou um lugar sem lugar, as heterotopias são

⁹⁸ Refiro-me a dois casos de feminicídio no final de 2025: um que vitimou servidoras no Cefet do Rio de Janeiro e outro na Zona Norte de São Paulo. Ver mais nas notícias: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2025/11/28/quem-eram-as-funcionarias-do-cefet-mortas-por-homem.ghtml> e <https://www.cartacapital.com.br/justica/mulher-atropelada-e-arrastada-por-mais-de-1-km-na-marginal-tiete-morre-apos-quase-um-mes-internada/>.

contraespaços, “espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais as alocações reais que podem ser encontradas no interior da cultura são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (Foucault, 2013, p. 115-116). Tais espaços não categorizáveis contrapõem a lógica de controle, planejamento, organização dos espaços instituídos, para serem pensados como multiplicidade.

Margareth Rago (2015), ao discutir tal conceito, interpreta que se trata de um exercício de estranhamento aos espaços familiares que nos circundam para sua reinvenção no aqui e agora. Ao falar de espaços outros, Foucault não se detém estritamente à dimensão física: “As heterotopias referem-se à possibilidade de reinventarmos e darmos novos sentidos aos espaços físicos, geográficos, políticos, afetivos ou subjetivos, que aprendemos a ver de maneira empobrecida na Modernidade, perdendo sua multiplicidade” (Rago, 2015, p.14). Interessa-me esta perspectiva subjetiva.

Podemos dizer que nesses filmes há a agência das mulheres negras na produção subjetiva de espaços outros, ao ressignificar suas existências onde se sentem ou viverão enclausuradas ou mesmo ao costurar a plenitude de seus modos de ser às vivências comunitárias. Ao reconfigurar os territórios urbanos, seja reescrevendo-os com suas desobediências, rearticulando memórias ou desvinculando-os de relações de resistência para incorporar modos próprios de vivê-los e senti-los, elas sustentam com suas micropolíticas desejos de liberdade.

Levante imagina, na sequência analisada anteriormente, condições de encontro, contravenção e expressão livre da sexualidade e do prazer *queer* no espaço público: a rua é um contraespaço de festa onde mulheres negras, pessoas trans e não-binárias podem ser quem são, longe do assombro da vigilância que desdobrará todo o restante da narrativa. O espaço de violência e solidão do presídio é deslocado em **Tremor Iê** para caber o desejo de fuga de Janaína para casa, ainda que momentâneo, ecoado pela vibração da capoeira.

A rua é recriada pela imaginação afetiva de Sílvia e de Jerusa, que evocam a alegria e a ternura como experiências partilhadas em **Um dia com Jerusa**. Para além, o que temos no filme de Viviane Ferreira são gestos que sinalizam o potencial de reelaboração do território pela visibilidade dos símbolos, da musicalidade e da poesia afro-brasileira, canalizados nas sutilezas dos olhares e da intuição das mulheres negras. A presença majoritária de mulheres negras em cena faz desta obra a própria utopia

cinematográfica diante de uma tradição brasileira de produções embranquecidas.

Pela dança, Margarida transforma a privação da casa em espaço de cura e abre caminhos para reviver outras mulheridades possíveis em comunidade, assim como experimenta ao início de **Café com Canela**. O bar, assim como a cidade, oferecem sociabilidade, conforto e amorosidade para Violeta: é onde é possível adensar os laços fraternos. Mais do que isso, o filme, ao nos conectar com experiências ordinárias do território do Recôncavo a partir de Violeta, ultrapassa imagens do mundo cindido pela colonização para propor utopias de liberdade já localizáveis (Borges, 2025), mas pouco visíveis no cinema. As imagens tornam-se uma expressão sensível do modo de vida deste território, que pulsa na subjetividade das personagens.

Na ética de Spinoza (2009), o caminho para construção da autonomia está no sentir e no pensar que nos move à ação. Para o filósofo, só se é livre quando se age em razão do que se é, ou seja, da potência do ser. Razão e emoção se vinculam para ampliar as possibilidades de bons encontros, aqueles que nos afetam e aumentam nossa capacidade de agir. Quanto mais conhecemos a nós mesmos e ao mundo, mais escolhemos agir segundo nossos desejos e ampliamos nossa potência. E ao nos relacionarmos cada vez mais com os outros criando o comum, temos mais poder de pensar e agir.

Podemos associar que o dispositivo de racialidade (Carneiro, 2005), como produtor de regimes de verdade no entrelaçamento do saber-poder, configura processos de subjetivação desde afetos despotencializadores às mulheres negras ao operar na exclusão e desvalorização de suas existências, reduzindo suas capacidades de liberdade. São modos de subjetivação que não se dissociam da reprodução de narrativas e discursos de fetiche ao imaginário social traumático e de assujeitamento à existência negra.

Na contramão dessa produção discursiva, Hartman (2022) nos convida a imaginar outras narrativas para as mulheres negras a partir daquilo que a negatividade do discurso ocultou, dos rastros imperceptíveis da história. A autora fabula, a partir de documentos históricos, narrativas de liberdade em que o corpo das mulheres negras torna-se *locus* de possibilidade e prazer, na recusa de um mundo governado pelas estruturas de poder. “Beleza não é luxo; ao contrário, é uma forma de criar possibilidade no espaço da clausura, uma arte radical da subsistência” (Hartman, 2022, p.53).

Pela fabulação ou não, neste mapa-constelacional os corpos em dança e em manifestações de afeto e coletividade também nos fazem esse convite em diálogo com os

saberes ancestrais da negritude ou com as vivências *queer* – caso de **Levante** –, num campo político e estético de recusa ao sofrimento. Ao redefinir ou a afirmar seus territórios existenciais, as personagens desterritorializam simbolicamente seus corpos de espaços e imaginários de isolamento, segregação e exploração, embora devamos ponderar que tal dinâmica não perdure em todos os filmes, como destaco a respeito de **Levante**.

Imaginar, nos diz Borges (2025, p.89) abastecida pelo existencialismo sartriano, é “o primeiro gesto de recusa e de invenção – político, poético e existencial”; é o que nos conecta ao futuro. Um futuro onde seja possível enxergar “beleza, emancipação, autonomia, liberdade, leveza onde só se via, ontem e hoje, negatividade ou ausência de qualquer significado que possa revestir uma história digna” (Borges, 2025, p.43).

CAPÍTULO 7 – MAPA 3 – DA AMIZADE COMO MODO DE EXISTÊNCIA: ACOLHER, ESTAR JUNTAS

Os patriarcas brancos nos disseram: “Penso , logo existo”. A mãe negra dentro de cada uma de nós – a poeta – sussurra em nossos sonhos: “Sinto, logo posso ser livre!” (Lorde, 2019, p. 47).

Com quantos gestos se faz o cuidado? Um café oferecido, uma rosa presenteada, uma visita, um carinho, uma gentileza, a dedicação à escuta, talvez. Um abraço pode ir aonde uma palavra muitas vezes não vai. A trança tecida no cabelo da outra pode enlaçar trajetos que impulsionam a olhar para si. A teimosia de quem não ignora a dor alheia pode render o florescer de elos duradouros.

Neste capítulo, conduzo meu sentir a cenas de experiências de afetos, cumplicidade e partilhas com mulheres negras e *queer* em seus modos de estar no mundo. Acredito que nos quatro filmes analisados nesta pesquisa e aqui constelados pulse uma ética amorosa (hooks, 2021), desvelada em pequenos gestos e alianças que inventam mundos e possibilidades de acolhida e pertencimento. Também ultrapassam traumas, estigmas, dores, lutos que a colonialidade racista cisheteronormativa interpõe a corpos lidos num campo de diferenças. hooks define o amor como ação, “o desejo de alimentar o próprio crescimento espiritual ou o de alguém, demonstrado por gestos de carinho, respeito, conhecimento e tomada de responsabilidade” (hooks, 2021, p.168), o que se apresenta nesta constelação.

Abrindo-me à força das epistemes e saberes do corpo articuladas a essas produções, me pergunto: como o cinema pode imaginar formas outras de cuidado potencializadas por mulheres negras e queer e reelaborar suas experiências traumáticas produzindo novas topografias do possível – como sugere Rancière (2014)?

7.1. Amizade com aroma de cuidado em Café com canela

Em **Café com canela**, Margarida, em anos tomada pela solidão e pelo pesar da morte do filho, só se enxerga como sujeita ao deixar aflorar suas memórias de momentos familiares vividos em sua casa. Na maior parte da narrativa, tais memórias não se deflagram visualmente: estão presentes somente como sons em *off*, enquanto a persoangem silencia. Nesses segmentos, fricciona-se temporalidades (passado e presente) causando na imagem uma sensação de incompletude, de um lapso que nos desorienta e engaja afetivamente a

experienciar o corpo de Margarida entre o que ele mostra no agora (um palpável ausente) e o que ele já foi (a memória impalpável). Nesse jogo de dissonâncias entre presenças e ausências, algo de íntimo vai sendo tecido junto a nós: é necessário partilhar sensorialmente do deslocamento de si de Margarida, fabular (criar) junto ao filme o passado da personagem para remontar seu presente; portanto, transitar entre temporalidades, imagem e sons, na experiência fílmica.

A oralidade valorizada nessas passagens em *off*, assim como os registros fotográficos do ex-marido e do filho visualizados por Margarida e as imagens em VHS da festa de aniversário de Paulinho evidenciadas logo ao início do filme, convocam-nos à importância da memória e dos afetos na elaboração de instâncias de pertencimento e constituição da subjetividade para as mulheres negras.

Os atravessamentos entre temporalidades apontam para uma forma de olhar para os acontecimentos sem que estejam de todo dados. Não se trata de uma visão de totalidade, de redução daquilo que é, mas de um mostrar inventivo, complexo, na opacidade (Glissant, 2021), que conecta diferentes modos de ser de Margarida (no passado, no presente e, como veremos, no futuro), ressonantes um no outro, para aflorar novos mundos. Algumas pistas sobre a vida da personagem vão sendo oferecidas já nas primeiras sequências do filme.

Em *off*, as vozes de Margarida e de Paulo, seu companheiro, misturam-se a planos rápidos da ponte que liga Cachoeira a São Félix, de pequenas casas na encosta de um morro, do voo de pássaros sobre o rio Paraguaçu (fig. 40), da arquitetura da Igreja Nossa Senhora do Rosário, de caranguejos à beira d'água andando sobre pedras, das antenas de TV de casas singelas e sem acabamento. Seus corpos não estão nas imagens, mas se fazem presentes por suas vozes a narrar o início de um dia especial: o aniversário do filho, Paulinho. Não é preciso estar lá, pois são o próprio meio. Eles se interiorizam no quadro e se tornam as próprias paisagens de Cachoeira; não se descolam de onde vivem e fortalecem seus vínculos.

Essa coleção de imagens hápticas – pois realçam a sensorialidade das paisagens –, filmadas sob a estética de um vídeo caseiro, rearticula o modo de olhar para este espaço de margens a partir do banal, como convite para contemplá-lo em sua singularidade. Mas é também a paisagem sonora que reverbera o modo de vida do território, pautado nas relações. Imagens e sons se cruzam para construir um imaginário da cidade e a sensação de intimidade, união e acolhida que brota junto ao corpo fílmico e a sua protagonista.

Essa partilha do sensível, articulada pelo olhar de proximidade, também se segue ao adentrarmos, pelas gravações de um vídeo amador, o aniversário de Paulinho. A câmera se move agitada, fitando os convidados cheios de alegria, enquanto ouvimos a voz de Paulo, o pai fazendo brincadeiras. É ele quem grava o vídeo, apresentado pelo nosso ponto de vista de espectadora(u)(e)s. Somos aconchegada(e)(o)s por essas imagens como se pertencêssemos a esse momento íntimo, tal qual quem filma e quem é filmado.

Pouco depois, o vídeo pausa, por alguns segundos, na imagem de Margarida a sorrir (fig. 41). Se ao longo da narrativa a personagem parece presa no tempo da dor, é esta a imagem do passado que o filme quer congelar, tornando-a parte do presente por meio de suas memórias. Maquiada, arrumada e alegre, esta Margarida não se parece com a que vemos em sequências posteriores, triste, solitária e despreocupada com a vaidade.

Figuras 40, 41, e 42 – Tempo espiralar: passado e presente conjugados na montagem



Fonte: frames do filme **Café com canela** (2017)

Ainda nas sequências iniciais, a montagem intercala o vídeo do aniversário de Paulinho e o momento de um churrasco entre amigos na laje da casa de Violeta. Temporalidades distintas se cruzam, conectando experiências de vida das protagonistas em celebração e acolhida entre família e amigos. Na travessia entre passado e presente, que dá a ver uma concepção de tempo ancestral, não linear, reverencia-se a vida como futuro, comemorada nas cenas da festa de Paulinho e brindada com cerveja no churrasco entre

amigos (fig. 42). O brinde se repete ao final do filme: o ciclo do viver é espiralar (Martins, 2021), tal qual as coreografias do samba de roda.

Se, logo adiante, o ambiente da casa de Margarida verte dor e esvaziamento de si, essa atmosfera é transformada pelo reencontro com Violeta. Assim como Oxum, orixá das águas doces, Violeta protagoniza uma feminilidade acolhedora, que pulsa vida nos seus desejos de mudar a vida daqueles ao seu redor; é um corpo-erótico, no sentido proposto por Audre Lorde (2019). Para a teórica feminista, o erótico é fonte de poder compartilhado e de conhecimento profundo das mulheres, pela qual se experiencia uma força vital, um sentimento de satisfação e completude no que se é e no que se faz que “eleva, sensibiliza e fortalece todas as minhas experiências” (Lorde, 2019, p. 71).

Alegre e determinada, Violeta é mostrada em fluxo entre o cuidado (da avó, dos filhos, dos amigos), a relação amorosa e a autonomia (financeira, ao ganhar a vida vendendo coxinhas; de seus desejos, em suas saídas semanais com Cida), linhas de ação que parecem complexificar o regime de visibilidade operado no filme, em vez de corroborar um olhar binário e excludente. O que não a distancia de uma força transgressora: ela barra a “ousadia” do assédio do dono do bar para quem vende coxinhas, se nega a ser passiva diante do sofrimento do outro, sendo até repreendida por seu companheiro por essa postura: “Lá vem você de novo se meter na vida dos outros”, diz Marcos a ela quando decide ajudar Margarida.

Autonomia, amor e cuidado são vistos na personagem como implicados: é no cuidado da família e das pessoas de sua comunidade que solidifica coletivamente a autonomia e o amor, e a autonomia (de ser quem é) possibilita amar e cuidar das pessoas queridas. A personagem é sublinhada em planos que apresentam suas trocas afetivas e que constroem a sensação de um eu que, mesmo diante de sua singularidade, não se dissocia de seus vínculos (familiares/de amizade/amoroso). Essa sensação é acionada pelas estratégias estéticas: nas miradas a Violeta em suas relações, a câmera desliza delicadamente, mantém-se constantemente próxima, como a aconchegar a protagonista junto aos demais personagens. A fluidez da câmera, junto à tonalidade quente dos planos, cria uma atmosfera de acolhida que nos faz sentir íntimos à personagem em seus gestos de cuidado.

Os elementos cinematográficos (iluminação e enquadramentos fechados) se combinam aos gestos corporais para expressar na imagem a sensibilidade do cuidado nos momentos delicados entre Violeta e a avó (fig. 43). Logo pela manhã, Violeta está no quarto de dona Roquelina – interpretada pela sambadeira cachoeirana Dona Dalva – para exercer

seus cuidados diários. Nos gestos amorosos direcionados à avó, com carinhos e cantigas, sobressalta, nas relações entre território e imagem, o cuidado à ancestralidade, um sinal de respeito a quem veio antes e guarda as tradições da cidade. A câmera próxima, livre em seus pequenos movimentos, parece construir na junção das personagens essa sensação de contato.

Figuras 43 e 44 – Composições imagéticas de Violeta e a construção do “ser-com”



Fonte: frames de **Café com canela** (2017)

Em uma cena de intimidade entre a protagonista e o marido, Marcos (fig. 44) os corpos aparecem em plano próximo, bem colados um ao outro – quase tornando-se um só – , enquanto os personagens conversam, relaxam, se beijam e ela recebe um cafuné. O cuidado torna-se uma potência de agir que reafirma em Violeta uma mulheridade negra associada à expressão de uma ética amorosa, aquela que, segundo hooks (2021, p.137), é pautada na construção comunitária do “cuidado, respeito, conhecimento, integridade e vontade de cooperar”. A ética amorosa configura modos de ser e agir que restituem a solidariedade e a união, já que a singularidade do ser só se faz em aliança, em co-presença (Deleuze; Guattari, 1997) dos corpos, num movimento de afetação e transformação, e não numa lógica individualista que reduz as subjetividades em si mesmas.

Violeta reconhece Margarida depois de muitos anos sem vê-la, enquanto vende coxinhas de casa em casa. E é mobilizada pelo desejo de retribuir o carinho lhe oferecido em seu passado traumático. A presença inicialmente amarga na casa de sua antiga professora, incomodada com perguntas sobre seu filho e vulnerabilizada, aguça o desconforto por sentimentos não transmutados. Há uma resistência de Margarida em falar sobre a morte do filho e elaborar sua tristeza em diálogo com Violeta, expulsa dali ao insistir que Margarida deve superar a fatalidade. Ainda que resistindo a se desvelar, Margarida começa a transformar seu silêncio em linguagem e ação (Lorde, 2019).

Audre Lorde argumenta que romper o silêncio é, para as mulheres, uma forma de aprender a ver os medos de forma objetiva e enfrentá-los, o que para Margarida ainda é uma dificuldade. A autora diz que: “Em nome do silêncio, cada uma de nós evoca a expressão de seu próprio medo – o medo do desprezo, da censura ou de algum julgamento, do reconhecimento, do desafio da aniquilação” (Lorde, 2019, p.51).

O incômodo inicial é transformado em amizade pela insistência de Violeta e pela força de seu cuidado, selado numa profusão de cheiros e sabores que reconfortam Margarida e engajam nossa espetatorialidade, numa fruição que se dá mais no campo do sensível do que do visível. Imagens sensoriais são evocadas em diversas passagens como estratégia estética que dialoga com os corpos e os espaços de modo a reiterar a condição subjetiva de ambas e a comportar o abraço como experiência demarcada no corpo do filme. Confronta-se, assim, todo um regime de visibilidade calcado na interdição de afetos aos corpos negros (Soares, 2008).

O perfume da rosa (fig. 45) com que presenteia Margarida ao visitá-la exala para fora da tela, aguça nosso olfato e abre os caminhos para a cura. O gesto, repetido por Violeta em outros momentos para lembrar Margarida de sua potência, é retribuído quando Violeta perde sua avó. A bebida requentada por Margarida para suportar os seus dias de dor dá lugar ao perfumado e fumegante café com canela preparado com amor por Violeta, que leva calor e doçura ao amargor da experiência do luto. O silêncio é aplacado pelos incentivos para que a amiga retome sua vida: “Cervejinha ou bicicleta?”, convida Violeta em outro encontro, depois de retrucada: “Você não desiste, né?”. A câmera também se engaja na construção de outros olhares para Margarida na medida em que o vínculo é estabelecido: ela se aproxima, destaca o rosto da personagem, antes enquadrada à distância na solidão da paisagem da casa.

Figura 45 – O presente de Violeta para Margarida



Fonte: frame do filme **Café com canela** (2017)

Para hooks (2021), o amor é uma força que nos move contra a separação e ao encontro com o outro. Comumente atrelada à performatividade feminina e à fragilidade, mas negada no imaginário dominante como qualidade às mulheres negras, a amorosidade é reafirmada em Violeta e direcionada a Margarida como força transformadora que “aumenta nossa capacidade de sermos inteiramente autorrealizados e aptos a nos relacionarmos em comunhão com o mundo ao nosso redor” (hooks, 2021, p.55).

Do momento em que as personagens, sentadas à cozinha, conversam sobre formas de resgate da vida de Margarida, caminhamos para o gesto de limparem a casa juntas, retirando bitucas de cigarro espalhadas e a poeira do chão, dos móveis e de um tempo turvo vivido por Margarida. O que temos, então, é uma câmera que experimenta posições, denuncia em seus leves balanços sua fluidez, conectada ao momento de respiro entre amigas. Margarida, então, partilha as sensações de ir a uma sala de cinema:

Quando você entra numa sala grande, sente logo um cheiro diferente... mais ou menos familiar, mais ou menos aconchegante, perturbador. Dá um friozinho na barriga. Dá um pouco de insegurança também, porque mesmo você sabendo que você tá numa sala cheia de gente, você se sente sozinha diante da tela. É como se cortasse a ligação que a você tem com a segurança das coisas e nos jogasse para mergulhar de cabeça em uma experiência que você nem sabe onde vai dar.

Mergulhadas em um tempo partilhado, a oferta de escuta, afeto e cuidado favorece a constituição de um espaço seguro (Collins, 2019) onde Margarida desenlaça os próprios desejos, sem que as dores da maternidade interrompida a aflija. A amizade, assim como os modos de olhar da câmera e a sensação de estar no cinema, é também experimentação: uma

abertura à reinvenção de mundos pelo encontro entre as personagens, na pulsação do desejo de compartilhamento de uma vida interior. O que se dá nesse habitar comum também instaurado pelo filme junto a nós, quando somos mobilizada(e)(o)s a sentir com Margarida o “cheiro diferente”, o “frio na barriga” e a “insegurança” de experimentar um filme. Margarida ressignifica a ausência nos levando à presença de nosso próprio corpo. Embebida por essa reinvenção de um estar juntos, Violeta também nos interpela pelo olhar da câmera, na quebra da quarta parede, quando questiona: “Será que da mesma forma que a gente consegue ver os artistas lá na tela, eles também conseguem ver a gente?”

Não somos mais invisíveis ao filme, mas parte do jogo narrativo, onde olhamos e somos olhada(e)(o)s. A reflexividade, proposta na construção de uma linguagem fílmica híbrida, que, ao mesmo tempo, rompe com a ilusão de realidade e cria outras camadas de ficcionalidade, traz à tona na forma do filme a consciência das diferenças, os encontros e as partilhas íntimas como caminho a ser reencontrado por Margarida (e por nós) rumo à autonomia. Essa consciência só é construída pela personagem a partir do movimento, do deixar-se fluir na abertura aos próprios desejos e também à ética amorosa.

Ao criar essa zona indistinta entre real e ficcional, onde vemos e nos tornamos visíveis, o filme nos engaja, num olhar emancipado, a ocupar esse lar agenciado pelos afetos, implicada(e)(o)s junto às personagens na tessitura desta relação. Um convite a con-sentir, como propõe Agamben (2012) sobre a amizade. Para o filósofo, a amizade diz respeito à própria sensação de existir. Sentir com a outra – essa sensação do ser que é dividida e con-dividida – é o modo de partilhar a experiência acionado pelo filme:

O amigo não é um outro eu, mas uma alteridade imanente na mesmidade, um devir outro do mesmo. No ponto em que eu percebo a minha existência como doce, a minha sensação é atravessada por um con-sentir que a desloca e deporta até o amigo, até o outro mesmo (Agamben, 2012, p.4).

O gesto fílmico é de alteridade, de ouvir, sentir, partilhar das alegrias e dores de Margarida. Con-divir a existência é compartilhar a experiência de ser afetada pelo mundo e permitir-se afetar uma pela outra. Violeta e Margarida, ao se abrirem a encontros inesperados, criam modos de existência fundamentados na alteridade como vetor de transformação de si – e de nós –, no cuidado entre mulheres negras e no prazer mútuo.

7.2. Um dia com Jerusa: origens trançadas

Neste mapa-constelacional, os espaços de viver abrigam experiências que trafegam para além da gramática de separabilidade colonial. Em **Um dia com Jerusa**, também adentramos o privado para acessar o comunitário. Embora ambas as protagonistas vivenciem experiências de solidão – Jerusa, abandonada pelos filhos, e Sílvia, aprisionada no trabalho precarizado e na incerteza de enunciar sua lesbianidade à avó –, há uma atmosfera familiar cativada quando se encontram. A prevalência das ações no cenário da casa de Jerusa nos traz esse indício.

Bolo no forno, um forro de renda às mãos e, na trilha sonora, o chorinho – presença sonora da cultura negra pulsante no Bixiga. No primeiro plano em que ela aparece em casa (fig. 46), a câmera a aconchega enquanto dança abraçada à toalha de mesa, cativando nosso corpo espectral. Minha memória afetiva logo é despertada pelas cores e texturas que sobressaltam de seu casarão. Azulejos portugueses, papeis de parede floridos, móveis em madeira rústica com acabamento detalhado, cristaleira cheia de louças, um jarro de flores e artigos em renda me fazem imergir na imaginação de tantas outras casas zelosas de avós. As paredes da sala de jantar (fig.47) revelam o cuidado estético e as imagens do passado, em ecos à ancestralidade de Jerusa: avó e mãe, ambas lavadeiras e fotógrafas.

Figuras 46 e 47 – A casa de Jerusa



Fonte: frames do filme **Um dia com Jerusa** (2020)

Retomando Marks (2000), as imagens do longa aderem, a partir da sensação de contato, às nossas memórias sensoriais e culturais. “Objetos, corpos e coisas intangíveis carregam histórias que só podem ser traduzidas imperfeitamente” (Marks, 2000, p. 131, tradução nossa)⁹⁹. Aqui, objetos e cenografia nos remetem a uma mulheridade negra atrelada à domesticidade e situam a casa como um espaço de afeto e encontros familiares, deslocando ausências deste imaginário para elas. Por outro lado, eles também reiteram a expectativa da personagem de se nutrir dessa familiaridade que, conforme acompanhamos, só se torna realizável a partir de suas histórias compartilhadas com Sílvia.

Percebe-se na relação de Jerusa com as vivências passadas um fluxo recursivo entre o voltar-se à história e à sabedoria adquirida por gerações e a atualização dessas experiências no presente, ressignificadas no encontro com Sílvia, que vai à sua casa aplicar uma pesquisa de mercado. Tal fluxo traz um “contraponto às representações comumente veiculadas nos meios de comunicação, nas quais os personagens negros velhos permanecem naturalizados em condição de subalternidade, sem história, subjetividade ou laços de pertencimento” (Ferreira; Souza, 2017, p.183).

Na primeira resposta à pesquisa, Jerusa fala do nome herdado da avó escravizada, que fugiu e conquistou a liberdade alugada ao inventar para um novo senhor histórias sobre a origem de seu nome associadas à religiosidade cristã. Do inconsciente de Sílvia, preso em uma imagem de medo e fuga da polícia (fig.48), saltamos pela montagem à sua incorporação e à visualização da avó de Jerusa marcada com brasa no braço – o sinal da liberdade (fig. 49). Sílvia materializa as memórias de Jerusa em transes. O que uma narra, a outra sente. A dimensão de mundos implicados (Silva, 2019) ata temporalidades heterogêneas e cria um território comum que conecta suas experiências de dor e resistência.

A oralidade é ferramenta secular de produção de conhecimento e manutenção de saberes pelos afrodescendentes “seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas” (Martins, 2021, p.35). Para a família de Jerusa, também foi recurso de resistência e de invenção de modos de vida e liberdade.

⁹⁹ Objects, bodies, and intangible things hold histories within them that can be translated only imperfectly.

Figura 48 e 49 – A sensibilidade de Sílvia e a memória de Jerusa se conjugam



Fonte: frames do filme **Um dia com Jerusa** (2020)

Assim como as errâncias de Jerusa dentro de sua própria casa – na sala, cozinha, banheiro e porão –, as perambulações por suas narrativas de ancestralidade produzem uma força que implode as separações entre íntimo e comunitário, privado e público, individual e coletivo, passado e presente. Da relação familiar, trafega-se por todo um imaginário da vida da comunidade negra no Saracura/Bixiga: a chegada de seus avós de um cafezal para o bairro, o aprendizado da fotografia pela avó com um somali – dono de uma padaria na região –, a devoção do pai pela Vai-vai, as celebrações e vivências às margens do Saracura.

Não se constrói meramente um olhar de interioridade para a personagem, mas de relacionalidade com o mundo, referenciado pela cultura e história negras naquela região. Jerusa corporifica os itinerários de liberdade de seus familiares, ativando uma cartografia de afetos cujos os rastros são fragmentários. Tal cartografia não deixa de se articular à própria experiência diaspórica africana, marcada por deslocamentos, seja do continente africano ao Brasil ou das senzalas aos quilombos.

Diferente de Jerusa, Sílvia é mais reservada, pouco fala sobre si. Demonstra receio em explicitar sua sexualidade lésbica. É Jerusa quem a instiga, aos poucos, a se relatar. Quando perguntada sobre as relações familiares, se recebe visitas em casa e se a avó sabe de seu namorado, Sílvia deixa escapar: “Minha vó, ela não conhece a pessoa. Acho que se

souber tem um treco”. A heterossexualidade compulsória (Rich, 2010), como sistema dominante que rege as relações sociais e afetivas e direciona as subjetividades, promove a estigmatização e o medo da rejeição aos corpos que não se enquadram neste padrão, tomados como uma ameaça. O silêncio é política de sobrevivência para Sílvia. “A política sexual só funciona plenamente quando as não conformidades sexuais se mantêm invisíveis ou quando são punidas por terem se tornado visíveis” (Collins, 2019, p.283).

A intimidade entre as personagens floresce quando Sílvia, já irritada com a verborragia de Jerusa, é puxada ainda mais para o interior do recinto. Até chegar ao porão, onde a memória mais preciosa de Jerusa é abrigada: mesmo canalizado, o rio Saracura ainda pulsa no subterrâneo da residência. “Depois da canalização, vovô construiu esse poço e disse: ‘na minha casa, o rio tem como respirar’”, compartilha Jerusa, deslizando as mãos sobre as águas. Até então apenas uma memória, o rio se faz presente ao olhar de Sílvia. É ele quem dá vida à busca pela liberdade nos relatos de Jerusa e consolida o elo entre as duas.

Se os porões dos navios demarcaram a tortuosa travessia pelo Atlântico de africanos sequestrados e comercializados para as colônias europeias nas Américas, em **Um dia com Jerusa** o porão é fabulado como espaço de encontro e possibilidades: uma encruzilhada, “espacialidade icônica que cartografa os inúmeros e diversos movimentos de recriação, improviso e assentamento das manifestações culturais e sociais” (Martins, 2021, p.34).

Sou levada a Saidiya Hartman (2020) e sua fabulação, a partir de arquivos históricos da diáspora, de uma possível amizade entre duas escravizadas a bordo de um navio negreiro. Os registros pouco dizem sobre quem eram, a não ser o destino cruel, mortas pelo capitão do navio. Na impossibilidade de resgatar qualquer esboço de suas vidas, Hartman imagina a amizade e uma cena de apoio entre elas diante das violências sofridas. Nesse gesto, busca reaver suas histórias e liberar suas vidas das narrativas de vulnerabilidade.

Imagine as duas: as relíquias de duas garotas, uma acalentando a outra, inocentes espoliadas; um marinheiro avistou as duas e mais tarde disse que eram amigas. Duas garotas sem mundo encontraram um país nos braços uma da outra. Ao lado da derrota e do terror, haveria isso também: o vislumbre de beleza, o instante de possibilidade (Hartman, 2020, p.24).

A metáfora do porão também nos anima a fabular com o filme o instante de beleza entre as personagens. Um interesse em comum as aproxima: o gosto pela história, também

área de formação de Sílvia. “Eu gosto de saber a origem das coisas”, diz ela. “Origem é algo que me interessa muito. Sempre que vejo uma pessoa, me pergunto de que parte do mundo ela e seu povo são”, responde Jerusa. O discurso fílmico reitera a memória como importante dimensão da formação da identidade. E o corpo negro como arquivo, território da memória e da resistência de saberes ancestrais que por ele se mantêm e se atualizam (Martins, 2021).

Jerusa penteia e trança os cabelos de Sílvia (fig. 50), gesto que também nos afaga. Um momento de cuidado, filmado num *close* no rosto da personagem mais nova em transe, enquanto Jerusa a indaga sobre sua ancestralidade. Embora a profundidade de campo seja curta, as diversas camadas da imagem nos levam à sua multissensorialidade (Marks, 2000): temos o toque de luzes quente e gélida sobre a pele de Sílvia, os sons do pente deslizando pelos cabelos crespos, o corpo de Jerusa ao fundo, em um vestido de renda e com o rosto invisível, o bitonal das viaturas policiais na banda sonora.

Figura 50 – Ancestralidade pelas raízes de Sílvia



Fonte: frame do filme **Um dia com Jerusa** (2020)

O medo da perseguição policial é reiterado nos transe como referências a uma dor não esquecida. Nessa lembrança, Sílvia, adolescente, anda de bicicleta, mas não sai do lugar: ela segue presa ao passado. Há, então, um ensinamento transmitido de Jerusa à mais jovem: “O cultivo é o melhor professor. Se você cultiva o esquecimento, alimenta a lembrança da dor para se convencer de que tem que esquecer. Se cultiva a memória, pode escolher alimentar a dor ou o impulso da liberdade”. E esse aprendizado deixa seus efeitos de presença (Gumbrecht, 2010). Sensorial e narrativo se aliam na expressão de acolhida e incômodo, pertencimento e aprisionamento, visibilidade e invisibilidade tramados aos corpos racializados pelas operações de violência e resistência à colonialidade.

Ali, os saberes encarnados do trançar e da oralidade são elaborados no cuidado da

outra como cuidado de si, criando um “nós” ou um desejo de pertencimento que se forja no instante, mas também pela memória. A construção imagética sugere o entrecruzamento entre diferenças, como se os corpos das personagens compusessem um só, em continuidade. No trançar, o trauma de Sílvia e a solidão de Jerusa são incitados ao deslocamento pela força desta intimidade, tecida fio a fio sob a afirmação da estética negra.

É por este entrelaçamento, proposto no filme como experiência narrativa e estética, que as personagens são conduzidas a processos de subjetivação atrelados à sensibilidade, à autonomia, ao fortalecimento mútuo e à valorização da corporeidade negra. Como frisa Nilma Lino Gomes (2019), se significados negativos foram atribuídos aos cabelos crespos pelo racismo, é também por eles que a negritude resgata sua identidade e pertencimento coletivo.

Assim como as cartografias trançadas nos cabelos de escravizadas apontaram rotas de fuga das senzalas, como nos diz Jerusa, o tecer, arrematado pela narração da personagem, desata uma rota de escape no trânsito entre “a memória da dor” e o “impulso de liberdade”. É nesse sentido que o filme de Viviane Ferreira evoca, na relação entre corpo e espaço, outro mapa tramado pelas mulheres negras, que fazem do irromper da amizade um espaço transformador de autodefinição, cuidado e elaboração de si como sujeitas que “valida nosso poder como sujeitos humanos” (Collins, 2019, p. 206). Pelos afetos, elas reiteram as experiências comunitárias e solidárias que permitiram às mulheres negras, na história da colonização, traçar suas estratégias de sobrevivência.

Quando uma se abre ao cuidado da outra, a tocar e ser tocada, despertando nossos sentidos e sentires, há finalmente um momento de cumplicidade. Com ambas sentadas à frente de um mapa que interliga dois territórios atados pelo *continuum* da diáspora – Brasil e África – (fig. 51), Jerusa mostra fotografias que cultivam memórias de liberdade das famílias às margens do Saracura, cativando uma intimidade pouco vivida com seus familiares na velhice.

Embora entenda as diferenças geracionais, pois em seu tempo “o que havia de mais moderno era a várzea de saia”, ela demonstra sensibilidade ao captar, na sutileza da fala de Sílvia, sua dissidência e abrir-se a esta diferença. Ali, Sílvia sente-se confortável para narrar seus anseios profissionais e alimenta a esperança de compartilhar sua sexualidade com a avó.

Figura 51 – Laço, território e imagem



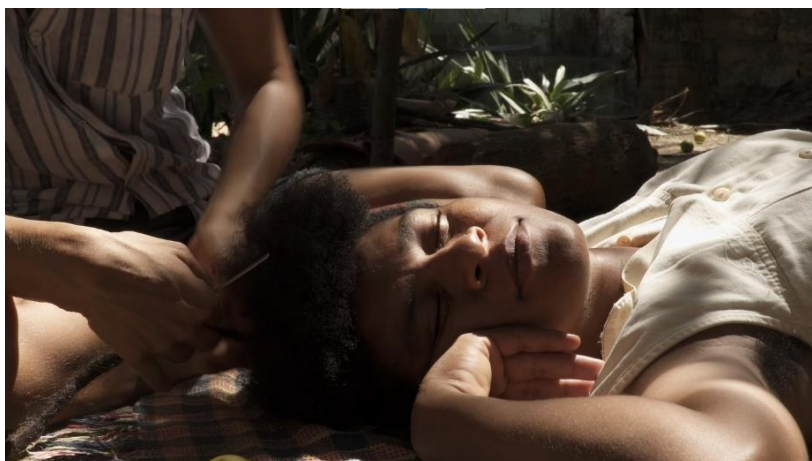
Fonte: frame do filme **Um dia com Jerusa** (2020)

hooks (2021, p. 166) nos lembra que “Amizades amorosas nos dão espaço para experimentarmos a alegria da comunidade num relacionamento em que aprendemos a processar todos os nossos problemas, a lidar com diferenças e conflitos enquanto nos mantemos vinculados”. Trata-se de uma relação que exige o compartilhamento do tempo e a abertura à alteridade. Pelo trançar da amizade, elas configuram uma rede de afetos femininos em um espaço-tempo tramado pelos cursos de suas raízes – capilares e familiares – e sonham futuros em que a liberdade de existir e a comunhão entre mulheres negras de diferentes gerações persistem, para além das vulnerabilidades.

7.3. Tremor Iê: tocar a outra, tecer em *continuum*

O trançar dos cabelos de Sílvia me conecta a gesto similar em **Tremor Iê**, quando Cássia costura o *dread* em Janaína, deitada à claridade (fig. 52). Quase colada ao corpo, a câmera nos dá pouca margem para visualização do terreno que as abriga, onde plantas e uma árvore frutífera dão espaço para o reflorescer da amizade. A cena segue uma longa sequência de encontro e conversa entre as amigas à beira da fogueira, no mesmo quintal, após a fuga de Janaína da prisão. É o momento em que as personagens saem da instância dos delírios para habitar, de fato, o mesmo espaço-tempo. Também deixa-se a rua – na maior parte do filme, espaço de tensionamento e imaginação política do que foi e do que pode vir a ser estes corpos diante do autoritarismo que os segrega dos centros urbanos.

Figura 52 – O cuidado reparador de Cássia a Janaína



Fonte: frame do filme **Tremor Iê** (2019)

Agora estendida ao chão, Janaína preenche a imagem em destaque no plano fixo, com os cabelos crespos e os pelos abaixo dos braços visíveis. Se o corpo se torna pequeno diante do espaço espremido da cela da prisão, aqui ele se expande confortavelmente e se sobressai. Enquanto aperta o *dread* da amiga, Cássia, à margem do quadro e com o rosto invisível pelo recorte da câmera, relembra a prisão de Janaína e o desespero provocado pelas autoridades ao entregar os *dreads* como seus únicos vestígios. É preciso lembrar para nunca esquecer. Lembrar implica também partilhar, reelaborar, fazer a voz antes abafada ecoar, e, para além, fazer da palavra uma estratégia para fortalecer as alianças com as mulheres acometidas pelas mesmas dores, mas recusar que o trauma esteja visível e se repita.

No relato, a dimensão do que é real ou do que é investido de ficcionalidade novamente se confunde. Na opacidade da fabulação crítica (Hartman, 2020), as experiências do cárcere de mulheres periféricas, negras e lésbicas acionadas pelo filme e reinventadas no roteiro a partir de escutas do real, amplificam vozes coletivas e ecoam realidades históricas, políticas e sociais atravessadas por raça e gênero. O que se evidencia é outro trauma: o da colonialidade (Lugones, 2020; Gonzalez, 2020).

A própria condição de serem corpos negros, periféricos e lésbicos, abrigados nesse terreno nas bordas da cidade, também nos diz muito da política de *enqueerzilhada* operada pelo filme: elas se colocam dentro e fora da imagem, entre visibilidade e invisibilidade, confrontando o mesmo paradoxo que (des)enquadra as existências lésbicas e negras em suas aparições no cinema (Brandão; Sousa, 2019; Ferreira, 2016). Estar à margem torna-se um modo inventivo de afirmação da potência destas vidas.

Transitando entre o curso da opressão e do cuidado da amiga que acaba de sair da prisão, as personagens protagonizam ali, na tranquilidade de um afago e sob risos brincalhões, o trançado de uma ética de reparação, devolvendo os fios de vida que lhes tentaram roubar. Cuidar da outra com quem se partilha a vida e se luta é também cuidar de si, em um olhar que entende que o singular só caminha com o coletivo. Tal qual em **Um dia com Jerusa**, o cuidado capilar aparece como fomento à elaboração de um tempo de intimidade, sustentado na exaltação à corporeidade e estética negra. E nesse cuidado, cabem possibilidades de se reinventar, como Janaína o faz ao pedir à Cássia: “Deixa só um [*dread*] mesmo. Outro visual, outro estilo, outros tempos”.

É curioso notar como o gesto carinhoso de costurar o *dread* da amiga aparece em uma das poucas cenas solares do filme – prevalece a atmosfera noturna própria às distopias. É justamente quando as expectativas de reencontro, alimentadas pelas personagens em sonhos e delírios, se tornam concretas que elas finalmente podem experimentar a utopia do afago à luz do dia e tocar de fato uma à outra. O toque aqui, como política sensorial evocada em filmes *queer*, nos convoca a outro modo de experimentar as imagens que não meramente a “corporalização do desejo na tela” (Sarmet; Baltar, 2016, p.61), mas a pulsação do cuidado só concretizado num *continuum* entre essas mulheres.

Em **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica**, Adrienne Rich (2010) evidencia a fragmentação e o apagamento sistemático de memórias históricas que documentavam a experiência lésbica. Ao retomar a potencialidade das vidas lésbicas como um modo de contraposição ao domínio patriarcal da heteronormatividade, Rich propõe, em diálogo com Lorde (2019), o conceito de *continuum* lésbico, que nos infere às relações de afeto e identificação entre mulheres. Mais do que relações sexuais, o *continuum* abrange manifestações de amor, cuidado, apoio, amizade que ultrapassam a própria lesbianidade e incluem “o compartilhamento de uma vida interior mais rica, um vínculo contra a tirania masculina, o dar e receber de apoio prático e político” (Rich, 2010, p.36). Assim, se manifesta no lastro do cuidado e da resistência entre mulheres.

Tremor Iê nos direciona a esse *continuum* lésbico que traz à tona a aliança entre as personagens e uma energia afetuosa de trocas e afagos como impulso à reparação dos atos violentos. Interessante também pontuar como neste filme, em que a sensação de imobilidade é o que nos captura – constantemente é um estágio de paralisia ou contemplação que se investe sobre os corpos destas mulheres –, a pausa para escutar uma à

outra e embelezar o cabelo da amiga nos retira desta asfixia.

Kilomba (2019), ao relatar a vivência do racismo como acadêmica na Universidade Livre de Berlim, impedida de circular naquele ambiente, expõe: “Aqui, negritude vem coincidir não apenas com o fora, mas também com a imobilidade. Estou imobilizada porque, como mulher negra, sou vista como “fora do lugar”” (Kilomba, 2019, p. 62). Se esta é a sensação que o racismo demarca aos corpos negros em certos espaços – e porque não, também a lesbofobia, para corpos que visivelmente performam nesta chave (Ahmed, 2006) – aqui a performance da imobilidade é ressignificada. Remonta mais a um modo de proteção que se dá na duração da experiência de estar juntas ou num tempo reflexivo, partilhado. É o que redireciona as energias ao respiro necessário para as personagens efetuarem suas estratégias de resistência.

Um tempo que torna possível a elas serem atravessadas pela intensidade da própria sensação de existirem juntas narrada por Agamben (2012). Tal sensação também é perceptível em **Café com canela** e **Um dia com Jerusa** no acionamento das temporalidades espiralares (Martins, 2021). A experiência do viver é con-dividida nos diferentes espaços-tempos. Nisso, também se dissolve uma referencialidade universal do que é indivíduo e o que é coletivo: no caso de **Tremor Iê**, a composição da sequência, toda em plano fixo e em *close*, também é sugestiva de uma complementaridade dos corpos das personagens e de uma intimidade partilhada pelo corpo de Janaína junto à câmera.

Esta inseparabilidade também é reiterada nas diferentes sequências dos delírios entre as personagens. Tal como a fronteira turva entre o que o corpo experiencia e o imaginado, perturba-se a própria percepção quanto à subjetividade da qual esses episódios se originam. É Janaína, Cássia ou outra amiga quem delira? Ou seriam todas juntas, conectadas, criando um território comum, não localizável (Silva, 2019), em que suas existências tocam uma à outra, emaranhadas tal qual as teresas¹⁰⁰ usadas por Janaína para fugir da prisão e que suas amigas trançam juntas, a várias mãos, nas travessias temporais (fig. 53)? Ou onde é possível resistir juntas na força dos afetos entre mulheres?

¹⁰⁰ Corda improvisada a partir da amarração de lençóis e usada para fuga da prisão.

Figura 53 – A rede de mulheres, a teresa e a trama da rota de fuga de Janaína



Fonte: frame do filme **Tremor Iê** (2019)

A não localidade produzida por esta aliança dissidente vai em direção à imaginação política proposta por Denise Ferreira da Silva (2019), em que as vidas implicadas coexistem juntas, em suas singularidades, além do espaço-tempo.

Justamente porque rompe essas articulações do tempo e do espaço, a não-localidade nos permite imaginar a socialidade de tal maneira que contemplar a diferença não pressupõe separabilidade, determinabilidade e sequencialidade, os três pilares ontológicos que sustentam o pensamento moderno. No universo não- local, o deslocamento (movimento no espaço) e a relação (conexão entre coisas espacialmente separadas) não descrevem o que acontece porque as partículas implicadas [entangled] (isto é, todas as partículas existentes) existem umas com as outras, sem espaçotempo (Silva, 2019, p.44).

Nos espaços seguros dos delírios, inventados pelo próprio desejo, elas trocam olhares, silêncios e sussurros em busca uma da outra. Criam, com estes pequenos gestos, uma rede afetos, cuidados e sonhos de liberdade. Como uma rota de fuga trançada com teresas – com toda a conotação que a palavra sugere –, a não localidade abre um campo possível para tecer outra história às lesbianidades negras e periféricas nas ruas de Fortaleza: uma história de alianças, resistência e união entre mulheres.

7.4. Levante: amizade que transborda

Talvez o mais distante dos filmes desta constelação, já que não toma as cosmopercepções amefricanas (Gonzalez, 2020) como plano estético e na configuração da temporalidade narrativa, **Levante** traz o compartilhamento da intimidade, de início, no vestiário “feminino”, onde adolescentes de um time de voleibol celebram uma vitória. As

aspas aqui tensionam um espaço que costuma ser demarcado pelas divisões binárias da cisgeneridade, mas que no filme acolhe corpos *queer* e não *queer*: é um espaço de “minine”, como indica uma placa, na rasura da inscrição “feminino”. Se a imagem que nos situa neste universo dos vestiários muitas vezes se associa ao imaginário futebolesco e a um espaço pactuado pela masculinidade cisgênera, o filme propõe um deslocamento ao adentrar esse ambiente suado, altamente tomado por uma atmosfera vaporosa/líquida e dominado por uma equipe de voleibol composta por dissidências.

No passeio da câmera, o escoar das águas conecta os diferentes corpos em fluxo, alguns dançando nus no chuveiro, na liberdade de ser para além de definições sociais inscritas sobre a própria carne. Ali, a comunhão é celada não só em diálogos cotidianos que dimensionam a relação com seus corpos, dentro ou fora das perspectivas padronizadas de gênero, como também nas trocas de fluidos: do suor que escorre na água do banho ao sangue menstrual usado por uma jogadora para pintar o próprio rosto e o da(e)s amiga(ue)s. Em seguida, ela(u)sposam à frente do espelho tingida(e)s, celebrando o elo (fig. 54).

Figura 54 – Espaço fluido de celebração da amizade



Fonte: frame do filme **Levante** (2023)

É, sobretudo, no vestiário onde se realça essa dimensão do coletivo como rede de afetos: neste espaço, Sofia e a(u)s amigas vivenciam/compartilham suas alegrias e angústias, e constroem suas estratégias de apoio. Podemos pensá-lo como espaço de cuidado de si e da(e) outra(e), onde se dá elaboração do próprio corpo e a coletivização dos desejos. Ali, se partilha a construção conjunta de caminhos que permitam a Sofia reaver os modos de ser, em busca da interrupção da gravidez. Assim como o voleibol é um esporte em que a vitória só é alcançada pela ação em conjunto, a experiência vivida se

apresenta como implicada entre as diferentes existências, em que ao abraçar uma, abraça-se o coletivo.

Não por menos, nas cenas do vestiário em que as personagens confabulam ideias para arrecadar dinheiro para que Sofia realize o aborto clandestino – vencendo um campeonato de vôlei, por exemplo –, a montagem mostra uma visão de conjunto do grupo ou intercala individualmente planos de seus rostos que destacam subjetividades singulares, mas que as interconectam como um corpo só, relacional, numa visão não-hierárquica. Tem-se, novamente, a congregação de uma aliança insólita (Galindo, 2013) ou de uma multidão *queer* (Preciado, 2011), pois se destaca a desterritorialização de identidades fixas por essa diversidade corporal, bem como os laços de solidariedade e o pensamento coletivo.

No que tange à memória, ainda que esta dimensão quase não apareça em **Levante**, há uma passagem pontual em que registros audiovisuais aparecem e enunciam a construção de intimidade e afetividade entre os corpos não-hegemônicos. Tal sequência corrobora a percepção dos corpos, no encontro entre singularidades, como produtores de afetos, capazes de conjugar uma sensibilidade coletiva que aumenta a potência de agir em direção ao desejo.

Quando decide atravessar a fronteira entre Brasil e Uruguai com o pai para a tentativa de abortar, Sofia recebe mensagens no celular de amor e incentivo das amigas, com vídeos que memoram momentos de união: elas se enlaçam, rebolam, dançam e brincam molhadas, pulsando alegria. A presença das imagens, pouco estáveis e captadas por aparato móvel, remete a esse compartilhamento da intimidade flagrante no mundo contemporâneo, em que a constante exposição dos corpos em relações mediadas pelo digital dá a tônica dos modos de subjetivação (Borges, 2025).

Seus gestos, expansivos, performáticos, sensuais (fig. 55), com trejeitos notadamente *queer*, se desalinham da retidão da visibilidade codificada a corpos não *queer* e da própria atmosfera de contenção que ronda Sofia. Trazem à tona um ““estar-no-mundo” divergente” (Vieira Jr., 2018, p.174). É, então, por contágio da performance dos corpos em regozijo que eles nos convidam a essa intimidade partilhada.

Não à toa, o plano que capta Sofia e o pai no carro é também todo azul (fig. 56) – tonalidade fortemente presente no filme. A iluminação, refletida na personagem, também umedece seu corpo, criando na imagem formas de romper a distância e costurar esse

transbordamento de afetos. São planos que sensibilizam pelos modos de invenção desta comunidade de cuidados e circulação de alegrias. O *ethos* amoroso (hooks, 2021) atravessa as bordas da tela do celular e do cinema.

Figuras 55 e 56 – Vínculos que transbordam a imagem



Fonte: frames do filme **Levante** (2023)

Embora se trate de uma narrativa ficcional, neste momento pontual, ainda que não evidentemente, **Levante** embaralha as separações entre a instância narrativa e o que é arquivo pré-filmagem, entre discurso e feitura, contaminando as imagens com as vibrações dos vínculos e encontros estabelecidos entre a equipe no momento da realização do filme.

O depoimento da diretora Lillah Halla nos contextualiza que a preocupação de canalizar na narrativa “toda aquela explosão de energia, de encontros, de paixão que estava acontecendo” (Entrevistada C, 17 de dezembro de 2024) antes das gravações, a trouxe ao insight de incorporar à diegese algumas imagens desses momentos filmados pelo elenque. Na cena, a memória também implica os corpos para além do representado, desde um modo de fazer cinema que se aproxima esteticamente do que se mostra em tela.

7.5. Por imagens que curam

Tomo, novamente, o risco da exposição ao me ver refletida nesses filmes. O risco da co(a)lização e da aliança de meu corpo aos corpos fílmicos. Durante minha trajetória de vida, fui alimentada por um imaginário de mulheridade atrelado à extrema doação, em que o ser mulher (cisheterossexual e branca) significava colocar-se à disposição do outro dentro de diferentes dimensões: na relação amorosa, no cuidado da família – cuja constituição sempre foi vista em minhas relações familiares como destino obrigatório –, nas relações de trabalho. Vejo esse lugar refletido na imagem de minha mãe, que por tantos anos assumiu o cuidado de meu pai, sem muito apoio familiar, até a sua morte. O cuidado tornou-se, para mim, lugar de clausura – uma exclamação de cuidado! –, porque se apresentava naturalizado como um atributo de gênero, e não papel coletivo.

Com a perda de meu pai poucos dias antes de meu aniversário de 15 anos, fui tomada de um grande vazio, que já me rondava há algum tempo com as idas e vindas de sua saúde. A transmutação daquele vácuo se deu quando me permiti compartilhar as feridas do luto. Minhas amigas me ensinaram a ver a vida com outros olhos, de quem está de passagem e, por isso, precisa viver o presente com coragem. Aí floresceu a ética amorosa de que fala hooks (2021), que me reconectou à minha força erótica (Lorde, 2019). Para além das alegrias, os lutos – meu e delas – nos aproximaram: refluíram nas expressões mais singelas de nossa força coletiva e de uma intimidade costurada olho no olho, mãos nas mãos.

Meu olhar crítico não deixa de perceber meus privilégios: para cuidar de meu pai, minha mãe, anos antes, esteve resguardada por quem cuidasse de seus filhos. O cuidado pago a trabalhadoras domésticas por muito substituiu a insuficiência da rede de afetos de outros familiares ou de amigos que compartilhassem com minha mãe aquele fardo.

Desvalorizada no capitalismo patriarcal por uma associação generificada e racial, tal tarefa, muitas vezes, é absorvida na reprodução da precariedade social e na vulnerabilização de quem cuida, relegada a relações fortemente hierarquizadas (Biroli, 2018). Essa lógica é reproduzida como imaginário e mecanismo de manutenção da divisão sexual e racial do trabalho e de padrões estruturais que naturalizam, numa visão biologizante, o “sexo feminino” e o corpo negro como naturalmente subservientes (González, 2020), designados às atribuições de cuidado. O que faz com que as mulheres, especialmente as negras, se tornem aquelas que, compulsoriamente, “cuidam e são afetadas em suas trajetórias

por estarem posicionadas como cuidadoras; cuidam em condições diversas, dependendo de sua posição de classe, em relações conformadas pelo racismo estrutural e institucional” (Biroli, 2018, p.56). Ainda, observa Biroli, são elas as menos cuidadas neste sistema.

Essas memórias e reflexões saltam de mim ativadas pelo encontro às imagens acolhedoras que fazem morada no cinema brasileiro e constelam neste capítulo. Abraços, afagos e tempos partilhados pulsam pelos quatro filmes de nosso *corpus*, que me chegaram nos últimos tempos como um verdadeiro acalanto. Ao me deparar com eles, mesmo atravessada por experiências raciais e de sexualidade distintas, me encontro. Antes, vejo e sinto tantas outras a quem o cinema previamente interditou tais gestos.

Nos filmes aqui elencados, o cuidado se distancia da expropriação do trabalho reprodutivo e suas implicações nas desigualdades de gênero e raça, e está mais próximo à possibilidade de constituição de formas de vida mais autônomas na amizade entre mulheres negras e dissidências. Novamente me aproximo de Foucault (1981), para quem a amizade é uma das possibilidades de contraconduta por configurar relações intensas, ingovernáveis, pois “instauram um curto-circuito e introduzem o amor onde deveria haver a lei, a regra ou o hábito” (Foucault, 1981). Envolve um modo de se conduzir na vida que leva em conta a relação consigo e com o outro: se forja na abertura à alteridade e no compartilhamento do cuidado, do prazer, dos afetos e do com-viver na criação de novos modos de existência.

Ao olhar para as amizades entre mulheres, Ionta (2017) parte da premissa de que este vínculo produz e reconfigura as subjetividades, preservando as singularidades:

É uma postura ativa de criar espaço para que o outro, em sua irredutível alteridade, possa habitar ou não, possa permanecer ou não. Não é simplesmente uma abertura para o outro, é compreender que o outro é indispensável e existe independentemente de nossa vontade. A amizade como estilística da existência entoa atitude de abertura para o mundo (Ionta, 2017, p.379).

A amizade de que trata a autora se distancia dos propósitos biopolíticos do mundo neoliberal, que a associa à ampliação do desempenho no trabalho e na vida pessoal por uma satisfação de si. Neste caso, quanto mais relações, mais se expande produção e lucro, embora o outro não deixe de ser ameaçador ao estabelecimento de uma subjetividade empresária de si. Na contramão desta tendência, a amizade pela ótica feminista e foucaultiana é um espaço de potencialização dos poderes do corpo por uma teia de encontros entre diferenças.

Vejo conexões, ainda, à sensibilidade do pensamento de Lorde (2019) que, mergulhada em suas experiências pessoais e coletivas, destaca a potencialidade do cuidado, do apoio mútuo, da escuta e da interdependência entre mulheres negras como caminho para liberdade, seja em experiências de amizade ou como estratégia mais ampla de sobrevivência e enfrentamento às paisagens inabaláveis do machismo e do racismo.

Abrigados no espaço emocional dos filmes aqui cartografados, acolhimento, escuta e afetos fissuram os modos naturalizados como as corporeidades negras e *queer* são lidas em suas práticas de cuidado. Voltamos, então, às reflexões de Sueli Carneiro (2005) ao olhar para as práticas de dominação estruturais do racismo: para os corpos negros, a constituição de sujeitos libertos da subalternidade só se dará em coletivo. Por isso, o cuidado de si só se realiza no cuidado do outro. Mais do que reafirmar identidades, as teias de amizades que envolvem esses filmes nos levam do individual ao coletivo/comunitário como possibilidade de reposicionar as subjetividades no mundo, em vez de torná-las apenas “produto das instituições sociais que (con)formam os indivíduos” (Ionta, 2004, p.169).

Ao sentir os afetos neles patentes, abro-me ao convite de me despir das amarras do cuidado como obrigação na performance de mulheridade, ou como imposição do patriarcado capitalista colonial, que nos individualiza e expropria nossa força de mulheres a todo instante. Encontro, assim, outra forma de afirmação do cuidado, mais vinculada a um gesto de cura coletivo, afetivo (Spinoza, 2009), de potencialização dos corpos à ação, o que pode ser um fio de fuga às estruturas de poder que ocupam os imaginários cinematográficos.

Cura, pois, alimentada pelas palavras de hooks (2021), o amor que move os filmes vibra uma força reparadora: propulsiona atos de comunhão que não deixam de ser políticos, pois permitem transformar nossas experiências “sem esquecer o passado, mas vendo-o de uma forma nova, deixando que ele viva dentro de nós de uma nova maneira” (hooks, 2021, p.237), num desaguar de novos futuros. Guiada por essa leitura, a cura só promove o estabelecimento da liberdade quando somos, de fato, tocada(e)(os) pela e na experiência.

Interessante observar como o amor romântico, que costuma enredar narrativas com protagonismo feminino, não é central nestes filmes, que dão mais destaque às relações de amizade. Mesmo a formação do casal Sofia e Bel, a relação de Sílvia e sua

namorada e a pontual expressão de desejo lésbico de Cássia, são secundárias; descolam da cisheterossexualidade e, portanto, do dispositivo amoroso (Navarro-Swain, 2013). Como um dos desdobramentos do controle da heterossexualidade sobre os corpos das mulheres (cis), o dispositivo amoroso, segundo Navarro-Swain, opera na significação do feminino como um referente do masculino e determina para as mulheres “um destino biológico que ordena, no imaginário social, que seu corpo sexuado se volte incontornavelmente para outrem, para o cuidado, para o dom e, sobretudo, para a necessidade do “amor”, vórtice da relação heterossexual para as mulheres” (Navarro-Swain, 2013, p. 49).

O amor romântico aparece em **Café com Canela** na relação de Violeta e Marcos e de Margarida e Paulo antes da morte do filho, mas não é o disparador da narrativa. Ainda assim, traz um importante contraponto ao apagamento de imagens familiares e de realização amorosa às mulheres negras. hooks (2010) expõe que a ferida colonial trouxe impactos para a emocionalidade dos sujeitos negros pela dinâmica de inferiorização do racismo. Por isso, a vontade de amar é, para ela, “um ato de resistência” (hooks, 2010, online).

Não distante do modo de cuidado cultivado pelas personagens, está aquele enlaçado pelas práticas cinematográficas das diretoras. As tranças, as teresas e o encontro de fluidos presentes imagetivamente nos filmes são tomados aqui como indícios desses atravessamentos entre modos de direção/criação, narrativa e estética, como discuto no capítulo 4. São símbolos que nos atentam para as possibilidades de emaranhar e colocar em fluxo o campo visível e os vetores que o constitui, desmontando clivagens entre dentro e fora, temporalidades ou mesmo formas de existência.

Quando revisito, por exemplo, a dedicatória do filme de Glenda à comunidade de Cachoeira, o atravessamento do olhar de Violeta na cena da quebra da quarta parede me afeta em outras dimensões: este olhar convoca, sobretudo, corpos antes invisíveis às imagens do cinema, incorporados com seus mundos sensíveis como sujeitos do olhar, promovendo reconhecimento mútuo (Butler, 2019; Borges, 2025). Incorporar o cuidado e a coletividade às imagens e práticas cinematográficas nos diz do quanto reverberam no cinema realizado por Glenda as formas de sociabilidade comunitárias de Cachoeira, mas também toda a tecnologia ancestral secularmente mantida pelos descendentes de África.

Não à toa, ao perguntar à diretora sobre como ela entendia que o filme poderia trazer outras perspectivas para representar os afetos entre mulheres negras, sou rebatida

com seu incômodo pela recorrente percepção da representação de afetos entre pessoas negras como incomum no imaginário da branquitude de classe média. Para ela, que relata sempre ter vivido em comunidades periféricas, se importar e saber da vida do outro é natural, parte do modo de viver, ou “uma forma de sobrevivência” (Entrevistada A, 6 de maio de 2024).

Há, ainda, outro movimento do desejo ressonante nos imaginários fílmicos e que compõe tal instância de cura: a partilha do tempo. Destaco tal percepção em **Um dia com Jerusa**, **Café com Canela** e **Tremor Iê**. Há um modo de preenchimento do tempo que evoca presença. Não à toa passamos um longo momento imersas na câmera fixa da sequência de reencontro de Cássia e Janaína em **Tremor Iê**. Se uma sensação de desamparo permeia outras imagens do filme, nesta, os corpos restam no tempo aconchegados pela amizade.

Sílvia, em **Um dia com Jerusa**, se deixa levar pelo tempo da relação construída com Jerusa, ainda que angustiada com o tempo de Chronos, que não para. E Jerusa, à deriva do encontro, a lembra que cultivar a memória é abrir possibilidades para que as experiências do futuro nos habitem. Violeta dedica seu tempo a confortar, estar junto e retirar Margarida da paralisia da dor, em **Café com Canela**. Nesses filmes, a duração das ações, acompanhada da presentificação da memória, implode qualquer articulação de linearidade.

No mundo capitalista da urgência e de corpos cansados, hiperconectados e altamente produtivos, viver o ócio, a pausa, a possibilidade de estar com e ouvir o outro presentemente é visto como luxo (Han, 2023). E mais ainda: como inviável diante das demandas de otimização e desempenho nas diferentes dimensões da vida – do trabalho, sobretudo. O tempo, na lógica neoliberal, é monetizado. Uma hora de contemplação é uma hora perdida de rendimento. E quando se trata das mulheres negras, os corpos mais expropriados pelo sistema, pois acumulam o trabalho produtivo – muitas, em condições precárias/informais e com baixos salários – e o reprodutivo, o tempo para si que não o capturado pela máquina capitalista produtora de subjetividades eficientes e moduladas pelo dispositivo de desempenho/gozo (Dardot; Laval, 2016), torna-se ainda mais escasso.

É por isso que Han (2015; 2023) encontra na atividade a perda da experiência e a ausência da alteridade. Sob a dinâmica do excesso – de informações, estímulos –, nos tornamos incapazes da atenção profunda, do tempo compartilhado e de experimentar os

sentidos de modo a nos permitir a abertura de espaços de contingência em que se gere o novo, em vez de reproduzir o mesmo.

A experiência, em sentido enfático, não é um resultado do trabalho e do desempenho. Ela não se deixa produzir pela atividade. Antes, ela pressupõe uma forma particular de passividade e de inatividade [...] A experiência se baseia no dom e na recepção. O seu *medium* é a escuta (Han, 2023, p.14)

O tempo da experiência filmado por Glenda, Viviane e Elena e Lívia não é exatamente o da inatividade, ainda que por vezes também seja quando somos conduzidas à sensação de suspensão do tempo. Mas é, sobretudo, o tempo do encontro, das trocas, da hesitação, da dúvida do que será, do desejo de comunidade. É o que torna possível sentar ao chão ao lado da outra e escutar, perder-se nas próprias palavras ou no trançar dos cabelos, receber um carinho e repousar sem finalidades. Viver o tempo que “respeita o fluxo e o ritmo natural de tudo que existe, sem impor cronômetros para isso ou aquilo com vistas à produção capitalista” (Borges, 2025, p.116). Tempo em que as mulheridades negras se apropriam da autonomia de produzir a si junto à outra no presente, mas conectadas à ancestralidade.

As narrativas cinematográficas não só se constituem como práticas discursivas: elas transportam “a emoção coletiva e o prazer dos sentidos” (Maffesoli, 1998, p. 155) capazes de nos mobilizar e constituir enquanto sujeita(e)(o)s. É nesse sentido que ressalto a potencialidade dos regimes de visibilidade e sensibilidade operados por estes filmes para a instituição de imaginários humanizantes em termos de gênero, raça e sexualidades. As imagens de amor, afetos, solidariedade e compartilhamento de vida para estas mulheres são um importante combustível para a instauração de imaginários que possibilitem o reordenamento político da sociedade.

CAPÍTULO 8 – MAPA 4 – OUTRAS FORMAS DOS AFETOS

O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos
A memória bravia lança o leme:
Recordar é preciso.
O movimento vaivém nas águas-lembranças
dos meus marejados olhos transborda-me a vida,
salgando-me o rosto e o gosto.
Sou eternamente naufraga,
mas os fundos oceanos não me amedrontam
e nem me imobilizam.
Uma paixão profunda é a boia que me emerge.
Sei que o mistério subsiste além das águas
(Evaristo, 2017, p.11)

Reservei este último capítulo para tratar de uma particularidade que se apresenta nos quatro filmes e que se alia aos gestos íntimos tratados no capítulo anterior. Todos eles exploram a relação com água – **Um dia com Jerusa**, **Café com canela** e **Levante** – ou com fogo – **Tremor Iê** – como elementos que acentuam os sentidos para a presença audiovisual das mulheridades negras e *queer*. Estas formas fluidas nos convidam a expandir nossa percepção quanto aos corpos nos filmes e suas políticas de visibilidade. A presença da água e do fogo cativa uma força de desterritorialização (Deleuze, Guattari, 1996; Guattari; Rolnik, 1996) dos corpos como linhas de fuga às tentativas de restringi-los em sua potência e de reduzir a complexidade de suas existências, criando outros parâmetros para se relacionar com as diferenças (os outros corpos) que não o poder, mas a potência¹⁰¹: forças ativas, da vontade de criação, do desejo. Começemos, então, com as águas nos três primeiros filmes para chegarmos à presença sensível do fogo e as afetividades despertadas.

8.1. Feminilidades na matéria sem forma das águas

Mar. Alento, abraço em ondas, toque suave que atravessa todo o corpo. Rio. Mergulho revigorador no translúcido, no espelho da alma – que é menos reflexo e mais opacidade. Em onda forte, o mar pode dragar, sufocar em goles densos, engolir corpos na profunda imensidão azul. Na Kalunga grande¹⁰², mar-oceano de enorme horizonte, águas mães de fronteira e passagem, o poder sagrado da vida e da morte se interligam. Mas tal energia vital de movimento se transformou em grandes ondas de pranto e luto regidas pela

¹⁰¹ Poder e potência são dois polos das relações de forças que operam num meio de forma imanente.

¹⁰² A palavra Kalunga vem do banto, é “energia superior de vida, aquele que é inteiramente completo (lunga) por si próprio” (Fu Kiau apud Martins, 2021, p.55)

tragédia da modernidade colonial: nos navios negreiros, a travessia pelo Atlântico era sentença de morte, dragou incontáveis corpos negros para as profundezas do mar, foi tormenta da violência da separação da terra nativa. Mar, a porta do não retorno.

Em seus estudos sobre a imaginação material simbolizada pelos quatro elementos a partir de mitos e imagens poéticas, o filósofo francês Gaston Bachelard (1998, p. 6) descreve a água como transitória, o “elemento mais constante que simboliza com as forças humanas mais escondidas, mais simples, mais simplificantes”. O autor associa o elemento ao feminino: aquilo que dá vida a “um impulso inesgotável”.

Bachelard pensa a materialidade dos elementos como operadora de imagens, extraíndo da água um pensamento corporificado, das sensações: “é na carne, nos órgãos, que nascem as imagens materiais primordiais” (Bachelard, 1998, p.9). As águas estão embebidas no simbolismo da origem, do nascimento, das possibilidades de existência, da vitalidade, da morte e do renascimento. Nos diálogos do filósofo com textos de Marie Bonaparte, ele enfatiza a leitura sobre o mar como símbolo materno, que traz à tona atração e lembranças inconscientes de um sentimento primeiro – o do amor filial. Somos gerados nas águas umbilicais, líquido maternal que nos acolhe até virmos ao mundo.

Figuras femininas são recorrentes nas mitologias com evocação das águas. Afrodite, deusa do amor, da beleza, do desejo e da fertilidade, por exemplo, nasce das espumas do mar que jorravam dos órgãos genitais de Urano. Afrodite sai de dentro de uma concha, cujas formas são simbólicas do feminino em diferentes culturas, segundo Eliade (1979).

Em várias das referências aquáticas mitológicas e poéticas, há um fio condutor em comum quanto aos sentidos de feminilidade consolidados no imaginário social: o cuidado, a maternidade, a criação, a beleza, a sensualidade ameaçadora, a fertilidade. Bachelard mesmo, ao se infiltrar nas imagens poéticas das águas, aponta a associação ao feminino quando atrelada à sensualidade e à nutrição. Já as águas violentas são tomadas pelo autor como masculinas: elas mudam sua natureza essencial.

Na cosmovisão de matriz iorubá, o feminino também está contido em águas que compõem o panteão dos orixás, todos ligados às manifestações da natureza. Entre as iabás (orixás femininas, mães), Iemanjá é rainha do mar, mãe de todos os orixás. Antes cultuada nas águas doces do rio Níger, no processo diaspórico, passa a ser associada ao mar, elo entre o continente africano e as Américas. Oxum, sua filha, é senhora das cachoeiras e das águas

doces, que jorram e que infiltram nas rochas; está ligada à fertilidade, à beleza, à sabedoria feminina, à vaidade e também à liderança feminina. Nanã é senhora dos pântanos, da lama, das águas paradas, orixá da sabedoria e dos ciclos da vida.

A complexidade das compreensões que estas figuras encarnam no pensamento, filosofia e cultura afro-diaspóricas foram, no entanto, deturpadas pelo imaginário colonizado. Como já sabido, a violência epistêmica exercida pela colonialidade como forma de dominação concreta, simbólica e subjetiva das culturas e dos corpos negros tornando-os o não ser (Carneiro, 2005), opera no apagamento e na redução de tudo o que não se enquadra em sua universalidade – também um parâmetro construído pela própria modernidade.

Homenageada em diversas canções da música popular brasileira, Oxum, por exemplo, tivera seu imaginário aprisionado em leituras cristãs, patriarcais branco-ocidentais de gênero vinculadas à delicadeza, beleza hipersexualizada, virgem imaculada e submissa (Neto, 2020). Na cosmopercepção iorubá, no entanto, ela é a Íyá primordial, força ancestral criadora da vida. Íyá, segundo a autora nigeriana, Oyèrónkè Oyěwùmí (2016), não pode ser traduzida essencialmente como mãe, pois não se trata de uma categoria generificada como a adotada pelas concepções de mundo eurocêntricas modernas. Íyá é uma instituição sócio-espiritual, sênior, respeitada e valorizada justamente por seu papel procriador, fundador da sociedade. Numa cultura fundamentada na matripotência, “Poder procriar é considerado um presente, um dom espiritual” (Oyěwùmí, 2016, p.47).

Enquanto nas sociedades hierarquizadas pelo gênero, a maternidade e a categoria mulher são signos de submissão, fragilidade e marginalização em relação ao referente masculino, entre os iorubás, Íyá não se associa aos princípios de gênero, pois o que organiza as relações destes povos é a senioridade: Íyá é figura política de autoridade porque vem antes de toda a sua prole e está conectada a ela. Oxum, sendo a divindade matriz, cujo valor também reside na autonomia e na abundância “é cultuada por seus poderes àjé, para dar crias a quem lhe devota, e para fornecer os recursos para alimentá-las” (Oyěwùmí, 2016, p.45).

Quando sua herança transpõe os mares do Atlântico e se atualiza pelo candomblé, Oxum mantém seu status como poder máximo feminino, insubmissa e guerreira. Diferente do imaginário cristão que significa o feminino em polos opostos e inconciliáveis – o da puta, como Maria Madalena, ou o da casta, ilustrado pela Virgem Maria –, a feminilidade de Oxum habita a ambivalência: “assim como as águas quando calmas, é de temperamento aparentemente dócil e meigo, sensualmente misteriosa, esperta e, dizem alguns, traiçoeira”

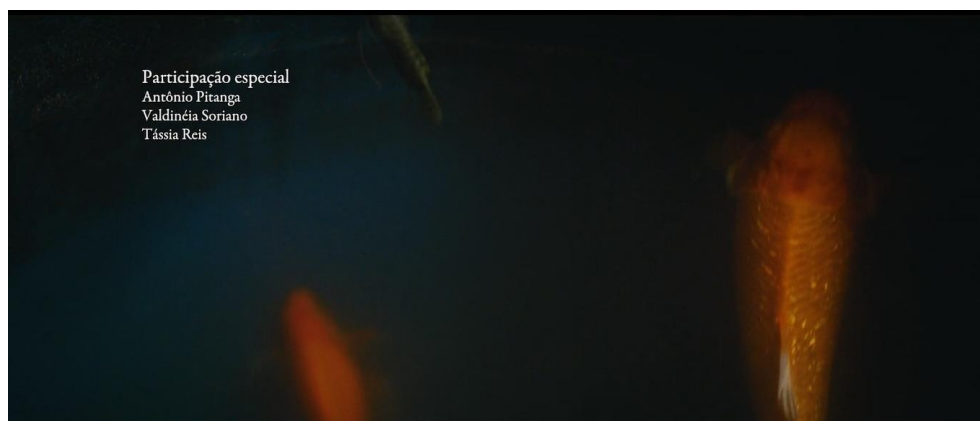
(Carneiro; Cury, 1993, p.24). Conhecedora da magia, a beleza de Oxum é um poder; sua riqueza não se enquadra na lógica acumulativa do capitalismo: está atrelada à prosperidade.

A partir dos filmes desta constelação, irei flutuar nos sentidos aquáticos sobre as mulheridades negras e *queer* e observar suas aproximações ou não com tais imaginários de feminilidade. Busco, ainda, as percepções sensíveis que brotam dos corpos fílmicos em sua capacidade de dissolução das matrizes de poder.

8.1.1. Águas iniciáticas de Um dia com Jerusa

As primeiras imagens de **Um dia com Jerusa** mostram as vívidas águas do Saracura, repletas de peixes de um alaranjado vibrante, enquanto os créditos aparecem (fig. 57). Ouvimos sons de respingos e da calmaria do fluxo do rio, que é também protagonista do filme. Mas a trilha sonora extradiegética contrasta com essa presença leve das águas, ao incorporar uma música que nos remete ao fogo azul de Ogum, orixá guerreiro, da forja do ferro, vencedor de demandas. Azul, por sinal, é a cor que predomina na cenografia do filme (as paredes da cozinha e da sala de Jerusa) e se apresenta no figurino de Sílvia. Carneiro (2015, online) observa que a mitologia da qual o candomblé se origina “se estrutura, como várias outras mitologias, no princípio da sexualidade. É da interação dinâmica entre pares de contrários que tudo é gerado”. Compactuando com esta perspectiva cosmogônica, água e fogo, movimento e ardor da luta se entrelaçam neste plano, nos dando indícios do que iremos encontrar.

Figura 57 – A primeira aparição do Saracura



Fonte: frame do filme **Um dia com Jerusa** (2020)

Pouco depois, andando pelas ruas do Bixiga, Jerusa prevê, diante do mormaço: “eu acho que hoje as águas vão lavar tudo”. Um presságio do que virá? Quando Sílvia encontra Jerusa em sua casa e é abastecida pelas narrativas da anciã, a chuva, de fato, cai, perdurando até o final do filme. No momento em que chove, escutamos um estrondo. E Jerusa, preocupada com a ventania, é desviada da tentativa de Sílvia lhe arrancar qualquer informação para seu questionário: ela vai reorganizar a mesa do almoço, desordenada pela força do temporal. Tem-se aí um indício da aproximação tempestiva entre as personagens.

Do extracampo, sobressalta a sensação de que forças imateriais, a todo tempo, se fazem presentes. É como se o plano espiritual, manifesto na chuva, na mediunidade de Sílvia e em pequenos acontecimentos sonoros – um talher que cai, o tilintar do sino, a campainha que toca – vibrasse como fio narrativo ao direcionar a relação entre as personagens e corroborasse uma atmosfera de mistério, como se algo estivesse prestes a acontecer. Na medida em que provoca distrações, essas forças capturam a mais jovem a permanecer cada vez mais naquele espaço-tempo, suspenso e margeado pelas memórias do Saracura, para que ela mergulhe em si e nas raízes negras do território.

Para além de demarcar a linhagem (expandida da familiar) e a sobrevivência das tradições dos antepassados, que têm a “experiência acumulada do vivido” (Martins, 2021, p.204), a ancestralidade é dinamizadora das práticas sociais e força matriz e motriz do pensamento, da cultura e das filosofias africanas e da diáspora. É o canal por onde flui todas as conexões (materiais e imateriais) no cosmos. Segundo Martins (2021), trata-se de

um novelo, inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. (Martins, 2021, p.203)

E por essa força vital em expansão, o invisível se manifesta, não se dissociando do visível, pois “a espiritualidade não se opõe ao saber, que, por sua vez, está diretamente imbricado à condição da experiência dos sujeitos no mundo (corpo) e de suas práticas (incorporações)” (Rufino, 2019, p.138). O invisível de **Um dia com Jerusa** se apresenta tramado ao visível e à manifestação da ancestralidade, ou seja, em intersecção, como sugere a noção de encruzilhada de Martins (2021). O que se acentua como sensação pela própria montagem, ao intercalar, reiteradamente, os transes às imagens da memória de Jerusa.

Reverenciada no filme como *locus* de conexão com os saberes ancestrais, as águas também demarcam passagens, encontros e similaridades. Na cozinha, Jerusa compartilha que a primeira menstruação de sua mãe desceu quando a avó e outras mulheres lavavam roupas no Saracura. O momento foi eternizado em fotografia. Na sincronicidade, Sílvia sente seu sangue menstrual escorrer. Numa imagem poética e sensória (fig. 58), enquanto ela limpa, no chuveiro, o sangue de sua roupa, vemos água e fluido misturados. A câmera acompanha a interação num *travelling* vertical, entre foco e desfoque que conferem uma sensação tátil.

Figura 58 – Água e sangue: o encontro de femininos



Fonte: frame do filme **Um dia com Jerusa** (2020)

Trata-se de um fragmento síntese de toda a narrativa, o qual interliga materialidades da natureza e atualiza no presente os rastros do passado: no gesto de lavar roupa, no indiciar de um novo ciclo uterino, na mancha do sangue nas águas, conjugados à narração da união entre a avó e o avô de Jerusa, que “nunca mais se separaram”. Um ciclo da vida se encontra ao outro e fluem em comunhão. E ali, o corpo de Sílvia se desterritorializa em água e sangue, se desfaz de seu desconforto com a infamiliaridade à presença de Jerusa e se reterritorializa brevemente no Saracura, nos direcionando a uma confluência, ou o *Plenum*.

Novamente, dialogo com Denise Ferreira da Silva (2019), para quem o *Plenum* apresenta uma proposta radical de comunicação, já que neste outro lugar todos os corpos se afetam por todo o universo, em todos os tempos.

No *Plenum*, a Refração infinita (tudo espelhando todo o resto o todo tempo), o “Jogo da Expressão” passa a ser o descritor da Existência pois, o que existe,

torna-se, apenas e sempre, uma versão de possibilidades permanentemente expostas no horizonte do Vir-a-Ser (Silva, 2019, p.96).

Se o corpo é reivindicado como *locus* de incorporação dos saberes ancestrais ainda sobre a perspectiva de disputa de visibilidade a corpos renegados à representação – o das mulheres negras –, aposta-se também, embora pontualmente, em desejos de presença descorporificados. Ou melhor: uma rota de fuga fora dos limites representativos do corpo represado nos parâmetros da racionalidade moderna, mas guiado pelo potencial disruptivo das mulheres negras, tal qual acentua Silva (2019) sobre a força da poética negra feminista.

As imagens nos transportam afetivamente para a memória do Atlântico, ponto de encruzilhada (Rufino, 2019; Martins, 2021), mar turbulento e doloroso do colonizador, mas também confluência de culturas feitas de gente que, mesmo desterrada de suas origens, se reinventou. Não à toa, Beatriz Nascimento (1989) reivindica “Eu sou atlântica”. Assim também são as águas de **Um dia com Jerusa**: de trânsito e criação. Elas emaranham histórias das mulheridades negras numa reversibilidade temporal (Martins, 2021) que também as transforma no presente ao convocá-las às travessias de vida porvir.

Nesses deslocamentos, o contato com a ancestralidade, como guia, traz à tona o que sugere Lorde (2019) quando a associa a um mergulho profundo das mulheres pelo qual “aprendemos cada vez mais a apreciar nossos sentimentos e a respeitar essas fontes ocultas do nosso poder – é delas que surge o verdadeiro conhecimento, e, com ele, atitudes duradouras (Lorde, 2019, p.45).

A menstruação pede aos corpos com útero um tempo de pausa, de recolhimento. Ao mesmo tempo, é o período em que os fluidos transbordam. Há todo um movimento materializado no corpo fílmico que sugere a sensação contraditória de fluxo e imobilidade, ou de ondulação das águas: a chuva; a menstruação; as errâncias de Jerusa pela casa; a inércia de Sílvia, mesmo com sua inquietação e desejo de partida – o que não deixa de associar, a princípio, à estagnação de sua vida –; o vai-e-vem dos transe; o tempo empoçado da narrativa; a força das águas do Saracura quando ele finalmente se apresenta; o envelhecer de Jerusa como início dos 77 anos e fim da vida.

Depois que Sílvia menstrua, Jerusa empresta-lhe uma saia branca de renda, que nos remete às usadas por iniciadas no candomblé. Neto nos relembra da presença das águas em todos os ritos da religião, “sejam eles iniciáticos ou propiciatórios, na religião dos

orixás, do ikmojàde (rito semelhante a um “batismo”) ao axexê (rito fúnebre dos nagôs)” (Neto, 2020, p.115) De fato, um percurso de reconexão e de (re)descobertas se inicia não só para Sílvia, mas para ambas, ligadas pela sabedoria das águas: entre uma história e outra, Jerusa também se reinventa fora da solidão.

O Saracura também é o lugar de origens e de iniciações para Jerusa, onde foi batizada, aprendeu a nadar e a fotografar. No filme, o rio é o útero que gesta formas de liberdade para as existências negras. Ele atravessa o porão da casa de Jerusa e também é revelado por seu olhar na câmara escura ali instalada (fig. 59). Presenças negras do passado e do presente, entre lavadeiras, pessoas em situação de rua, catadores de papel se apresentam conjugadas numa mesma imagem, assim como a imponência do Saracura de ontem e a grandiosidade dos prédios que hoje ocupam a capital paulista.

Todas as vidas circulantes historicamente nas ruas do Bixiga, cujas imagens foram soterradas, agora são conflagradas pelo olhar criador de Jerusa, que reitera a potência da coletividade negra de (re)invenção de suas existências em todos os tempos, nas relações comunitárias e ancestrais (fig. 60).

Figuras 59 e 60 – O olhar de Jerusa e a reinvenção do Saracura



Fonte: frames do filme **Um dia com Jerusa** (2020)

O destaque para o olhar de Jerusa não me parece gratuito. Primeiríssimos planos de rostos e olhares – não só os dela – são realçados em diversos trechos: quando Sílvia está em transe, quando a avó de Jerusa é marcada com brasa, antes de Jerusa e a mãe receberem da polícia o corpo do pai morto. Pela montagem, os olhares se conectam criando um complexo entrelaçamento: há a sensação de relacionalidade, proximidade, similaridade, mas também de singularidade e alteridade – a presença do “outro do eu” (Barros; Freitas, 2018) que assinala a complexa subjetividade negra entre indivíduo e coletivo.

Depois que Sílvia conflui com Jerusa no porão ao receber as tranças, a mais velha retorna ao tempo de espera dos filhos e netos. A tristeza da distância passa a dominá-la. Tudo caminha para um afogar em nostalgia, quando as águas aparecem uma última vez, enquanto Sílvia lava o rosto, arrefecendo seu pesar pela solidão da mais velha e trazendo um novo momento de passagem: de Sílvia para a descoberta da aprovação no concurso, de Jerusa para o Orum (o mundo espiritual, para os iorubás). Sílvia a encontra adormecida, com o questionário da pesquisa às mãos respondido e uma foto anexada de Jerusa junto a uma jovem que esteve ali em outro tempo (seria Sílvia?). O mistério, o opaco, compõem um modo de ver e sentir o mundo no filme, assim como traz a espiritualidade afro-brasileira.

A sabedoria da anciã ensina Sílvia a encontrar a liberdade, registrada em seu próprio corpo tal qual a marca de brasa carregada por Jerusa e sua avó. Como aqueles que transitaram pelas águas da Kalunga, o caminho de Jerusa para a liberdade é o movimento de emergir da profundidade das ausências e renascer como memória e ancestralidade. No filme, a morte é continuidade de Jerusa: é “gesto profético do devir como reminiscência da metamorfose necessária para a urgência, emergência e continuidade da vida e do hálito sagrado que em tudo perenemente habita e se manifesta” (Martins, 2021, p.205). Tal percepção é sugerida na cena final (fig. 61), em que ela se dissipa pelo ambiente nebuloso da rua, um espaço desterritorializado, onde passa a devir junto àqueles que vieram antes e os que ainda estão neste plano – mais uma vez o *Plenum* (Silva, 2019).

O feminino se apresenta como origem e força conectora, de comunhão e sabedoria direcionadora de todo o ciclo da vida e existência. As águas, assim como as mulheres negras, estão em movimento constante, mas não superficial: elas podem ser doçura e turbilhão. São elas, em insubmissão à ausência de afetos e conexões que organiza a arquitetura do capitalismo e da colonialidade, quem movem as “geleiras da vida”, como diz Jerusa, e recriam formas coletivas, autônomas e amorosas de se conectar com o mundo e com o outro.

Figura 61 – Jerusa no Orum



Fonte: frame do filme **Um dia com Jerusa** (2020)

8.1.2. Mas tinha que respirar: estética de Oxum em *Café com canela*

Em **Café com canela**, é notável a forte presença da água na construção diegética. A sensorialidade aquática reitera sentidos e atmosfera fílmica. Com Oxum, liderança feminina que guerreia com seu “axé potencializador da vida” (Neto, 2020, p.128), o filme estabelece uma relação que ultrapassa o que está visível, tornando-a sensível como força narrativa, poética e estética. Sentimos a orixá nos encontros que fertilizam amizades e que fortalecem nas personagens a busca pelo amor próprio; nos entrelaçamentos do filme com o território do Recôncavo, banhado pelo rio Paraguaçu, evidenciado em algumas tomadas; nos sons das águas (ou similares) reiterados em algumas cenas que registram gestos do cotidiano – as coxinhas de Violeta sendo fritas, o café a borbulhar, o momento do banho de Violeta e de Margarida. Ainda, no próprio espelhamento construído pelo filme ao romper com a ilusão cinematográfica, nos colocando, como espectadora(u)(e)s, refletida(e)(u)s no espelho fílmico de Oxum.

A orixá também é saudada em canções e toques de candomblé, e reluz nos tons amarelados da fotografia e cenários. Cor que, segundo a diretora Glenda Nicácio, ativa memórias do pôr do sol no rio Paraguaçu – do qual Oxum é guardiã – e da estética de Cachoeira. A tonalidade tanto nos traz sensação de abraço e de acolhida como a de desconforto persistente no olhar para Margarida, também atentando para as qualidades ambíguas que compõem Oxum. Violeta carrega em seu pescoço um colar com o abébé (espelho) da iabá, apetrecho usado para revelar a imagem de si e do outro.

No quarto de Roquelina, imagens de Oxum e Nossa Senhora Aparecida dão presença ao sincretismo religioso entre candomblé e catolicismo marcante em Cachoeira – mais um encontro das diferenças sem separabilidades (Silva, 2019). Reflexos na parede e barulhos de água vertem no ambiente no momento de sua passagem, numa experiência sensória que nos leva ao contato entre o espiritual e a vida material que se despede. Pela memória do território, acolhe-se o mundo sensível de Cachoeira como força estética que aciona sentidos e sentires conectados às religiosidades afro-brasileiras.

Antes de ser abraçada por Violeta, é o corpo fílmico que abraça Margarida. Após sequência em que Violeta socorre as dores do amigo, Ivan, que perdeu seu companheiro, Margarida sonha com águas de uma cachoeira (fig. 62) que inundam a tela com seus sons e a acariciam em cenas de amparo: elas arrefecem seu pranto e umedecem nossos olhos. Imagens das protagonistas entrecruzadas no momento do banho (fig. 63), cenas depois, nos tocam no emaranhar de suas existências. Mesmo solitária na vivência do luto do filho, Margarida é interligada à Violeta pela montagem, nesse gesto de comunhão selado pelas águas: tem-se a expressão do corpo sem órgãos (Deleuze, 1997), desarticulado de significados estanques e de sua própria espacialidade.

Como sugere a leitura de Bogado e Filho (2021, p.13), Oxum “é sensível, chora, constantemente, as dores do mundo” e, no filme, “chora a condição de Margarida”. Em seu primeiro encontro com Margarida, Violeta atravessa de bicicleta a ponte que interliga Cachoeira e São Félix (fig. 64), cidades margeadas pelo Paraguaçu. Na travessia entre territórios, guia-se à construção de um elo firmado nas águas de Oxum; um desaguar de Violeta até Margarida para que esta reencontre seu fluxo de vida. Na vivência da perda de sua avó, Violeta é acolhida por Marcos, seu companheiro, ao som das águas da purificação, que a conforta no lamento. O momento será seguido por outro encontro de Margarida, em sonho, com Oxum. Desta vez, a orixá se personifica, observando a protagonista enquanto se olha no espelho (fig. 65). Há, nesta cena, a aparição de outra imagem-sonho (Deleuze, 2005), que remonta, em fragmentos rápidos, um transitar subjetivo de Margarida, num processo de reconhecimento de si e da própria vida em sua profunda ausência de força vital. “Mirar nossas imagens no espelho de Oxum nos permite enxergar nela nossa humanidade” (Neto, 2020, p.128).

Figuras 62, 63, 64 e 65 – Conexão entre Margarida, Violeta e Oxum



Fonte: frames do filme **Café com canela** (2017)

Assim que Violeta visita Margarida no intuito de motivá-la a se reerguer, ela recita a música *Debaixo D'Água*, de Maria Bethânia como uma provocação que desestabiliza Margarida e contamina os movimentos de câmera em turbulência: “Debaixo d’água se formando como um feto/ Sereno, confortável, amado, completo/ Sem chão, sem teto, sem contato com o ar/Mas tinha que respirar”. O que sentimos ao longo da narrativa é a atmosfera de sufocamento de Margarida em seu sofrimento, traduzida em gestos sensoriais – vide capítulo 6 – e o acolhimento na abundância líquida de Oxum.

O “renascimento” da personagem é arrematado na sequência em que Violeta a ajuda a limpar sua casa. Entre as dores da morte e o desejo de vida, é o fluxo das águas femininas de Oxum que se impõe às corporeidades – águas que dão origem ao mundo, purificam, limpam, renovam, mas também abraçam, convocam à fluidez, ao movimento para enfrentar as batalhas da vida. É nesse sentido que **Café com canela** acena à ética e à estética de Oxum, que reafirmam a feminilidade como fluxo reflexivo, acolhedor e transformador, capaz de conectar os corpos, transmutar as dores e a escassez de afetos e ressignificar experiências de gênero e raça.

Com seu abebê dourado, Oxum evoca a alteridade como fundamento de nossas existências e nos convida a pensar-viver como a água, uma outra ética construída como um contra projeto à individualização obsessiva forjada no capitalismo moderno. Uma ética que se constrói na comunidade, no coletivo e na partilha. (Neto, 2020, p.130).

A ideia de vida, morte e renascimento constitui um fio narrativo em **Café com canela**, atrelado à presença de Oxum. Vi-ver, como ação, conjuga passado e presente para ser futuro e também implica a dimensão do olhar: ver a si mesma para ver o outro, revisitar o que foi vivido para seguir a caminhada ou abrir novos caminhos. O reencontro de Margarida com a vontade de viver perpassa a vivência primeiro do luto e a dimensão de sua própria imagem. Tal processo reflexivo é primeiro resgatado na cena do encontro de Margarida com a sala de cinema, logo ao início: a montagem sugere que ela assiste ao filme de sua vida. Quando vivemos turbulências ou estamos à beira de uma situação limite, o que passa pela nossa mente, num ato reflexivo, pode vir expresso na metáfora de um filme que se desenrola sobre nós mesmos. Recuperamos a memória para tentar encontrar um novo sentido de vida. Margarida tinha em seu corpo um limite à vida.

Dessa forma, a busca por imagens de si torna-se também ponto de conexão com o próprio desejo. Margarida recusa-se a olhar para si mesma no presente, não se reconhece no espelho: perdeu a vaidade e não consegue reencontrar sua singularidade como mulher, para além de um exercício materno que já não vivencia. Como se ver sem enxergar sua dor? Como deparar-se com outra de si? Na primeira sequência de planos que a mostra na relação com o espelho, a recusa em se ver é observada pelo distanciamento da personagem de seu reflexo e pela própria câmera, tombada na diagonal. Assim como nosso olhar à personagem é revirado, também é sua vida depois da morte do filho.

A face de Margarida se torna invisível à câmera em outras passagens, tal qual os rostos borrados de mulheres negras nos quadros pendurados em sua sala. Na esteira do pensamento de Beatriz Nascimento, não podemos nos esquecer que se “A invisibilidade está na raiz da perda da identidade” (Nascimento, 1989), todo o processo histórico da colonização corroborou uma subjetivação invisível, um não lugar no estatuto da humanidade para as mulheres negras. Se a identidade falta, perde-se também todo o rastro da memória e da história coletiva. Invisível de si, Margarida luta contra seu apagamento.

Volto, então, a refletir sobre a presença de Oxum, sentida nas diferentes dimensões do filme. Seu espelho, para além de evidenciar a vaidade, evoca a ideia de reflexão, “no sentido de pensar sobre si, sobre sua história, memória e nessa operação enxergar as possibilidades de reinvenção de si e das resistências cotidianas” (Neto, 2020, p.128). Assim, a negação da própria imagem é também a recusa de recriar possibilidades para desvencilhar-se das dores e viver o novo: é a impossibilidade da identidade.

Para reencontrar o caminho da vida, do fluir das águas, Margarida precisa ser regada com amor e abrir-se a si mesma e à alteridade, aos afetos. “Oxum nos ensina que é preciso aprender a contornar aquilo que nos impede de acessar a vida em sua plenitude” (Neto, 2020, p.126). A ética amorosa de Oxum, protagonizada por Violeta em seu ímpeto de não desistir de Margarida e de transbordar cuidado, toca a personagem mais velha pela abundância da “com-vivência” (Neto, 2020), perturba-a para a possibilidade de enxergar a beleza da vida e de si novamente.

A redescoberta de si na própria imagem se apresenta já ao final do filme, depois de incentivada por Violeta a sair da clausura. Esse processo é ressaltado a partir do olhar para o espelho e da retomada do cuidado dos cabelos, símbolo de afirmação da identidade negra. Ou seja, pela reconstrução da imagem de si no corpo e do amor próprio.

A pedagoga Nilma Lino Gomes (2020) lembra que a configuração da assimetria racial na história do Brasil foi decisiva para o estabelecimento de valores, preconceitos, olhares e representações que inferiorizam a beleza negra, o que se materializa na imagem que se tem do cabelo e da cor da pele. Por isso, a valorização de uma estética própria a partir dos cabelos se tornou forma de resistência, de construção política do ser negro e de resgate da memória da ancestralidade africana. Segundo Gomes (2020, p. 352), “O cabelo crespo na sociedade brasileira funciona como uma linguagem e, conquanto tal, ele comunica e informa sobre as relações raciais”. Além de importante marcador das diferenças raciais, o cabelo é tomado como atributo pelo qual se subjetiva o ideal de feminilidade. A pesquisadora ressalta, ainda, a dimensão subjetiva e emocional da relação com os cabelos pela população negra, com impactos visíveis na autoestima.

O corpo de Margarida encontra o fluxo da vida quando resgata sua autodefinição (Collins, 2019; Lorde, 2019) –, quando se abre para olhar a beleza negra e mirar além do seu reflexo – ou além da realidade, daquilo que já é dado.

8.1.3. *Bodyland* e o corpo para além dos poros em Levante

Mergulhamos nas águas do Paraguaçu e emergimos no rio fronteiro de **Levante**. As águas densas carregam o peso das dores, mas também toda uma exaltação de sensualidade. Há duas situações relacionadas a Sofia em que a relação corpo-água se dá em cenas de banho que situam dois pontos da narrativa: de uma tentativa de aborto e do momento após o episódio violento que incorre no aborto. São momentos de agonia ou pós-

agonia, nos quais o envolvimento do corpo pela água ressalta o amparo e o alívio imediato. Assim como nos demais filmes, mas em perspectiva distinta, tal associação mobiliza o imaginário maternal que vincula as águas ao feminino no lugar do cuidado.

Há outra dimensão, no entanto, que gostaria de destacar. Suscitando, em alguns filmes com figuração lésbica, a possibilidade de um acionamento sensível da espetatorialidade que se dê num prazer compartilhado com os corpos em cena e remontem a fisicalidade do desejo lésbico, Brandão e Sousa (2020) propõem o conceito de *bodyland*. Elas partem de um diálogo com Anzaldúa e sua concepção de fronteira (*borderland*). As formas fluidas da água são tomadas como potencializadoras de outros sentidos corpóreos que não a visão para experimentar tal prazer no cinema:

A bodyland acontece quando o corpo da personagem lésbica toca e faz vibrar o corpo da espectadora. A bodyland acontece quando o desejo da espectadora lésbica rasga a tela, rasura a imagem e preenche a paisagem do filme —land-terra, body- corpo—, compondo uma mesma potência de imagem, uma tela-pele, corpo-terra, corpo-paisagem (Brandão; Sousa, 2020, p.111).

Esse movimento de intensidade entre corpo e imagem me parece, em certo ponto, consonante com o que se apresenta em uma cena de **Levante**, numa perspectiva que aqui merece uma reapropriação. No filme, a protagonista não mobiliza propriamente um desejo lésbico, mas definitivamente *queer* – sua relação erótico-afetiva após a gravidez é com uma pessoa que parece ser não-binária¹⁰³. Ainda que não se estabeleça de um gozo compartilhado entre mulheres dentro e fora da tela, é a natureza do contato entre esses corpos que se conforma como um modo de afetação de nossos sentidos, nos levando à relação suada tela-pele, mencionada por Brandão e Sousa, como expansão do prazer *queer*.

Se as questões levantadas pelo filme são áridas, a presença aquática na paisagem e em planos mergulhados por uma atmosfera líquida – pela cintilação azul –, nos parece redirecionar afetivamente o corpo de Sofia de um enclausuramento moral. Há, no entanto, um momento em que a proximidade com as águas se investe de um fôlego bastante ofegante e erótico. Sofia corre para fora do ginásio após uma conversa com sua treinadora, que a pede para fazer um teste de gravidez. É noite, e a chuva fria encharca seu corpo. Bel aparece logo atrás e oferece um abraço diante do desespero de Sofia.

¹⁰³ Esta é uma informação extrafílmica. Na narrativa, não se tem evidência concreta da identidade de Bel, no entanto, para além de a pessoa que interpreta e personagem se apresentar como não-binária, há algumas passagens em que observamos tal personagem flexionando o uso do gênero entre o masculino e o feminino.

Dos rostos colados em *close* sob a chuva, brota na paisagem gélida o calor do cuidado e do desejo, tanto de Bel por Sofia, quanto de Sofia em arrefecer a agonia da gestação não quista, arrematando socos em sua própria barriga. Num gesto de confiança, ela pede para que Bel a bata e concretize o aborto. Mas o que lhe é oferecido é mais acolhimento, com seus corpos molhados aos beijos (fig.66).

O entrelaçamento do abraço se transforma em enchente de prazer. Corta-se para o espaço da casa. Boca umedecida, cabelos e mãos passeiam delicadamente pelo corpo de Sofia em carícias (fig. 67). Cria-se ali a conjugação de corpos sem órgãos (Deleuze, Guattari, 1995) ou uma *bodyland* (Brandão; Sousa, 2020): embora haja distinções nos tons de pele – Sofia, negra, Bel, branque –, torna-se quase indelineável os limites entre ambes e entre corpos e câmera. Como se assumisse o movimento de um rio, o aparato, em *close*, desliza pelas personagens, que preenchem o quadro com dobras e texturas.

Figuras 66 e 67 – Pedagogias do desejo



Fontes: frames do filme **Levante** (2023)

Trata-se de uma cena delicada de sexo, que nos deleita não pela mera objetificação ou desejo de consumo dos corpos, algo tão caro ao atual mundo capitalista, que explora pela relação com a internet, as redes sociais e uma diversidade de dispositivos do olhar, o

compartilhamento de uma profusão de imagens e um apelo ainda maior da voracidade do prazer visual como modo de subjetivação. Na atualidade, consumimos e descartamos imagens numa instantaneidade que nos captura, mas pouco produz uma visibilidade emancipatória (Borges, 2025). E, como já enfatizado em relação às mulheres negras, esse prazer visual consumista não deixa de se atrelar à toda uma construção imaginária que se implica na apropriação ou controle (Collins, 2019) de suas imagens pelo reforço à sexualidade desmedida como política de rebaixamento subjetivo.

No entanto, o que engaja na cena são os afetos partilhados, a intimidade do olhar e a intensidade do contato dos corpos e com a câmera extrapolando a tela desde os poros, se portando menos como *voyeur* e mais como *voyageur* ao esquadrinhar as peles em movimento. Tal visualidade sensória nos conecta a outros horizontes de subjetivação para Sofia, que reencontra seu lugar como sujeita do desejo para além da prisão do corpo materno.

A hapticidade elaborada neste trajeto visual nos remete à fluidez destes corpos que ocupam a fronteira do gênero e da sexualidade, assim como à toda uma política afetiva do toque pulsante na cinematografia *queer*, como frisam Sarmet e Baltar (2016, p.59): “O toque é um elemento catalisador em praticamente toda a historiografia do cinema *queer*, posto que é uma imagem partilhada por todos os indivíduos que já viveram a experiência de burlar as armadilhas da vigilância dos corpos e desejos dissidentes”.

O toque traz à tona a pedagogia dos desejos no compartilhamento de sensações e um *continuum* – não lésbico, mas *queer* – ao restituir à Sofia a capacidade de sentir e ser cuidada na diferença e no prazer mútuo. Em **Levante**, essa articulação se apresenta no realce da potência de ação dos corpos na invenção de seu próprio lar, ao expandirem as possibilidades de cuidado, de desejo e liberdade, ultrapassando expectativas de exercício da sexualidade pelo contrato heterossexual (Wittig, 2022).

Outra dinâmica do toque situada ao longo do filme em relação à água, não necessariamente é de expressão erótica-sexual, mas de mobilização de desejos de liberdade pulsantes em corpos à flor da pele. Tal fisicalidade entre câmera e corpo se acentua em imagens que captam de perto a interação entre pele e substâncias ou fluidos corporais de tal modo que os corpos parecem extrapolar o enquadramento, assim como sugerem, pelas escolhas estéticas, experiências corpóreas desviantes. Marks (2000) associa algumas possíveis manifestações da visualidade háptica no cinema ao uso de *close-ups* muito próximos aos objetos de modo a capturar sua textura e tornar o espectador “mais propenso a

perder-se na imagem, a perder seu senso de proporção” (Marks, 2000, p. 184-185).

Figuras 68 e 69 – Além da pele



Fonte: frames do filme **Levante** (2023)

O brilho da transpiração de Sofia enquanto malha freneticamente, os músculos suados de Mayumi levantando pesos, os braços e seios de Ciano visíveis em *close* enquanto esfrega em si um gel de testosterona, o glúteo de Nicolle aplicando uma injeção de hormônios (fig. 68 e 69). Os corpos adensam a sensação de liquidez da binaridade masculino/feminino, ancorando sensivelmente suas múltiplas possibilidades de aparição, ao passo que também nos introjetam a essas experiências de cuidado de si partilhadas intimamente e constitutivas do modo de elaborações de suas próprias subjetividades.

Em **Queer Phenomenology**, Ahmed (2006) sugere que os sujeitos não heterossexuais, por não encontrarem familiaridade com os espaços sociais como constituídos – ou seja, por não se orientarem pelas linhas da heterossexualidade e como elas direcionam o mundo –, comumente se sentem fora do lugar e são tomados como desviados. Dialogando com a teoria da performatividade de Butler, Ahmed propõe que a forma como os corpos se orientam em relação à sexualidade é efeito da repetição de normas e gestos.

Desviar-se da linha reta que direciona à heterossexualidade implica em modos distintos de habitar, perceber e alcançar os espaços e objetos, seja ao movimentar-se, entrar em contato com eles e se aproximar. Assim, o “mundo assume uma nova forma e cria novas impressões” (Ahmed, 2006, p.20). No cinema, a câmera também pode corporificar nos modos de apresentação das imagens e sons essas lógicas “desviantes” de (des)orientação *queer* (Vieira Jr., 2018), costurando-as como sensações. Em **Levante**, a câmera, quando roça os corpos, nos leva à sensação de contato, de uma experimentação corpórea do mundo

bastante íntima ao ansiar tocar e captar a textura da pele. Assim, ela também redesenha o espaço do gênero e da sexualidade de seus limites ao acentuar a porosidade dos corpos.

A materialidade do corpo fílmico projeta a presença dos corpos no mundo, fazendo da câmera a condensação de sua percepção sensível: trata-se então de um modo afetivo de fruição. É nesse sentido que as águas corporificam sua presença como energia erótica e como um modo de enunciação de uma sensibilidade *queer*.

8.2. Devaneios do fogo

Enquanto a água é o que expande os corpos nos três filmes para a inscrição de afetos e a conjugação de formas de solidariedade, aliança e mergulho em si os quais remontam a construção das mulheridades, em **Tremor Iê** é o fogo que nos sensibiliza ao compartilhamento de outras impressões de mundo. No filme, a sabedoria do fogo encontra ressonâncias poéticas ao desejo de (re)existir. O que nos aproxima dos devaneios de Bachelard (1994, p.11), para quem o fogo, “Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa o Inferno.”

O filósofo encontra no devaneio a possibilidade de investigação subjetiva capaz de extrapolar compreensões de mundo da objetividade científica, que pouco consegue captar a sensibilidade poética. O devaneio do fogo é, para o autor, um convite à contemplação, à calma, mas também fonte de renovação.

O fogo encerrado na lareira foi certamente o primeiro tema de devaneio para o ser humano, símbolo do repouso, convite ao repouso. [...] Assim, acreditamos que não se entregar ao devaneio diante do fogo é perder o uso verdadeiramente humano e primeiro do fogo. Certamente o fogo aquece e reconforta. Mas só tomamos efetivamente consciência desse reconforto numa contemplação bastante prolongada[...] Perto do fogo, é preciso sentar-se; é preciso repousar sem dormir (Bachelard, 1994, p.23)

Nas lendas e antigas mitologias sobre a descoberta do fogo, ele se depara com explicações que remetem a um erotismo movente: a fricção de um pedaço de madeira seco sob a ranhura de outro até que inflame. Fricção, pau, ranhura, faísca. O fogo investigado por Bachelard sugere uma intimidade falocêntrica, um fogo sexualizado e originado do homem. Contudo, em outros mitos resgatados pelo autor são as mulheres as detentoras do conhecimento do fogo. A raiva é combustível para origem do elemento em

uma lenda sobre a briga de duas mulheres em que o bastão de uma delas se rompe e produz o fogo. Os mitos também falam do fogo roubado pelos homens. Em um deles, na tentativa de preservar esta sabedoria somente entre mulheres, elas escondem as brasas de uma fogueira em suas próprias vulvas. Em outro, o fogo mora no ventre de uma mulher que, compelida a revelar este segredo, pare uma bola de fogo que perde sua fervura quando dada ao homem. O saber do fogo das mulheres vem de um desejo ardente e doloroso guardado em suas vaginas, bem como da raiva e insubmissão em entregar este segredo aos homens.

Desloca-se aí toda uma mitologia que associa a criação e guarda do fogo a divindades masculinas. Nem o fogo de Prometeu, roubado dos deuses e entregue à humanidade – mito que Bachelard associa à vontade de intelectualidade, à desobediência da busca do saber. Nem o de Vulcano, deus romano da forja e senhor dos vulcões. Na cosmopercepção iorubá, não apenas os orixás masculinos guardam tal poder – Xangô, o justiceiro, que criou as faíscas de sua raiva, e Ogum, que aprendeu a controlar o fogo para forjar o ferro. Iansã, guerreira e rainha dos ventos e das tempestades, também é divindade do fogo, do movimento. De energia pulsante e de um fogo apaixonado e destruidor, tem “temperamento forte, intrépida, voluntariosa e sensual” (Carneiro; Cury, 1993, p.24).

Embora o fogo seja revisitado nessas narrativas também como poder feminino, há séculos houve tentativa de seu roubo pela branquitude cisheteropatriarcal ou seu uso para transformar em cinzas determinados modos de ser e de viver. Na Inquisição, o fogo foi usado pelos homens contra as mulheres, lançadas às chamas por praticar magia como curandeiras, conhecedoras da medicina das plantas e tradicional, parteiras e outras sabedorias tradicionais. No ato de queimá-las vivas, houve uma tentativa de destruição simbólica do poder feminino e, como atenta a filósofa Silvia Federici (2017), de subordinação dos corpos das mulheres ao controle biopolítico do capitalismo emergente – um controle que se pauta na cisheteronormatividade branca. “A caça às bruxas instituiu um regime de terror para todas as mulheres, a partir do qual surgiu o novo modelo de feminilidade a que tiveram de se conformar, para serem aceites na sociedade capitalista que se estava a desenvolver: sem sexo, obedientes, submissas, resignadas à subordinação ao mundo masculino e aceitando como natural o seu confinamento à esfera das actividades reprodutivas que o capitalismo tinha desvalorizado completamente” (Federici, 2017, p.4).

Com o fogo, tentou-se apagar tantas outras existências insubmissas e seus

territórios: indígenas, terreiros de candomblé e lésbicas¹⁰⁴ incendiados concretizam o projeto apocalíptico da colonialidade patriarcal. Movida pelo filme de Elena e Livia, me pergunto: como fazer do próprio corpo não uma pilha carbonizada, como há tanto faz as premissas destrutivas da colonialidade a certas subjetividades, mas, sim, uma pira-esconderijo para o saber do fogo onde é possível ver o desejo de vida das mulheres negras ardendo? Ao falarmos de um fogo lésbico/*queer*, é possível ir além da fricção que flameja o desejo erótico branco cisheterocentrado para pensá-lo como outro combustível? Talvez, um mais próximo àquele que Anzaldúa (2000) cita, ao convidar as mulheres de cor e dissidentes do terceiro mundo a se atreverem a escrever como forma de sobrevivência e usar suas “línguas de fogo” para desenterrar suas vozes, anulando as impressões do homem branco que projeta em suas existências o ódio, o medo e a monstruosidade.

8.2.1. Rastros de sobrevivência em Tremor Iê

Olhando nos olhos do fogo que tudo consome, Janaína e Cássia, em **Tremor Iê**, apontam caminhos para essa reescrita de si pelo fogo. Após a fuga de Janaína da prisão, elas se encontram à beira de uma fogueira no quintal da casa de Cássia, um espaço de margens, já que se situa na periferia da cidade, mas também num entrelugar que liga casa e rua, público e privado, na terra que se interpõe ao asfalto e ao chão do lar. Nesse terreno, onde terra e cinzas se misturam, a câmera instaura um abrigo para as vidas lésbicas onde é possível molhar a garganta com uma bebida forte; atizar a dor com palavras e abraçá-la com silêncio contemplativo, no conforto do tempo dividido com uma amizade. Ou, ainda, transformar saudade em canções, como faz Janaína ao lembrar da separação do sobrinho durante o cárcere e fabular formas de estar juntos, reinventando uma música de Milton Nascimento.

Antes, junto a elas ao redor da fogueira, memorada em nossa imaginação das culturas originárias como catalisadora de momentos de contações de história e de rituais, tomamos parte deste círculo de acolhida, partilha, cuidado e cumplicidade entre mulheres, na segurança da escuridão. Durante toda a sequência, de mais de 20 minutos, com poucos cortes, as personagens, na persistência do presente, relembram a ocasião das manifestações de junho de 2013 em Fortaleza, as abordagens policiais sofridas, o encarceramento, deixando arder as feridas destas violências. Traumas que se aprofundam na relação histórica colonial,

¹⁰⁴ Refiro-me aqui à morte de um grupo de lésbicas, em maio de 2024, na Argentina, após um homem incendiar o quarto que elas partilhavam. O crime foi motivado por lesbofobia.

nos lembra Janaína ao revisitar o momento de sua prisão e reconhecer a prevalência de pessoas pretas entre os detidos. São elas as mais penalizadas pela sistemática e brutal necropolítica (Mbembe, 2018) e pela política racial de encarceramento operadas pelo Estado.

De primeiro, as personagens são filmadas juntas, em plano aberto que incorpora o fogo a dançar às margens do quadro. À medida que adensam em seus relatos e a fogueira se torna mais intensa, passam a ser vistas individualmente em plano médio, iluminadas pelas chamas em extracampo. O fogo torna-se presente dentro e fora da imagem, na fronteira, como as próprias existências lésbicas, deixando somente indício de seu rastro luminoso. A energia movente do fogo cria uma atmosfera quente (fig. 70) que nos impele a transitar entre o calor que abraça suas existências – e as nossas – pela alegria de estarem juntas e a dor e raiva atizadas pelas interdições vivenciadas. Neste momento, há um fluxo entre pessoal e político, entre memórias do vivido pelas atrizes e a ficcionalização de experiências que não são só suas, mas de muitas outras lésbicas racializadas que vivenciaram violências policiais e foram encarceradas.

Figura 70 – Lampejos de insurgência



Fonte: frame do filme **Tremor Iê** (2019)

Ao fabular, encontra-se não a esperança de cura dos traumas coletivos, mas de existir no presente e no futuro, apesar e além deles. Afugentar feridas históricas é experiência que demanda afago e outros sentidos. Nesta espécie de ritual *queer* à beira do fogo, além de memórias de repressão, há também o acalanto de lembranças de resistência em cânticos ancestrais. O pedido de proteção de Cássia a “zumbi, besouro, chefe dos tupis” e aos “erês, caboclos, boiadeiros, mãos de cura, morubixabas, cocares, zarabatanas”,

quando na delegacia, nos leva à *Carta de Amor*, canção encarnada na voz sapatona de Maria Bethânia, outra força ancestral que enqueerzilha a cena e nos faz lembrar que estas mulheres não andam só. Novamente, o filme nos aproxima da ancestralidade como força.

Os relatos orais também nos levam às bombas de gás lacrimogênio e aos corpos em sofrimento em meio à cidade. Mas a imagem ativada no invisível – pois só pode ser fabulada por nós – de flores caindo do céu, em sua delicadeza e leveza, quando Janaína recorda do coco¹⁰⁵ “Tá caindo fulô”, cantado por uma amiga quando foram retidas na viatura policial, abre caminhos para dissipar a fumaça asfixiante e fortalecer umas às outras por meio da sabedoria ancestral.

Enquanto as amigas desvelam a truculência do autoritarismo fálico branco – o mesmo que secularmente atea fogo nos mundos dos subalternizados –, Cássia alimenta a fogueira com gravetos e folhas secas, criando sua luz própria – não a artificial urbana, mas aquela que inflama de sua própria potência de vida. Na queima dos gravetos, material que nos faz recordar os devaneios fálicos de Bachelard sobre o fogo, imaginamos o incêndio da cisheteronormatividade branca que fricciona o mundo com o policiamento de corpos e modos de existir não enquadrados.

Enquanto a dor da violência ainda arde nos corpos, encobertos por fumaça, as chamas pulsam a intensidade deste espaço íntimo, caloroso e seguro de cuidado, partilha e escuta entre amigas – um *continuum* lésbico (Rich, 2010) –, ajudando a expurgar o sofrimento. Sob os efêmeros estalos das brasas da fogueira, pipocam em simultâneo repressão e desejo, pessimismo e esperança, raiva e alegria.

A força de transmutação do fogo encontra sua imagem mais potente na profusão de luzes intermitentes que a fotografia da sequência evoca. Sob a iluminação projetada pelas chamas, os corpos das personagens piscam entre luzes e sombras, lampejam como os vaga-lumes raros lembrados por Didi-Huberman (2011, p.22-23), “seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais”. A imagem poética é resgatada pelo autor ao contrapor Pasolini em sua teorização sobre o desaparecimento destes seres como metáfora ao domínio feroz dos holofotes da propaganda fascista na Itália. Luzes que, segundo Pasolini, superexpuseram e apagaram as diferenças, devoraram a resistência dos excluídos, associados aos vaga-lumes fugídios. Didi-Huberman, por sua vez, aposta na sobrevivência do humano, imaginada a partir da potência e da delicadeza dos pirilampos:

¹⁰⁵ Ritmo e dança em roda, de influência afro-indígena e tradicional no Norte e Nordeste brasileiros.

ainda que em vulnerabilidade, eles fogem das luzes autoritárias para buscar seu próprio movimento de liberdade no escuro. “Mas é preciso opor a esse desespero “esclarecido” o fato de que a dança viva dos vaga-lumes se efetua justamente no meio das trevas. E que nada mais é do que uma dança do desejo formando comunidade” (Didi-Huberman, 2011, p.52).

Em **Tremor Iê**, esses lampejos deixam faíscas de possibilidades de reinvenção de vida, onde caminha-se “jogando com as ambiguidades do poder, golpeando nos interstícios da própria estrutura ideológica dominante” (Rufino, 2019, p. 105). Com suas luzes intermitentes, a aparecer e desaparecer, como a pulsação de algo que nos parece escapar e, ao mesmo tempo, transbordar, as personagens resistem, juntas, nesse gesto, às narrativas que tudo buscam queimar/(in)visibilizar. Elas tomam o fogo assombroso para si, com toda a sua força destrutiva e dolorosa, afetiva e acolhedora, e insurgem nesta oscilação luminosa, fazendo de suas cicatrizes históricas uma brecha radical nas relações de poder que se entranham no tecido urbano. Suas imagens tornam-se apenas o rastro não capturável do desejo de extrapolar os constantes sentenciamentos e cerceamentos do sistema e devir esta força coletiva mobilizada pela amizade.

Em um tom tomado de reflexividade e instropecção, não deixa também de se evidenciar a força de contemplação e repouso reconfortante da qual Bachelard (1994) trata, quando um longo silêncio toma a cena, deixando o indício apenas do ruído das brasas enquanto o olhar delas se perde na imensidão vermelha. É o que resta diante do desejo de reelaborar as injustiças, mas também da incerteza de que elas, de fato, deixarão de ferir.

Entre os demais filmes desta constelação, talvez este é o que menos nos traga uma sensação de alento, embora as contra-luzes (Barbosa et al., 2022) emitidas por esses corpos também deixem um fio de esperança de que a busca por um futuro outro segue. Ainda assim, não seria o fogo de Iansã, tempestivo, corajoso, uma chama que não se apaga, o que vibra como intensidade nesta sequência? Se a reparação é o que conduzirá em seguida às ações das personagens, a reiteração da instância delirante, mesmo após a saída de Janaína da prisão, nos deixa ao final a dúvida: a tentativa de negociação da ossada roubada do ex-ditador Castelo Branco é real ou fruto da imaginação? Não sabemos.

Ainda assim, a manifestação final de suas amigas nas ruas com seus instrumentos, deixa no ar o espírito incendiário de coragem e enfrentamento próprios à Iansã. E, com esse calor, também nos abrasa as faixas que se apresentam nos últimos planos, antes dos créditos, tornando presente e viva a memória de mulheres negras e lésbicas assassinadas pelo Estado

ou pela lesbofobia: Marylucia Mesquita, Marielle Franco e Luana Barbosa dos Reis.

8.3. Contra o desencanto ou horizontes do possível

“A encruzilhada em que vivemos lança a nós uma questão: como combater o desperdício, a escassez, o desencanto propagado por um regime contrário à vida?” (Rufino, 2019, p. 71). Tal pergunta ecoa nesta constelação. Experimentar os filmes, afetada pelo campo de forças que acentuam, me leva a um processo de escuta de suas urgências que é, antes de tudo, sentido. Na contramão da estigmatização e de pedagogias do vitimismo, o tecer que materializam em compartilhamento de sabedorias e afetos, do cultivo do estar juntas, de vivência da sexualidade e da autodefinição, impulsiona um processo pelo qual o corpo já não é mais (ou apenas) invólucro da dor ou da violência, mas um catalisador de desejos. E, sendo assim, não é necessário se reter na forma da matéria. O corpo pode ser tudo: água, fogo, um portal que abre passagens.

Os gestos de desterritorialização que aproximam estes filmes trazem à tona modos de vivência de mulheridades heterogêneas que destoam do estatuto que configura os regimes do visível para estes corpos, seja como subordinados, sujeitos à violência, mercadoria sexual para o prazer do olhar masculino ou mesmo incapazes de afetos, sensibilidade e poder de invenção. A iniciação de Sílvia nas águas do Saracura, sugerida em **Um dia com Jerusa**, como processo de cura do esquecimento de sua capacidade de arbitrar sobre os próprios caminhos e do acender da memória de quem caminha junto a ela, nos coloca diante implosões de toda uma racionalidade estabelecida em instâncias binárias. Mente/corpo, sujeito/objeto, masculino/feminino, espiritual/material, sensível/inteligível não são mais ordenamentos separados, mas implicados na percepção de mundo como mulher negra. O movimento do desejo segue sendo o do amor, da amizade que reestabelece a comunhão com o mundo e com a própria história.

Também não afeito às separabilidades do mundo ordenado (Silva, 2019), **Café com canela** engaja-nos na própria linguagem do território do Recôncavo pela presença de Oxum tocando-nos, mais uma vez, para a possibilidade de uma ética amorosa que cura também no plano estético. No tocar e ser tocada de corpos que por vezes podem não dividir o mesmo espaço, mas estão implicados e se afetam, temos, então, um modo de sentir o mundo também compartilhado. Isso me faz lembrar, numa costura com o político, de Safatle (2016) ao dizer: “se quisermos ver a força de transformação de acontecimentos que

começam novamente a se fazer sentir, é necessário que nos deixemos afetar pelo que pode instaurar novas corporeidades e formas de ser”.

Mobilizando o sentir por corporeidades de mulheres negras aguerridas as quais vivem humanamente suas perdas e agem pelo reconhecimento mútuo e pela implicação diante da dor da outra, o filme nos aponta essas novas formas de ser – não tão novas – como possíveis. É na perspectiva política da comunidade, do amor e da ancestralidade que o sentir de Oxum opera como força propulsora destas mulheridades e nos mostra a necessidade de romper o espelho de Narciso para enxergar e valorizar as alteridades.

Levante compõe com as águas um modo de experimentação das micropolíticas do desejo que desmedem os limites do masculino e do feminino, seja no campo sexual ou na construção do próprio corpo. O filme nos convoca a partir de um “olhar queerizante” (Vieira Jr., 2018) ao nos envolver sensivelmente pela pulsação do prazer, ao passo que se desenquadra das propostas estéticas e repertórios imagéticos que fundamentam os demais filmes – a ancestralidade ou a espiritualidade afro-brasileira, por exemplo. Ao mesmo tempo, as águas, sugeridas como um lugar de amparo também dão forma ao constante sofrimento da personagem e à impossibilidade de arrefecê-lo por completo. Como já dito em outro capítulo, o filme nos encaminha a uma sensação melancólica na cena após o ataque e o aborto, em que a personagem aparece coberta pela água, já quase ao final. A impossibilidade de confrontar o conservadorismo de fato está posta.

Por um caminho mais ardente, **Tremor Iê**, embora nos mostre que a peleja contra os traumas precisa ser encarada em coletivo, com acolhimento e amor, ainda assim persiste até o fim em certa atmosfera de pessimismo, de um abismo que não se sabe se será atravessado, o que muito nos diz do momento em que o filme é gravado, como já ressaltado. Ainda assim, mesmo quando a violência é remetida pelas personagens na longa conversa ao pé da fogueira, a fragilidade não predomina, e sim a intensidade da resistência e da própria união entre elas no compartilhar de suas experiências.

A partir das reflexões e inquietações emergentes nos quatro mapas-constelacionais, caminhamos para o ato final desta tese.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Imaginários e devires na cartografia afetiva dos cinemas com mulheres

“Como produzir o comum a partir de outra topografia, rompendo a fronteira infranqueável do rebaixamento que nos converteu em lixo, insistindo na afirmação de Lélia Gonzalez que operou um deslocamento radical, nos realocando em lugar diferente?” (Borges, 2025, p.40). É em diálogo com Rancière (2009) e sua concepção de partilha do sensível que Borges tece um questionamento fundamental para a costura de saídas às urdiduras da configuração onto-epistemológica inaugurada pela modernidade colonial, com seus padrões imaginários violentos aos corpos negros. Não distante e previamente à indagação de Borges, Mombaça (2021), estendendo suas reflexões às dissidências de gênero e sexualidades, nos instiga a pensar o movimento duplo de destruição do mundo como nos é dado a conhecer e a refundação de outras arquiteturas sensíveis a partir da pergunta: "Como desfazer o que me tornam?" (Mombaça, 2021, p.53).

São indagações que dialogam com as que impulsionaram esta pesquisa. Se os imaginários, como sistemas de imagens, nos oferecem os repertórios simbólicos, concretizados na linguagem, pelos quais instituímos e damos sentido ao mundo, eles também podem nos direcionar a mundos emancipados. No cinema, na televisão, na internet, nas redes sociais, nos sites de notícias, nas publicidades: a vida contemporânea é permeada por imagens e sons que, entrelaçados às relações de poder, mediam nossos modos de se relacionar com o mundo, organizam e conduzem nossas capacidades de inteligibilidade, interpelam nossas subjetividades, afetam nossas sensibilidades. É nesse sentido que os imaginários têm força de transformação do fazer social.

Para criar novas formas de existência, como ressaltou-se ao longo desta pesquisa, é preciso conferir outros modos de aparição aos sujeitos que até então pouco tomam parte no comum do mundo, bem como novas capacidades de percebê-los (Rancière, 2009; 2014). É o que nos faz apostar na dinâmica magmática (Castoriadis, 1982) e criadora dos imaginários, em entrelaçamento com a dimensão estética. Isto nos leva aos regimes de visibilidade e sensibilidade constatados nos quatro filmes brasileiros da pós- retomada com direção de mulheres analisados na tese.

A análise das imagens cinematográficas, direcionada aqui pelo método da cartografia conjugado às constelações fílmicas, partilhou, pela experiência fílmica,

sentidos e afetividades por perspectivas territorializadas e por linhas flexíveis e de possíveis rupturas (linhas de fuga) em relação às configurações de gênero, raça e sexualidades nas figurações de mulheres negras e *queer*. Tais movimentos, mapeados a partir dos encontros entre personagens e em meu encontro com os filmes, também me permitiram construir, em co(a)lização com as imagens, um plano comum em que diferenças foram colocadas em relação e deslocamentos se estabeleceram na percepção dos sentidos fílmicos, potencializando caminhos de cura para imaginários cristalizados.

Ao mobilizar suas narrativas pelos afetos, essas produções dialogaram com o meu próprio corpo, aberto à experiência do sentir e à partilha de acolhimento, amizade e insurgência vibrantes em suas personagens. Afetada por todas elas, também sou engajada a agir a partir de minhas memórias. Junto às imagens, faço meus enfrentamentos ao passado, trilho minhas buscas por autonomia perante à violência patriarcal que ainda sujeita nós, mulheres, à asfixia do controle biopolítico nos espaços onde circulamos. Permito-me enveredar por meus privilégios de branquitude, compreendendo suas implicações. Ao mesmo tempo, abro-me a ser transformada pela força de imagens de cuidado que extrapolam os enquadramentos do que é dito como próprio às experiências de mulheres negras e *queer*; deixo-me sensibilizar por seus gestos coletivos como forma de resistência e, sobretudo, de existência comunal. São valores que nós, mulheres brancas, ainda precisamos amadurecer em um mundo de competitividade e de expropriação até mesmo da força de solidariedade e aliança entre mulheres. Por isso, faço desta co(a)lização meu próprio gesto de cura, de sentir a presença dos filmes em mim desde o lastro de saberes que carregam os corpos das mulheres filmadas, ficcionalizadas e fabuladas. Assim, chego aos pequenos gestos de estar juntas, desafabar, trocar, olhar para a outra, ouvir histórias e angústias, abraçar com um café, fazer carícias, passar o tempo, como o que também pode potencializar o meu ser mulher em contato com as diferenças.

Os filmes apontam as mulheridades negras e/ou *queer* como experiências multifacetadas, marcadas nos corpos por vivências e sobrevivências estabelecidas a partir da solidariedade, da implicação com a outra, do cuidado, do amor e da ancestralidade, para além das violências sistêmicas. Apresenta-se uma multiplicidade de formas de performar o gênero e vivenciar o pertencimento racial perpassadas pelos territórios da sexualidade, das relações familiares, da amizade e do trabalho. Nota-se, sobretudo, a importância dos afetos no reconhecimento das protagonistas como sujeitas da ação e do desejo (Lauretis, 1984),

na construção de suas formas de identificação no mundo e na reelaboração de suas subjetividades.

No primeiro e segundo mapas traçados pelos territórios fílmicos, observou-se o trânsito das personagens de territórios de submissão, uma topografia que costuma condicionar pelos dispositivos de racialidade e tecnologias do gênero a subjetivação de corpos não hegemônicos. Seja como devires ou linhas flexíveis – que não chegam a romper os arranjos socioculturais dominantes, mas os tensionam –, os desvios foram conflagrados pela afetividade da raiva, da alegria e do prazer como propulsores de potências de agir que redirecionam as relações corpo-cidade. Tais trajetos se apresentaram a partir de manifestações do desejo (erótico), invenção de possibilidades de encontro, elaboração de experiências de violência, potencialização de formas de cuidado e extrapolação de espaços de clausura.

Em **Tremor Iê**, por exemplo, a situação do cárcere ainda prevalece para Janaína, embora se observe a criação de territórios de liberdade efêmeros nos momentos de delírio. A manifestação do desejo lésbico de Cássia no espaço urbano também se constitui como um campo de possibilidade de vida e confronto às forças opressivas evidenciadas no filme, mas não de desterritorialização – o mundo distópico ainda permanece e tal prazer só se apresenta na invisibilidade do espaço urbano, sendo compartilhado apenas com quem está do outro lado da tela. Mesmo caso de **Levante**, em que a raiva, embora desencadeie criativamente a retomada do território existencial de Sofia fora de uma maternidade não desejável, não desenova o dispositivo da violência, que, novamente, recai sobre o seu corpo. Ou seja, tais imagens ainda não desertam das linhas duras de imaginários dominantes – ou limitadores – do corpo negro violado.

O fato de circunscrever predominantemente a mulher negra no território da violência patriarcal conservadora – seja pela fiscalização de seu corpo ou pelo ataque físico que sofre, mesmo não totalmente explícito pelo olhar da câmera – acentua uma forma de visibilidade e sensibilidade que tem sido negada pelas mulheres negras. Isso porque, este modo de aparição as lança novamente às cenas de sujeição fundantes de toda uma realidade traumática na histórica formação do Brasil. Isso, mesmo que tal violência seja apontada no filme de Halla sobre um olhar crítico a seus impactos. Não deixam de ser “indícios da dificuldade de imaginar, de reconhecer uma mulher negra em posições de sucesso, riqueza e poder” (Ferreira, 2016, p.253).

A raiva em **Um dia com Jerusa** direcionou a cartografia por dois vieses. Ao mesmo tempo que nos levou à apresentação de Jerusa como um corpo insubordinado e maternal, associado ao cuidado comunitário, manifestou-se para Sílvia como não aceitação da subjetividade neoliberal e como impossibilidade de transformação das relações com o mundo por ainda performar na lógica do sistema. Por outro lado, a capacidade das personagens reestabelecerem pelo prazer, momentaneamente, as dimensões limitadoras da vida, seja o emprego precário de Sílvia ou os entraves físicos da velhice de Jerusa, nos aponta suas agências de reinvenção de mundos para além de uma individualidade. Elas ressignificam, em simultâneo, suas experiências e o histórico da territorialidade do bairro do Bixiga pela presença ancestral negra e seus entrelaçamentos culturais, movimento que se acentuará ao longo do filme.

Café com canela, por sua vez, é o único em que as violências das estruturas de poder hierárquicas da racialidade e do gênero não se sobrepõem às mulheres negras: é pelo filme que visibilizamos os primeiros devires no trajeto da análise. A invenção de um território de liberdade para Violeta se dá num movimento de conexão com a cidade de Cachoeira, mas também de afetividade a partir de seus encontros com amigos, em especial, Margarida. A personagem mais velha incentiva Violeta a praticar a reciprocidade do cuidado da outra como cuidado de si. Encarnando um corpo ao mesmo tempo cuidador, afetuoso e impetuoso, já que se move por seu próprio desejo, Violeta se desvia dos parâmetros do feminino estabelecidos pela branquitude e nos aponta o protagonismo das mulheres negras em relações de cuidado e solidariedade coletiva em seus territórios.

O longa de Glenda Nicácio explora, por sua vez, uma faceta mais complexa e humana da subjetividade negra feminina a partir de Margarida, apontando vulnerabilidades e possibilidades de redescoberta de si que não encerram os sentidos fílmicos. Margarida movimenta-se com apoio de Violeta a superar o luto e canaliza em seu próprio corpo em performance a dissipação da dor e a força para voltar ao convívio social. O devir, como o viver em potencial, se expressa a partir da personagem, que nos aponta um destino em aberto: não sabemos se retomará a relação com Paulo, que a encontra ao final do filme, por exemplo.

Os outros dois mapas (capítulos 7 e 8) nos levam a um entrelaçamento mais profundo à arquitetura afetiva dos filmes, por onde os devires cinematográficos se apresentam significativamente. Há uma transição subjetiva das personagens na construção

de vínculos de amizade e na retomada/reafirmação destas conexões. O cuidado da outra, pela ética amorosa, se mostrou potencializador de modos de ser desviantes da feminilidade patriarcal que naturaliza o cuidado, inclusive afetivo, como desígnio das mulheres, tal qual menciona Biroli (2018). Tal cuidado é realocado à responsabilidade coletiva e de fortalecimento comunitário. É nesse sentido que os afetos amorosos constituem nos filmes territórios de compartilhamento de experiências, do tempo, de valorização da estética negra e de acolhimento entre as personagens. E essa construção se dá numa combinação de diferentes elementos da linguagem do cinema, desde o uso de enquadramentos próximos e planos mais duradouros, até o cenário, a iluminação e os objetos de cena.

Para além, **Café com canela**, **Um dia com Jerusa** e **Tremor Iê** permitiram a percepção de formas de reparação das dores/violências e de elaboração subjetiva que direcionaram as personagens a territórios de cura coletiva: na satisfação de Violeta em acolher Margarida, no fluir dos desejos de Margarida e no impulsionar a sair da clausura dos seus sentimentos e da solidão; no reencontro de Sílvia com sua potência, sensibilidade e ancestralidade; na realização do ciclo de vida, transmissão da sabedoria ancestral e encontro de um espaço de afetos para Jerusa; na restituição da identidade e do cuidado a Janaína, bem como o reencontro da alegria da amizade para Cássia. É válido o adendo em relação à sexualidade de Sílvia: mesmo encontrando abertura para manifestar tal identificação a Jerusa, sua lesbianidade permanece quase invisível na narrativa, com momentos pontuais de enunciação.

No que tange as desterritorializações provocadas pelos filmes a partir da sensibilidade da água e do fogo, observamos como estas se conjugam esteticamente para reiterar os sentidos fílmicos emergentes nos demais mapas, adensando pelas sensações a partilha dos afetos junto a nosso corpo espectral. O corpo sem forma das águas condensou experiências de amparo, cuidado e prazer articuladas pela linguagem fílmica a partir de referenciais estéticos distintos àqueles que remontam o imaginário feminino universal. No filme de Glenda Nicácio, as águas de Oxum aparecem como importante referencialidade às experiências negras e ancestrais pulsantes no território de Cachoeira. Aliando a energia da orixá à estética fílmica e à ética das personagens, a produção nos aponta uma relação entre águas e feminilidade que caminha pelo acolhimento – de Violeta a Margarida – e pela insubmissão e densidade da peleja pela vida. Em **Um dia com Jerusa**, há também uma associação entre água e espiritualidade: é o elemento originário e

potencializador da vida comunitária o qual articula os fluxos da vida para as personagens em dinâmicas de cuidado e compartilhamento de sabedoria.

No caso de **Levante**, há sensibilizações distintas: a água é potencializadora do prazer e da afirmação dos corpos não normativos – na cena de sexo de Sofia e Bel e nos destaques aos cuidados de si das corporeidades *queer* –, mas também realça as dores de Sofia e sua busca de amparo. O apelo à sensibilidade *queer* nos conecta a passagens que desterritorializam os corpos de identidades de gênero e sexualidade fixadas e nos direciona a uma possível linha de fuga do filme, em contraponto às dinâmicas de aflição entorno da personagem. É nesse momento em que vemos a personagem não reduzida a seu enfrentamento da interrupção do aborto, e sim como uma subjetividade desejante. O filme de Halla tensiona a invisibilidade *queer* ao realçar os corpos não normativos em cenas de alegria, de valorização de suas imagens e de possibilidades de relações erótico-afetivas.

Por fim, o devir cinematográfico potencializado pelo fogo em **Tremor Iê** nos proporciona o calor de um horizonte de sobrevivência para as personagens e torna-se motor para o compartilhar de afetos, da escuta e para negar o silenciamento ao que oprime. É o fogo o que permite a essas mulheres tornar-se opacas à transparência do autoritarismo vigilante. No entanto, a linha dura da violência de raça e gênero ainda se presentifica num dizível reiterado que, embora impulsionado pelo desejo de fazer a dor refluir, impossibilita o deslocamento completo para outras experiências que não aquelas constituídas em relacionalidade com tais traumas.

É importante situar que em três dos filmes – **Café com canela**, **Um dia com Jerusa** e **Tremor Iê** –, para além da incorporação na própria linguagem fílmica de referenciais estéticos da cultura negra – o rap, a capoeira, o samba de roda, a religiosidade do candomblé, o samba – é evidente a implosão da lógica espaço-temporal moderna – a temporalidade parasitária (Borges, 2025) – que instituiu pela linearidade a operacionalização da dialética racial, definidora de quem são os sujeitos do progresso (os brancos) e os sujeitos do atraso (os negros e demais povos colonizados). Não à toa quando Denise Ferreira da Silva (2019) coloca em xeque o mundo como ordenado, clamando por sua destruição, o que ela expõe é a necessidade de demolição dessas arquiteturas da racionalidade que sequestraram dos sujeitos negros seu valor e sua humanidade.

Ao nos apontarem formas de romper com a separabilidade das existências e do próprio tempo, nos aproximando de um tempo espiralar (Martins, 2021), as produções

reiteram a potencialidade das cosmopercepções africanas, fincadas na memória, na experiência e na ancestralidade negra, como importantes matrizes para descolonizar nossa capacidade imaginativa a partir das imagens cinematográficas. Esses gestos estéticos permitem aos filmes ultrapassar a constituição de linhas de fuga para elaborar outros mundos em que as mulheres negras e dissidentes de sexualidades saiam do lugar de lixo, tal qual manifesta Gonzalez (2020), ergam suas vozes como ato de criação a partir de suas histórias e de seus modos de perceber e estar no mundo, e reafirmem suas trajetórias sociais e culturais coletivas.

Olhando para os sentidos e afetividades fílmicas, percebo, ainda, que as imagens cinematográficas podem constituir territórios existenciais complexos e articular regimes de visibilidade oscilantes entre diferentes linhas de forças, com algumas predominantes na recepção dos filmes. Sentidos e sentires fílmicos não são fixos, mas múltiplos; estão interconectados com a memória afetiva e cultural e com todo o repertório de imagens pelos quais nós, espectadora(e)(u)s, (re)significamos o mundo.

Precisamos ter em mente, ainda, que nem todos os filmes deste conjunto são dirigidos pelas mesmas subjetividades que eles enquadram. Em dois deles – **Tremor Iê** e **Levante** –, são mulheres brancas e, no caso do filme cearense, também pansexuais, que olham e inscrevem mulheres negras e dissidências nas imagens, mas em processos colaborativos. A pesquisa não nos permite inferir diretamente que as linhas duras encontradas no trajeto das análises estão conectadas às experiências raciais das diretoras desses filmes. No entanto, há de se observar que, se as mulheres negras têm historicamente reivindicado seu estatuto de humanidade negado pela branquitude, são também elas que têm mobilizado a construção de outros significados para as experiências que atravessam seus próprios corpos, recusando estereótipos e propondo novas visões de mundo a partir de suas narrativas (Souza, 2020).

Já a cartografia dos afetos nos processos de direção das cineastas nos conduziu a territórios do fazer cinematográfico que entrelaçam vida e trabalho e pulsam por vetores que fortalecem identidades e produzem subjetividades criadoras. As entrevistas semiestruturadas realizadas para a tese, junto a outros conteúdos analisados, revelaram que suas potências de ação aumentam com o encontro de estratégias afetivas e coletivas como direcionadoras de suas experiências produtivas: amizade, cuidado, prazer mútuo, conforto, invenção de linguagens, mobilização comunitária e criação de estruturas associativas ou

articulações coletivas que pressionam o poder público e/ou constroem redes relacionais e pedagógicas. Tais gestos e ações corporificam o amor, o têsão, a coragem e a alegria como afetos transpostos às relações interpessoais e os quais se tornam guias éticos de seus modos de ser e estar no mundo como cineastas.

Por outro lado, elas também são movidas por frustração, inconformismo e inquietude quanto à insegurança econômica que permeia o cenário audiovisual no Brasil e impacta diretamente suas trajetórias na área e o poder inventivo. Esses entrelaçamentos afetivos indiciam as confluências entre formas de viver e de criar no cinema e como respingam no anseio de fazer circular imagens e imaginários cinematográficos sensíveis aos desejos das subjetividades que se apresentam à frente das câmeras. Nesse sentido, as cineastas projetam modos de transformação de suas experiências individuais e coletivas com o mundo e as normas que as subjetivam, enquanto práticas de liberdade.

As lentes da interseccionalidade, no entanto, ressaltaram que os territórios de criação das diretoras negras – Glenda Nicácio e Viviane Ferreira – são perpassados por linhas de vida que demandam formas diferenciadas de posicionamento no mundo em relação às diretoras brancas – Lillah Halla, Elena Meirelles e Lívia de Paiva. As desigualdades históricas de gênero e raça são obstáculos maiores para reconhecimento dessas profissionais como sujeitas de direitos no acesso a recursos para realização dos filmes, o que se acentua pelas disparidades territoriais na distribuição de verba pública para fomento cinematográfico, concentrada ainda no eixo Rio-São Paulo. Por tais assimetrias afetarem suas capacidades de agir no campo, elas encontram mais do que linhas de fuga: a consolidação de territórios de emancipação do fazer cinema – ou seja, o depois da fuga, os aquilombamentos audiovisuais – ao fortalecer o protagonismo de outras mulheres negras nas instâncias criativas, incorporar experiências da produção artística negra, dialogar diretamente com seus territórios na feitura e na criação dos códigos cinematográficos e driblar no coletivo as limitações do baixo orçamento.

São modos de articulação que interpõem corporeidades capazes de desestabilizar as estruturas patriarcais e racistas no campo cinematográfico. Elas também encontram formas de construir mundos implicados (Silva, 2019) entre cineastas, seus espaços e contextos de realização, suas experiências e subjetividades, e seus modos de viver e perceber o mundo, com repercussão em outra gramática da realização cinematográfica. Tudo isso reafirma a compreensão de cinema negro no feminino sob o viés de Souza (2020) e Ferreira e Souza

(2017): uma concepção que parte de experiências coletivas, do caráter comunitário e em ligação com a territorialidade, do enfrentamento ao racismo e à heteronormatividade e do desejo de emancipar as mulheres negras.

Embora devamos sempre acentuar – e nunca esquecer – que foi a branquitude a responsável por repercutir imaginários que ordenaram a cena do mundo pela destituição da humanidade aos sujeitos negros, inclusive no cinema, houve, na manifestação das cineastas brancas e negras, a preocupação em promover processos mais coletivos na elaboração narrativa/imagética, o que, sobre certos aspectos, se observa nos filmes. Por um lado, a responsabilização das diretoras brancas por compartilhar as dinâmicas criativas com a decisiva participação das mulheres negras e subjetividades *queer* – como atrizes criadoras ou roteiristas – não só, mas também, pode se mostrar profícua para a transformação de relações raciais que as reificam ao lugar de outridade.

Por outro, não devemos esquecer, conforme os dados apresentados ao início da pesquisa, que o campo cinematográfico ainda é marcado pela exclusão das mulheres negras de funções criativas de filmes com grande circulação. Por isso, defendo, sobretudo, ser fundamental que elas ocupem todos os espaços de poder e criação que lhes permitam pensar suas próprias imagens, contar suas próprias narrativas e restituir as imagens perdidas, num processo de autodefinição (Collins, 2019; Lorde, 2019). Para além, é preciso que a branquitude abra mão de seus lugares de privilégio e contribua no processo emancipatório de reparação da visibilidade negra feminina. É Grada Kilomba quem nos oferece uma visão mais escurecida sobre a questão ao dizer da reparação como o que ultrapassa o reconhecimento do racismo ao agenciar a “mudança de estrutura, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjetivas, vocabulário” (Kilomba, 2019, p.46).

Para isso, no entanto, mudanças estruturais também são necessárias na macropolítica, com capacidade para redistribuir os recursos para realização, exibição e distribuição com prioridade para grupos marginalizados no setor, garantindo que seus filmes cheguem até o grande público. As políticas públicas agregaram na última década, após demandas da classe artística, instrumentos imprescindíveis para a transformação deste cenário de exclusão: as ações afirmativas. Contudo, o que se tem observado (Sylvestre, 2023; Gomes, 2024) é a insuficiência e a falta de uma articulação mais estratégica dessas políticas em benefício, por exemplo, das mulheres negras. Prevalece ainda uma distribuição que é exígua em recursos – a realização com baixo orçamento é a grande

plataforma das ações federais, estaduais e municipais. O impacto que se tem é no próprio poder inventivo das cineastas – o que foi destacado por Viviane Ferreira no conteúdo analisado na tese.

Por fim, considero que destecer imaginários e imagens de controle que se constituíram como bases para construção do ser negro como não ser (Carneiro, 2005) e que assujeitam subjetividades não conformadas nos padrões de sexualidade dominantes demanda – e aqui dialogo com Borges (2025) – a instituição de outra ordem imagética nas narrativas cinematográficas. Embora nem todos os filmes desta pesquisa compartilhem de processos que rompam em definitivo com os regimes de invisibilidade de gênero, raça e sexualidades, encontramos em todos eles – em **Um dia com Jerusa** e **Café com canela** de modo decisivo – o desejo de que novas imagens e narrativas se façam presentes no cinema brasileiro sob o olhar protagonista das mulheres e pela afirmação de corporeidades antes fora do quadro. Fazer cinema é um ato político capaz de transformar imaginários.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A DAY With Jerusa Q&A with Viviane Ferreira. **Youtube**. Publicado pelo canal Film at Lincoln Center. 1 vídeo (45 min 15 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=McuRQwyzB1E&t=2s>. Acesso em: 1 jul. 2025.

AGAMBEN, Giorgio. O amigo. Tradução de Bernardo Romagnoli Bethonico. Edições Chão da Feira, **Caderno de Leituras n.10**, 2012, p. 1-5.

AHMED, Sara. **Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others**. Duke University Press, 2006.

_____. **La política cultural de las emociones**. Tradução de Cecília Olivares Mansuy. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

_____. Estraga-prazeres feministas (e outras sujeitas voluntariosas). **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 82–102, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27642. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27642. Acesso em: 1 out. 2025.

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.

_____. **Ferramenta anticolonial poderosa: os 30 anos de interseccionalidade**. 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/opinioao/ferramenta-anticolonial-poderosa-os-30-anos-de-interseccionalidade/>. Acesso em: 01 ago. 2024.

ALMEIDA, Ana Caroline de. **Cidades-gestos em melancolia: o cinema brasileiro dos anos 2010 entre vibrações de desejos e traumas urbanos**. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

ALMEIDA, Paula Alves. **Cinedemografia, população que filma e população filmada: relações e hierarquias de gênero e raciais na produção cinematográfica brasileira contemporânea**. 2019, 217 f. Tese (Doutorado em População, Território e Estatísticas Públicas) - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2019.

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2020.

AMORIM, Tatiana Regina Gomes de. A cobertura do Correio Braziliense sobre os governos Dilma Rousseff: discriminação, deslegitimação e misoginia. 2021. 226 f., il. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

ANCINE – AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA. **Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018)**. Rio de Janeiro: Ancine, 2019.

ANZALDÚA, Gloria, Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, 8(1), 229, 2000. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/16/o/anzaldua.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2024.

_____. **Borderlands/La frontera: La nueva mestiza**. Madri: Capitán Swing, 2016.

_____. Queer(izar) a escritora – Loca, escritora y chicana. Tradução de tatiana nascimento. In: BRANDÃO, Izabel (Org.) **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis, EDUFAL, Editora da UFSC, 2017.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Tese (doutorado). Campinas: Unicamp, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, E. *et al.* **Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1985, p. 296-332.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAHIA, Lia. A construção da pauta de gênero como imaginação política no espaço audiovisual brasileiro. In: TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). **Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2021, p.143-158.

BALTAR, Mariana. Femininos em tensão: da pedagogia sociocultural a uma pedagogia dos desejos. In: MURARI, L.; NAGIME, M. (Org.). **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**. Rio de Janeiro, 2015 (catálogo online).

_____. Corpo e afeto: atualizações do regime de atrações no cinema brasileiro contemporâneo. **Aniki** – Revista Portuguesa de Imagem em Movimento, v. 10, n. 2, p.4-28, 2023. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/880>. Acesso em: 17 out. 2024.

_____. Por uma análise sensível: corpo e sensorialidade como ponto de partida metodológico. In: ANAIS DO 33º ENCONTRO ANUAL DA COMPOS, 2024, Niterói. **Anais eletrônicos...**, Galoá, 2024. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2024/trabalhos/por-uma-analise-sensivel-corpo-e-sensorialidade-como-ponto-de-partida-metodologi?lang=pt-br>> Acesso em: 04 dez. 2024.

BARBOSA, Arthur S.; OLIVEIRA, Cássio F.; OLIVEIRA, Erica B.; VARGAS, Leonardo C.; GOMES, Serena V.; FREITAS, Gabriela P. Margens, escuridão e táticas de contraluz: movimentos de insurgências em Voltei! e Era uma vez Brasília. **Revista Crítica Cultural**,

Palhoça, SC, v.17, n.1, p.21-33, jan./jun. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.59306/rcc.v17e1202221-33>. Acesso em: 10 jun. 2024.

BARROS, Laan Mendes de; FREITAS, Kênia. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 21, n. 3, p. 97–121, 2018. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/20262. Acesso em: 24 jan. 2024.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. 4ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BERTH, Joice. **Se a cidade fosse nossa: racismos, falocentrismos e opressões nas cidades**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2023.

BIANCHI, Naiade Seixas. **Construções de lesbianidades no cinema brasileiro pós-Retomada – 1955-2018**. 2020. 162 f. (Mestrado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2020.

BIROLI, Flávia. **Gênero e desigualdades: limites da democracia no Brasil**. São Paulo: Editora Boitempo, 2018.

BOGADO, Angelita; CARDOSO FILHO, Jorge. ÁGUAS DA BAÍA E DO PARAGUAÇU: paixões e política na obra da Rosza Filmes. In: ANAIS DO 30º ENCONTRO ANUAL DA COMPOS, 2021, São Paulo. **Anais eletrônicos...**, Galoá, 2021. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/aguas-da-baia-e-do-paraguacu-paixoes-e-politica-na-obra-da-rosza-filmes?lang=pt-br>> Acesso em: 04 Set. 2024.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema v. 2: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Senac, 2005. p. 277-302.

BORGES, Rosane. Prefácio à nova edição. In: HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. Desconstruindo narrativas, ressignificando imaginários. É possível existir um cinema antirracista? In: MARTINS, Renata (org.). **Empoderadas narrativas incontidas do audiovisual brasileiro**. São Paulo: Oralituras, SPCine, Mahin Produções, 2021, p.33-50.

_____. **Imaginários emergentes e mulheres negras: representação, visibilidade e formas de gestar o impossível**. São Paulo: Editora Instante, 2025.

BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de. A in/visibilidade lésbica no cinema. In: HOLANDA, Karla. (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

_____. Bodylands para além da in/visibilidade lésbica no cinema: brincando com água. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v.9, n.2, p. 98-118, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v9n2.747>. Acesso em: 01 ago. 2024.

_____. Corpas-enqueerzilhadas e alianças insólitas no cinema brasileiro. **Revista Visuais**, v. 7, p. 51-71, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/visuais.v7i2.15945>. Acesso em: 01 ago. 2024.

BRASIL, André G. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: ANAIS DO 20º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2011, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...**, Galoá, 2011. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2011/trabalhos/a-performance-entre-o-vivido-e-o-imaginado?lang=pt-br>> Acesso em: 21 jan. 2025.

BREY, Iris. **Le regard féminin: une révolution à l'écran**. Éditions de l'Oliver, 2020.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion**. Nova York: Verso, 2018.

BUENO, Winnie. A quem serve o mito da agressividade da mulher negra. **Medium**, 2017. Disponível em: <https://medium.com/@winniebueno/a-quem-serve-o-mito-da-agressividade-da-mulher-negra-da59ef1fcb89>. Acesso em: 1 out. 2025.

BUTLER, J. **Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. Repensar la vulnerabilidad y la resistencia. **Parole Queer**, 2014. Disponível em: <https://paroledequeer.blogspot.com/2014/06/repensar-la-vulnerabilidad-por-judith.html>. Acesso em: 17 set. 2025.

_____. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

_____. **Quem tem medo do gênero?** Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2024.

CALDAS, Ricardo Waherndorff; MONTORO, Tânia. **A evolução do cinema brasileiro no Século XX**. Brasília, DF: Casa das Musas, 2006.

CANDIDO, Marcia Rangel *et al.* Gênero e raça no cinema brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** [online]. 2021, v. 36, n. 106. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/3610611/2021>>. Acesso em: 25 julho 2021.

_____. Raça e gênero no cinema brasileiro (1970 – 2016). **Boletim GEMAA**, n.2, 2017.

_____. A agenda de pesquisas sobre gênero e raça no cinema brasileiro. In: FERREIRA, Ceiza; SOUZA, Edileuza Penha de. **Cinema negro no feminino: afeto e pertencimento além das telas**. Rio de Janeiro, RJ: NAU Editora, 2025, p.15-27.

CANDIDO, Marcia Rangel; JÚNIOR, João Feres. Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro. **Revista Estudos Feministas**. n. 27 (2), p.1-14. 2019. Disponível em: < <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n254549>>. Acesso em: 20 jun. 2023.

CAPITAL, Carta. Mulher atropelada e arrastada por mais de 1 km na Marginal Tietê morre após quase um mês internada. **Carta Capital**, 25 dez. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2025/11/28/quem-eram-as-funcionarias-do-cefet-mortas-por-homem.ghtml>. Acesso em: 01 fev. 2026.

CARNEIRO, Sueli; CURY, Cristiane Abdun. O poder feminino no culto aos orixás. In: SILVA, Nilza Iraci (org.). **Mulher Negra**. Caderno IV da série Cadernos Geledés. São Paulo: Geledés - Instituto da Mulher Negra, 1993, p.19-35.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 117-133, 2003.

_____. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

_____. A força das mães negras. **Geledés**, 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-forca-das-maes-negras/>. Acesso em: 30 jan. 2026.

_____. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org). **Pensamento feminista: Conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro, Bazar do tempo, 2019, p.325-333.

CARVALHO, Noel; DOMINGUES, Petrônio. Dogma feijoadá: a invenção do cinema negro brasileiro. **RBCS**, São Paulo, SP: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, vol. 33, nº 96, 2018, p. 1-18. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/F8PqhJ4SqNGnhnjJhKYpVK/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 08 set. 2022.

CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição imaginária da sociedade**. Tradução de Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. A criação histórica e a instituição da sociedade. In: CASTORIADIS, Cornelius et. al. **A criação histórica**. Porto Alegre: Artes Ofícios, 1992, p.83-101.

_____. **Una sociedad a la deriva**: entrevistas y debates, 1974-1997. 1ª ed. Buenos Aires: Katz, 2006.

CINECLUBE Ocupa: Sessão Mário Gusmão - Um dia com Jerusa, de Viviane Ferreira. **Youtube**. Publicado pelo canal Cineclube Mário Gusmão. 1 vídeo (1h 23 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DB2PjpdEp8&t=4810s>. Acesso em: 1 jul. 2025.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução de Rane Souza. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. 1ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

COSTA, Lygia Pereira dos Santos. **Direções do olhar**: um estudo sobre as poéticas e técnicas de diretoras negras do cinema brasileiro. 2021. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento Feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 120-139.

DALTON, Marina Santiago; CALAZANS, Fabíola. Corporeidade como abordagem teórica: uma discussão das relações interacionais na performance de cantores(as) populares. In: ANAIS DO 34º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2025, Curitiba. **Anais eletrônicos...**, Galoá. Disponível em: <https://publicacoes.softaliza.com.br/compos2025/article/view/11285/7679>. Acesso em: 10 mar. 2025.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.

“DAS Tripas Coração”. In: Enciclopédia Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/123354-das-tripas-coracao>. Acesso em: 22 jan. 2025. Verbete da Enciclopédia.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 - A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Cinema 2 - A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 54, 1996.

_____. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 54, 1997.

DEL RÍO, E. **Deleuze and the cinemas of performance**. Powers of affection. Edinburg University Press, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMJ, 2011.

_____. **Que emoção! Que emoção?**. Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In:_____; BARROS, Antonio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005, p.62-83.

ELIADE, M. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Artes e Letras (Arcádia), 1979.

[ENTREVISTA] Realizadoras de Tremor Iê (22º Mostra Tiradentes). [S.l: s. n.]. 2019. 1 vídeo (25 min 58 s). Publicado no canal Cineclubes Delas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h_iEq1p8MGI&t=1s.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FEDERICI, Silvia. Caça às bruxas, passado e presente e o medo do poder das mulheres. **Caderno de leituras**, [s. l.], n. 63, p.1-5, 2017. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/cad63miolo.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2024.

FERREIRA, Ceiza. **Mulheres negras e (in)visibilidade**: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009). 2016. 297 p. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

_____. Lacunas nos estudos de comunicação e cinema no Brasil: feminismo (e a intersecção de gênero e raça) e recepção fílmica **Matrizes**, vol. 11, n. 3, p.169-195, set./dez. 2017. Disponível em: https://revistas.usp.br/matrizes/pt_BR/article/view/127498/137305. Acesso em: 10 ago. 2021.

FERREIRA, Ceiza; SOUZA, Edileuza Penha de. Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina. (org.). **Feminino e plural**: Mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papirus, 2017, p.175-186.

_____. Sobre cinema, amor e cuidado: mulheres negras na direção e na curadoria. **Comunicação & Inovação**, [S. l.], v. 24, p. e20238916, 2023. DOI: [10.13037/ci.vol24.e20238916](https://doi.org/10.13037/ci.vol24.e20238916). Disponível em: https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/8916. Acesso em: 4 fev. 2025.

_____. (org.). **Cinema negro no feminino: afeto e pertencimento além das telas**. Rio de Janeiro, RJ: NAU Editora, 2025

FERREIRA, Viviane. O lugar onde eu aprendi a pensar audiovisualmente foi num terreiro: entrevista com Viviane Ferreira. Entrevista concedida a Lygia Pereira. **Verberenas**, vol. 7, n. 7, 2021. Disponível em: <https://verberenas.com/article/o-lugar-que-eu-aprendi-a-pensar-audiovisualmente-foi-num-terreiro-entrevista-com-viviane-ferreira/>. Acesso em: 2 abr. 2023.

FIGUEIREDO, Ângela. Dialogando com os estudos de gênero e raça no Brasil. In: PINHO, Osmundo; SANSONE, Livio (Org.). **Raça: novas perspectivas antropológicas**. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia; EDUFBA, 2008, p. 237-256.

FREITAS, Kênia; ALMEIDA, Paulo Ricardo (Org.). **Catálogo da Mostra Diretoras Negras no Cinema Brasileiro**. Brasília: Voa Comunicação e Cultura, 2017.

FREITAS, Kênia. Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita. In: SIQUEIRA, Ana *et al.* **Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte** (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

_____. Movimentos fabulares. In: VALENTE, Eduardo. **Catálogo cinema brasileiro, anos 2010: 10 olhares**. São Paulo, 2021.

_____. Cinemas negros brasileiros: rotas de criação e de fuga. In: EDUARDO, Cleber (coord.); D'ANGELO, Raquel Hallak; D'ANGELO, Fernanda Hallak (org.). **O cinema brasileiro em resposta ao país: 2016-2021**. Coleção Cinema Sem Fronteiras, vol. 3, 1. ed. Belo Horizonte: Universo Produção, 2022, p.72-75.

FOUCAULT, Michel. De l'amitié comme mode de vie. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux. **Gai Pied**, n. 25, p. 38-39, abr. 1981. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <https://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/amizade.pdf>. Acesso em: 2 abr. 2025.

_____. **História da Sexualidade III: O Cuidado de Si**. 8ª ed. São Paulo, Edições Graal, 1985.

_____. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa e Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

_____. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos III: Estética, literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

_____. De espaços outros. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 27, n. 79, p.113-122, 2013.

_____. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: _____. **Ditos e Escritos V: Ética, Sexualidade, Política**. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 264-287.

GAINES, Jane. White privilege and looking relations: race and gender in feminist film theory. In: THORNHAM, Sue (Ed.). **Feminist film theory: a reader**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p. 293-306.

GALINDO, Maria. **No se puede descolonizar sin despatriarcalizar - Teoría e propuesta da despatriarcalización**. Mujeres Creando, 2013.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p.64-89.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

GÓES, Emmanuelle F. **Racismo, aborto e atenção à saúde: uma perspectiva interseccional**. 2018. 105f. Tese (Doutorado Saúde Pública) - Instituto de Saúde Coletiva, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GOMES, Serena Veloso. Políticas públicas e agência negra no audiovisual brasileiro: articulação de estratégias de afirmação do cinema negro no feminino. In: PERUZZO, Cicilia M. K.; PORTUGAL, Rigliana; GUEVARA, Carlos (org.). **XII Encuentro Nacional de Investigadores de la Comunicación [livro eletrônico]: Comunicação e poder político: perspectivas em debate**. São Paulo: Ed. dos Autores, 2024.

GONZALEZ, Lélia. **Por feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUIMARÃES; Clotilde B.; FERREIRA, Marina M. M. Escuta s. fem.: In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). **Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção**. 1ª ed. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2021, p.59-85.

GUMBRECHT, H. U. Pequenas crises. Experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARÃES, César *et al.* (org.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p.50-63.

_____. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2010.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Tradução e revisão de Ricardo Uebel, Maria Isabel Edelweiss Bujes e Marisa Vorraber Costa. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. **Psicopolítica**: O neoliberalismo e as novas técnicas de poder. Tradução de Maurício Liesen. 7ª ed. Belo Horizonte, Veneza: Editora Âyné, 2020.

_____. **Vita contemplativa**: ou sobre a inatividade. Petrópolis: Vozes, 2023.

HARAWAY, Dona. Saberes localizados. A questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n.5, p. 07- 41, 1995.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 31 out. 2024.

_____. **Vidas rebeldes, belos experimentos** - histórias íntimas de meninas desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais. São Paulo: Fósforo, 2022.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). **Trabalhadoras do cinema brasileiro**: mulheres muito além da direção. 1ª ed. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2021.

HOOKS, bell. Vivendo de amor. **Geledés**. 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>. Acesso em: 5 jan. 2026.

_____. **Teoria Feminista**: Da Margem ao Centro. São Paulo: Perspectiva, 2019a.

_____. **Olhares negros**: raça e representação. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019b.

_____. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2021.

_____. **E eu não sou eu uma mulher?** Mulheres negras e feminismo. Tradução de Bhuvli Libanio. 11ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

_____. **Comunhão**: a busca das mulheres pelo amor. Tradução de Julia Dantas. São Paulo: Elefante, 2024.

IKEDA, Marcelo. O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. **Aniki** v.5, n. 2, 2018, p. 457-479. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/394>. Acesso em: 19 jan. 2025.

_____. As políticas públicas para o audiovisual: impasses da gestão da Ancine no governo Bolsonaro. **Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação da**

Comunicação e da Cultura, São Cristovão, vol. 24, n.1, jan-abr. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/eptic/article/view/15558>. Acesso em: 29 abr. 2024.

IONTA, Marilda. **As cores da amizade na escrita epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade**. 2004. 303p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

_____. Das amigadas femininas e feministas. In: RAGO, Margareth; GALLO, Sílvia (orgs.). **Michel Foucault e as insurreições: É inútil revoltar-se?**. São Paulo: CNPq, Capes, Fapesp, Intermeios, 2017, p. 375-385.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2020, p.32-51.

_____; BARROS, Laura P. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2020, p.52-75.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2015.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAURETIS, Teresa de. **Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema**. London: The MacMillan Press, 1984.

_____. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e Impasses: O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p.206- 242.

_____. Repensando el cine de mujeres: teoría estética y feminista. Tradução de Susana Mayorga. **Debate Feminista**, [S. l.], v. 5, p.255-281, 1992. Disponível em: https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate_feminista/article/view/1569/1406. Acesso em: 16 mai. 2024.

LOPES, Denilson. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Hucitec, 2016.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Tradução de Stephanie Borges. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**. Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 14-36.

LUGONES, María. Colonialidade e Gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento Feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 52-83.

LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da. **Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

MACHADO, Liliane Maria Macedo. **E a mídia criou a mulher a mulher: como a tv e o cinema constroem o sistema sexo/gênero**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

MACHADO, Liliane M. M; SCHONS, Aline da Silva; MELO DOUDORADO, Laila Caroline Silva. A construção da sororidade nos discursos da revista AzMina, **Revista Latino-americana de Jornalismo**, ano 6, v.6, n.2, p.229-257, jul./dez. 2019.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, v. 1, n. 15, p.74-82, 2001.

MARKS, Laura. **The Skin of Film Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses**. London, Duke University Press, 2000.

MARTINO, Luis Mauro Sa; LOPES, Alessandra Goulart; SOUZA, Vanessa Rodrigues Puerta. A entrevista na pesquisa em comunicação: reflexões metodológicas sobre duas experiências práticas. **Revista Sociais & Humanas**, v.32, n.3, p.67-81, 2019.

MARTINS, Carla Ludmilla Maia. **Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com Mulheres**. 2015, 285 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

MARTINS; India Maria; XAVIER, Tainá. A presença do “feminino” na direção de arte do cinema brasileiro. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). **Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção**. 1ª ed. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2021, p.37 -57.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: O reinado do rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

_____. **Performance do Tempo Espiral: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Renata (org.). **Empoderadas narrativas incontidas do audiovisual brasileiro**. São Paulo: Oralituras, SPCine, Mahin Produções, 2021.

MATTOS, Tetê. Festivais de cinema no Brasil – uma abordagem feminina. In: TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). **Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres além da direção**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2021, p.179-199.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. **Revista Cinética**, fevereiro de 2011.

_____. O que é um coletivo?. In: BRASIL, André, ROCHA, Marília; BORGES, Sérgio (orgs). **Teia 2002-2012**. Belo Horizonte: Teia, 2012.

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORAES, Emanuella Leite Rodrigues de. **Femininos possíveis: gênero e eixos de poder no cinema brasileiro contemporâneo**. 216 f. 2016. Tese (Doutorado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

MORAES, Everlane. Aurora da minha vida. In: MARTINS, Renata (org.). **Empoderadas narrativas incontidas do audiovisual brasileiro**. São Paulo: Oralituras, SPCine, Mahin Produções, 2021, p.33-50.

MORICEAU, Jean-Luc. **Afetos na pesquisa acadêmica**. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPG/UFGM, 2020.

MORICEAU, Jean-Luc; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. Afetos e experiência estética: Uma abordagem possível. In: MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; DUARTE, Eduardo Duarte; CARDOSO FILHO, Jorge (Orgs). **Comunicação e Sensibilidade: Pistas Metodológicas**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM UFGM, pp.78-98, 2016.

MORIN, Edgar. **O cinema e o homem imaginário**: ensaio de antropologia. Tradução de Luciano Loprete. São Paulo: Ed. É Realizações, 2014.

MULVEY, Laura. Prazer visual e o cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p.437-454.

_____. Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por *Duelo ao Sol*, de King Vidor (1946). Tradução de Silvana Vieira. In: RAMOS, Fernão P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. v. 1. São Paulo: Senac, 2005, p. 381-392.

MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia**. Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira. Tradução. Niterói: EDUFF, 2004. Disponível em: biblio.fflch.usp.br/Munanga_K_UmaAbordagemConceitualDasNocoosDeRacaRacismoIdentidadeEEtnia.pdf. Acesso em: 26 mar. 2023.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTI, Alex (org.). **Uma história feita por mãos negras**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021, p.152-167.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. Você disse imaginário? In: NAVARRO-SWAIN, Tania (org). **História no plural**. Brasília: DF: Ed. UnB, 1994. p. 43-67.

_____. Desfazendo o “natural”: a heterossexualidade compulsória e o continuum lésbiano. **Bagoas**, Natal, v.4, n.5, 2010, p. 45-55. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2310/1743>. Acesso em: 15 jul. 2021.

_____. Meu corpo é um útero? Reflexões sobre a procriação e a maternidade. In: STEVENS, Cristina. (org.). **Maternidade e feminismo**: diálogos interdisciplinares. Florianópolis, Santa Cruz do Sul: Editora Mulheres /EDUNISC, 2007, p. 201-244.

_____. Você disse imaginário? In: NAVARRO-SWAIN, Tania (Org). **História no plural**. Brasília: DF: Ed. UnB, 1994. p. 43-67.

NETO, João Augusto dos Reis. Pensar-viver-água em Oxum para (re)encantar o mundo. **Revista Calundu**, vol.4, n.2, jul-dez 2020, p.108-132.

NICÁCIO, Glenda. Vem antes, de antes... In: MARTINS, Renata (org.). **Empoderadas**: narrativas incontidas de mulheres negras. São Paulo: Oralituras, Spcine, Mahin Produções, 2021.

OLIVEIRA, Janaína. Cinema negro contemporâneo e protagonismo feminino. In: FREITAS, Kênia; ALMEIDA, Paulo Ricardo (org.). **Catálogo da Mostra Diretoras Negras no Cinema Brasileiro**. Brasília: Voa Comunicação e Cultura, 2017.

_____. Kbelá e Cinzas: o cinema negro no feminino do "Dogma Feijoadá" aos dias de hoje. In: **AVANCA**: Edições Cine-Clube de Avanca, 2016. p. 646-654.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos **"Novíssimo" cinema brasileiro**: práticas, representações e circuitos de independência. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTEGA, Francisco. **Amizade e estética da existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

OYEWUMI, Oyeronke. Matripotência: òyá nos conceitos filosóficos e instituições sociopolíticas [iorubás]”, capítulo 3, p. 57-92, traduzido por Wanderson Flor do NASCIMENTO. **Matripotency**: òyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. What Gender is Motherhood?. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2020.

PAULINO, Alessandro Garcia. **A visibilidade lésbica nas pedagogias do cinema**. 2019, 158 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2019.

PÉCORA, Luísa. Coletivo Vermelha fará debate sobre a mulher no audiovisual. **Mulher no Cinema**, 9 mar. 2016. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/agenda/coletivo-vermelha-promove-ciclo-de-debates-sobre-mulher-no-audiovisual/>. Acesso em: 01 dez. 2024.

PEDRO, Joana M. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 22, p. 270-283, 2011.

PENAFRIA, M.; BAGGIO, A.; GRAÇA, Eduardo. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 12, n. 1, 2015. DOI: 10.33871/19805071.2015.12.1.1408. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/1408>. Acesso em: 20 ago. 2025.

PISCITELLI, Adriana. **Recriando a (categoria) mulher?** Textos Didáticos, Campinas, n. 48, p. 7-42, 2002.

POUGET, E. **A sabotagem**. Compostela: CNT, 2011.

PRECIADO, Paul B. “**Multidões queer: notas para uma política dos anormais**”. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, jan./abr. 2011.

_____. Cartografias queer: o flâneur perverso, a lésbica tofófica e a puta multicartográfica, ou como fazer uma cartografia ‘zorra’ com Annie Sprinkle. **Inhumas: eRevista Performatu**, ano, v. 5, n. 17, p. 01-32, 2017.

QUEIROZ, Mariana; COELHO, Henrique; SANTO, Thaís Espírito. Psicóloga e diretora: quem eram as funcionárias do Cefet mortas por homem. **G1 Rio e TV Globo**, 28 de nov. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2025/11/28/quem-eram-as-funcionarias-do-cefet-mortas-por-homem.ghtml>. Acesso em: 01 fev. 2026.

RAGO, Margaret. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana M.; GROSSI, Miriam P. (Org.). **Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Ed. das Mulheres, 1998. p. 21-42.

_____. **Inventar outros espaços, criar subjetividades libertárias**. São Paulo: ECidade, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: NOVAES, Adauto. **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília, DF: Ministério da Cultura Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.

_____. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 2ª ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivonne C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

RIBEIRO, Jullyane C. “Só corpo, sem mente”: direitos reprodutivos, imaginário social e controle sobre os corpos das mulheres negras. **Pós – Revista Brasileira de Pós-Graduação em Sociais**, v. 11, p. 179-199, 2012. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/revistapos/article/view/8659/6550>. Acesso em: 31 jan. 2026.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas**, v. 4, n. 5, p.17-44, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 5 abr. 2023.

RÍOS, Marcela Lagarde y de los. **El feminismo en mi vida**: hitos, claves y utopías. Inmujeres DF, 2012.

ROCHA, Diego Nunes da; ALVES, Schirlei. Brasil tem uma morte a cada 28 internações por falha na tentativa de aborto. **Brasil de Fato**, 23 de set. 2023. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/09/23/brasil-tem-uma-morte-a-cada-28-internacoes-por-falha-na-tentativa-de-aborto/#:~:text=Entre%202012%20e%202022%2C%20483,gravidez%20que%20termina%20em%20aborto>. Acesso em: 26 fev. 2025.

RODA das Artes: Gilberto Sobrinho, Viviane Ferreira e Luciane Ramos-Silva. **Youtube**. Publicado pelo canal Casa Sueli Carneiro. 1 vídeo (1h 59min 39s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CTFFQSnS-90>. Acesso em: 1 jul. 2025.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

_____. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. n-1 edições, 2018.

ROSÁRIO, Nisia Martins; COCA, Adriana Pierre. A cartografia como um mapa movente para a pesquisa em comunicação. **Comunicação & Inovação**. PPGCOM-USCS, Universidade Municipal de São Caetano do Sul (SP), São Caetano do Sul, v. 19, p. 34-48, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.13037/ci.vol19n41.5481>>. Acesso em: 3 ago. 2021.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Primórdios do conceito de gênero**. Cadernos Pagu, n.12, 1999, p.157-163.

SALVO, Fernanda. A estética do banal no cinema brasileiro pós-retomada: uma pequena viagem à Avenida Brasília Formosa, de Gabriel Mascaro. **Lumina**, v.5, n.1, p. 1-13, jun. 2011.

SARMET, Érica; BALTAR, Mariana. Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo. **Textura**, v. 18 n.38, set./dez.2016, p.50-66. Disponível em: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/2227/1938>. Acesso em: 10 ago. 2025.

SCOTT, Joan W. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. 3. ed. Recife: SOS Corpo, 1996.

SENTA, Clarissa Raquel Motter Dala. **Sentidos da impermanência**: imagens afetivas e o envelhecer-devir em filmes latino-americanos (2010-2015). 2018. 199 f., il. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

SILVA, Camila Vieira da. Cinema brasileiro contemporâneo feito por mulheres: cenário e estéticas. In: EDUARDO, Cleber (coord.); D'ANGELO, Raquel Hallak; D'ANGELO, Fernanda Hallak (org.). **O cinema brasileiro em resposta ao país: 2016-2021**. Coleção Cinema Sem Fronteiras, vol. 3, 1. ed. Belo Horizonte: Universo Produção, 2022, p.64-68.

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo: Casa do Povo, 2019.

SMELIK, Anneke. **And the mirror cracked**: feminist cinema and film theory. New York: Palgrave, 1998.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas - um método comparatista no cinema. In: ANAIS DO 28º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2019, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...**, Galoá. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos-2019/papers/constelacoes-filmicas---um-metodo-comparatista-no-cinema>>. Acesso em: 1 ago. 2024.

SOUZA, Edileuza Penha de. Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino. **Aniki**, Lisboa, vol.7, n. 1, p.171-188, 2020. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/586>. Acesso em: 3 set. 2022.

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

SOUZA, Edileuza Penha de; MESQUITA, Marcus Vinicius. Encontros, Festivais e Mostras - um caminho para construção do cinema negro brasileiro. **Avança Cinema Journal**, n. 11, p.299-306, 2020. Disponível em:

<https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/pt/article/view/142/271>. Acesso em: 3 set. 2022.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

SYLVESTRE, Ana Paula Melo. Panorama da política pública afirmativa para o audiovisual no Brasil: 10 anos do edital Curta Afirmativo (2012-2022). **Rebeca** – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, São Paulo/SP, v. 12, n. 1, p. 01-26, jan./jun., 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v12n1.892>. Acesso em: 1 jul. 2023.

TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). **Trabalhadoras do cinema brasileiro**: mulheres além da direção. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2021, p.179-199.

TEDESCO, Silvia Helena; SADE, Christian; CALIMAN, Luciana Vieira. **Fractal**: Revista de Psicologia, v.25, n.2, p.299-322, maio/agosto 2013.

VEIGA, Ana Maria. Estéticas e políticas de resistência no “cinema de mulheres” brasileiro (anos 1970 e 1980). In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina. (org.). **Feminino e plural**: Mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papirus, 2017, p.77-88.

VIEIRA Jr., Erly. Sensorialidades queer no cinema contemporâneo: precariedade e intimidade como formas de resistência. **Contemporânea - Comunicação e Cultura** - v.16, n.01, jan-abr., 2018, p. 168-182. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v16i1.25957>. Acesso em: 04 ago. 2025.

_____. **Realismo sensório no cinema contemporâneo**. Vitória, ES: EDUFES, 2020.

_____. Estéticas da corporeidade e espetatorialidades à flor da pele no cinema contemporâneo. **Revista Visuais**, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 32–50, 2021. Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/15913>. Acesso em: 16 out. 2024.

VIEIRA, Luciana Oliveira. **Autorrepresentação de cineastas negras no curta-metragem nacional contemporâneo**. 2018. 139 f. (Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2018.

_____. (Re)Pensar a direção cinematográfica: um olhar sobre diretoras negras brasileiras. **Grau Zero – Revista de Crítica Cultural**, Alagoinhas-BA: Fábrica de Letras - UNEB, v. 11, n. 2, p. 179–202, 2024. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/grauzero/article/view/v11n2p179>. Acesso em: 17 jul. 2025.

WITTIG, Monique. **O pensamento hétero e outros ensaios**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS (Citadas e analisadas)

- A Boneca e o Silêncio.** Direção de Carol Rodrigues. Brasil, 2015.
- Afrolatinas: 30 Anos Em Movimentos.** Direção de Viviane Ferreira. Brasil, 2024.
- A Felicidade Delas.** Direção de Carol Rodrigues. Brasil, 2019.
- A Gente Acaba Aqui.** Direção de Everlane Moraes. Brasil, 2021.
- Amar é para os Fortes.** Direção de Yasmin Thainá e Carol Rodrigues. Brasil, 2023.
- A Melhor Mãe do Mundo.** Direção de Anna Muylaert. Brasil, 2025
- Amor Maldito.** Direção de Adélia Sampaio. Brasil, 1984.
- Antes da Encanteria.** Direção de Paula Soares, Elena Meirelles, Gabriela Pessoa, Livia de Paiva e Jorge Polo. Brasil, 2016.
- Arremate.** Direção de Éthel Oliveira. Brasil, 2015.
- As Cores do Divino.** Direção de Victor Costa Lopes. Brasil, 2019.
- Até o Fim.** Direção de Ary Rosa e Glenda Nicácio. Brasil, 2019.
- Aurora.** Direção de Everlane Moraes. Brasil, 2018.
- Avenida Brasil Formosa.** Direção de Gabriel Mascaro. Brasil, 2010.
- Aiyê 3016.** Direção do Cine Translebixa. Brasil, 2016.
- A Vizinhança Do Tigre.** Direção de Affonso Uchôa. Brasil, 2017.
- Baronesa.** Direção de Juliana Antunes. Brasil, 2017.
- Batalhas.** Direção de Yasmin Thainá. Brasil, 2016.
- Boca de Loba.** Direção de Bárbara Cabeça. Brasil, 2018.
- Café com Canela.** Direção de Glenda Nicácio e Ary Rosa. Brasil, 2017.
- Canto dos Ossos.** Direção de Jorge Polo e Petrus Bairros. Brasil, 2020.
- Carlota Joaquina.** Direção de Carla Camurati. Brasil, 1995.
- Carruagem Rajante.** Direção de Livia de Paiva e Jorge Polo. Brasil, 2016
- Cavalo de Aço.** Direção de Renata Cavalcante. Brasil, 2025.
- Com o Terceiro Olho na Terra da Profanação.** Direção de Catu Rizzo. Brasil, 2016.
- Conte Isso Àqueles que Dizem que Fomos Derrotados.** Direção de Pedro Maia de Brito, Cristiano Araújo, Camila Bastos, Aiano Bemfica. Brasil, 2018.
- Das Tripas Coração.** Direção de Ana Carolina. Brasil, 1982.
- Dê a sua Ideia, Debata!.** Direção de Viviane Ferreira. Brasil, 2008.
- Dia dos Pais.** Direção de Julia Murat. Brasil, 2009.
- Durval Discos.** Direção de Anna Muylaert. Brasil, 2002.

Elekô. Direção do Coletivo Mulheres de Pedra. Brasil, 2015.

El Reflejo. Direção de Everlane Moraes. Brasil, 2016.

Era Uma Vez Brasília. Direção de Adirley Queirós. Brasil, 2017.

Eu Não Ando Só. Direção de Glenda Nicácio. Brasil, 2021.

Fartura. Direção de Yasmin Thainá. Brasil, 2019.

Feminino Plural. Direção de Vera de Figueiredo. Brasil, 1976.

Ficar Me Trouxe Até Aqui. Direção de Renata Cavalcante. Brasil, 2016.

Hera Vânia. Direção de Ticiane Augusto Lima. Brasil, 2019.

Histórias Que Só Existem Quando São Lembradas. Direção de Julia Murat. Brasil, Argentina e França, 2011.

Ilha. Direção de Ary Rosa e Glenda Nicácio. Brasil, 2018.

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles. Direção de Chantal Arkeman. Bélgica e França, 1975.

Levante. Direção de Lillah Halla. Brasil, França e Uruguai, 2023.

Lov3. Direção de Carol Rodrigues. Brasil, 2022.

Mãe é uma Só. Direção de Anna Muylaert. Brasil, 2016.

Mãe Não Chora. Direção de Carol Rodrigues. Brasil, 2019.

Manhãs de Setembro. Direção de Carol Rodrigues (2ª Temporada). Brasil, 2021.

Mar de Rosas. Direção de Ana Carolina, Brasil 1977.

Maré Braba. Direção de Pâmela Peregrino. Brasil, 2023.

Menarca. Direção de Lillah Halla. Brasil, 2020.

Mugunzá. Direção de Ary Rosa e Glenda Nicácio. Brasil, 2022.

Mumbi7cenas Pós Burkina. Direção de Viviane Ferreira. Brasil, 2010.

#Não Sabia Que Era Abuso. Direção de Elena Meirelles. Brasil, 2020.

Na Rédea Curta. Direção de Ary Rosa e Glenda Nicácio. Brasil, 2022.

Noirblue – Deslocamentos de uma Dança. Direção De Ana Pi. Brasil, 2017.

Noturno. Direção de Irene Bandeira. Brasil, 2022.

Nova Dubai. Direção de Gustavo Vinagre. Brasil, 2014.

Negrum3. Direção de Diego Paulino. Brasil, 2018.

O Céu Sobre os Ombros. Direção De Sérgio Borges. Brasil, 2011.

O Clube das Mulheres de Negócios. Direção de Anna Muylaert. Brasil, 2025.

Ondas de Poder. Direção de Viviane Ferreira. Brasil, 2022.

Operações de Garantia da Lei e da Ordem. Direção de Julia Murat e Miguel Antunes Ramos. Brasil, 2017.

Ôrí. Direção de Raquel Geber e Roteiro de Beatriz Nascimento. Brasil, 1989.

Ó Paí, Ó 2. Direção de Viviane Ferreira. Brasil, 2023.

Os Sonâmbulos. Direção de Thiago Mata Machado. Brasil, 2018.

O Tempo é um Pássaro. Direção de Yasmin Thainá. Brasil, 2023.

Pattaki. Direção de Everlane Moraes. Brasil, 2019.

Palpite. Direção de Érico Araújo Lima, Leonardo Mouramateus e Yuri Firmeza. Brasil, 2019.

Pendular. Direção de Julia Murat. Brasil, Argentina e França, 2017.

Peregrinação. Direção de Viviane Ferreira. Brasil, 2014.

Pessoas: Contar Para Viver. Direção de Viviane Ferreira. Brasil, 2020

Que Horas Ela Volta. Direção de Anna Muylaert. Brasil, 2015.

Regra 34. Direção de Julia Murat. Brasil, 2019.

Represa. Direção de Diego Hoefel. Brasil, 2023.

República. Direção de Grace Passô. Brasil, 2020.

Revoada. Direção de Tuan Fernandes, Gabrielle Neara E Dinorá Melo. Brasil, 2019.

Roques de Quarto. Direção de Helena Lessa, Jorge Polo, Livia de Paiva, Lucas Andrade e Petrus de Bairros. Brasil, 2016.

Santa Porque Avalanche. Direção de Paulo Victor Soares. Brasil, 2015.

Solmatalua. Direção de Rodrigo Ribeiro-Andrade. Brasil, 2022.

Sonho de Valsa. Direção de Ana Carolina, Brasil 1987.

Sete Anos em Maio. Direção de Affonso Uchôa. Brasil, 2019.

Si No Puede Bailar, Esta No Es Mi Revolución. Direção de Lillah Halla. Brasil, 2014.

Terra Estrangeira. Direção de Walter Salles e Daniela Thomas. Brasil e Portugal, 1996.

The Watermelon Woman. Direção de Cheryl Dunye. Estados Unidos, 1996.

Travessia. Direção de Safira Moreira. Brasil, 2017.

Tremor Iê. Direção de Elena Meirelles E Livia De Paiva. Brasil, 2019.

Toda Família Tem. Direção de Yasmin Thainá. Brasil, 2024

Um Céu de Estrelas. Direção de Tata Amaral. Brasil, 1996.

Um Dia Com Jerusa. Direção de Viviane Ferreira. Brasil, 2020.

Vargem. Direção de Lillah Halla. Brasil, 2018.

Virgínia e Adelaide. Direção de Jorge Furtado e Yasmin Thainá. Brasil, 2024.

Voltei!. Direção de Ary Rosa e Glenda Nicácio. Brasil, 2020.

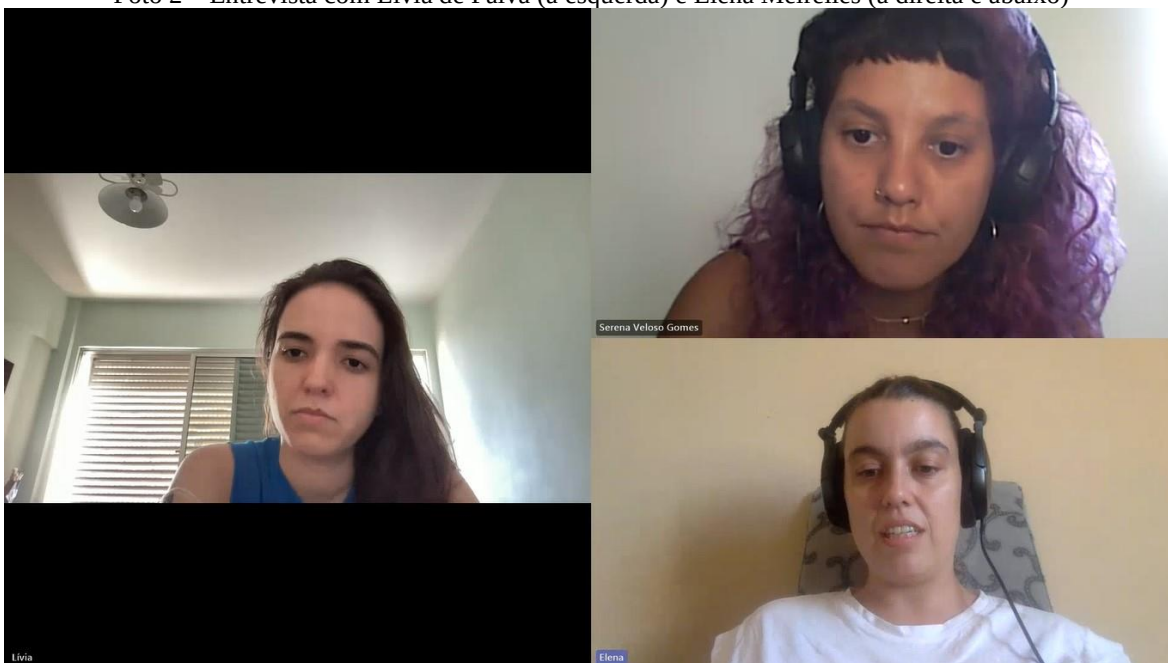
ANEXO – FOTOS DAS ENTREVISTAS

Foto 1 – Entrevista com Glenda Nicácio (à direita)



Fonte: screenshot de gravação da entrevista em plataforma de vídeo

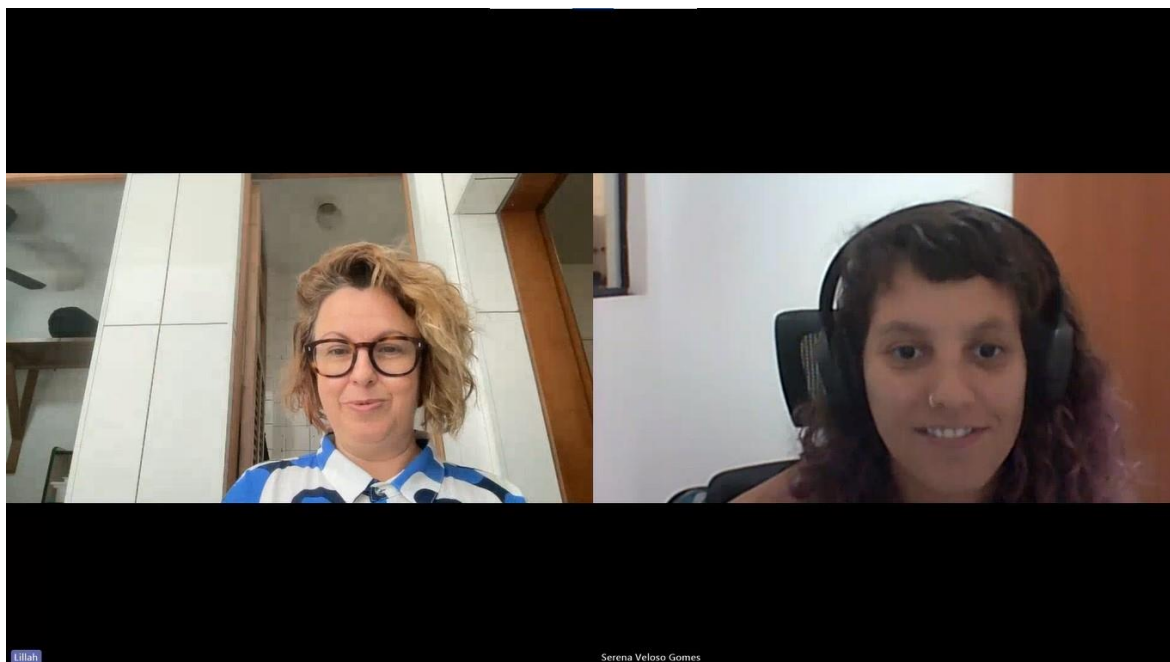
Foto 2 – Entrevista com Livia de Paiva (à esquerda) e Elena Meirelles (à direita e abaixo)



Fonte: screenshot de gravação da entrevista em plataforma de vídeo

ANEXO – FOTOS DAS ENTREVISTAS

Foto 3 – Entrevista com Lillah Halla (à esquerda)



Fonte: *screenshot* de gravação da entrevista em plataforma de vídeo

APÊNDICE A

ROTEIRO SEMIESTRUTURADO PARA ENTREVISTAS EM PROFUNDIDADE

1 – Contato prévio para agendamento: contatadas por e-mail, as cineastas foram apresentadas à proposta da pesquisa e convidadas a participar da entrevista.

2- Preenchimento de questionário e do termo de consentimento: após a confirmação da participação, cada convidada recebeu o questionário do perfil socioeconômico e profissional e o TCLE, ambos para preenchimento.

2 – Apresentação na entrevista: a pesquisadora se apresentou e explicou os objetivos da pesquisa de doutorado e a proposta da entrevista, ressaltando a necessidade de gravação da conversa em áudio e vídeo, com consentimento das entrevistadas.

3 – Entrevista: Na condução da entrevista, a pesquisadora instigou cada participante com questões iniciais relacionadas à sua trajetória pessoal e profissional, ao processo de produção dos filmes de modo geral e a inquietações iniciais identificadas no processo de rastreio dos filmes. Era previsto que outras temáticas de relevância para a pesquisa pudessem aparecer no diálogo e motivar novas questões.

Perguntas mobilizadoras
1) Poderia se apresentar? Como você se descreveria?
2) Como começou a trilhar sua trajetória no cinema?
3) Qual sua percepção do atual cenário audiovisual brasileiro enquanto mulher (branca ou negra/hetero ou lésbica) na direção? Quais desafios se colocam a você a partir deste marcador social?
4) Que impacto as políticas públicas têm na sua produção cinematográfica?
5) Como você vê o processo coletivo de fazer cinema e a relação com as pessoas envolvidas?
6) Me explica de que forma você e sua equipe chegaram à ideia do filme e à história das protagonistas?
7) E as atrizes, como foram escolhidas?

- 8) Poderia comentar sobre o trabalho de criação fílmica/artística com elas e como essa relação reverberou no filme?
- 9) Gostaria de entender um pouco mais sobre as suas escolhas nos modos de filmar os corpos das protagonistas. O que a levou a escolher, por exemplo, estes enquadramentos e cores predominantes nos planos?
- 10) Quais sentimentos e sensações pretendia evocar a partir destas escolhas?
- 11) Como os elementos estéticos contribuem para evidenciar as subjetividades/mulheridades das protagonistas no filme?
- 12) Poderia comentar sobre a relação das personagens com os espaços na narrativa?
- 13) Para além das dores, o afeto e o estar juntas são forças que atravessam o filme. Como pensou em explorar essas questões na construção das mulheres no filme?
- 14) O que você entende por cinema de mulheres/cinema negro no feminino? Você considera que seus filmes partem desta perspectiva?

5 – Encerramento: finalização da entrevista e agradecimentos.

APÊNDICE B

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Título do projeto: Mulheridades em devir: afetos e encontros com imagens do cinema brasileiro pós-retomada

Pesquisadora: Serena Veloso Gomes

Telefone para contato: (62) 98586-7614

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Liliane Maria Macedo Machado

Você está sendo convidada a participar da pesquisa “Mulheridades em devir: afetos e encontros com imagens do cinema brasileiro pós-retomada”, de responsabilidade de Serena Veloso Gomes, estudante de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB). O objetivo desta pesquisa é investigar outros imaginários possíveis às mulheres no cinema brasileiro pós-retomada, analisando as construções de gênero, raça e sexualidades em alguns filmes do período. Assim, gostaria de consultá-la sobre seu interesse e disponibilidade de cooperar com a pesquisa.

Você receberá todos os esclarecimentos necessários antes, durante e após a finalização da pesquisa. A coleta de dados será realizada por meio da aplicação de questionário de perfil socioeconômico e profissional e de entrevista semiaberta em profundidade, na modalidade remota. É para estes procedimentos que você está sendo convidada a participar. Durante a entrevista, serão gravados áudio e vídeo da participante.

Ao assinar este termo, você estará de acordo em ter sua identidade divulgada, bem como que a gravação da imagem e do som de voz e as informações obtidas durante o processo possam ser utilizadas pela pesquisadora na elaboração de sua tese de doutorado e publicados em aulas, congressos, eventos científicos, palestras ou periódicos científicos. Tenha ciência de que não haverá divulgação de sua imagem nem som de voz por qualquer meio de comunicação, sejam eles televisão, rádio ou internet, exceto nas atividades vinculadas ao ensino e à pesquisa explicitadas acima.

Os procedimentos poderão envolver riscos mínimos à participante, expressos na forma de desconfortos, constrangimentos, evocação de memórias, estresse ou cansaço ao responder às perguntas realizadas pela pesquisadora. Há riscos, ainda, de vazamento da gravação no uso da plataforma de videochamada. Para minimizar tais situações, assegure-se que você será acolhida quando se sentir desconfortável com alguma pergunta e que as informações obtidas na entrevista não serão utilizadas em prejuízo e/ou para estigmatização da entrevistada. Garante-se a proteção da imagem e dos dados sensíveis da participante coletados neste estudo. Os dados provenientes da participação na pesquisa, tais como questionário, entrevista e filmagem, serão armazenados em um dispositivo eletrônico local e apagados de todo e qualquer registro da plataforma digital adotada tão logo for possível. Estes dados ficarão sob a guarda da pesquisadora responsável pela pesquisa por um período mínimo de 5 (cinco) anos.

Espera-se com esta pesquisa promover maior visibilidade e valorização de suas obras cinematográficas e trajetória profissional no âmbito acadêmico e além. Ressalta-se que sua participação é voluntária e livre de qualquer remuneração ou benefício. Você é livre para recusar-se a participar, retirar seu consentimento ou interromper sua participação a qualquer momento, sem prejuízos. Você também pode reservar-se ao direito de não responder perguntas que a constranja ou que a coloque em qualquer risco.

Se você tiver qualquer dúvida em relação à pesquisa, você pode me contatar através do telefone (62) 98586-7614 ou pelo e-mail serenavelosog@gmail.com.

A equipe de pesquisa garante que os resultados do estudo serão devolvidos à participante por e-mail, podendo ser publicados posteriormente na comunidade científica.

Este projeto foi revisado e aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais (CEP/CHS) da Universidade de Brasília. As informações com relação à assinatura do TCLE ou aos direitos do participante da pesquisa podem ser obtidas por meio do e-mail do CEP/CHS: cep_chs@unb.br ou pelo telefone: (61) 3107 1592.

Este documento foi elaborado em duas vias, uma ficará com o/a pesquisador/a responsável pela pesquisa e a outra com você.

Consentimento Livre e Esclarecido

Tendo em vista as informações acima apresentadas, eu, _____, RG _____ CPF _____, de forma livre e esclarecida, manifesto meu consentimento em participar da pesquisa. Declaro que recebi cópia deste termo de consentimento e autorizo a realização da pesquisa, o uso de minha imagem e som de voz para os fins desta pesquisa, bem como a divulgação de minha identidade e dos dados não sigilosos obtidos neste estudo.

Data: ____/____/____

Assinatura da participante da pesquisa

Assinatura da pesquisadora

APÊNDICE C
QUESTIONÁRIO DE PERFIL SOCIOECONÔMICO E PROFISSIONAL

Nome completo: _____ Idade: _____

Cidade/Estado natal _____ Cidade/Estado onde reside _____

Formação profissional _____ Orientação sexual: _____

Identidade de gênero: cis () trans () outros () _____

Cor/raça: Branca () Amarela () Parda () Preta () Indígena () Outra ()

Tem filhas(es)(os)? _____. Se sim, quantas(es)(os)? _____

Renda familiar: 1 a 3 salários mínimos () 6 a 9 salários mínimos ()
3 a 6 salários mínimos () Acima de 10 salários mínimos ()

Quantos filmes já dirigiu? _____

Listar nomes, ano de lançamento, gênero e formato (curta, média ou longa-metragem).

Algum dos filmes tem protagonista(s) mulher(es)? Quais? Elas são de qual cor/raça? Qual a orientação sexual e identidade de gênero?

Quantos e quais filmes foram realizados com apoio de leis de incentivo e editais públicos?

A equipe de produção dos seus filmes costuma ser majoritariamente composta por homens ou por mulheres (cis ou trans)? E em relação à raça, qual é a prevalência?

Data: _____, _____, _____

Assinatura: _____

APÊNDICE D – ENTREVISTAS TRANSCRITAS

Entrevista com Glenda Nicácio (entrevistada A) – parte 1

Data de realização: 06/05/2024

Serena Veloso Gomes

Beleza, Glenda. Essa é uma pesquisa de doutorado que eu estou fazendo aqui na Universidade de Brasília, né, no programa de pós-graduação em comunicação, e aí eu estou pesquisando imaginários sobre as mulheres nesse cinema mais recente, que é o cinema da pós-retomada. Eu estou pensando a questão de afetos, de devires, nesses filmes, e escolhi justamente esse final, esse momento mais recente, porque eu tenho visto a emergência de vários filmes que têm trazido olhares de diretoras acerca das mulheres, numa outra perspectiva. Trazendo possibilidades de representações que escapam ao que está vigente no cinema comumente. E acho que tudo isso tem a ver mesmo com esse período de proliferação de políticas públicas. Acho que tem todo um contexto favorável para que essas vozes de mulheres diversas emergjam. Eu tive contato com o **Café com canela** no Festival de Brasília, e me tocou muito. Eu fiquei pensando muito sobre essa questão das mulheridades negras, de como é que podem ser pensadas outras imagens a partir de outros lugares. Enfim, isso me levou à pesquisa. E pensando essa questão de gênero, de raça, de sexualidades, essa intersecção a partir de alguns filmes que eu vou analisar, estou conversando com as cineastas também para perceber como é que na construção dos filmes isso vai aparecendo.

Então, é isso. Eu queria saber se você está ciente de todas as condições éticas para realizar a pesquisa. Essa parte vai ser uma entrevista que a gente vai fazer em profundidade, por isso implica a gravação de áudio de vídeo. Esse material, depois, eu vou utilizar para fazer a tese, as análises para a tese. Sempre esclarecendo que, conforme a gente for falando, qualquer pergunta que for desconfortável, que você sinta que não quer responder ou que enfim, gere alguma situação de desconforto mesmo, você pode me dizer e você não precisa responder. Você também pode se ausentar da pesquisa, se você desejar. Se for algo que você achar que não está de acordo com o que você pensa. Tudo isso é possível.

Glenda Nicácio

Ok, estou sim.

Serena Veloso Gomes

Certo. Eu vou começar então fazendo perguntas de começo mesmo, para a gente fazer um esquentar aqui. Eu queria entender um pouquinho de você. Se você puder se apresentar, se descrever, dizer de onde você veio. Quem é a Glenda por Glenda?

Glenda Nicácio

Eu tenho 32 anos. Moro na Bahia há quase 15 anos, no Recôncavo da Bahia. Mas sou mineira, nasci no sul de Minas, em Poços de Caldas. Vivi a vida toda lá até os 18 anos, numa mesma casa, com os meus pais – com os meus dois pais – e com a minha irmã, que é uma irmã mais nova. E aí, com 18, eu venho fazer a faculdade de Cinema na Universidade de Cachoeira e partir daí, acho que tem várias descobertas. Acho que descubro o lugar que vira a minha casa. Hoje moro aqui, construí casa aqui, e meu pensamento todo de lá, de casa e tudo que envolve isso, é pensando em Recôncavo, pensando em Muritiba. Acho que, em tese, é isso. Estamos aí tentando. Sou pisciana, ascendente em áries.

Serena Veloso Gomes

Maravilhosa. E deixa eu te perguntar: por que cinema e por que Cachoeira? Acho que são duas coisas que mobilizam sua trajetória e que eu gostaria de entender.

Glenda Nicácio

Eu adoro que eu não tenha uma boa resposta para isso. Isso já foi uma coisa muito difícil de entender: que eu não tinha uma resposta boa mesmo. Tem várias pessoas que têm histórias muito boas, de “ah, quando eu era criança...”, ou “os meus pais...”. Não, cinema nunca foi um sonho, nunca foi uma vontade. Na adolescência, eu fazia teatro numa companhia da minha cidade – Companhia Bela de Artes –, e comecei a fazer o curso de teatro. Fiz teatro na escola, gostei e comecei a fazer um curso de teatro no Conservatório Municipal. De lá fui para a companhia do meu professor, do Giovane, e aí, a partir disso, fui descobrindo o palco... muitas coisas, assim, que até hoje acho que de alguma forma me atravessam.

Mas a escolha do cinema, especificamente, foi num momento muito avesso. Eu não estava pensando em fazer universidade, né? Eu faço parte desses dados também, de ser a primeira pessoa da família a fazer uma universidade, e universidade pública. 2010, que foi o primeiro ano do Sisu, eu estava trabalhando no comércio, e meio que fui fazer um teste para ver como que estava a minha nota, assim, se eu tinha ido bem. Mas estava num pensamento de fazer universidade daqui um ano, uns anos, quando tivesse juntado um dinheiro, uma grana, tal. E aí, de repente, tinha teatro e tinha cinema, e eu acabei colocando essas duas opções – podia colocar mais de uma opção – e cinema eu coloquei muito pela grade curricular... tinha direção de arte, que era uma coisa que eu gostava do teatro, que eu já sabia o que era e que já me encantava. Eu tinha colaborado numa peça que eu tinha achado o máximo a direção de arte, então quando eu vi que tinha direção de arte, eu falei: ah, interessante. A fotografia, que era uma coisa que gostava, mas assim, não tinha nada muito.... E direção de atores, como eu vim do teatro, tinha essa intenção ainda de “vou fazer cinema e depois eu faço teatro”, porque o que eu queria mesmo era teatro. Mas acabou que é isso.

E sobre Cachoeira.... tinha poucos cursos de cinema naquela época, então acabei colocando Cachoeira. Naquela época, a gente procurava no Google, tinha uma única foto da cidade, assim, você não conseguia ter muita dimensão, não tinha muita informação da cidade naquela época. E aí foi um pouco assim que foi a escolha e depois ela foi fazendo sentido. Mas foi uma coisa que me tocou muito, assim, eu lembro que quando eu vi que eu tinha uma vaga na UFRB [Universidade Federal do Recôncavo Baiano], eu fiquei muito tocada, muito tocada. E, tipo, eu falei: “eu vou, eu vou”. Eu tinha 17 anos, assim, eu ia fazer 18 ainda, então eu fiz 18 e vim para cá. Foi tudo muito rápido, mas eu tinha muita certeza de que eu precisava vir. Era uma coisa muito certa para mim, assim, “eu vou, eu vou” e teve toda uma mobilização familiar também para que eu pudesse estar aqui, mas foram coisas de, sei lá, 10, 15 dias, assim, uma mudança radical de vida.

Serena Veloso Gomes

E foi realmente uma mudança de vida depois disso. Nessa época, o curso de cinema era recente também no Recôncavo.

Glenda Nicácio

Eu fui da terceira turma. Fresco.

Serena Veloso Gomes

Legal. Ter pegado também esse período de um curso novo, numa cidade que tem toda uma história ali, um histórico mesmo da cultura afro ali presente, como que foi isso para você?

Glenda Nicácio

Então, eu não tinha referência do que era uma universidade. Tudo era muito novo. Eu também não tinha muito parâmetro. Então, era muito mais de entender e ouvir pessoas que já tinham parâmetros e eu também entrei muito nova, né, assim. Até hoje eu falo: gente, muito nova. Como que você entra num curso desse com 18 [anos]. Eu não tinha muitos parâmetros, tudo era muito novo, muito fresco. A primeira vez, mesmo, assim. Mas a cidade dava pra se sentir, assim, essa coisa de ser uma cidade pequena, em que você cria elos querendo ou não. Você sabe quem são seus vizinhos, você vai pra aula junto andando a pé, atravessa a ponte junto, passa na casa de um para tomar uma água no meio do caminho e, enfim.... Tinha um outro cotidiano, uma outra dinâmica, que era diferente, que era novo para mim que estava chegando ali, para além da universidade. A cidade como um todo, as dinâmicas, as trocas da cidade. E uma universidade que você sabe os nomes dos professores, os professores sabem seus nomes, onde acaba a aula, e você vai, sei lá, para uma rua, vai para o boteco, vai tomar uma cerveja junto e volta junto todo mundo, inclusive os professores. Acho que isso traz uma outra humanidade também. Eu acho que traz um outro corpo para pensar o aprendizado, e eu acho que essas coisas foram fundamentais para tudo o que a gente produziu depois. Não à toa, também produzimos a equipe com a maioria das pessoas da terceira turma. Eu e Ary, a gente tem certeza de que se a gente tivesse aprendido cinema em outro lugar, a gente faria filmes totalmente diferentes. Então eu sou muito grata por esse aprendizado e por descobrir Cachoeira e a UFRB também.

Serena Veloso Gomes

E aí a decisão de: vou ficar em Cachoeira, vou ficar aqui no Recôncavo e vou fazer cinema. Como é que foi isso?

Glenda Nicácio

Aí, essa foi uma decisão que a gente tomou bem nas vésperas de quatro anos, cinco anos de curso. Eu e Ary a gente meio que já tinha combinado que a gente ia acabar, ia pra Salvador, que era o mais óbvio, porque uma capital, tal, com mais acessos, com mais contatos, com mais tudo. E aí teve um dia que bateu diferente. Eu lembro que uma noite a gente saiu... Eu e Ary, a gente morou sete anos na mesma casa. Então, aqui era a nossa casa e era a nossa produtora também. Eram trocas cotidianas incessantes durante sete anos. Depois também, mas esses sete anos foram os mais... Foi quando a gente abriu a produtora, então os sete primeiros anos de produtora a gente morou juntos. Tudo era muito fresco, tudo batia na hora. Eu lembro que a gente foi, sei lá, tomar uma cerveja. A gente voltou já tarde da noite, e um olhou pra cara do outro e falou: “ah, eu não sei se eu quero ir embora, acho que eu queria ficar aqui”. (Eu não sei quem é um, quem é outro, mas eu lembro desse, desse diálogo.) E o outro falou assim: “caramba, eu estava pensando nisso, eu estava super pensando nisso, mas a gente tinha combinado que a gente ia, mas eu também ando pensando que o melhor é ficar. Vamos ficar?”. “Vamos”.

E aí, algumas das grandes decisões da nossa vida a gente toma, assim, às vezes, de tipo combinar uma coisa e aí bateu diferente. E a gente tem uma afinidade muito boa, que é... às vezes muda e muda para os dois, sabe... tipo: “não sei, eu tinha dito aquilo, mas agora estou repensando”. Aí, você fala: “nossa, eu também. Isso tá na minha cabeça, eu acho que a gente tem que repensar”. E aí é tipo: “cara, assim, eu estou pensando nisso, se você tá pensando nisso, perfeito, assim, é uma certeza, né, a certeza que a gente tem agora”. Então, foi muito esse processo. E aí a gente falou: “não, vamos ficar, vamos ficar, é isso, a gente desenrola as coisas aqui”. E aí na sequência a gente já estava nessa tentativa do **Café com canela**. A gente conseguiu, na sequência, depois de muita tentativa, mas a gente conseguiu aprovar o filme, conseguiu recursos para ele, e aí fez mais sentido ainda ficar. E era, tipo: “nossa, a gente vai ficar, então vamos... esse é só o primeiro filme que a gente vai fazer aqui. Então vamos nos organizar pra fazer muitos filmes aqui e vamos começar com esse?” “OK, vamos”. Foi um pouco assim.

Serena Veloso Gomes

E acabou que isso de conseguir financiamento, de políticas públicas foi decisivo também para vocês darem o passo, para fazer o **Café** e os outros filmes que vieram na sequência?

Glenda Nicácio

Sim, sim. Todos os filmes que a gente fez, tirando dois que a gente colocou dinheiro da produtora, foram filmes com políticas públicas, com apoio do Fundo Setorial do Audiovisual, da Ancine, do estado também, do Fundo de Cultura da Bahia, da Aldir Blanc, do Paulo Gustavo, agora recente. Então, querendo ou não, acho que a gente faz um tipo de cinema que de alguma forma acaba sendo um pouco dependente das políticas públicas. Não porque queremos, mas porque, eu não sei se também tem um interesse em algumas histórias... enfim.

Serena Veloso Gomes

Mas você acredita que isso também te dá mais liberdade criativa, pelo fato de vocês estarem sendo financiados por uma política pública? Isso possibilita que filmes como o **Café**, que tem toda uma experimentação de câmera, pudessem acontecer?

Glenda Nicácio

Eu acredito que sim. Com certeza dá, sim, uma possibilidade de a gente poder fazer o que a gente acredita e eu acho que os nossos filmes são muito desse lugar de quem não teve muita experiência antes com cinema. Então, começamos a produzir os nossos filmes e a desenvolver os nossos roteiros, e assumir a direção sem ter participado de um grande set, de um grande filme ou de uma grande série, sem saber o que não pode faltar no set, sem saber qual eram as regras, criando a partir de uma demanda que fosse real. A gente precisa disso. Tem várias questões que até hoje no cinema, eu falo: “nossa, eu não sei do que se trata”. “É, mas você usa isso nos seus filmes”. Eu falo: “mas não tem esse nome, não é em inglês, então, não sei”. O que eu percebo é que a gente tem um cinema e agora a gente tem uma história, tem uma filmografia, tem uma trajetória, mas uma trajetória que é muito a partir de coisas que foram criadas por nós, de dinâmicas que foram criadas por nós. Ainda é uma trama dinâmica muito doida. Eu falo porque várias pessoas que às vezes trabalham fora e aí vêm trabalhar com a gente, falam: “ai, Rosza filmes, é diferente, né?” Aí eu falo: “sim, nem tente entender”.

Eu acho que sim, tem essa liberdade, né? Trouxe essa liberdade da gente poder fazer coisas que a gente acreditava e que tinham a nossa cara e que conversava com demandas. Às vezes nem é a nossa cara, mas demandas práticas do lugar que a gente vive. Mas também

acho que a gente tem condições de exercer uma criatividade tendo as limitações, porque não é falar: “ai, então vocês têm um dinheiro, e vocês gravam livremente”. Também não é assim, porque trabalhar com editais públicos são coisas muito burocráticas, como tem que ser o dinheiro público. Tudo é muito difícil, os orçamentos são muito pequenos, filmes que poderiam ser gravados com o dobro do orçamento são gravados pela metade. A gente também tem várias limitações pelo edital e ainda assim conseguimos ser criativos. Com outras formas de investimento e de financiamento, outras questões virão, mas ainda assim seremos criativos. Eu acho que a nossa criatividade está justamente nisso. Mas é óbvio que é bom também ser a pessoa que dá a palavra final: “ah, não é isso, é assado”. Isso a gente tem desde sempre, com abertura maior de que o edital vai exigir que a gente cumpra, alguns requisitos, mas ele não vai me questionar do desenho da minha narrativa, como uma outra produtora poderia fazer.

Serena Veloso Gomes

Nem os modos de produção, imagino. Você comentando sobre isso e falou que a Rosza tem um jeito especial de fazer cinema, diferente, né?

Glenda Nicácio

Diferente!

Serena Veloso Gomes

Sim, diferente. Eu estava pensando aqui na Mostra Tiradentes, do pessoal comentando desse cinema da Rosza ser um cinema mutirão, que é um cinema de coletividade. Eu queria que você falasse um pouquinho dessa relação de vocês com o pessoal em Cachoeira. Como é fazer filme em Cachoeira e como essa relação com o território está junto nesse processo do fazer filme? Como isso aparece dentro dos filmes?

Glenda Nicácio

Desde o roteiro, o filme ele é escrito pensando em aqui, isso já faz toda a diferença. Ele não é escrito para uma rua de uma cidade que, sei lá, pode ser São Paulo ou Nova Iorque, ou Rio... não, ele é escrito para uma rua de Cachoeira. E se for uma rua de São Félix, é diferente. Tudo isso meio que já vai moldando muitas das coisas, já vai trazendo alguns

diálogos bem diretos. Tem essa coisa de que a maioria ou todas as pessoas, o núcleo duro da gente mora todo aqui também. A gente tem um espaço de vivência e de criação que é muito a partir das memórias daqui e das memórias cotidianas também. Nesse lugar que o coletivo se encontra muito também na nossa equipe. Eu lembro que no **Café** a gente ficava numas questões de tipo a luz, aquela luz das 5h da tarde no rio, quando a gente vai no bar do *reggae*. Todo mundo sabia qual era a luz que a gente estava falando, porque passam por referências que são muito nossas, muito daqui, muito da vida, de uma vivência daqui, o que é gostoso. Eu tenho muito prazer em poder olhar para as vivências daqui, quando estou fazendo um projeto de arte. No **Café** era muito isso, buscar um amarelo. E foi um projeto de arte que eu mais me dediquei, porque era meu TCC também, então tinha também tempo pra fazer, mas era, mesmo, sair pela cidade e tirar fotografias, até entender que, ah, a paleta do filme vai ser marrom e vai ser amarelo porque a cidade é meio amarela, a luz do Sol é meio amarela quando o Sol vai embora, os postes na época eram amarelos também, aquela luz amarelona da noite. Então o amarelo, ele saltava o tempo todo. “Pronto, a paleta do filme eu acho que é amarelo”. E marrom porque é uma cidade preta, a galera é preta, então, é muito tom de marrom, então tudo vai ter marrom. O filme não vai faltar marrom. Eu gosto de pensar nessas referências que são daqui, que estão em acontecimento. Tenho um pouco de dificuldade de trabalhar com referências que já existem enquanto filme, enquanto imagem.... Então, eu acho que aqui é bem gostoso nesse lugar da gente poder fazer várias misturas, várias costuras, até entender o que é o filme, qual é o filme que a gente está querendo...

E os nossos processos de pré-produção são processos bastante longos. Geralmente a gente fica meses na pré-produção, justamente para ter tempo desse entendimento do filme para todas as áreas das equipes. Ter mais ou menos uma apresentação do roteiro, mais ou menos para onde vamos. O roteiro sempre é uma coisa muito importante, norteadora, porque eu acho que todas as perguntas que você vai ter nos próximos anos vão estar naquele papel ali. Para mim é uma coisa... não digo sagrada, que sagrada, não sei, mas o roteiro é uma coisa que eu gosto, que eu tenho bastante apego. E aí, depois da apresentação do roteiro, tem esse momento de tipo: e a fotografia? Porque no meu entendimento, a direção e a forma que a gente trabalha tem muito a ver com ter um ponto em comum, mas cada um ir por uma via diferente. É meio uma brincadeira. Fiquei um tempo com essa imagem na cabeça de que era tipo uma brincadeira meio pega-pega ou qualquer outra brincadeira de criança

que você fala: “no final do dia, a gente vai se encontrar naquela casinha branca, lá do outro lado da montanha, naquela. Todo mundo viu? Todo mundo viu. OK”. *Play*, assim, cada um vai para o seu lado, no final do dia a gente tem que se encontrar lá. E aí eu acho que o filme é um pouco isso, a arte vai pelo ar, aí a fotografia vai pela terra, aí o som vai por não sei onde. E de repente, está todo mundo lá no final, falando a partir de um conceito que foi jogado pra que todo mundo caminhasse até ali, mas cada um viu o que era interessante pra si daquele conceito.

Fazer filme acaba virando um grande estudo e acho que tanto Poli, Thacle, Augusto, que são da fotografia, Ary, que assume o som, eu assumo a arte... A gente tem um gosto, assim, pelo estudo. Então cada filme acaba virando bastante estudos, e estudos muito diferentes, porque cada filme também joga para lugares que a gente não foi ainda. É gostoso... Eu acho bonita essa parte de: houve uma coisa da fotografia, e voltar pra casa e falar: “caramba, que massa, se vocês vão fazer isso na foto, então eu vou fazer uma arte que faz tal coisa, que aí a gente já....”. É sempre uma tentativa de estar junto. E como a gente se gosta muito, eu tenho uma sensação de que a gente também faz filme querendo agradar um ao outro, querendo dar presentes, falando: “ah, nossa, eu vou fazer um negócio, vou colocar um negócio pra você, você vai ver, você vai gostar”. Acho que de alguma forma nós somos bastante apaixonados pelo o que nós fazemos, mas pela forma que a gente faz também. Isso é bom, apesar de tudo, isso é bom.

Serena Veloso Gomes

Nossa, parece um processo muito gostoso mesmo.

Glenda Nicácio

De entrega também.

Serena Veloso Gomes

Muito partilhado, muito intenso, muito junto. E parece que têm coisas que, realmente, para vocês são muito essenciais. Uma necessidade, mesmo, que isso aconteça como parte de um processo de construção do filme.

Glenda Nicácio

Sim.

Serena Veloso Gomes

Dessas trocas, desses estudos. E como é que foi isso, como isso aconteceu para o **Café**? Você disse até que foi resultado do seu TCC. Isso eu não sabia, caramba.

Glenda Nicácio

É, eu tenho até o TCC, se você quiser. O **Café**, a gente tava finalizando o curso, se eu não me engano, foi em 2015. A gente tinha recebido a notícia de que a gente tinha sido aprovado já. A gente já estava trabalhando no **Café** há muito tempo. Mas aí era uma coisa de: “gente, vamos aproveitar esse tempo? Não tem nada que me interesse, não tem nada que eu esteja pensando além de fazer esse filme”. Então a gente jogou os esforços todos para ele. O Ary fez direção de som, eu fiz direção de arte. E o processo do **Café** foi muito interessante, foi um dos mais doloridos, um dos piores, com certeza, mas também o que mais me ensinou. Eu acho que o **Café** é uma coisa que me surpreende até hoje. Às vezes eu olho e falo: “meu Deus!”. Cada vez mais tenho olhado e pensado que se tivesse que fazer tudo de novo, eu não faria. Acho que é isso, cansa também.

Serena Veloso Gomes

Você diz por ter sido o primeiro filme de vocês? Pela primeira experiência de vocês, de ainda estarem tateando como é que era o [cinema]....

Glenda Nicácio

Porque o **Café** ele não era um filme: o **Café** era uma revolução! Quando a gente terminou de escrever o último projeto, que foi o projeto que foi aprovado, e a gente leu, a gente falou: “gente, isso não é um filme, isso é uma revolução!”. Assim, tipo era tudo. Era: “ai, vamos fazer oficinas de cenografia, vamos ensinar a equipe a fazer. Não tem mão de obra aqui? Pronto, vamos qualificar. Vamos. Ok. E vamos fazer uma oficina, vamos fazer uma oficina. Aí vamos...” Era assim. Eram muitos processos, eram muitos eventos dentro do evento maior, que é fazer um filme. Fazer um filme já é uma coisa muito complexa. E a gente foi criando vários eventos dentro. Tudo era uma mobilização que envolvia muita

gente. E o filme, por si só, a história, por si só, já era uma história que demandava gente, né. Era uma história de muitas protagonistas, duas protagonistas, mas muitas pessoas próximas nos núcleos. Muitos núcleos, muitas locações, a cidade, festa, samba. Tinha muita cidade, muita vida. O que era ótimo, mas assim, numa ficção, são muitas demandas. E essa coisa de marinho de primeira viagem no longa-metragem. Já começar com um longa-metragem que você tem 100 pessoas no set, todos os dias, e que não se tem confiança também do que se pode, do que não.

O **Café** foi bem sofrido nesse sentido, bem sofrido. Todas as coisas para aprender. Era tudo de uma vez e filmes são situações que não dá para você deixar pra depois ali. Tem um negócio acontecendo, tem 100 pessoas esperando você dizer algo sobre. Foi bem tórrido. Eu lembro que quando a gente terminou o **Café**, a gente estava exausto. Enfim, terminamos. Uma sensação mista. Eu lembro que era Carnaval e a galera estava tipo: “ah, que ótimo, agora a gente vai pro Carnaval”. Eu e o Ary, a gente estava morto. A gente estava tipo: “vai pro Carnaval?”. “Não”. “Também não, tipo, não quero, não quero. Última coisa que eu quero é ver gente, tipo, eu não quero ver gente”. A gente terminou fazendo uma lista de tudo o que a gente não queria viver mais num set, e o **Café** foi um filme bem difícil. Foi um filme que a gente terminou meio tipo: “nossa, fazer cinema com longa-metragem é isso? Se for isso, não sei se eu quero, não sei se eu quero trabalhar assim”. “É, acho que eu preferiria continuar fazendo os nossos curtas, assim, mas eu queria fazer cinema longa-metragem no esquema que a gente faz os nossos curtas”.

O segundo filme foi o **Ilha** e a gente conseguiu. E quando terminou o **Ilha** a gente fez uma lista de tudo que a gente queria repetir no filme, porque acho que a gente tinha conseguido sair de todos os lugares que foram ruins no **Café**, a gente conseguiu não cair nos mesmos erros. A gente conseguiu mapear e reorganizar a nossa produção a partir disso. Mas cada filme é um filme, cada filme você vai aprender coisas diferentes, e filmes grandes necessitam de grandes estruturas, assim, de alguma forma.

Serena Veloso Gomes

Sim, e o **Café** ainda teve uma carreira longa depois, de festivais, de todo um processo do pós, né?

Glenda Nicácio

É, o **Café** foi muito especial. Acho que até hoje eu encontro pessoas que me dão um abraço porque eu fiz o **Café**. Então eu acho que é um filme que eu espero que, ainda velhinha, alguém me dê abraços. É um filme que eu vou nos lugares e ganho abraços, tipo: “ai, que legal, você fez **Café**?”. Então eu acho bonito real, assim, e agora estou cada vez mais afastada do filme, faz muito tempo que eu nunca mais vi **Café**. É muito mais uma memória do que o filme em si, faz tempo que eu não me bato com ele. Mas eu acho bonito quando eu vejo pessoas assim que: “ai assisti”. Porque quando a pessoa assiste, o filme ele acontece ali. Isso é doido. Na minha cabeça, às vezes eu nem lembro de algumas coisas mais, a gente faz força pra lembrar. E às vezes aparece uma pessoa que viu ontem, e é tipo: “nossa, eu assisti ontem”, e está com aquela energia do **Café** fresca e pulsante. E eu acho uma coisa legal do **Café**, tocante, é que ele, de fato, tem muita energia. As pessoas são muito afetadas por eles. E eu achava que era uma coisa, uma onda da época, e agora eu vejo que não, que o filme tem uma força mesmo dele que acerta as pessoas, e eu acho isso incrível, mesmo sem entender como.

Serena Veloso Gomes

Sim, com certeza. Você falou aí de querer dar abraço, eu sou essa pessoa. Eu assisti várias vezes, né, porque eu estou nesse processo de analisar filme, e aí, várias vezes eu chorei, chorei muito, vendo. É um filme que é um abraço mesmo na gente. E eu acho que tem muito a ver também com o fato das atrizes que foram escolhidas. A Valdineia Soriano, a Aline Brune, que é aquela pessoa, assim, que eu não consigo explicar o que ela transmite com a personagem dela, da Violeta. E você podia me falar um pouquinho de como que você acabou escolhendo? Como que foi esse processo de *casting* com elas?

Glenda Nicácio

A Valdineia a gente conhecia do Bando [Teatro Olodum]. Acho que Ary já tinha visto uma peça com ela no Bando, que eu não tinha visto ainda. Eu sei que quando a gente foi listando pessoas possíveis, apareceu o nome dela e a gente falou: “cara interessante”. Viu algumas coisas dela, e falou: “acho que é ela. Acho que é ela”. Gostamos de pronto, foi massa. Só que isso: ela morava em Salvador e a gente aqui, a gente ia muito pouco para Salvador naquela época. Eu lembro que uma vez eu fui conhecer... a gente ia gravar em janeiro, e em dezembro eu fui uma vez só para conhecê-la, porque falava: “cara, a gente

precisa pelo menos saber um pouco como é essa mulher, a Valdinéia, né, como que ela é para saber também o que esperar... não sei”. E aí eu acho que com a Valdinéia eu aprendi o que era ser uma diretora, mas a partir do que era ser uma atriz. A gente falava: “a gente precisa pelo menos saber se ela fuma, porque vai que essa mulher não fuma? E aí vai ser um caos, porque a personagem fuma três bitucas ao mesmo tempo.”

Serena Veloso Gomes

Vocês já tinham pensado nela para ser a Margarida? Já era certo que ela seria Margarida?

Glenda Nicácio

Isso, já seria a Margarida. Eu lembro que eu tive 20 minutos com ela, porque ela também estava fazendo um processo de teatro e atrasou. Enfim, tive 20 minutos e em 20 minutos ela fumou um cigarro. E eu comemorei. Foi muito legal, porque tudo que eu perguntava pra ela era... eu falava: “então, eu queria saber se você dança”. Aí ela falava: “danço”. Eu falava: “queria saber se você canta”. Ela: “canto”. Queria saber se você... aí, por fim, ela falou: “eu faço tudo o que vocês quiserem”. E isso para mim foi uma frase muito forte, que eu demorei anos para conseguir digerir. Era, de fato, do susto e da estranheza de ter um corpo à sua disposição. Que, no final das contas, é isso. Eu já tinha gravado filmes e curtas, mas no esquema de ser com amigos, de alguém próximo, de alguém que quebra um galho ali, na atuação, mas está fazendo outras funções. Ter um corpo ali, de fato, à sua disposição foi uma coisa que eu descobri muito com a Valdinéia, e era muito assustador porque traz uma responsabilidade muito grande.

E com a Aline... A Aline também era da UFRB, ela era de Artes Visuais. Ela entrou no mesmo ano que a gente, só que em Artes Visuais. A gente sempre se batia, era nossa amiga e tal, a gente sempre se encontrava. Ela andava muito de bicicleta. Quando a gente abriu para Violeta, a gente, rapidamente... sei lá, a Cida, o Cidão, que virou a Arlete Dias, a gente também olhou e falou – não conhecia a Arlete naquela época também –, tipo: “sim, vai ser ela”. Agora a Violeta, a gente não conseguiu encontrar essa pessoa. E também a gente achava que a Violeta era muito Cachoeira pra gente pegar uma pessoa de Salvador. Salvador já era, assim, muito longe, era outro mundo, não tem nada a ver com Violeta se ela for soteropolitana, porque ela é cachoeirana. Então a gente falou: “vamos fazer o seguinte, vamos procurar ela, vamos fazer *casting*.” Então a gente fez *casting* em três

idades do interior e um *casting* em Salvador. E a Aline, vários amigos em comum começaram a falar pra ela: “por que que você não faz?” Ela tinha feito teatro na adolescência, tal, não estava trabalhando mais com isso – estava trabalhando como artista visual –, mas todo mundo falou: “cara, eu lembro muito de você e tal”. E eu lembro que uma vez a gente ficou, tipo: “faz, pode ser bom”. Ela foi fazer o teste, a gente gostou bastante dela. O pessoal que estava também na equipe adorou. Eram duas fases. Quando ela fez a primeira fase e que ela passou, ela falou: “eu acho que é pra mim”. E na última fase, ela veio assim: “eu sou a Violeta”. E foi unânime. Foi engraçado, porque o último lugar que a gente procurou foi Cachoeira. A gente rodou, ficou fazendo uma migração ao redor até chegar aqui, e aqui foi Aline, que era tipo daqui e que estava aqui. Aline é soteropolitana, mas ela estava vivendo aqui também e tem uma relação muito poderosa com Cachoeira. E eu lembro que o primeiro dia, a gente estava saindo para ver os *castings* e a gente estava na ponte, de carro com Ary, e a Aline passou na frente, assim, da gente, de bicicleta, eu acho que ela estava indo para o *casting*. E ela passou na nossa frente de bicicleta, assim, e eu lembro que eu e o Ari, olhamos para a cara um do outro, e falou: “será que é um sinal?”. E aí: “haha, não, claro que não. Vamos lá”. E aí a gente foi, mas no final das contas foi ela, sim. Eu gosto dessas coisas também, de tipo: caramba, a gente indo escolher a Violeta e ela passando de bicicleta na nossa frente. Foi muito, muito cinematográfico.

Serena Veloso Gomes

Caramba, total. E as duas, as histórias delas são muito fortes, né? São muito fortes, tanto a de Violeta quanto a de Margarida. Eu queria entender também como vocês chegaram nessas histórias, das duas.

Glenda Nicácio

Então, isso é uma coisa mais do Ary, do roteiro e... Na verdade, o roteiro era um curta, que começou por uma disciplina de roteiro na UFRB. E aí Ary escreveu, e eu lembro que era uma mulher, não sei se era uma mulher aprendendo andar de bicicleta. Acho que era isso o ponto de partida. Tinha cinco páginas. E ele mostrou para uma amiga nossa, que também era nossa professora – professora de linguagem, Angelita – e ela falou: “cara, você não é escritor de curta, você não é roteirista de curta, você escreve longas. Isso aqui é uma

estrutura de um longa”. E o Ary começou a desenvolver a partir de então. Eu não me lembro ao certo assim de onde veio especificamente. Nunca ouvi ele falando também de alguma coisa muito explícita, uma ligação muito direta. Eu acho que era muito de uma vivência que ele estava tendo aqui naquele período, uma convivência. É uma cidade muito matriarcal, Cachoeira. Mas acho que eu não conseguiria fazer esse desenho todo.

Serena Veloso Gomes

Bacana. É, eu acho que esse tom matriarcal está totalmente no **Café**. Está todo ‘imprimido’ no filme. E eu não sei se isso tem a ver também com o jeito de vocês filmarem. Eu percebo que tem essa câmera muito íntima, esse olhar muito íntimo. A gente está ali dentro da casa da Margarida, a gente se sente realmente dentro da casa dela, da Violeta também. A gente se sente muito junto, muito próximo daquelas pessoas. Você poderia comentar também sobre essas escolhas, do modo de filmar, principalmente pensando nesses corpos que são corpos é de mulheres negras, a forma como eles são vistos dentro do filme.

Glenda Nicácio

Sim. Bom, eu acho que antes de tudo, a gente tem um trabalho com câmera que eu gosto bastante e que é uma coisa de buscar criar linguagem mesmo, para o filme, mas também para a comunicação entre a equipe. É importante. Eu tenho entendido que a mesma preparação que a gente faz pros atores... Porque a gente fala muito de preparar ator, mas a gente nunca fala de preparar a câmera, parece que a câmera é um equipamento que tá pronto. Mas câmera é gente, porque a câmera não filma sozinha. Então, no final das contas, é sempre gente. A gente tem uma preparação que hoje eu vejo assim. Recentemente eu falei: “gente, a gente prepara a câmera, a gente não faz somente preparação de ator, né?” Criar poéticas para cada movimento. Eu lembro que no **Café** a gente tinha um glossário assim: “câmera parada: era uma câmera que tava parada, que não tem movimento, mas ela não está no tripé”, porque tem uma diferença. Era uma coisa um pouco poética, mas também era uma coisa que facilitava a nossa comunicação num pensamento rápido num set. Você tem uma situação: “como filmaríamos essa situação, assim?” “Bom, se a condição é essa, se a gente tá filmando tal personagem...” E tinha câmera que eu adorava, que era a câmera que respirava, que era uma câmera que ficava parada, mas que você sente a respiração do câmera. Então, assim, essa sensação de uma observação ficava mais latente

e você lembrava que tinha uma pessoa ali que estava carregando aquela câmera.

Eu e o Ary a gente gosta muito de cinema, mas também a gente tem uma certa ceticidade, porque eu sei que é tudo mentira. Mas é tudo verdade também. Tipo, é comovente porque é real, existe. Aqueles personagens existem, eles influenciam na minha vida, nas minhas escolhas pessoais. Mas é mentira, então também tem um lugar de brincar com o cinema, você vai gostar, você vai chorar tal, mas você vai lembrar que isso é um filme. Você vai lembrar que isso é um conjunto de escolhas feitas por uma equipe que, no Recôncavo da Bahia, que não tem grua, que não tem, sei lá, *travellings* laterais, que não tem.... Acho que também a gente cria muito a partir das coisas que a gente não tem acesso. E eu gosto disso, eu acho isso muito legal, eu acho divertido no final das contas. É uma brincadeira com a linguagem, de querer o tempo todo não esquecer que é um filme. Isso não vai impedir que você se comova, mas também não se esqueça. E a gente gosta dessa brincadeira, desse lugar. E com as câmeras, eu sinto que o tempo todo a gente trata as câmeras como gente. Da Violeta, eu lembro muito de, em alguns momentos, tem momentos que ela está com o Marcos, quando a avó morre. Da Violeta, a gente tinha uma câmera que era sempre próxima, então era uma câmera-corpo. Uma câmera que estava sempre à disposição do corpo dela. Se ela vai para lá, a câmera acompanha, a câmera é apaixonada por ela. Tudo o que ela faz, a câmera está muito atenta. Só que em alguns momentos, essa câmera também entende que ela precisa de privacidade. E aí era um pensamento de: “ai tem tristezas, tem lugares que a gente não vai chegar assim”. E tratar personagem como gente também. Essa coisa de você falar: “nossa, aqui, já deu, assim, agora é um momento que é muito dela, que a gente não tem direito de estar aqui”.

Eu lembro que tem várias coisas da câmera muito perto, muito próxima, pegando poros, pegando pele bem de pertinho, mas aí, de repente, ela tem um caos, a avó morre, ela começa a chorar, a câmera para na porta e você fica vendo tudo de [longe]. Parece que tem um negócio tipo, a câmera chega, aí ela para, com a mesma velocidade, com o ímpeto que ela chega, ela para, recua. E eu gosto, porque eu acho no cinema, a gente tem uma impressão de que a gente pode mostrar tudo, né, ainda mais convicção: parece que tudo é para ser mostrado e quanto mais a gente vê, melhor. Então eu gosto também dessa câmera que tem um pouco de dignidade, assim, que consegue olhar para as coisas de uma forma um pouco mais íntima e com um pouco mais de generosidade do que uma vontade absurda de mostrar, mostrar e consumir. A gente sempre tem um trabalho de câmera nesse sentido,

pensando nos personagens. No final das contas, a gente está sempre trabalhando para os personagens nos nossos filmes. E eu acho que isso traz uma graça.

Serena Veloso Gomes

E acaba que é um jogo da câmara e, também, com as atrizes, né, porque elas também estão ali criando nesse processo. Estão se expressando, estão colocando a subjetividade delas. Como você vê essa relação que vocês construíram no set com elas, com a Valdineia, com a Aline? Como foi esse processo criativo com elas, de filmá-las?

Glenda Nicácio

Elas passaram um tempo em preparação com a Flavinha Pedroso e com Renan Boseli. Foram algumas semanas, assim, de preparação, tanto coletivas, em grupo, com o restante do elenco, mas também em preparações que eram só delas. A Val teve uma coisa interessante porque tudo que era Violeta era locação. Geralmente tinha mais gente e tal. E foram as coisas que a gente filmou primeiro, nas primeiras semanas. Então, as cenas do começo do filme, principalmente, que é só a Val, só Margarida, eram aqui na produtora, no nosso estúdio. Então, ela ficava sozinha. Então a gente deixou essas cenas por último também. Então, também, isso gerou uma solidão assim de... todo mundo foi embora, todo o elenco foi embora. Foi indo, foi, saía um, saía outro. Val até falava: “gente, vocês estão...vocês vão tirando as pessoas, estão tirando as pessoas”. Chegou uma hora, na última semana, foi uma semana gravando só a equipe e ela. Então, também, eu imagino que, para uma atriz, isso é uma extrema solidão. São olhares e demandas diferentes, assim, dentro de um set, né? E de repente, todos os parceiros de jogo ir embora e você ficar no jogo com outros parceiros que você nem sabe se são tão parceiros assim, deve ser difícil. Então acho que ela passou por isso, dos sets dela serem muito solitários. E com Val, especialmente, tinha um lance muito forte da caracterização: a Val o tempo todo que a gente gravou, teve um ou dois dias que ela estava com uma roupa mais estruturada e mais trabalhada. Nos outros dias era sempre, cinco modelos de camisolas rasgadas e eram cinco dias gravando com esse mesmo modelo. Então eu entendo que para ela também foi muito torturante essa personagem. A gente às vezes esquece da dimensão que essas interferências têm no corpo. Por mais que a gente saiba que é tudo mentira, mas as interferências que você faz são reais. Se você corta seu cabelo, é verdade. Também acredito muito que tem coisas, tem ações que

você faz que a gente sabe que é ficção, mas é uma ação, aquilo. Em que nível também aquilo não está acontecendo realmente? Então eu acho que Val, especialmente, foi muito atravessada por essa... eu acho que Aline também, com certeza, foi muito atravessada, assim, por essas questões das personagens, assim.

E tinha uma relação muito gostosa de...confiança com os, com os câmeras. O câmera na época foi o Thacle. Não lembro se Poliana também foi câmera, acho que sim. E eles tinham uma relação muito legal de, às vezes, fazer uma combinação e, às vezes, ter uma câmera mais solta, mais livre, e aí os próprios atores e já irem direto, sabe... Essa negociação com, com a fotografia, especialmente, com a câmera. Esse jogo de encenar com a câmera que, no final das contas, é mais um componente da encenação, né?

Serena Veloso Gomes

É uma relação também de afeto, né, que se cria ali dentro com elas, enquanto atrizes?

Glenda Nicácio

Sim. Eu acho que é uma relação. Num filme eu sempre acho que eu troco muito pouco, muito menos do que eu gostaria, com o elenco. Muito menos. Às vezes troco até depois ou antes, mas durante eu acho muito difícil trocar com elenco, porque tem muitas coisas acontecendo. Mas se cria uma relação, mesmo que seja pontualmente encontros dentro do set, se cria uma relação muito poderosa. Com Violeta, com Margarida, especialmente, tem uma relação... – com várias outras personagens, mas aquelas são as mais antigas – tem uma relação de sentir saudade, mesmo. Val até esses dias mandou uma mensagem falando: “ai, que legal, as pessoas me falaram não sei o que do **Café**, e pá pá pá”. E aí eu falei: “caramba, que delícia, né, assim, ter a Val como.... a Val é a cara da minha Margarida, né?”. Quer dizer... faz lembrar, porque não é ela também mais. Então, sei lá onde tá a Margarida agora, né? Mas eu acho que são pessoas que somem depois. São pessoas que você fica cinco anos pensando e dialogando. E acho muito gostoso quando chega o elenco, que aquilo vira, ganha corpo de fato. Eu acho gostoso. Isso é uma coisa que a gente gosta também, que é essa realidade mesmo, batendo na cara da gente. Tipo, acho que o elenco traz a realidade daquele personagem. Aquele personagem de repente não pode mais fazer tudo. Porque no papel ele pode dar cinco cambalhotas, cai e... sei lá, pula de *paraglider*, de paraquedas, passa por um incêndio e pronto. E, de repente, quando chega o corpo, você

fala: “nossa, talvez não dê para fazer isso, né? Não sei se... será?”. E eu gosto dessa parte, porque eu acho que a gente fala mais real, mais deveras os limites. O que realmente a gente consegue, o que realmente a gente pode com....

Ah, tem uma doçura, assim, de saber que... Val e Aline... elas têm um negócio que é muito especial, que eu acho que eu sinto também um pouco com o Emerson, do **Ilha**, que foram esses personagens que a gente ficou muito tempo trabalhando e, de repente, somem. E, ao mesmo tempo, tá ali, tá naquele ator, mas... Sou muito grata pelos personagens que esses atores e que essas atrizes trouxeram, encarnaram, porque cada corpo encarna o personagem de um jeito.

Serena Veloso Gomes

Sim, totalmente. E várias coisas contribuem para que esse corpo encarne esse personagem, né? Eu percebo que, no **Café**, essa direção de arte contribuiu muito também para a construção da personagem da Margarida. Como houve uma sensibilidade para trabalhar os elementos ali? Você falou que muito foi feito em estúdio, né?

Glenda Nicácio

Sim.

Serena Veloso Gomes

A parte dela é de uma sensibilidade tremenda. As paredes derrubando dendê, aquela parede que se comprime também, as cores da casa da Margarida, é uma coisa muito bonita. E como foi pensar toda essa construção desses espaços para construir a própria personagem da Margarida. Como isso se relaciona?

Glenda Nicácio

Eu acho que era uma tentativa de tradução mesmo da personagem. Eu lembro, quando a gente estava escolhendo a cor, falava que eu queria verde. Sei lá porque eu queria verde [risos]. E aí a gente escolhendo a cor, falava: “ah, e esse verde escuro que é a cor de quadro de professora, ela era professora, então ó”. Já eram umas associações que você falava: “meu Deus, não aguento mais criar, criar pontes, criar elos”. Mas eu acho divertido também. Acho que a direção de arte é um pouco essa coisa de você entrar na casa de uma

pessoa, é um pouco o que a gente faz. Você entrar na casa de uma pessoa pela primeira vez, assim, a pessoa vai no banheiro, aí você fica olhando e você vai percebendo: ah, ela tem um animal, ela tem um cachorro, tem um gato, ela mora com a mãe, ela mora sozinha, ela.... A direção de arte para mim, é um pouco desse lugar, de você conseguir contar exatamente quem é a sua personagem, como ela está agora, sem precisar dizer absolutamente nada. Eu gosto muito da direção de arte. Para mim, ela é muito importante para eu me entender enquanto diretora também, porque eu gosto dos signos, gosto das coisas que vão estar ali. A gente às vezes nem vai ver, mas aquilo ali está ali, a gente sabe. É uma direção de arte muito ordinária, porque é do dia a dia, do cotidiano, de coisas simples, de espaços simples, espaços de casa, espaços comuns, que são comuns a nós em geral. Mas eu gosto também do extraordinário, e eu acho que o que mais me dá tesão nas direções de arte é poder pensar que momento que as coisas vão se rebelar, que momentos que tudo vai cair, vai sair do lugar. Que eu acho que é um pouco a gente em casa também, né? Sei lá, a casa da gente, às vezes você olha, você fala: “nossa, que casa linda, que domingo bonito, que luz bonita que entra, tem pássaro, tem verde, tem planta, tem comida, tem...”. Tudo faz muito sentido. E, de repente, você olha pra casa, ela tá tão desgastada, tão destruída, tão sem sentidos, tão sem reconhecimento. Eu acho que isso é muito... Isso é a prática da direção de arte. Então eu gosto muito de imaginar também o momento em que, em que tudo vai se rebelar. Por isso os matos dentro, as coisas que você vê como a normalidade, porque é uma coisa que é tão ordinária, tão comum, tão assim, que você meio que já espera que seja igual sempre, que de repente, quando se rebela, isso gera uma estranheza e um desconforto muito grande. Um desconhecido, um lugar que é muito conhecido, que é a casa, e, de repente, a parede se mexe e a pessoa não faz nada. E isso não é estranho? O dendê cai e a pessoa talvez esteja vendo, mas isso não é estranho, e a pessoa num filme naturalista... Isso não caberia dentro de um filme naturalista, de alguma forma, de um filme popular como a gente acha que é o **Café**. Então eu gosto bastante dessas pegadinhas e desses desconfortos que, de repente, questiona os limites mesmo do até onde a gente consegue ir acreditando naquela história e naquele espaço.

Serena Veloso Gomes

Sim, nossa. E você conseguiu trazer muitas sensações para a gente enquanto espectador nessa direção de arte, né? Tudo ali... a casa se mexendo, a gente sentindo aquela coisa

apertando.... acho que deu para dimensionar um pouco da solidão dessa personagem da Margarida, que vai lidar com essa dor da perda de um filho. Acho que o filme caminha por esses dois lugares, da vida e da morte, ao mesmo tempo. Violeta traz muita vida também, né? Tem essa relação de vida e morte, e, ao mesmo tempo, de muito afeto entre as duas. Como foi para vocês trabalhar com essas questões tão humanas no **Café**?

Glenda Nicácio

Tem coisas do **Café** que eu só entendi depois. Assim... Por exemplo, o fato dele ser um filme que trazia muita morte, foi uma coisa que a gente só entendeu depois – pelo menos eu. Porque o filme, eu lendo o roteiro, ele era tão pulsante, tanta vida... Muita vida, muito pulsante, muita gente, vizinho, filho, criança... era muito pulsante. E aí eu lembro que gravando a Tina, que também era da equipe de arte e tal, lembro dela falar: “nossa, tem muita morte nesse filme, né?”. É um roteiro que é de muita morte. Eu acho que fazendo também as cenas de morte, da morte da Roquelina, que é a avó da Violeta, da morte do Adolfo, que é o companheiro do Ivan, fazendo essas cenas meio que a gente sentiu o climão. Que é aquilo: é ficção, mas o climão é real quando você tá filmando. As pessoas tão chorando e tão chorando real ali na sua frente. E aí eu acho que deu um entendimento de: caramba, né, tem muita morte aqui, tem muita morte. E depois, nas exhibições, na distribuição do **Café**, isso ficou uma coisa muito clara. Muitas pessoas que tinham perdido as pessoas queridas, amadas, falavam assim, faziam questão de falar: “nossa, eu acabei de perder fulano e... vim no cinema assistir e entendi”. Muitas mensagens também recebidas assim nesse sentido. Então também foi dando uma dimensão para o filme, uma dimensão de dor também que o filme trazia e que talvez, inicialmente, a gente não tivesse tanto se atentado. Mas a dor também estava ali e eu acho que a gente soube trabalhar ela também. Tem coisas que eu só descobri e conectei depois. Mas o **Café** foi um processo de dor, um processo de perda, e que eu acho que se conecta com várias perdas também que a gente teve no processo. A gente teve algumas perdas. E eu acho que elas estão ali. Depois que passou, eu falei: “é, estava ali, né?”. A gente soube trabalhar, soube disfarçar bem, assim, mas elas estavam ali o tempo todo.

Serena Veloso Gomes

E como que foi, para você, trabalhar essa dimensão do afeto entre duas mulheres? Entre

duas mulheres que estão ali nas suas buscas, com as suas questões? Mas o filme também evidencia muito isso, né, essa relação da Violeta ali, tentando, por tudo, fazer com que a Margarida passasse por esse momento de dor e conseguisse retomar a vida dela, né? Como essas representações trazem uma outra perspectiva, um outro olhar para essa relação entre mulheres, sobretudo entre mulheres negras?

Glenda Nicácio

Então, isso é doido, porque na minha cabeça, era muito natural. É muito e.... talvez agora... ano passado, eu morei no Rio. Talvez agora eu tendo morado no Rio, numa cidade grande, talvez eu entenda o espanto das pessoas com essa relação, porque para mim, não sei. Eu cresci no quintal da minha avó – minha vó mora nos fundos da minha casa –... que morava com a minha tia, que morava com os meus dois primos. Então, assim, de alguma forma, essa privacidade, essa individualidade que a Margarida quer ter e que a Violeta passa por cima, ela nunca foi muito real para mim. Sempre era tipo: “que foi? Está triste por quê? O que está acontecendo?” Sempre vivi numa comunidade periférica, então, de alguma forma, você sempre está sabendo da vida do outro. Você sabe quando foi para o hospital quando não foi, você bate na porta pra saber se está tudo bem. A minha família faz isso. Meu pai foi para o hospital esses dias e o vizinho viu saindo, foi na porta e falou: “está tudo bem? Está indo para o hospital de novo?” “Não, só está indo dar uma volta”. “Ah, tá bom”. Então, assim, isso é uma forma de sobrevivência também em alguns lugares. E em Cachoeira isso é muito comum, é, da forma que se vive. As casas são muito próximas, e a cidade também, uma cidade pequena e tal. Então isso para mim era muito natural. Era alguém que amava outra pessoa e que queria estar perto, queria ajudar no momento em que sabia que a outra pessoa não estava dando conta. Não tinha muito segredo nisso, sabe? Achava até que era demais. Às vezes falava: “gente, insistente, né? Vai pra casa, Violeta. Ai, que menina chata”.

Serena Veloso Gomes

Ela foi até o fim mesmo, né....

Glenda Nicácio

Uma chata, nossa senhora. Eu já teria mandado para a porra.

Serena Veloso Gomes

A Margarida tentou, mas chegou uma hora que ela não resistiu também. Essa relação também, de comunidade, está muito presente no **Café**. Não só das personagens ali da Margarida e da Violeta, mas como um todo. O filme é um filme de comunidade. É um filme que tem esse laço, ultrapassa esse lado que está atrás das câmeras, ele está ali na frente das câmeras.

Glenda Nicácio

Então, mas eu penso, acho ele muito, muito comum, porque eu acho que ele é muito classe C, esse lugar, assim. Ele é muito. Essa sensação, essa coisa de... não sei. Talvez o cinema estivesse muito acostumado com relações que eram de um lugar muito de uma classe média, de uma classe média alta, e tivesse muito mais acostumado com apartamento do que com quintal. Não, em quintal a gente faz churrasco, em laje a gente faz churrasco. Não é petisco, não é salame, não é queijo, é churrasco, é cerveja, é chuveirão, é piscina. São outros códigos assim, sabe? Eu acho que tem um espanto também da classe média, é isso... Morando no Rio ano passado, talvez eu entenda. Eu não tinha parado para pensar nisso, mas agora, conversando com você, falei: “é, caramba, eu acho que eu entendo”. E entendo a solidão que eu senti também no Rio, que para mim era muito estranho, num prédio com tanta gente, e eu nem sabia quem morava do lado, eu achava isso um absurdo. Eu achava um absurdo. É uma forma de vida que a gente não tem aqui, né? Não tem. E até entre nós, na produtora, a gente não tem muito isso. Meio que a gente.... esses dias voltando, eu falei: “gente, é impressionante, você fala uma coisa pra uma pessoa, a outra pessoa lá do outro lado já sabe que você falou”. Isso é comunidade. É tipo, todo mundo: “ai fiquei sabendo que você...”. Tipo, eu cheguei, minha vizinha, que eu nem tenho tanta intimidade, mas que de vez em quando a gente conversa, ela já estava tipo: “ai voltou, tal, voltou. Estava onde? Foi para onde? Saiu? Ah, vai sair de novo? Tá tirando o carro? Tá guardando mala, vai sair de novo? Acabou de chegar, já vai sair?”. Está todo mundo ali no jogo e ninguém está fingindo que não está vendo a outra pessoa. Acho que, no final das contas, o **Café** é um pouco isso: estamos aqui, eu estou te vendo e estou vendo que você está mal. E aí, o que que a gente vai fazer com isso? Eu acho que o **Café** é uma ode a Cachoeira. Acho que a gente estava muito apaixonado, muito ainda inebriados com essa descoberta que foi Cachoeira, com tudo o que ela tinha virado na nossa vida. E eu acho que o **Café** tem esse

frescor de ser uma ode para a cidade. **Café** é tipo: “Cachoeira, nós amamos você”. Acho que isso que o filme é, no final das contas. Não é questões de nada, é só tipo: “Cachoeira eu te amo”. É isso: é uma tentativa de fazer um filme que Cachoeira goste, que a cidade goste, que a cidade fique feliz e que a gente não esqueça da cidade, que a gente possa mostrar para a cidade como ela é bonita. Porque Cachoeira é uma cidade que quase ninguém conhece. Agora um pouco mais talvez. Teve festival, teve um tanto de iniciativas aqui. Mas era uma vontade de falar: caramba, tem uma cidade pequena no interior da Bahia, que é uma cidade revolucionária, uma cidade onde tudo é diferente. E a gente é muito apaixonado por Cachoeira. Então acho que no **Café**, todas as escolhas eram um pouco voltadas pra ela, respeitando e tentando ter uma sintonia com a cidade.

Serena Veloso Gomes

Sim. Eu estava morrendo de rir, porque eu moro aqui em Brasília tem sete anos. E aí era isso, morava em Goiânia antes, num bairrozinho lá que a vizinha entrava dentro de casa, não tocava nem a campainha. Era assim. Aí, cheguei aqui e realmente as coisas são assim: você está numa vizinhança ali, você pode morar cinco anos ali, ninguém sabe seu nome, não te dá bom dia. É muito estranho a gente ver isso, essa relação tão comunitária no cinema, realmente é algo que a gente também não está habituado, porque os cinemas que estavam circulando até um tempo atrás... né?

Glenda Nicácio

Sim.

Serena Veloso Gomes

Principalmente brasileiro, não era esse. E a gente está tendo a oportunidade agora de ver esse outro cinema emergindo. E essa relação também com Cachoeira, já vi várias vezes você falando também que o fato de você tá colocando ali Oxum no filme também tem essa relação com homenagear Cachoeira, né?

Glenda Nicácio

Sim.

Serena Veloso Gomes

E aí, se você puder comentar um pouquinho dessa presença de Oxum, porque parece que Oxum está em tudo ali. Nas cores do filme, até nessa questão quebra da quarta parede, eu senti isso. Dessa reflexividade, os personagens olhando para a gente, a gente olhando para eles, e podendo reconhecer uma humanidade de uma certa forma. Como você vê essa questão da presença de Oxum no filme? Como isso contribui também para articular essa feminilidade, esse olhar é de uma certa forma feminino dentro do filme?

Glenda Nicácio

Oxum também foi o mesmo trajeto que com a cidade, que era o trajeto de também criar poéticas a partir de Oxum, junto com Oxum. E pensando também que era muito mais de criar poéticas em que ela estivesse presente do que de mostrá-la. Assim, mostrá-la não era muito uma vibe, tanto é que ela parecia até mais vezes no roteiro e a gente foi cortando. Por fim, ela aparecia uma vez só. Porque a gente já entendia que, sei lá, Margarida na cachoeira já era Oxum ali. Não precisava colocar mais uma figura. A gente foi tentando colocar ela nas escolhas do filme. Na luz, no tipo de luz, nas paredes, no amarelinho das paredes. Tudo tinha amarelo no final das contas. Eu lembro que todas as tintas que a gente fazia sempre tinha um: “ai, bota um amarelinho pra gente dar uma, dar uma iluminada”. O amarelo estava muito presente. E a própria história já trazia isso, essa coisa de cada uma morar de um lado do rio, a gente entendia também que era Oxum que estava ali atravessando e que fazia esse intermédio. Ao mesmo tempo em que dividia, ela também possibilitava a união delas, a partir dessa figura, dessa imagem do Paraguaçu, dividindo as duas cidades, que é uma imagem que ficou bem forte, dividindo as duas personagens. E a dualidade de Oxum. Lembro pra mim foi muito prazeroso poder pensar e tal: mas o amarelo, o amarelo que seduz, o amarelo que abraça, também é o amarelo que causa um desconforto, o amarelo que cega. Porque luz é isso: da mesma forma que ilumina também cega, também tem uma hora que você não consegue ver de tanta luz. Isso é antagônico, não é uma coisa só. Então acho que Oxum foi no lugar de conseguir encontrar mais que a feminilidade, mas a dualidade desses personagens. Do tipo: se ama, mas briga, se reprime, se oprime, enfim, se repele, mas também se afeta por um lado, mas você se afeta por outro também. Então Oxum era bem nesse desenho assim.

Serena Veloso Gomes

Bacana. E ficou muito bonito, a forma como ela está presente, como ela aparece. A gente sente de alguma forma. Sobre essa questão do também da memória, como a memória está presente ali, a oralidade, como uma potência mesmo da forma que você trabalha a linguagem do filme. Você poderia falar um pouco sobre isso também? Como isso vai fazendo costuras no filme? Esses atravessamentos do tempo. A Margarida ali, no momento da solidão dela, e a gente não está vendo aquelas cenas, mas ela está, na cabeça dela, tá ali lembrando o passado dela com o filho, as memórias familiares. E ali você vai costurando também, junto com Ary, aquelas imagens, da festa do Paulinho. Como que esses atravessamentos criam uma linguagem própria do **Café com canela**?

Glenda Nicácio

Esse lugar da fala acho que é muito um traço dos roteiros do Ary. Ele gosta de personagem que fala, monólogos, e eu acho que isso é muito um traço baiano também. Eu cada vez mais percebo que, nossa, como as pessoas gostam de contar histórias. E tem toda uma performance pra contar. Nunca é uma história tipo: “eu fui lá e tal”. É: “uau, você não sabe, cheguei e aí tal, tal, tal, tal”. Eu acho muito cinematográfico. E eu acho que eu vejo os personagens do Ary, quando ele escreve, nesse espaço da contação. Ele tem um prazer por isso. Por um lado, também é econômico enquanto produção. De um lado mais prático também, um lado econômico de você não precisar também recriar todas aquelas imagens que às vezes seriam impossíveis de serem recriadas, e traz o gosto pela imaginação também, nesse lugar que a gente se senta para ver imagens e, também, conseguir imaginar ali. Criar imagens que são suas ali, esse exercício. Com relação ao som, a gente tinha um conceito que era de som-memória, que foi desenvolvido pelo Ary, com a equipe dele de som. Era justamente essa coisa de que o som atravessa muito mais as coisas. Muito mais velocidade do que a imagem em si. Tipo o som, ele te pega, é quase que um pensamento, quase que conseguir acessar um pensamento, mas no agora. E trazer esse paralelo, que é de uma imagem tão desgraçada e com um som que tem riso, que tem gozo, que tem deleite, que tem plenitude. Você conviver... você ouvir toda essa influência olhando para uma coisa que está tão acabada, está tão destruída, essa imagem antagônica que é gerada rapidamente, com muito mais rapidez do que se a gente fosse filmar esse momento. Quase que não se tem tempo para se olhar para aquilo, porque você está olhando muito para o agora. Você

está olhando para o lugar que você está, que é o lugar do caos, e só tem essas influências sonoras. E virou um recurso dessa linguagem do som, o som-memória, de ser essa coisa que vai invadindo a vida dela, sem que ela tenha muito controle, dentro do presente.

Serena Veloso Gomes

Bacana. Vou voltar um pouquinho no modo de vocês produzirem. Eu queria saber o que você entende por cinema negro feminino e se você considera a forma como você e o Ary fazem cinema dentro dessa perspectiva?

Glenda Nicácio

Ah sim. Acho que já tivemos várias questões com relação a esses nomes. Eu não sei se eu consigo limitar o que é cinema negro, e no feminino também, porque cada vez mais eu acho que estamos tendo mais possibilidades de ver mais diretoras, mais filmes e entender que existem muitas formas de filmar e pretas. E isso me agrada também, assim, quando eu vejo, às vezes reconheço, ouço uma diretora falando e falo: “não, não, não, não concordo”. É bom, porque, também eu acho que muitas vezes essa categoria às vezes vem querendo dar conta da gente. E aí parece que, às vezes, eu, sendo uma mulher negra, preciso provar que eu sou uma mulher negra. Então, acho que tem umas pegadinhas. Sendo uma diretora negra, eu ainda preciso provar, seja porque o roteiro quem escreveu foi o Ary, que é um cara branco, ou ele dirige junto. São várias questões. Eu faço cinema e tem vários nomes, pode se dar vários nomes, porque existem várias perspectivas dentro. Cada vez mais considero que é um cinema negro, porque acho que cada vez mais me encontro e dialogo, e me debato com essas questões. Essas questões são questões primordiais para pensamento dos personagens, para criação da história, para pensar o público.

Eu acho que é cinema negro porque eu penso em pessoas negras quando a gente está fazendo a história, eu penso em pessoas negras quando a gente está contratando e eu penso em pessoas negras quando a gente tá organizando a distribuição e pensando nesses grupos. Eu sei para quem eu estou fazendo filme e sei com quem eu estou conversando. Assim como a gente fala que a gente tá conversando com Cachoeira quando a gente... Tem várias pessoas que a gente cita às vezes nos filmes, que são só nomes, e quando passa aqui, pessoa fala: “ahh, é fulano, é sicrano”, porque a cidade se reconhece. A gente sabe com quem a gente tá conversando, e com certeza a gente tá conversando com pessoas pretas.

Não abrimos mão de que elas estejam na roda e que sejam as pessoas que estão devolvendo e trazendo questões para a gente, e para elas que a gente faz os filmes também. Mas também existem várias possibilidades disso, de um filme preto ser feito, cada vez mais. E isso tem me deixado contente, porque eu acho que, às vezes, também aprisiona a gente dizer assim: “ai, é tal coisa, né?” Me dá uma sensação que parece que você precisa caber dentro dali. Aí de repente você não cabe, você não faz aquilo, você não gosta daquele tipo de filme, mas você também é uma diretora preta, isso não te faz menos. Você pode falar de qualquer coisa no final das contas. Você pode falar de qualquer coisa, e essa perspectiva me agrada, me alivia e me dá mais possibilidade de vislumbrar também coisas futuras.

Serena Veloso Gomes

E você acredita que os filmes que você e Ary estão fazendo até então têm construído possibilidades também de pensar outros imaginários que estão circulando no cinema brasileiro mais recentemente?

Glenda Nicácio

Ah, com certeza. Com certeza. Eu acho que quando as pessoas questionam o afeto entre elas, quando as pessoas questionam o afeto entre o Marcos e a Violeta... Não sei se, criar novos imaginários, com certeza, mas de se perguntar, de se olhar e de se reconhecer também, reconhecer algumas questões, que às vezes são deixadas, são passadas. Mas, com certeza, acho que traz essa possibilidade de... Ainda mais que a gente trabalha filmes que às vezes têm coisas em comuns, mas são histórias distintas, vão para lugares diferentes.

Serena Veloso Gomes

Sobre o **Café**, especificamente, você consegue visualizar melhor isso?

Glenda Nicácio

Como?

Serena Veloso Gomes

Sobre o **Café**, especificamente, você consegue visualizar melhor isso, essas possibilidades?

Glenda Nicácio

De imaginários, eu acho que sim. Todas às vezes que as pessoas me questionam coisas que para mim são muito dadas ali, eu falo: “nossa, o novo imaginário eu não sei se foi criado, mas pelo menos destruíram algum”. Ou foi criado, ou foi destruído assim, sabe. São questões, às vezes, muito básicas, tanto essas questões do afeto, ou a questão, sei lá, do Babu [Santana], que, “ai, era um homem delicado”. E aí você fala: “gente, mas ele é... por que ele não poderia fazer isso? Assim, qual a estranheza?” Também estou chegando num ponto que eu estou entendendo que metade das perguntas que eu passei a vida respondendo eram estranhezas de uma sociedade doente, de uma sociedade racista, de uma sociedade um tanto de coisa. De uma sociedade elitista que não está acostumada ou que nunca imaginou que o mundo poderia ser diferente do que ela já tinha visto até então.

Então o fato de a gente também fazer sempre filmes que vão para lugares diferentes, tipo **Mungunzá**, que é um musical que você fala: “nossa, um musical!” Até eu assusto depois. Na rédea curta, que foi o último que a gente fez, que era uma comédia ‘comercialzona’. É, então também dá essa possibilidade de falar o que a gente vai ver. O que a gente vai ver? Não tem muita certeza, você não sabe muito bem. Vai seguir, vai se emocionar, tal, vai dar risada, com certeza, vai ter cerveja, sim. Tem essa liberdade de poder ser muitos, assim como eu falei das diretoras, pensando nas histórias, nas poéticas, no que fica. É a possibilidade de ser muitos, de ser muitas. Você pensar na Arlete Dias que trabalhou com a gente no **Café**, fazendo Cidão, e depois passou por todos os nossos filmes, não tem um filme que Arlete não esteja presente. Ela já foi para lugares, né.... no **Café**, ela tá no lugar da comédia. E dali você vai pegar o último, onde ela tá no lugar de um drama extremo, de uma coisa Antígona, né, de uma coisa trágica. Esse corpo pode tudo. A gente caminha um pouco nessa direção, nessa crença.

Serena Veloso Gomes

Vou fazer uma última pergunta, tá, Glenda? Porque senão a gente vai ficar papeando aqui a noite toda. Assim, por mim eu ficaria, mas sei como é também. Sobre os desafios de fazer cinema nessa conjuntura. Assim, como que você se vê enquanto cineasta nos desafios atuais, existentes aí pra fazer cinema?

Glenda Nicácio

Eu acho fazer cinema difícil. Acho uma coisa muito difícil, cada vez mais, talvez. Não sei se eu estou envelhecendo, também, mas cada vez mais difícil. Eu acho que é muito seu coração em jogo o tempo todo. E em jogo numa mesa de pessoas que estão lá em cima e que decretam coisas e, de repente, sua vida muda, porque saiu um decreto diferente, porque decidiram fechar alguma coisa. Não se tem muito respeito. Mas eu gosto de fazer cinema, ainda assim. Em alguns momentos, mais, em outros momentos, menos. Acho que consegui criar uma forma de fazer cinema que seja confortável, um pouco mais confortável do que muitas outras mulheres, e muitas outras mulheres negras, que é esse lugar de trabalhar com pessoas que eu confio, trabalhar com respeito, trabalhar com carinho, trabalhar compartilhando vida, que para mim é básico. Tenho muita dificuldade de não me envolver, de não me relacionar. Para mim, se a gente tá aqui junto, é o combo todo. A gente está inteiro aqui. Estou aqui, com a minha família, com minha namorada, com o meu cachorro. Enfim, eu sou tudo isso. De alguma forma, fazendo cinema acho que a gente vai se passando, vai se entrelaçando essas questões. É o jeito que eu gosto de trabalhar.

Mas também tenho cada vez mais entendido, tenho cada vez mais gostado da diretora que eu estou me transformando. Cada vez mais entendendo as ciladas, os deslizos e entendendo também coisas que são natureza mesmo de ser uma mulher preta fazendo cinema e de quanto é bom poder ser uma mulher preta fazendo cinema. Mas, todas as questões que estão ali, elas sempre existem e elas sempre vão existir. Depois de ter feito cinco, seis filmes, falo: “uou, esse lugar”. Me deparo com elas o tempo todo. Elas se reinventam, elas vêm de formas mais elaboradas, mas eu acho que cada vez mais esse lugar de entender, de um cuidado absoluto comigo, de falar: “nossa, caramba, tenho que cuidar muito bem de mim”, que é uma coisa que eu tinha pouco, e agora eu estou um pouco mais seletiva, e tentando cuidar mais de mim mesmo, dentro da perspectiva do cinema. Com generosidade, porque eu acho que se exige muito, muito, muito da gente, e, ao mesmo, tempo, o quanto que é complexo. Isso deveria ser anos de terapia, para você fazer parte de uma das, das camadas mais baixas da sociedade enquanto acesso econômico, enquanto acessos básicos, e entender também quão maluco, de repente, você estar no topo de um lugar que é um dos lugares mais burgueses da sociedade, que é a forma com que o cinema era tratado e trabalhado até então. É muito antagônico. Dá uma bugada. Cada vez mais eu estou atenta a esses lugares. Eu sou muito desconfiada e eu estou sempre muito tentando entender por

que estão me chamando, por que estão me querendo, porque... Mas muito atenta à minha liberdade, cada vez mais. A minha liberdade de poder ser quem eu acho que me cabe e da forma que me cabe, e entendendo o que é o que eu posso. E o que eu posso é extraordinário, no final das contas. Mas tentando lidar um pouco menos com essa questão da pressão e da alta exigência, que para a gente é demais. É sempre tudo uma vez, tipo, só tem essa chance, se errar, já era. Isso é que uma hora é cansativo. E acho que diagnosticar isso e a partir de cada vez mais situações que a gente vai encontrando na vida da gente, ou de outras mulheres que também são pretas é entender que você apanha muito de uma sociedade. Então, assim, de repente, se você está no lugar em que as pessoas querem, você tem algumas... você está meio machucada ali ainda. Você pode estar num lugar de privilégio, mas você não tem os privilégios de um lugar de privilégio. Então, também isso é difícil. Mas, acho que tudo está se encaminhando bem. Eu acredito no cinema ainda.

Serena Veloso Gomes

Ai, que bom, porque a gente, pelo menos eu, quero ver ainda muitos filmes, seus e do Ary, que com certeza eles se transformam muito a minha vida. Pelo menos a minha, posso dizer que sim.

Glenda Nicácio

Muito obrigada. Que bom! Bom ouvir isso. Eu vi um vídeo da Agnès Varda falando: “ganhei dinheiro? Não ganhei, não ganhei dinheiro, não tive acesso, não sei o quê, mas têm pessoas no Brasil que gostam dos meus filmes, têm pessoas não sei aonde, que gostam dos meus. Eles estão reverberando, eles existem”. Eu falei: “é, Varda, por aí”.

Serena Veloso Gomes

Você entende, né?

Glenda Nicácio

Um dia eu vou te entender, eu acho.

Serena Veloso Gomes

Glenda, você quer falar mais alguma coisa? Talvez algo que eu não tenha perguntado ou

que você queira dizer também? Fique à vontade.

Glenda Nicácio

Não. Tomara que tenha sido proveitosa. Acho também que uma hora eu já estava muito devaneante, falando, falando. Mas, estamos aqui. Quando você precisar de qualquer coisa ou quiser conversar mais, ou enfim, também dar *feedback* para a gente quando terminar a escrita, eu acho que é importante, é legal.

Serena Veloso Gomes

Sim. A ideia é devolver para vocês, né, quando estiver pronta ou no processo. Se houver algum espaço, eu repasso para vocês também, para verem como é que está o andamento.

Glenda Nicácio

Mas, enfim, contem com a gente. Porque é um processo bastante difícil, né, o processo da escrita. Ao mesmo tempo, a gente acredita muito em processo, então, tudo que precisar, se quiser, tipo, ter acesso à alguma coisa específica que vai facilitar, pode pedir para a gente, tá bom.

Serena Veloso Gomes

Ai, que bom, eu fico agradecida de verdade por você ter aberto assim... eu sei que não é só um tempo. Eu acho que é tudo, assim, é uma entrega mesmo. Tudo que você falou aqui diz respeito à sua vida, não só enquanto cineasta, mas enquanto Glenda, mesmo.

Glenda Nicácio

Sim.

Serena Veloso Gomes

Em todas as suas facetas de Glenda. E eu sei do compromisso que é fazer uma entrega como essa, uma abertura como essa para estar numa pesquisa. Então te agradeço demais pelo cuidado.

Glenda Nicácio

Tenho que estar, eu que te agradeço. Foi uma delícia conversar com você e, enfim, seguimos aí em comunicação. Mande notícias, viu?

Serena Veloso Gomes

Está bem, mando notícias. Obrigada, viu, Glenda?

Glenda Nicácio

Tchau.

Serena Veloso Gomes

Beijo, olha, eu estou aqui anotando para não demorar muito para ir à Cachoeira, porque já tem tempo que eu estou querendo ir aí conhecer. Não conheço Cachoeira, não conheço São Félix.

Glenda Nicácio

Vem na Boa Morte, em agosto.

Serena Veloso Gomes

Ah, sim.

Glenda Nicácio

É uma festa bem legal para conhecer a cidade, que a cidade está bem no espírito mágico de Cachoeira, acho que é um período bom.

Serena Veloso Gomes

Bacana, obrigada, viu?

Glenda Nicácio

Manda um alô, se vier.

Serena Veloso Gomes

Tá

bom.

Glenda Nicácio

Tchau.

Serena Veloso Gomes

Beijo, tchau, tchau.

Entrevista com Glenda Nicácio (entrevistada A) – parte 2

Data de realização: 15/08/2024

Serena Veloso Gomes

Glenda, essa pesquisa está sendo desenvolvida no Programa de Graduação em Comunicação da UnB. E é uma pesquisa sobre imaginários, acerca das mulheres no cinema brasileiro pós-retomada. E eu estou pensando em questões de raça, de gênero, de sexualidade, e em especial também os afetos envolvidos nesse processo de realização dos filmes. E aí a ideia é conversar com as cineastas, né? Para entender um pouquinho dessas questões. Eu gostaria de saber se você tá ciente de todas as questões éticas envolvidas no processo da pesquisa, se você consente com o uso da gravação aqui para a finalidade da pesquisa.

Glenda Nicácio

Sim, consinto. Sim, ciente.

Serena Veloso Gomes

Glenda, então, retomando a nossa conversa, uma questão que eu tinha percebido de lacuna é que a gente tinha conversado sobre esse processo de fazer o **Café com canela**, que é um processo intenso. E aí você tinha mencionado a questão da realização das oficinas de cenografia. E eu acabei não perguntando, mas gostaria de saber como é que foi essa experiência de realização das oficinas? Como que surgiu essa ideia e como foi mobilizar a comunidade nessa realização do filme?

Glenda Nicácio

Bom, surgiu muito por conta de uma demanda que a gente entendia que não era suprida

aqui, que era desse lugar da cenografia. Eu era diretora de arte, sou diretora de arte do **Café**, mas tinha feito um curso especificamente de direção de arte, que eu achava que me sentia capacitada nessa função. Mas não da cenografia em si. Botar a mão na massa e tal, não tinha uma equipe. Geralmente se tem produtoras, empresas que prestam esse serviço. E aí não era o caso daqui. Justamente por não ter uma cena desenvolvida aqui com relação a isso. Embora seja um lugar onde se tem muita galera que trabalha com escultura, madeira, pintura, várias manifestações artísticas, mas não especificamente desenhado para cenografia.

Então, durante a escrita do projeto mesmo, o processo de captação, de inscrição no edital, uma das propostas, até como contrapartida também que o projeto pudesse oferecer, era fazer uma oficina de cenografia. Até porque a gente entendia que a gente gostaria de trabalhar, fazer o **Café com canela**, mas a ideia nunca foi fazer um filme só. Sempre era fazer outros filmes. Então, capacitar uma equipe para desenvolver não um filme, mas desenvolver cinema, várias formas de cinema aqui. E a cenografia era um dos carros-chefes do **Café com canela**, a direção de arte especificamente, estava muito próxima ali da *mise-en-scène*, a construção dos cenários, a opção por fazer em locação ou fazer em estúdio.

E como a gente optou por fazer a casa da Margarida toda em estúdio, a gente viu que a gente precisava de uma equipe de cenografia que conseguisse construir uma casa do zero, assim, dentro do nosso galpão. Foi muito pensando nesse lugar. Mas tinha uma proposta de também envolver a comunidade nisso.

Então, tinha uma porcentagem que era para a equipe de arte, tipo, a oficina era para a equipe de arte, que eu não me lembro quantas pessoas eram agora, mas era para toda a equipe de arte e para... Equipe de arte, cenografia e tal. E, se eu não me engano, aberta a comunidade, tinha uma porcentagem de vagas para a galera que morava aqui, para a população, e ainda uma parcela de vagas que era para estudantes de escola pública, do ensino médio, digamos. Que aí também foi legal, porque desses estudantes, a gente conseguiu depois trabalhar, na função de estagiárias, com duas meninas que passaram por essa formação. E elas acompanharam a gente no processo do filme também, foi bem legal. E aí, era uma proposta de fazer, tipo, um *work in progress*, assim. Então, a gente começava com uma galera começando a entender o que era cenografia, tendo algumas aulas que iam desde pintura, carpintaria, marcenaria...

Basicamente, dava uma passada pelo teórico, mas era mais a mão na massa mesmo. E a gente também disponibilizava os EPIs, os equipamentos... Tinha os três cenógrafos, que também eram oficineiros. A gente ia aprendendo uma cenografia que era a cenografia do filme. A galera ia aprendendo e já ia produzindo peças. A oficina tinha uma duração, eu não lembro quanto tempo era, acho que pra gente acabou virando um mês. Mas depois a galera geral foi embora e ficou só a galera do filme (tinha gente que quis continuar, e aí acabou entrando). Começou um pouco dentro desse processo. A gente tem um *making of* no YouTube, do **Café com canela**, que tem bastante detalhes dessa oficina. Tem imagem, tal.

Serena Veloso Gomes

Ah, bacana! E vocês tiveram algum retorno da comunidade sobre essa oficina? Desse envolvimento de participar?

Glenda Nicácio

Eu acho que só o fato de a oficina acontecer já é um retorno positivo. Quando você consegue propor um negócio, e o negócio chega até o final, com toda a conturbação, ainda mais sendo no meio de um processo de pré-produção, né? Foi um processo positivo. As alunas da Escola Pública também ficaram com a gente, permaneceram até o final, acompanharam as filmagens. Teve um entrosamento ali. E isso, teve gente da própria oficina que entrou só para fazer a oficina e que entrou para o filme depois, trabalhou nos outros filmes com a gente.

Acho que a May Barros é o melhor exemplo disso. Ela trabalha com museologia, também era aqui do FRB, mas não estava morando mais aqui. Aí ela veio fazer a oficina, e, depois disso, ela começou a trabalhar... Abriu uma empresa, chama Entre Minas, que é de oferecer serviços de casa, a instalação elétrica, ou serviço de marcenaria mesmo, dentro de casa, só para mulheres. E ela trabalha com isso até hoje. Foi bem depois do período da oficina que aconteceu.

Serena Veloso Gomes

Massa, muito massa essa iniciativa de vocês. A gente tinha conversado bastante sobre essa questão do processo de produção de vocês ser muito coletivo. Mas especificamente sobre

essa partilha do trabalho com o Ary, acho que acabou que a gente não aprofundou muito, mas eu queria te ouvir um pouquinho sobre como é que é fazer cinema com o Ary, sendo uma pessoa que é também a sua amiga? É uma amizade antes de ser uma pessoa que está partilhando o processo profissional com você?

Glenda Nicácio

Sim. Eu acho que, de alguma forma, isso está bem presente na equipe toda. No elenco também. Acho que isso se cruza muito. Até quem, a princípio, não era amigo acaba ficando, de alguma forma. Então, são laços que são sempre muito misturados de alguma forma. Com o Ary, eu acho que a gente tem um negócio de... Primeiro de tudo ter feito cinema junto, ter aprendido cinema junto. É muito valioso. Há algumas formas de ver que acabam sendo compatíveis por conta desse aprendizado que foi junto, lado a lado. Tem outra questão que o Ary, ele é do sul de Minas. De uma cidade perto da minha. A gente veio nos conhecer só aqui, mas é próximo.

Ele é de Pouso Alegre, eu sou de Poços de Caldas. E eu acho que, de alguma forma, também isso traz algumas noções, um ritmo, uma forma de pensar que já estava estruturado, assim, quando eu vim para cá. Eu acho que ele tinha um jeito próximo também. Isso facilitou. Um tipo de humor, que vai mudando de região para região. As piadas e... De alguma forma, a gente vinha de um lugar muito próximo. E serviu para dar uma conectada logo de cara. Depois, abrindo a produtora, a gente dividiu casa durante sete anos. São lugares de muita intimidade. De que você acessa muito o outro, acaba tendo um conhecimento bem profundo do outro. Estar dividindo o mesmo espaço, trabalhava no mesmo espaço. Uma overdose de presença. Acho que deu para sustentar, deu para fazer uma base sólida, de tudo que a gente foi construindo depois.

Serena Veloso Gomes

Legal, bacana. Vou passando aqui as perguntas. Para a gente também não se delongar. Aí, a outra pergunta que eu tinha era pensando se a questão das pessoas da equipe, que compõem a equipe, a maioria de pessoas negras e mulheres. Faz diferença no processo de produção para vocês? Nos olhares, na sensibilidade?

Glenda Nicácio

Eu acho que sim. Com certeza. O fato do set ser comandado por uma mulher negra, eu acho que isso já dita um ritmo. Mas eu acho que também é um lugar... É muito ruim também ser uma única pessoa preta dentro dos espaços. Então, eu acho que quando tem uma pessoa negra, é ótimo. Mas quando tem uma rede de pessoas negras, é uma forma também de... Não é de equilíbrio, mas eu acho que é uma forma só de conforto mesmo. De se sentir talvez um pouco mais à vontade, um pouco mais desarmado. É você ter a sensação de que você tem também com quem contar. Pensando não em mim especificamente, mas em outras pessoas do elenco, da equipe, eu acho que isso faz toda a diferença. Uma atriz que vai para um set que também tem outras pessoas pretas. Isso tem uma outra reverberação, eu imagino, no trabalho e na forma que são estabelecidas as relações.

Serena Veloso

Sim, sim. Bacana te ouvir sobre isso. E uma outra questão que me veio aqui era sobre... A gente falou muito sobre o processo da Margarida de set. Da Violeta a gente falou mais sobre a questão da seleção. Eu queria saber um pouquinho mais sobre como é que foi essa relação de criação mesmo, né? Da artística junto com a Aline lá no set. Como vocês pensaram a personagem? Como que a Aline trouxe elementos da vivência artística dela? Como que isso se encontrou? Vocês se encontraram nesse diálogo?

Glenda Nicácio

Eu acho que o elemento maior que a Aline trouxe foi o fato de conhecer Cachoeira. De ser uma pessoa que vivia aqui, que amava Cachoeira e que tinha um entrosamento, tinha uma história, tinha uma paixão, tinha um respeito. Enfim, tinha uma singularidade com a cidade. Também era moradora daqui. Acho que no período ela não estava morando especificamente, mas já tinha morado aqui há muitos anos, então via a cidade a partir de um olhar de dentro, que era um pouco do que a personagem trazia também. Era tudo que a personagem trazia, essa coisa de estar aqui, ser aqui. Quase que ser a manifestação daquela cidade. E a Aline conhecia muito da cidade, viveu muito da cidade, em vários lugares e momentos diferentes.

Quando veio a Violeta, ela meio que já sabia por onde caminhar. Já tinha boas referências

do que a gente estava [procurando]... Que é um pouco do que eu falo do aprender junto. Acho que a Aline chegou aqui no mesmo ano que eu cheguei, que o Ary chegou, acho que em 2010, se não me engano. Então, nós somos colegas de faculdade e acho que a gente descobriu a cidade um pouco junto, um pouco nesse período. Eu lembro da gente se encontrar... Ela era de artes visuais e eu era de cinema. Mas a gente se encontrava muito na rua. Tinha uma vivência de Cachoeira, que eu acho que quando a gente abocava no roteiro, era uma vivência que fazia parte da vida dela também. E ela veio muito dedicada. Ela teve muitas dúvidas no “faço ou não faço”, mas a partir do momento que ela decidiu fazer, ela veio muito entregue. Além da preparação que ela fez com a Flávia Pedroso, que é daqui também, que, enfim, foi uma preparação incrível.

Ela já conversava com as mulheres daqui, já sabia mais ou menos o que ela ia encontrar de Violeta em cada mulher da comunidade. E eu acho que isso foi muito forte para ela, esse espelhamento. Esse lugar de ter outras mulheres daqui que dialogavam com Violeta e falavam: “ah, é fulana, é Gilvânia, né? Gilvânia é do Acarajé, é tal coisa, fulana é tal coisa”. Eu acho que isso foi muito bonito.

E ela foi tecendo, ela foi construindo, ela foi atrás de ter as experiências. De fazer coxinha, passar dias fazendo e entender ali como que era o processo de fazer uma coxinha, o que que vinha, o tempo de fazer. Eu acho que foram várias experiências que ela foi indo atrás, assim, da personagem. Mas acho que a experiência maior que era entender Cachoeira, saber o que era Cachoeira e o que significava Cachoeira naquele filme. E para aquela mulher ela já sabia, ela já tinha.

Então acho que foi um trabalho bem bonito de dedicação, assim, como o primeiro trabalho dela no cinema. Eu acho que foi um trabalho de muita entrega. E uma entrega muito viva, que incorporava. Cada cena ela estava muito viva na cena. Então era como: “poxa, vamos passar um copo de água com água na cabeça, vamos? Acho que tem que passar um copo de água na cabeça, acho que não sei o quê”. “Ah, a cama está assim, então vou me sentar dessa forma, tentar o objeto no cenário, posso interagir?” Isso traz também toda essa vivacidade, de uma personagem que não está parada. Durante a gravação ela está ali, ela ainda está se construindo. Ela teve bastante vontade, bastante fome mesmo de estar em movimento, de trazer o movimento até para dentro do set, para o momento do ação dela. Ela é maravilhosa! Toda vez que eu vejo eu fico com um quentinho no coração, de verdade. Eu sinto saudade da Violeta, eu sinto muita saudade da Violeta. Muito linda. E da

Aline também.

Serena Veloso Gomes

Ela mora ainda aí ou não?

Glenda Nicácio

Ela está em Salvador. Ela está em Salvador agora.

Serena Veloso Gomes

E uma última pergunta, essa está até relacionada com o que eu estou escrevendo, esse artigo. Eu estava lendo aquele livro do Empoderadas, e um outro da Mostra Tiradentes. Acho que da última década, não lembro qual que é o período que a Mostra resgatou algumas obras. E nessas duas obras você fala dessa potência que é o cinema que vocês fazem de sabotar. Sabotar modelos, formas de fazer cinema. Eu queria que você comentasse um pouco mais sobre isso. Sobre o que você considera que é essa potência de sabotagem do cinema que vocês fazem aí no Recôncavo.

Glenda Nicácio

No Tiradentes eu falo isso também, né?

Serena Veloso Gomes

Eu vi essa expressão e eu achei um fio superlegal para trabalhar aqui.

Glenda Nicácio

É doido porque eu acho que essa expressão, eu nem falo muito ela, mas foi uma coisa que veio bem da escrita, para o Empoderadas especificamente. Do Tiradentes eu não estou lembrando, mas para o Empoderadas. Eu vou falar do que eu lembro, porque isso foi, sei lá, uns três anos atrás, se não me engano. E, claro que reverbera, mas não com tanta clareza como há três anos. Mas eu lembro do fio que eu segui. E esses dias me fizeram uma pergunta que era mais ou menos isso: “como seria se você tem vontade de fazer um cinema que tivesse mais, não sei o quê, sei lá, mais grana ou mais...” Uma coisa assim. E eu falei: “poxa, a gente... Não ficou muito esperando esse momento chegar, né?” Então, acho que

quando eu falo do lugar da sabotagem, é um lugar que eu fiquei pensando muito e tenho pensado bastante nisso com relação a: “Ah, e a gente vai fazer com que... Vamos fazer com que a gente tem.” Eu acho que nesse texto eu termino até falando um pouco disso, pensando nos meus pais, num tipo de vida em que você não tem... Não é oferecido o melhor, você não tem as condições ideais para fazer aquilo. Mas você tem que fazer muitas vezes. É muito no lugar de: “vamos fazer do jeito que dá para a gente”. Mas também transpassa isso, porque às vezes parece que fazer do jeito que dá parece pobre. E é também. Mas acho que acaba trazendo um lugar onde a inventividade e a criatividade, elas ficam quase como ferramentas essenciais. Muitos recursos faltarão, mas como é que você vai jogar com eles? Como é que você vai brincar com eles? Como é que você vai construir um significado com eles? Como é que você vai criar um código que só existe aqui? É um pouco da nossa vontade, a cada filme, criar códigos. E códigos que dialogam com onde a gente está fazendo, com quem a gente está fazendo e com o que e quando a gente está fazendo.

E, pensando nos nossos filmes, recentemente, a gente fez a mostra. E foi uma possibilidade de ver todos e pensar que: “caramba”, a gente dialogou muito com os momentos que a gente estava vivendo. Tem o **Café**, tem o **Ilha**, que tem um recurso público, arranjo regional, Ancine, tem dinheiro da União, do Estado, essas parcerias: TVE, TV do Estado. Você tem que é R\$ 800 mil, que é menos de um milhão. Para o cinema é pouco. Depois, você tem outros dois filmes que a gente faz a sequência, que é o **Voltei!**, o **Eu não ando só** e o **Até o fim**. Que são filmes que a gente fez com dinheiro da própria produtora. Que aí vão ter entre R\$ 30 ou 40 mil. E que aí se passam todos numa única locação. O Ary já escreve um roteiro pensando nisso, sinalizando essas questões. E tem o **Na rédea curta**, que é o último, que era um que a gente gravou meio que na pandemia. Chegou a pandemia, a gente estava gravando. Parou, gravou depois da pandemia. Aí já é de R\$ 3 milhões, mas R\$ 3 milhões que a gente teve que gravar e regravar, gravar e regravar três vezes. Então, já não são R\$ 3 milhões, né? Acho que o nosso cinema vai acompanhando muito também o que a gente está vivendo. E isso faz com que a gente tenha uma reinvenção e uma sabotagem do lugar. Do tipo: a gente vai fazer cinema. Já está combinado, a gente já combinou. Isso já está certo. A gente vai fazer. A gente não sabe como direito, mas a gente vai fazer. E sempre no lugar, entendendo que a linguagem é o mais importante. A linguagem para a gente está acima de tudo.

A linguagem, uma narrativa bem escrita, bem fechada, e entendendo que linguagem que a gente vai compor ali, o que a gente vai criar para esse filme. Entendendo que cada filme tem um apelo também. Que é um pouco dessa sabotagem, porque acho que no cinema, às vezes, ficam muito jogando. E eu entendo que também precisa. Para um lugar em que tem uma estrutura que já está criada, de coisas que você precisa para fazer um filme. Claro, você vai sempre precisar, mas às vezes você não vai tê-las. É muito mais de entender como é possível fazer. Como é possível fazer cinema hoje? Como eu consigo fazer cinema hoje? E isso é fluido, isso vai mudando, isso melhora, isso piora de novo a cada ano também. Não é uma linha narrativa que vai só evoluindo. Tem altos e baixos. E eu acho que a nossa produção está bem ancorada nisso, dialogando com isso. São os movimentos que o país também vai fazendo. A política muda, tudo muda, e aí a gente muda também. E aí, um pouco nesse fluxo.

Serena Veloso Gomes

Está certo. Está ótimo, Glenda. Acho que com isso, está ok.

Glenda Nicácio

Fechamos.

Serena Veloso Gomes

Como foi a mostra?

Glenda Nicácio

Puxa, a mostra foi muito legal. Eu cheguei essa semana. A gente foi para Salvador, BH, Poços de Caldas, São Paulo, Rio de Janeiro. Foi uma turnê. Falei: “nossa, vamos entrar em turnê”. Foi bom, foi divertida, foi intensa. Rever muita gente, muita emoção. Foi bonito. É bom rever os filmes. Tinha filme que a gente não tinha assistido ainda no telão. **Voltei** a gente não assistiu no telão ainda. Mas foi bacana. É bom ver, é doido, meio estranho, acho meio estranho. Rever os filmes depois de tanto tempo. E repensar quem que você era: “nossa, gente, olha quem eu era naquele momento”. Está tudo muito ali. A gente é muito entregue. Então várias coisas eu me reconheço. E falo: “caramba, nossa, era isso, né? Nossa, olha isso. Nossa, que corajoso, nossa.” E de um lugar (sei lá, eu não gosto dessa

palavra maduro, maturidade). Mas cada vez mais tem que dar para essa tua sede que ela chega. É um lugar diferente de olhar para os filmes. É bom. É estranho, mas é bom.

Serena Veloso Gomes

Que massa. Vocês já tinham feito mostra assim grande? Saído com os filmes e tal?

Glenda Nicácio

Não, a gente já tinha rodado com um, mas isso, em cartaz. Com um filme, com outro filme. Mas fazer uma mostra com todos eles, não. Foi a primeira vez. E ver eles todos juntos dá um “uau”. A gente entende o cansaço. A gente entende as olheiras. Mas sim, com certeza, é bonito.

Serena Veloso Gomes

E agora vocês voltam? Estão com projeto para tocar?

Glenda Nicácio

Agora a gente já está em pré, a gente vai gravar três filmes agora. “Caraca!” Exatamente. Outubro e novembro um. Novembro e dezembro, outro. Janeiro e fevereiro o terceiro.

Serena Veloso Gomes

Nossa! Não para, né, Glenda?

Glenda Nicácio

É, então, tem que parar. Depois do carnaval eu vou parar, um pouquinho. Eu espero.

Serena Veloso Gomes

Ah, que massa. Nossa, quando tiver aí alguma novidade, ou perto de sair, dá um toque. Eu quero ouvir.

Entrevista com Elena Meirelles e Livia de Paiva (entrevistadas B e C)

Data de realização: 12/07/2024

Livia de Paiva

Um.

Elena Meirelles

Tem uma telinha pequena, gravação e transcrição.

Serena Veloso Gomes

É, vou fechar a de transcrição, porque senão fica bem chato.

Livia de Paiva

Eu não vejo não essa tela. Só apareceu um negocinho falando que você começou e que a gente estava ciente, aí eu fechei.

Serena Veloso Gomes

Ah, tudo bem. Começou a gravar, ok? Então, meninas, vou me apresentar novamente. Eu sou a Serena Veloso, eu sou estudante de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB, e eu estou fazendo uma pesquisa que envolve filmes brasileiros dirigidos por mulheres nesse momento da pós-retomada. Para pensar um pouquinho sobre os afetos envolvidos nesse processo de fazer filmes por mulheres e com o protagonismo de mulheres nas narrativas e pensar esses imaginários: que imaginários estão presentes nesses filmes acerca de mulheres diversas, pensando questões de raça, sexualidade, gênero, essas intersecções, e como que algumas narrativas desse momento mais recente têm mobilizado outras imagens, outras estéticas, outros imaginários mesmo. E pensar nesse fato de mulheres dirigindo os seus próprios filmes, como isso também tem um impacto. Não só isso, mas também todo um processo, um contexto, uma conjuntura, que vai favorecer com que diretoras possam realizar os seus filmes nesse momento. A pesquisa é basicamente sobre isso. E aí eu queria saber de vocês, se vocês estão cientes das condições éticas para a realização da pesquisa, que estão descritas lá no TCL. Então eu vou fazer algumas perguntas para vocês sobre a trajetória de vocês, é, especialmente sobre o filme **Tremor Iê**,

que é o foco da pesquisa. Qualquer pergunta que gere desconforto, alguma coisa que vocês não se sintam bem, vocês têm o direito de não responder. Vocês também podem optar por não participar da pesquisa. Em algum momento, falar assim: “não, não quero, a pesquisa não tem nada a ver com o que eu imaginei”, a qualquer momento também. Qualquer dúvida, questão, a gente vai conversando. Vocês estão cientes disso também? Sim?

Elena Meirelles

Beleza, Serena.

Serena Veloso Gomes

Digam sim.

Lívia de Paiva

Sim.

Serena Veloso Gomes

Tudo bem, temos o consentimento de vocês.

Elena Meirelles

Serena.

Serena Veloso Gomes

Gente, eu vou começar. Oi, diga.

Elena Meirelles

É só porque minha internet não está tão boa aqui onde eu estou, aí eu vou só me deslocar rapidinho de quarto, só pra ver se melhora.

Serena Veloso Gomes

Tá bem. Tranquilo. E há quanto tempo...

Elena Meirelles

Eu aviso.

Serena Veloso Gomes

Certo. Vou só conversando coisas não tão relacionadas. Há quanto tempo você mora aí em Fortaleza?

Lívia de Paiva

Eu acho que tem uns oito anos indo e vindo assim, porque, quando a gente foi fazer a mobilidade, a gente morou lá por 6 meses, eu não sei se eu cheguei a esticar um ano, eu sei que acabou dando mais de seis meses, talvez uns 8, 10. A gente escreveu o projeto do **Tremor**, inscrevendo na época no edital da Secult, e aí ele é aprovado quando a gente tá terminando a faculdade em Niterói e depois a gente volta para fazer. Só que ainda não se considerando moradora mesmo. Aí a gente decide se mudar depois, em 2018, 2019, por aí. Então, de lá para cá é fixo, mas 2016, por aí, já era indo e vindo assim.

Serena Veloso Gomes

Bacana. Então a pergunta que eu vou começar a fazer para vocês tem um pouco a ver com isso. Vocês já estão falando da mobilidade, de como que começa o projeto do **Tremor Iê**, mas eu acho que é um pouquinho antecedente. Eu queria primeiro que vocês se apresentassem e falassem um pouquinho de vocês, como que vocês se descreveriam nas próprias palavras, falar um pouquinho de onde vocês vieram, onde vocês estão fazendo cinema agora. Acho que é interessante a gente saber um pouquinho de quem são vocês.

Lívia de Paiva

Massa. Quer ir Elena?

Elena Meirelles

Começa.

Lívia de Paiva

Bom, eu sou formada em Cinema e Audiovisual pela UFF. Moro em Fortaleza, sou goiana.

Comecei fazendo direito, aí larguei porque não era para mim. Comecei aqui na UFG, isso em, sei lá, 2012, não me lembro mais. Tinha muita paixão pelo teatro, participava de alguns grupos: participei de alguns grupos de teatro na escola, o Grupo Zabriskie aqui em Goiânia, e acho que foi o teatro que me levou para o cinema. Gostava muito de filme também, mas até abrir essa possibilidade de estudo e profissão a gente tem um momento que não sonha com isso. Entrei pra Cinema na década de 10, na UFF, e uma das coisas mais importantes que aconteceu foi ter feito essa mobilidade em Fortaleza, não pela mobilidade em si, eu mal ia para as aulas, sendo bem sincera. Mas por tudo o que a cidade trouxe. Fortaleza é muito fértil, é um terreno muito, muito vivo da cultura. A gente foi morar vizinha à Casa Feminista Nazaré Flor, que tem vários grupos de movimentos sociais, grupos feministas que tinham como base. E a nossa casa em si, que a gente chamava de Zelba, era uma casa coletiva de artistas, de jovens estudantes de Audiovisual, Teatro, era um lugar onde muita gente do rolê cultural de Fortaleza circulava. Esse foi um ponto importante na minha trajetória. Mudei pra Fortaleza com o processo do filme **Tremor Iê**, e de lá para cá tenho me envolvido em outros processos criativos na cidade, de filmes de outros amigos também. Não fiz nenhum filme depois, não com esse nome [grande]. A gente tem trabalhado em uma organização social que chama Terra Mar, trabalho com comunicação. Estou fazendo vídeos institucionais, trabalho para as redes. Documentários, vídeos ou animações que tenham uma perspectiva político-pedagógica, em um outro lugar que não é esse do anseio do que me mobiliza pessoalmente, mas sim nessas coletividades que são das organizações sociais e desses projetos que a gente acredita, na intervenção política de uma outra ordem, não só pelo audiovisual. Eu acho que eu falei tudo embananado, mas é isso. Vai, Elena.

Elena Meirelles

Eu lembrei de algumas coisas que você não falou, mas, ok. Cada uma decide o que traz, não é?

Lívia de Paiva

CCBJ, depois ele entra.

Elena Meirelles

Sim, isso fala do CCBJ rapidinho.

Lívia de Paiva

Acho que uma outra coisa muito importante para a formação e para dizer quem eu sou hoje, ter começado a trabalhar com audiovisual e educação em cursos livres em Fortaleza que, mais uma vez, é esse lugar de muito investimento na cultura, tem muitos, muitas instituições públicas que oferecem cursos de curta, média e longa duração. Trabalhei algum tempo na coordenação de audiovisual de um equipamento que fica na periferia de Fortaleza, que chama Centro Cultural Bom Jardim, onde a gente pôde fazer a grade de um curso extensivo vinculado com a UFC, de 2 anos de duração, em parceria com vários outros profissionais que passaram por lá. Algo que não fiz só e que nem é a proposta do Centro Cultural, que é de gestão compartilhada, construção coletiva. Mas esses processos vinculados do audiovisual com a educação são muito centrais na minha trajetória. Depois do CCBJ, fui professora primeiro, depois estive na coordenação, aí eu já dei aula em alguns outros equipamentos. Em Fortaleza, Vila das Artes, Casa Amarela, Porteira Acima das Artes. Sendo aluna, conhecendo o povo nesses cantos, são de muita potência. É isso. Bora. Elena.

Elena Meirelles

Bora. Então, eu sou Elena, eu tenho 30 anos hoje. Sou alemã brasileira. Nasci na Alemanha, tenho mãe brasileira, vim com ela para cá aos 14 anos, para o Rio, porque ela é de lá, de Niterói. Também cursei, formei pela UFF em Audiovisual e minha história vai ser muito entrelaçada com a da Lívia, porque nossos caminhos se cruzaram mesmo aqui na mobilidade, mais intensamente. A gente já cursava cinema na UFF, mas não se conhecia tão bem quanto depois que nos encontramos por aqui, em Fortaleza. Aí então essa parte da vida, eu não sei nem se eu preciso repetir, porque a gente teve esse projeto que nos fez... o **Tremor** que nos fez voltar. Mas até para complementar, trazer coisas novas, teve um filme que a gente fez durante a nossa estadia, que é o **Antes da Encanteria**. É um curta-metragem junto com um coletivo chamado Coletivo Chá das 5, de Có, sertão do Ceará. Eu acho que foi para mim, para a gente, uma das primeiras experiências de linguagem, de entrelaçar o documental com ficção, de compreender um pouco a mistura disso assim. O projeto do **Tremor Iê** foi um pouco nossa desculpa para voltar e a forma que a gente teve

de manter algumas relações de amizade na época com as nossas vizinhas, que a gente começou a, pela convivência, conjecturar esse filme. E aí, voltamos algumas vezes, como a Lívia disse, e decidimos ficar em 2018. A gente voltou a estar muito junto agora porque estamos as duas trabalhando nessa organização Instituto Terra Mar. Eu, assim como a Lívia, também dei aula de audiovisual aqui nos equipamentos de ensino. Trabalhei com som direto, bastante no audiovisual, com montagem também. No Terra Mar, a gente tem tido trabalhos audiovisuais, mas muito vinculadas a essa atuação socioambiental. É isso, eu acho que, por hora.

Serena Veloso Gomes

E vocês foram fazer mobilidade na UFC em 2000 e...

Elena Meirelles

2014.

Serena Veloso Gomes

Deixa eu anotar: 2014. E por que lá? Eu fiquei curiosa para saber. E vocês duas estavam se conhecendo ainda? Já tinham trabalhado num filme juntas antes? E aí desse...

Elena Meirelles

Não, a gente trabalhou juntas aqui em Fortaleza, durante a mobilidade.

Serena Veloso Gomes

Ai, aí quando...

Elena Meirelles

A gente tinha amigos de faculdade em comum, e dentro deles tinha um cearense que já tinha levado um bonde de estudantes para essa mesma mobilidade. Eu fui até um semestre antes da Lívia. Era um movimento ainda separado, independente, mas foi por conta dessas amizades em comum, porque eu, pessoalmente, queria fazer uma mobilidade dentro do Brasil, para outro estado. E nessa convivência com esses amigos, que falaram muito bem da experiência de ter passado um ano, eu acho, em Fortaleza, eu me instiguei de fazer aqui

também. Eu acho que foi mais movimento para Livia, só que a gente mesmo se conheceu só quando ela veio e a gente foi partilhar a mesma casa, morar na mesma casa. Não é isso?

Livia de Paiva

É, eu acho que só complementar que eu pensei para em ir pra UFPE em algum momento, fazer mobilidade para lá e o Petrinhos – é esse amigo, que é o Petrus de Bairros, também do audiovisual – tinha esse núcleo de amigos que tinha ido para Fortaleza, e a UFC era também uma opção, porque eu acho que Pernambuco e Ceará foram e são lugares de produção audiovisual muito significativos pro Brasil. Eu acho uma trajetória de curtas, de invenção de linguagem, quantidade de novos realizadores, e aí acabou sendo UFC, por isso que a Elena falou. Mas eu acho que instigava, e não sei se pra Elena também fez essa diferença, ser um estado nordestino, o que isso também agrega dessa produção brasileira.

Elena Meirelles

Sim.

Serena Veloso Gomes

E aí, vocês se aproximaram no **Antes da Encanteria**, como trabalho mesmo, e o primeiro longa de vocês foi o **Tremor Iê**, é isso?

Livia de Paiva

Foi. E a gente foi morar junto, antes até do **Antes da Encanteria**, nessa casa coletiva que eu comentei. A Elena morava em outra casa, e quando a gente chegou de bonde, a gente procurou uma casa maior, e ela foi morar com a gente.

Serena Veloso Gomes

Bacana. E nesse processo, de ir fazer mobilidade e cursar Audiovisual em si, como vocês decidiram: não, realmente, eu quero viver de fazer cinema. Quero viver de fazer audiovisual?

Elena Meirelles

Não sei se eu considero que eu vivo de audiovisual hoje em dia. Na verdade, isso segue

não sendo bem uma decisão simples porque vivenciar... Na verdade, pelo menos para mim, quando eu decido tentar essa vaga nessa organização, de alguma forma, também era assumir que eu iria atuar de outra forma, não mais em projetos audiovisuais independentes como antes. Não era simples assim essa vida de freelancer dependente de projetos que são muito esporádicos. O dinheiro do audiovisual ele vem em períodos, e aí os trabalhos se somam, se concentram em uma época, em outras você fica mais solta e numa maior insegurança mesmo, incerteza. Até hoje eu não consigo visualizar muito para mim ficar dependendo apenas dos trabalhos em cinema. Como é que é para ti, Livia?

Livia de Paiva

É muito próximo. Coisa de quem tem trajetórias muito parecidas. Acho que até mesmo a decisão de trabalhar no CCBJ, que eu falei, que é esse centro cultural, foi uma experiência mais vinculada a gestão, ainda que fosse de audiovisual, de uma escola e tal, mas já era assumir um cargo que não era nem carteira assinada. Eram 40 horas semanais ou 44, que o tempo que você tem é para aquilo, e às vezes, mais. E aí não dá para estar em set, estar em outras produções. Só que é um dinheiro garantido todo mês. E aí acho que fica aqui e acolá a vontade e a possibilidade de participar de alguns projetos esporádicos. A gente tem participado nos últimos anos. Mas tentando encontrar uma resposta para quando você fala “como foi essa decisão de viver do audiovisual”, acho que era gostando muito de filme, acreditando muito que eles têm uma potência no imaginário coletivo muito importante, tendo crescido com uma cultura audiovisual muito gritante. Foi muito formada pela televisão nossa cultura, e quando adolescente também gostava muito de filme. Então a possibilidade de isso passar a ser possível, poder fazer filme no Brasil, poder falar das nossas coisas, poder trabalhar com criação, isso ser uma profissão, era muito saboroso. Seria muito gostoso de viver, e isso ser uma possibilidade de ocupar o tempo, lidar com o tempo de sobrevivência. E aí não é tão simples a questão da política pública, no Brasil cultural, mas eu acho que isso já é falando hoje. Acho que lá atrás era: “não, vamos, vamos tentar se lançar, vamos ver no que é que dá”. E de lá para cá também tentando agregar sentido a isso, que é o que a gente sabe fazer. Como que a gente consegue contribuir socialmente, politicamente, com isso que a gente sabe fazer. Mas aí já é falando com esse acúmulo de tempo, com um monte de cara quebrada, frustração e realização em um monte de lugar. Não é só bom ou só ruim. Não é isso?

Elena Meirelles

Ai, perfeito, Livia, realmente bem lembrado. Teve esse sabor.

Livia de Paiva

É, ... não é só doída também.

Serena Veloso Gomes

Vocês duas comentaram sobre essa questão das políticas públicas. Como vocês veem essa relação, esse impacto que as políticas públicas têm na produção de vocês? É determinante? É algo assim: “para eu fazer audiovisual eu preciso, necessariamente, ter esse incentivo”? Como é isso para vocês?

Livia de Paiva

Vamos lá. A gente vai voltando qualquer coisa. Eu acho que é absolutamente central, fundamental. É importante um recorte de classe. Eu fui uma pessoa que tive acesso à educação, à escola particular, tive acesso a aprender fotografia sem estar na faculdade só. Meu pai fotografava por hobby, isso já é um privilégio imenso nesse país. Ainda assim, não teria conseguido, não conseguiria fazer filme. Não pelos custos – audiovisual é absurdamente caro –, mas também nem sonharia com isso. O lugar da política pública, ele é fundante. Foi a minha formação. Fui formada na universidade pública, a mobilidade foi também possibilitada pelo estado brasileiro. Assim, os filmes que eu fiz foi por estar inserida nesse lugar de fomento, tanto **Antes da Encanteria**, que foi vinculado à UFC, quanto **Tremor Iê**, que foi um edital da Secult do Ceará. Um filme que eu fiz com amigos no Rio, que foi o **Roque de Quarto** também foi um prêmio em um edital, acho que na época era de R\$10 mil – não me lembro do nome do prêmio. São esses lugares de estímulo. Você poder dedicar o seu tempo a construir algum produto cultural. Também a gente ter referências próximas de nós numa cadeia de produção, distribuição e exibição, que falem da nossa realidade, que mostrem que aquilo é possível, desejado para nós e nos representa. Ver que é possível adentrar esse terreno, ainda que com esses privilégios que a gente sabe todos, e sabendo que é difícil, porque é uma cadeia, uma indústria muito grande. Não basta você conseguir fazer um filme. Você vai depender de um circuito de distribuição, de exibição, que não, por exemplo, exhibe curta-metragem, que não tem espaço

no circuito comercial para filmes independentes, que não tem cota de tela para a gente conseguir disputar com os mercados de fora.

Então, assim, acho que a política cultural é fundamental para a gente ter reconhecimento identitário dos produtos culturais, ter pertencimento neles, nas comunidades onde a gente se insere. E acho que essas comunidades elas vão desde família, grupo de amigos, cidade, até o Brasil que quer o Ceará, como é que a gente se vê representado. Isso é tão sério e tão grande, que isso forma uma vontade de ser. Posso ser isso porque vejo isso. Isso cria, ao mesmo tempo, preconceito. Sou pansexual, hoje sou casada com uma pessoa não-binária e que é lida socialmente como mulher, então, para a minha mãe isso é horrível. E uma das primeiras coisas que meus pais falaram, quando eu me sentei na mesa para contar para eles foi: “não, não é comum, se fosse a gente veria”. Aí eu: “nossa, essa frase é muito boa. Se... se fosse comum, se fosse natural, a gente veria. A gente precisa ver.” Então, a política pública, ela é necessária nesse, nesse lugar, dessa importância política e histórica: a gente precisa ver, a gente precisa refazer a história, a gente precisa disputar memória, precisa que os sujeitos tenham espaço e capacidade de contar sobre si. E a gente está falando de lugares que, por serem estratégicos nesse ponto, de formar imaginário, é poder altamente disputado por esse mercado de fora, ou do Sudeste, das grandes empresas brasileiras. Eu acredito muito e acho que o audiovisual e a educação, os dois juntos, são, assim, uma guerrilha mesmo de transformação social, de poder ser outra coisa e disputar inclusive o que já foi. Passar a bola aí pra Elena. A gente vai voltando.

Elena Meirelles

Maravilhosa. Foi muito boa sua fala Lívia, porque você falou tudo. Eu estou tentando pensar aqui se eu teria mais alguma coisa a contribuir. Mas é isso. Total, assim, totalmente. Nossa trajetória foi totalmente imbricada mesmo, para além da nossa formação, dos filmes que a gente realizou, dos que a gente foi chamada para trabalhar, das escolas que a gente foi dar aula, você coordenadora – é, no caso, a Lívia, –, todas escolas públicas aqui no Ceará. Então, realmente, se não fosse por essas políticas, a gente não teria acumulado trajetória nenhuma no cinema. E mais, é bom sublinhar muito isso, que eu acredito também muito que é: o mercado audiovisual também é muito desigual nessas produções. As produções que acessam hoje a circulação e que, se não for pelo incentivo público, realmente essas outras narrativas não chegariam a ser feitas ou nem a também ter alguns

espaços de circulação. Mas esses ainda são desafios muito postos. Mais realizadores, mais pessoas que hoje estão se formando nas escolas. Aqui a gente vivencia, tem muitos espaços públicos de formação hoje em audiovisual. E para onde vão essas pessoas criativas que se formam nesses espaços? Quais são as oportunidades? Será que alcança a política pública de fomento a essas produções, será que alcançam essas pessoas todas? É um monte, é muita gente que se forma, com muito potencial. E aí também, quando produzido, por onde circulam? Então ainda é muita coisa a ser disputada, mas a necessidade é de expandir e não de retroceder, como a gente vivenciou em tempos, tempos bolsonaristas, de só retroceder. A gente, na verdade, ainda tem muito pra construir, e a política pública sendo muito essencial, ainda mais num país diverso que a gente tá, em que essas desigualdades de visibilidade estão até presentes no nosso próprio país, com a produção sudestina dominando, na verdade, as telas, em muitos aspectos. Mas a gente tem, graças às políticas públicas, hoje, também produções nordestinas chegando longe e fazendo, inclusive fora do Brasil, a inserção das nossas narrativas. Podemos ir para a próxima pergunta.

Serena Veloso Gomes

Bacana, bacana, meninas. É... só para eu saber aqui: além do **Tremor Iê** e **Antes da Encanteria**, teve outros filmes que vocês fizeram juntas?

Lívia de Paiva

A gente fez dirigindo, eu acho que foi esse. A gente tem...

Elena Meirelles

Teve. Espera, teve sim. Teve videoclipe, vale?

Lívia de Paiva

Ah, é.

Elena Meirelles

É, a gente fez um videoclipe chamado sapatão de favela.

Serena Veloso Gomes

Sim, sim.

Elena Meirelles

É... fizemos também um videoclipe, isso aí já também continuando as produções dentro da coletiva que se formou depois do **Tremor**. Foram mais produções miúdas. O **Sapatão de Favela**, que mais? Tem mais? **Lili Vai Cantar**, também é um videoclipe. Que mais, Lívia? Teve mais, não?

Lívia de Paiva

Que a gente encabeçou, eu acho que foram esses. A gente fez recentemente o **Maré Braba**, que a gente não dirigiu, mas foi um filme que a gente concebeu, fez o roteiro, captou recursos para realizar, acompanhou a finalização. É uma animação de 7 minutos que a gente fez em parceria com o Itan, cinema negro de animação, que a Pâmela Peregrin dirigiu. Ela mora em Porto Seguro, é professora da Universidade do Sul da Bahia. A gente a convidou, ela aceitou e a gente fez esse filme que é o mais recente. Ele foi lançado esse ano, está no YouTube, e aí já é vinculado a essa organização social que a gente trabalha hoje.

Serena Veloso Gomes

O que vocês fizeram de trajetória individual? Filmes que vocês ou fizeram o som, ou direção de fotografia também, montagem.

Lívia de Paiva

Montagem, roteiro.

Elena Meirelles

Isso.

Lívia de Paiva

Curadoria de mostra. Que mais? É...

Serena Veloso Gomes

Bacana. Eu até tinha visto um portfólio da Molhadas, mas não sei nem quanto tempo tem aquele portfólio. Não sei se tinha mais coisa ali.

Elena Meirelles

Não, pode ser que esteja atualizado, porque...

Lívia de Paiva

Não, a gente mesmo deu um tempo. Eu acho que a gente só não botou o vídeo sobre o vozes, do Coletivo Vozes, no portfólio.

Elena Meirelles

Sim. É, a gente pode te mandar o mais recente, porque teve também uma boa pausa recente.

Lívia de Paiva

É. As pessoas trabalhando de CLT, 40 horas na vida, dá nisso. Várias partes do portfólio. A gente sem se reunir, sem tocar projeto pessoal, só nesses outros, individualmente, sendo chamadas ou ainda que nós em outros processos, mas não enquanto Molhadas. Molhadas seria quando a gente puxasse e tivesse tempo para isso, que a gente até foi chamada pra alguns, mas sem condição, sem tempo. Acho que todas nós hoje estamos de emprego formal.

Serena Veloso Gomes

Sim. E aí vocês podem comentar um pouquinho sobre o Molhadas, como foi esse processo de constituir essa coletiva? Vocês estão comentando aí que ele está na ativa, mas ao mesmo tempo vocês estão sem tempo. Ele ainda existe? Qual foi o propósito? Assim, como surgiu a coletiva?

Elena Meirelles

Sim. A coletiva surgiu mesmo no processo do **Tremor Iê**. Quando a gente conclui e pensa que gostaria de continuar fazendo coisas juntas, trabalhando junto. E aí aproveitando um

pouco essa interdisciplinaridade da gente, com bagagens diversas. A gente, inicialmente, realmente.... me corrija se eu estou enganada, Livia, para eu não falar besteira, mas a gente saiu do **Tremor** conosco, a Deyse e a Lila.

Livia de Paiva

Isso.

Elena Meirelles

E a Poly, não? Que também foi produtora do **Tremor**. E ela também segue com a gente na Molhadas, só que ela logo se muda, aí ficou mais complexo para a gente estar junto nas produções, mas ela ainda chega a acompanhar, assim, de longe. No caminhar, com o tempo, a gente também abriu para entrada da Lia Mota, que não fez o **Tremor**, mas estava próxima e realizou outros projetos com a gente.

Livia de Paiva

Na época, ficamos próximas em um bloco de pré-carnaval que tem aqui de pessoas LBTs, chama Cola Velcro. E aí, a Lia também é do audiovisual, a gente foi fazendo coisas junto, a gente se aproximou e ela entrou. E a gente nunca fechou. Não sei nem se está ativo ou desativado, mas nunca nos sentamos para conversar. De vez em quando tem alguma coisa no grupo, mas eu vou trazer uma data de quando foi que surgiu. A gente recebeu o e-mail de Tiradentes dizendo que o **Tremor** tinha sido aprovado na mostra Aurora. Aí a gente foi para o bar detrás de casa, eu, a Elena, a Deyse e a Lila – acho que a Poly não estava esse dia lá, não sei se ela já tinha mudado. Aí a gente foi para o Primos bar, pediu uma cerveja para brindar, e a gente conversou sobre a Molhadas. Bora seguir?

Elena Meirelles

É, Molhadas veio desse contexto aí da cerveja.

Livia de Paiva

É, se quiser uma data de fundação, é só ver o e-mail.

Elena Meirelles

Ótimo! É, tinha esse propósito também. A gente se colocou no mundo como um coletivo de pessoas, mulheres e hoje não-bináries. Eu acho que não é mais apenas de mulheres, não dá para dizer isso. Aliás, as nossas coletivas todas.

Lívia de Paiva

Todos

Elena Meirelles

Um pouco, se transformaram nesse sentido. Foi isso. Seguimos aí com essas produções menores. A Lívia citou o bloco cola velcro, muito próximo a muitas das nossas produções também estavam as Tambores de Safo, que é um grupo que Lila e Deyse, desde a época do **Tremor**, de quando a gente se conheceu, nas vizinhanças, elas sempre fizeram parte, e que foi também quem nos chamou para fazer o videoclipe **Sapatão de Favela**. E teve um último convite que tá um pouco em suspenso, que é para fazer um filme documentário sobre o grupo. Então, sempre caminha um pouco junto com esses outros coletivos. Além das Tambores de Safo, um dos videoclipes foi também uma encomenda da INegra, que é o Instituto Negra do Ceará, que...

Lívia de Paiva

Que é o **Lili vai cantar**?

Elena Meirelles

Oi.

Lívia de Paiva

É o **Lili vai cantar**, só para citar.

Elena Meirelles

Que é o **Lili vai cantar**, que virou um videoclipe e veio da provocação do convite pra a gente fazer algum filme, algum curta, algo audiovisual que tratasse da temática do encarceramento feminino, . E com isso as Molhadas também sempre, desde o **Tremor**,

seguir costurando essas parcerias e essas caminhadas conjuntas, e essas causas sociais.

Lívia de Paiva

Sim.

Serena Veloso Gomes

Ah, então comecei perguntando o inverso? Porque as Molhadas veio depois do **Tremor**, é isso?

Elena Meirelles

Sim.

Serena Veloso Gomes

2019 que vocês participaram da mostra Aurora? Foi isso.

Elena Meirelles

É.

Lívia de Paiva

Mas a gente já bota o Molhadas no **Tremor**, porque a gente entendeu que a gente já era esse coletivo, por isso que é... no começo tem a cartela. O filme foi feito junto com essas pessoas que se tornaram Molhadas, então por que não ser a primeira produção.

Elena Meirelles

É a primeira produção.

Serena Veloso Gomes

Daí eu tenho que fazer essa pergunta: por que Molhadas?

Elena Meirelles

Menina, aí tem que resgatar a conversa de bar, ? Não, mas vixi...

Lívia de Paiva

Menina, tem tudo. Tem um, sei lá, mulheridades, tem signo (que tem um monte de gente que é câncer, escorpião). Tem a todas as viagens assim. Essa coisa de um tesão de fazer... nem sei. Acho que é isso, né, Elena?

Elena Meirelles

É, acho que é isso.

Serena Veloso Gomes

Bacana. E aí, como foi que vocês chegaram à ideia do **Tremor Iê**? Como foi esse processo para chegar ao filme, essa história das protagonistas?

Elena Meirelles

Okay, quer começar a falar?

Lívia de Paiva

Vamos lá, a gente se ajuda. A gente queria fazer um filme sobre as manifestações de 2013, naquele momento do Brasil, [falando] como é que foi vivenciado isso nas coletividades que a gente fazia parte. Na aproximação com Lila e Deyse, a gente ouviu muitas dessas histórias ali em Fortaleza, que elas tinham vivenciado. Algumas das histórias que até foram parar no filme. E a gente estava com muita vontade, investigando a ficção científica. As possibilidades de um trabalho de cinema com gênero para falar e olhar para o tempo em perspectiva. E, ao mesmo tempo, contar aquelas histórias que eram reais, das meninas, junto com as meninas. E a gente faz um projeto de curta, e a gente criaria uma atmosfera, um universo e um pretexto pra que elas, no filme, em algum momento, contassem essas histórias, que não necessariamente elas fossem representadas. São histórias de violência, corpos lésbicos, o corpo negro que vai contar da violência policial não só no contexto de 2013, mas de um agravamento de um fascismo, de um moralismo da década passada. O filme como esse pretexto para que essas histórias fossem contadas. E o gênero como essa possibilidade de criação de atmosfera e de universo e de códigos para permitir isso. Era uma outra história quando a gente concebeu, mas sempre tinha isso de uma amiga que se perde da outra e precisa se buscar, se resgatar. E nessa história, elas atravessam a cidade

contando as histórias – em um momento, essa foi uma das premissas – ou quando, a partir do encontro delas, elas se contam do que aconteceu uma com a outra nesse tempo que elas não tiveram juntas. Me complementa, Elena.

Elena Meirelles

É isso. Essa era a premissa mesmo.

Serena Veloso Gomes

Vocês já conheciam a Deyse, a Lila, assim, antes do filme, ou foi nesse processo, de fazer o filme que chegaram até elas?

Elena Meirelles

A gente escreveu o projeto juntas, a gente era vizinha. Então já convivía mais como amigas e vizinhas. E a gente escreveu o projeto juntas. Nesse primeiro esboço que foi para o projeto, era isso, esse escopo aí que a Livia trouxe, que era um percurso de duas amigas pela cidade. E que a contação de história viesse trazer essas histórias de manifestação de violência policial e tal. Sempre, desde então, essa aposta um pouco na contação de história, na vivência da cidade e na mescla de diferentes temporalidades. A Lila e a Deyse vinham de uma trajetória ativista, de ativismo, junto com música, com arte, com teatro. Desde ali, a gente tinha essa proposta. A gente ficou na direção do filme por também trazer essa formação na linguagem audiovisual, mas foi aprendendo muita coisa no processo até porque para a gente também era uma primeira experiência de longa, de um filme com financiamento público. Tudo isso muito novo. E elas como roteiristas e atrizes. E a Li, como que fala? Quem concebe o filme desde o início e até o final, acompanhando todas as etapas e propondo junto com a gente.

Serena Veloso Gomes

E aí é como que foi fazer, pensar esse cinema assim, essa forma de fazer cinema bem coletiva mesmo? Com um fluxo, assim, que seja um pouco menos hierárquico do que outras formas de fazer cinema. Alguma coisa mais fluida, assim, mas que tenha as funções delimitadas. Como que foi fazer um filme como **Tremor Iê** nessa dinâmica?

Elena Meirelles

Olha, vamos lá, vamos pensar. A primeira coisa que me vem à cabeça é que a gente desde sempre defendeu que, todos os cargos... não cargo, eu já estou com a linguagem defasada do cinema. Todas as funções tinham seu papel criativo, , e sua importância na... na concepção do filme. Então a gente não diluiu essa configuração de ter funções atreladas. A gente realmente seguiu isso, assim, as pessoas assumiram funções específicas. Eu acho que o que a gente tentou experimentar, num formato que acolhesse o nosso filme foi muito no tempo que a gente passou escrevendo o roteiro, que eu acho que isso foi uma coisa, um diferencial. A gente se permitiu um tempo mais alargado pra conseguir chegar no roteiro do filme, os diálogos que foram construídos, com a Lila e Deyse que seriam as protagonistas, mas eram também as roteiristas. Então, como a gente parte de algumas histórias vividas, também, a gente teve muito tempo pra entender como é que essas histórias se configurariam em...em formato de fabulação, de ficção, o que se escolheria contar e o que não. E nessa costura a gente fez uma imersão de roteiro. Quanto tempo a gente passou mesmo, Livia, na parte de roteiro?

Livia de Paiva

Uns três meses, será?

Elena Meirelles

Uns três meses. Enquanto a gravação foi um mês, um mês e meio. Que também a gente espaçou.

Elena Meirelles

Deixou...

Livia

Para caber na vida.

Elena Meirelles

Para caber na vida, exatamente. Porque a gente queria que as pessoas pudessem se envolver sem ter que, por um período intensivo de tempo, abrir mão de todas as outras

coisas da vida. É, fala aí, Lívia.

Lívia de Paiva

É... eu, eu acho que a gente vivia, assim, sabe? Vivia em coletivo. A gente cozinhava junto, faxinava junto, lia uma entrevista do Adirley [Queirós] junto, estudava as coisas, trocava ideia, saía. Tinha tanto o lado de ser vizinha da casa feminista que tinha os coletivos, mas também a casa da gente, que era essa, essa turma, com quem a gente aprendia. Era nossa escola. Eu acho que os coletivos eles tiveram muito mais um lugar de formação do que a universidade. Acho não, tenho certeza. E não seria diferente criar alguma coisa. Tanto que os processos anteriores que deram a bagagem para a gente conseguir chegar no **Tremor** também tinham sido processo coletivo, inclusive de direção coletiva, pra tomar uma decisão eu pergunto a você, eu troco a minha ideia com a sua. Aí a gente chega a uma outra, ou a gente firma a decisão de que realmente a ideia de alguma de nós é massa, ou a gente se aprimora. É, eu acho que tem essa potência do construir junto, que é a gente aprofundar as coisas a partir das diferentes perspectivas, duvidar de nós e ter a certeza do outro que a gente confia, das outras com quem a gente divide o nosso tempo, nossa vida, nosso lazer. Não seria diferente fazer um filme. Acho também que quando a gente fala dos coletivos que são esses de quem a gente se aproxima e depois os que a gente forma, os coletivos que vão atrelar a criação artística a uma intervenção política. Acreditar num produto cultural nesse lugar, são autogeridos, não tem alguém que, que é mais importante que ninguém, que vai falar: “não, todo mundo vai pra cá”, e todo mundo vai. Não, tudo é debate de qual caminho a gente vai seguir, porque está todo mundo confortável com isso. É claro que isso não são flores, que tem também seus desafios, das pessoas se magoarem, de conviver demais, e tem uma hora que você precisa de um espaço, , entender quem é você, o que você é nesses coletivos. A gente morou em casas coletivas por muitos anos, até três anos atrás. Até a pandemia a gente estava morando já numa terceira casa coletiva, que já eram outras pessoas. E que são e foram espaços de construção de muita coisa. É muito potente e desafiador você negociar: você não vai fazer o que você quer, você tem que fazer concessão, se fosse sozinho, você faria de outro jeito. Ao mesmo tempo, é esse lugar de aprimoramento dos, dos processos, porque todo mundo bota uma força, uma fé, e isso é muito grande. Quando todo mundo bota uma força e uma fé focado junto, é muito grande. Mas sintetizando a sua pergunta de por que esse processo ter sido coletivo: era muito a

coerência com como era a vida da gente – eu acho que como é –, como a gente aprendeu a fazer, como a gente aprendeu a ser, como a gente descobriu o audiovisual, que é muito coletivo e que não faz sentido essa hierarquia. Ela... os filmes que, que partem dela eles, sei lá, eles já nascem com alguma falha. É, é isso, mas também o coletivo pode ser muito violento. Frisar que eu não estou romantizando isso, mas que a vida era assim, era coletiva.

Serena Veloso Gomes

Bacana, ouvir isso. Porque a gente... pode falar, pode falar. Desculpa, é porque está dando umas picotadas aqui no meu áudio.

Lívia de Paiva

É porque você ficou... Isso, eu acho que é a minha internet, gente. Eu não sei, mas é só Serena que está para mim, às vezes, picotando.

Elena Meirelles

Não.

Lívia de Paiva

Aí eu não sei, mas qualquer coisa vocês dizem. Pode falar, Serena.

Serena Veloso Gomes

É? Pra, Pra você também tá assim, Elena?

Elena Meirelles

Tá Serena, o seu tá picotando um pouco.

Serena Veloso Gomes

Porque pode ser a minha internet mesmo. Deixa-me ver. Vocês me dão só um minutinho para eu ver o que eu posso fazer? Rapidinho.

Elena Meirelles

Você está falando comigo?

Livia de Paiva

Eu falei, será que eu aproveito para pegar uma água?

Elena Meirelles

Pega.

Livia de Paiva

Eu vou. Aí você me avisa.

Serena Veloso Gomes

É, eu não sei. Eu vou tocando aqui, mas ainda está picotado?

Elena Meirelles

Agora eu não te vejo.

Serena Veloso Gomes

É, eu desliguei a câmera aqui.

Livia de Paiva

Mas sim, estava rolando, só de vez em quando aqui que trava.

Elena Meirelles

Dá um atraso, às vezes a gente se atropela um pouco mais, está rolando?

Serena Veloso Gomes

Está. Eu estou conseguindo escutar. Às vezes trava em alguma coisa e dá para pegar. Então está bom, vou seguindo aqui. E a gente estava comentando, sobre esses processos coletivos e eu queria entender um pouco de como é que foi esse trabalho com as meninas, a Deyse e a Lila, como atrizes. Porque elas são roteiristas, elas trazem experiências da vida delas para dentro do filme, mas como é que foi essa relação delas como atrizes? Vocês enquanto diretoras, elas enquanto atrizes, é como é que [falha no áudio] juntas, das personagens?

Porque eu percebi no filme que, me parece, é muito fluida a interpretação delas. O que tem também a ver com essa questão de trazer esse cruzamento entre ficção e realidade. Assim, eu queria que vocês comentassem um pouco de como que foi essa relação que também se embaralha, nos processos. É uma pergunta. Eu estou afirmando, mas é uma pergunta.

Lívia de Paiva

Eu não sei se eu ouvi a última que você fez, mas eu acho que, não sei, se você puder repetir, quando você falou que se misturam no processo era referente a ficção e doc, é?

Serena Veloso Gomes

Assim eu perguntei sobre porque vocês... No filme me parece que a interpretação delas é fluida. Trazer um pouco dessa vivência delas pras personagens tornou as personagens bem mais fluidas. E aí eu queria entender um pouquinho de como é que foi essa relação de criação artística com elas, e pensando também a relação de vocês não só como diretoras, mas uma relação de amizade que vocês têm com elas.

Lívia de Paiva

Vou contar: aquelas são contadoras de história, natas. Elas vão levantar na roda e vão contar uma história que aconteceu e vão interpretar fazendo as vozes de todo mundo, todos os detalhes da história e te envolver muito. Elas são muito boas mesmo na capacidade de contar história, de entrar e acreditar no que você está contando. É elas, as duas, como a Elena falou, , tinham uma experiência, tem uma experiência com a arte, jogral, música. Além de tocarem nas Tambores de Safo, elas cantavam também. Cantavam eu digo porque não tem tido apresentação. E não estou certa se Lila ainda está no grupo, Lila foi eleita vereadora, atual vereadora pela nossa casa, em Fortaleza. Eu sei que Deyse ainda está. Mas, tinha uma trajetória com arte, com jogral, com experiência nesse lugar do teatro, são contadoras de história, cada uma delas não é muito diferente uma da outra. Mas acho que é muita confiança na gente de interpretar um diálogo e ouvir da gente como é que está, e a gente propor e pontuar, e embarcar de fazer de outro jeito. Depois do primeiro dia, que a gente teve do filme uma diária, elas chegaram pra gente pra falar pra confiar, pra dar os toques mesmo, que elas estavam confiando que a gente era esse olhar que estava vendo de fora, então, que a gente falasse.

Eu gosto muito de comentar que elas atuaram essas personagens. Foram textos escritos, foram textos ensaiados. Então não é só que elas estão sentadas lá, tão contando porque aquilo aconteceu. Não, tem muita coisa ali que foi escrita, que foi roteirizada e que não por isso deixou de ser verdade. Mas que também vem de um lugar de trabalho delas, apreender um texto, trabalhar nesse texto, trabalhar nesse texto com a gente, trabalhar nesse texto sozinha, trabalhar uma com a outra, entender que dinâmica de set é essa que pode deixá-las à vontade, incidir sobre isso, falar “ó, isso talvez fosse mais confortável assim, assim não”. Nesse lugar de trabalho, apesar de não serem atrizes de cinema, nesse lugar que o cinema vai botar em algum momento, até chamar/dividir pessoas em ator e não ator, que eu acho bem complicado, mas que é importante frisar esse trabalho delas nessa função que elas desempenharam de atrizes, de personagens que não eram elas. E acho que desse lugar de confiança mesmo que elas tiveram na gente, em poder dar os toques e ensaiar junto, em, em propor alguns caminhos. É de botar fé que ficaria bom, sem nem precisar ver se ficou, e depois assistir o resultado junto e conversar.

Acho que vinha dessa relação segura de amizade também que a gente tinha construído, e não só por ser uma relação de amizade, mas por a gente ter maturado o **Tremor** junto, então quando a gente ia para as decisões, já tinha tido muito debate, muito acúmulo sobre as coisas. A gente tinha um repertório junto, a gente viu os filmes juntas, conversava sobre eles. Então, quando a gente chegava no roteiro, a gente lia junto, conversava sobre ele. Quando a gente chegava pra uma decisão, já tinha uma bagagem por trás, pra tornar seguro aquele campo por onde iria aquela decisão que a gente tomaria.

Elena Meirelles

Serena, eu acho que é isso.

Serena Veloso Gomes

É isso.

Lívia de Paiva

Contemplada?

Elena Meirelles

Contemplada.

Serena Veloso Gomes

E o filme também ele traz assim questões que são bem dolorosas, né? Fala sobre cárcere de mulheres, opressão, autoritarismo, desaparecimento de algumas mulheres por conta desse autoritarismo. E entrelaçando essas histórias que vocês escutaram, desse episódio de 2013, desde sempre era intenção do filme fazer esse entrançamento entre real e ficcional, ou isso foi surgindo à medida que vocês foram mesmo caminhando com o projeto?

Elena Meirelles

Não, isso é sempre, sempre estava colocado assim. Foi algo que a gente já destrinchou bastante na hora da escrita do projeto, esse propósito de através de uma ficção, trabalhar coisas vividas e coisas da sociedade, dos coletivos. E a intenção sempre foi que as coisas, as histórias contadas representassem para além de uma vida. Retomando um pouco uma história do nosso trabalho de roteirização junto com Lila e Deyse, por exemplo, tem a cena em que a Janaína já está no quintal da Cássia e elas recebem uma visita de três mulheres que estão lá como uma aparição, porque na verdade elas estão presas, e as três contam um pouco da sua história de encarceramento, assim, o que aconteceu. Essas foram histórias que, principalmente Deyse ou Lila também, agora estou confusa se Lila estava nesse projeto do Pelas Aves de uma Arte, que foi um projeto de arte educação dentro de um presídio feminino daqui. Um projeto do Instituto Negras do Ceará. Que elas tiveram contato e escutaram histórias como essa. A ficção era para acolher essas histórias de muitas pessoas, que foram algumas das compartilhadas pelos coletivos que atuaram e que trabalharam no filme, mas para além também.

Lívia de Paiva

Trazendo uma discussão que a gente tinha muito, era não representar a violência, que isso já tá dado, isso já tá na TV, isso já tá nas histórias, isso já tá marcado no corpo. Não engatilhar isso também nas pessoas e não deixar de falar sobre isso, ao mesmo tempo. Como é que a gente poderia falar de uma forma que marcasse a existência, que tirasse de uma invisibilidade pública para o Estado, tanto as histórias quanto o recorte de gêneros, sobre sexualidade, classe, da violência, da história, o mito da democracia brasileira, não só

da democracia racial, mas também de um Estado que se diz democrático, mas depende, só se você for branco. E então tirar de uma invisibilidade e, ao mesmo tempo, falar do afeto, daquilo que é força, daquilo que pode ser cura, daquilo que não vão conseguir prender. Podem separar essas mulheres, podem prender essas mulheres, existe uma violência inegável sobre esses corpos, mas não vão tirar o fortalecimento de espírito que elas têm pelas coletividades que elas formam, pela fé que elas têm, pela sabedoria ancestral, pela intuição, pela capacidade de sonhar, de imaginar, de se sentir, de se invocar, de se convocar, de manter a memória de algo de uma delas que não está mais aqui viva. Então, isso você não prende, isso você não tira. Isso é uma coisa que o cinema pode também, junto com a força que essas personagens trazem, o filme poderia também ser essa espécie de amuleto, de talismã e de cura, e de, ao mesmo tempo, fixar essas histórias na grande História.

Elena Meirelles

E de vivência de festa, de brincar, também. Fico pensando quando a gente pisa naquele chão do mausoléu, que é um espaço muito ocupado por movimentos sociais aqui em Fortaleza, sempre foi, porque sempre foi um espaço de muita contradição. Um mausoléu que guardava até pouco tempo os restos mortais do Castelo Branco, junto ao Palácio do governo do Estado, do Palácio da abolição. Então, sempre foi um espaço ocupado em manifestação e tal, e a gente pilhou pra brincar de simular um sequestro...

Lívia de Paiva

Ninjas.

Elena Meirelles

Ninjas que fogem numa kombi e se escondem atrás das árvores. Então, de certa forma, a gente tira onda também, em coletivo, daquilo que oprime, dos espaços que oprimem, e dessas histórias de violência. Não, não tirar onda das histórias, mas é mais...

Lívia de Paiva

Dos espaços, da estrutura.

Elena Meirelles

É, dos espaços.

Serena Veloso Gomes

Bacana, vocês estavam comentando também sobre essa questão da ancestralidade, acho que se entrelaça com esse ponto de não mostrar a violência, porque aí eu percebo que o filme vai trazer muito essa questão da oralidade, das mulheres se sentarem ali, contando suas histórias, ou elas se encontrando em sonhos, em delírios. Então, a fabulação é algo forte dentro do filme? Eu queria que vocês comentassem um pouquinho sobre essa potência da fabulação, como uma força mesmo de [interferência no áudio] assim, dentro do **Tremor Iê**.

Elena Meirelles

Eu acho...

Lívia de Paiva

Cortou a palavra central da frase.

Elena Meirelles

O final.

Lívia de Paiva

É a fabulação como potência de? Aí sumiu.

Serena Veloso Gomes

Ah, sim. É uma força, uma potência e uma potência ancestral também, uma força ancestral dentro do **Tremor Iê**.

Elena Meirelles

Sim. É como a Lívia trouxe. As atrizes do filme são grandes contadoras de história na vida. Então, sempre foi uma fabulação no dia a dia da vida, que a gente sempre admirou muito a essa ferramenta que era tanto um instrumento de agregar as pessoas, mas muito de

memória, de manter uma memória viva. E não eram novas histórias, não. Eram histórias contadas. São até hoje compartilhadas repetitivamente, mas sempre com o mesmo vigor para manter a história ali, viva e compartilhada, entre quem está junto, vivendo a vida, e que eu acho que a gente sempre enxergou como grande potência contra o apagamento, contra a invisibilidade de histórias que são marginalizadas. E é invenção também. Nunca a história ela é trazida da mesma forma. Não precisa simular o real, mas recriar ele, com aquilo que importa para levantar aí o ânimo coletivo. Ultimamente, eu estou muito com uma frase na cabeça, que eu acho que eu escutei recente de um sambista carioca, que é “O que espanta a miséria é festa, ? É...” Acho que essa fabulação também entra muito nesse lugar mesmo. E a música também. E a música também está presente no filme dessa forma, agregando pessoas e mantendo a memória viva, e fazendo festa quando é o que resta. E o que traz felicidade para a vida, assim, apesar das violências dessa sociedade.

Lívia de Paiva

E é uma coisa que mãe, vó, fala para a gente: “menino, palavra é coisa muito séria”. “Cuidado com você diz, com o que você chama pra você”. É bruxaria. A palavra ela é muito séria. Tem uma amiga nossa, a Cris Faustino, que ela fala que depois você fala uma coisa, o som ele fica propagando no mundo para sempre, ele não some mais. Então, é isso. Muito bonito o que a Elena traz, assim, que é manter a memória viva, porque quando você conta uma história, ela está acontecendo na sua frente, ela não aconteceu três anos atrás. Ela está acontecendo na sua frente, com todas as emoções e surpresas, do desenrolar das coisas, ao mesmo tempo que aquele corpo que diz e que viveu, passou por aquilo ou ouviu falar, tá dizendo para a gente que aquela história mora nesse corpo. Então, não existe uma linearidade, passado, presente, futuro. Aquilo ali é o presente. Nós somos esse acúmulo das coisas que aconteceram, que contaram pra a gente que a gente acredita que aconteceu. E a gente tem a capacidade, inclusive, de transformar isso e passar a achar que vivemos de uma outra forma, que não era aquela que a gente vivia. Isso pela palavra, pela possibilidade de ser de um outro jeito a partir do momento em que a gente conta de uma outra forma. Ou se a gente inventa, a gente intervém, e aí isso é uma potência muito grande. E acho que a fé de ouvir história também e acreditar nela é muito ancestral, talvez das coisas mais antiga que tenha: fazer uma fogueira, sentar-se em volta e ouvir história, contar história, marcar essa história com formas ou, enfim, palavras. Acho que a oralidade tem essa magia mesmo

de estar vivo, ainda que não tenha sido com a gente. A gente passa essa bola e ela continua, ela segue.

Elena Meirelles

Tem, tem mais uma coisa que eu fico pensando aqui é que a fabulação no **Tremor Iê** teve um... um lugar de anunciação coletiva, assim, da gente, de querer realmente ler o mundo como ele estava se dando naquele momento, como ele tinha se dado no passado, e como é que a gente via um futuro possível acontecendo. A gente estava em pleno 2017, e aí acho que o grande mote da nossa ficção científica construída veio em um encontro de roteiro, que a Lila trouxe assim: “e se não tivesse polícia nesse mundo, ?” E aí a gente parte disso. Se não te tivesse polícia, a repressão acabaria? Tem essa perspectiva possível da gente imaginar um futuro provável sem polícia, ou não. Aí a gente chega um pouco nesse mundo que a gente conjectura, de que, assim como sempre aconteceu, o Estado arranjará novas formas para fazer do mesmo jeito, de reprimir os mesmos corpos, ou de até achar formas ainda mais cruéis de camuflar. A gente desenha um lugar do Estado, o lugar dos soldados do bem, desenha o discurso que teria esse estado, como é que seria a presença dele no nos diferentes territórios da cidade, como seria o discurso na periferia, como é que seria o discurso nos bairros nobres. E com isso, eu acho que a gente tem o filme como um lugar da gente de leitura de mundo e de compartilhar leitura crítica, e de colocar isso para o mundo também, , pra debate.

Lívia de Paiva

Sim.

Serena Veloso Gomes

É, ao mesmo tempo que rola isso, rola tipo a imaginação de formas de resistência. É... [áudio interrompido]. Existe um mundo do outro se atualizando, mas formas de resistência também.

Elena Meirelles

Sim, sim.

Serena Veloso Gomes

Eu queria que vocês comentassem um pouquinho, que eu percebo isso muito em relação ao som no filme. Porque é tem essa relação com a música. Com as meninas... Foi justamente no início do filme ali, elas relatando e lembrando, ocasião dos atos de junho. E aí elas sofrendo a violência, mas ao mesmo tempo, ela estava tocando ali, como ato de resistência a essa violência. Tão ali, , tão com os corpos ali na rua ocupando esse espaço com o som, . E o som, ele preenche o filme o tempo todo. A gente vê ele ecoando, o som ecoando no filme. O som do berimbau, naquela cena da Janaína presa. E ela imaginando ali formas de escapar daquilo. Conta um pouquinho sobre isso. Assim, dessa costura do som no filme. Como é que ele tem esse peso, nesse sentido, assim, de um elemento que transborda [áudio interrompido] e traz a imaginação de liberdade.

Elena Meirelles

Mais uma vez sua última frase cortou. Você fala nesse elemento que transborda...

Serena Veloso Gomes

Ele transborda, dali, do filme, assim, vocês pensaram esse som como o elemento que traz essa imaginação de liberdade para essa subjetividades que vocês estavam trabalhando no filme? Que são periféricas, mulheres lésbicas, que estão ali... deu para ouvir, gente? Eu não sei o que faço com a internet, tá bem ruim.

Elena Meirelles

Deu certo, deu para ouvir. Ah, que lindo. Que bom você enxerga isso no filme, que isso chega para ti, porque com certeza essa era uma grande intenção, e é esse reflexo da bagagem, trazida não só por Lila e Deyse, como por outras integrantes do elenco e da nossa diretora de som, de trilha, a Flávia Soledade. Flávia ela foi desde bem do início do grupo Tambores de Safo, a maestro do grupo, que também ensinou a percussão para o grupo está no filme nessa direção de trilha, assim como é Deyse, Lila, Lucinete, Tiê, o Marílio, todos, todos é...

Lívia de Paiva

Jessica.

Elena Meirelles

Jéssica. Ai, meu Deus, que medo de esquecer alguém. Trazem isso como grande bagagem e realmente era para costurar o filme nesse sentido e chegar como realmente esse elemento que transmitisse esse sentido de conexão coletiva, de ancestralidade, de liberdade, de conectar esta coletividade mesmo, apesar de distâncias impostas. E foi bastante trabalhado para que entrasse como esse elemento narrativo. Lívია?

Lívيا de Paiva

Sim. E é tão verdade isso que até uma das histórias que elas contam, que tem muito na realidade de uma coisa que aconteceu, delas terem sofrido uma abordagem policial por estarem tocando e portando instrumentos. Então, assim, isso é uma arma, que você está fazendo com essa alfaia, com esse agogô? É ameaçador mulheres com instrumentos nas mãos, e toda a simbologia que o tambor traz no Brasil, um processo de racismo histórico. Lei de vadiagem e tudo mais. E você é taxar os indivíduos, ainda mais se for mulher, ainda mais for lésbica. É uma ameaça, porque é uma força, porque o tambor invoca, porque é coletivo, porque elas estão juntas, porque se sentem mais fortes, porque transmuta uma coisa, porque chama, convoca, repete coisas, mensagens ancestrais, convoca uma espiritualidade, grita bem alto, bem longe, outras pessoas escutam. Acho que vocês falaram muito bem, tanto Elena quanto você. É muito bom te ouvir também, Serena. A gente saber de como o filme chega para ti. Porque tem isso, a gente pode ter pensado algumas coisas, terem sido básica para nós, premissa, mas outra coisa é o que ele vira, o que cada pessoa também sente a partir de como chega e da sua relação.

Elena Meirelles

Sim, perfeito. Ai mais uma história que eu lembrei agora, que você trouxe história de 2016, da violência na rua. Outra história de música, que a música e a história da música também entram no filme, é o coco “Tá Caindo Fulô”. Que, de fato, na manifestação de 2013, conectou duas companheiras, que estavam lá manifestando, e tavam sendo violentamente reprimidas pela polícia. Quando uma puxa e canta essa música, a outra escuta de longe, reconhece, se fortalece. E isso está nessas músicas muito carregadas de histórias.

Lívia de Paiva

E é um ponto. Ela sendo presa e ela começa a puxar um ponto chamando todas as forças que estejam ali e se façam ali presentes. É isso... muita história. Onde elas tocam no final do filme, é onde desfilam os maracatus em Fortaleza, que também é uma expressão cultural muito viva, muito antiga também na cidade, no estado, e que se mantém sem muito incentivo ou quase nada de política pública. E são os grupos negros que puxam naquela avenida e desfilam no Carnaval. As meninas tocam os tambores na Domingos Olímpio, onde foi gravado.

Elena Meirelles

É

Lívia de Paiva

Muita coisa.

Elena Meirelles

E aí a Flávia traz a expertise mesmo de alguém que pesquisa música muito a fundo, principalmente, assim, música de tambor, de percussão e aí não é qualquer maracatu que Flávia traz para o grupo tocar ali, mas é o maracatu baobá especificamente daqui.

Lívia de Paiva

Baobá.

Elena Meirelles

Que aí tem essa riqueza também. Podendo conversar com a Flávia, você saberia mais detalhes. Mas essa riqueza de um de um conhecimento bem aprofundado nos ritmos daqui. É...

Lívia de Paiva

Tem um toque de berimbau também para anunciar a chegada da polícia, na resistência

histórica dos grupos de capoeira, que aí foi mestre Ricardo que trouxe. Lena que gravou.

Elena Meirelles

Sim

Elena Meirelles

O professor Ricardo, não sei se ele hoje em dia já é mestre, mas, assim, ele é do Rio.

Lívia de Paiva

Eu penso.

Elena Meirelles

Aí foi uma colaboração bem interessante de a gente pensar assim que a gente gravou a contribuição dele no Rio, ele assistindo a cena, aí fazendo o berimbau, olhando para cena, e ouvindo falar do que a gente estava trazendo para a cena, qual é a história e tudo mais. E aí traz esse elemento que também conecta territórios de vários estados no Brasil, através da capoeira. Que o toque em si vai narrar essa história também de anunciar a chegada da polícia, de trazer a emoção, assim, contida nos diferentes ritmos. Bem lembrado que teve essa contribuição também.

Serena Veloso Gomes

Caramba, que rico. A gente assistindo, acho que não tem dimensão assim, de como que tudo isso foi sendo elaborado, para chegar a esse produto final que tá na tela, assim, muito lindo. E sobre a escolha de câmera? Porque eu vejo que... a minha percepção é que vocês escolheram filmar os corpos no filme numa relação que é da gente ficar ali como se a gente fosse cúmplice mesmo das ações, das ações ali de insurgências delas. Pichando na rua, indo atrás dos restos mortais do Castelo Branco, mas também naquela cena da fogueira, , que a gente está ali, uma câmera parada e a gente está ali só mesmo... como se a gente estivesse participando e elas estivessem contando para a gente. Como se a gente tivesse naquela roda também. Tem uma câmera que é bem cúmplice assim, me parece. Vocês poderiam comentar sobre isso, essa escolha desse jeito de filmar os corpos dessas mulheres no filme?

Elena Meirelles

Vai, Livia.

Livia de Paiva

Eu adorei a câmera cúmplice, amei. Retomando a nossa conversa de há pouco, que o filme ele é uma contação de história também. Além das personagens, o próprio filme é. Então acho que faz muito sentido se sentir na roda com Cássia, Janaína, contando aquela história em volta da fogueira. O filme é essa fogueira em algum lugar, que a gente senta ali e a gente fica calado para ir prestando atenção, ouvindo, sentindo, para a gente ouvir e ver essas histórias. Botando fé nelas? Não sei, acho que tem coisas que podem ter sido conscientes, outras que a gente era cúmplice mesmo. Faz sentido isso da gente ficar bem pertinho delas, querer também filmá-las bem lindas e bem grandes, como a gente as vê, bonitas aqui. É, não sei, tô tentando resgatar alguma conversa nossa, Elena, que a gente tenha trocado sobre decisão de decupagem, assim, que ajude.

Elena Meirelles

Sim, eu lembro da gente decupando a conversa com o burocrata. Quando a gente fala burocrata, faz sentido para você? Porque isso é uma coisa do roteiro. É, eu lembro que tinha uma relação de como é que a câmara estaria em relação a ele, e ali. Então, muito junto delas...

Livia de Paiva

Frontal para ele. No ombro delas.

Elena Meirelles

No ombro delas. É... e... que mais?

Livia de Paiva

Acho que a de se formar um...

Elena Meirelles

Ai, e a cena da visita também, que a gente amou trabalhar nela, porque ela tem um lugar especial na memória, assim. A visita das fantasmas, como a gente chamava, mas na verdade, das aparições no quintal. A gente queria estabelecer uma sensação de que a gente assume o ponto de vista delas, olha para Cássia e Janaína através delas, e olha uma pra outra também, reforçando com a decupagem o círculo que elas formavam naquele quintal.

Lívia de Paiva

E a gente que fecha o círculo, que está se...

Elena Meirelles

Isso, a gente assistindo, fechava o círculo. E revelava também aos poucos. É, eu acho que a gente chega já dentro da roda, assim, e dentro desse olhar diferenciado, com uma presença especial no quintal para então, no final, revelar a roda, que a gente estava compondo. E ao mesmo tempo, construindo com um olhar que as visitas olhassem elas, mas elas não vissem, nunca retornassem olhar, não vissem a presença, mas estivessem evocando-as, de certa forma.

Lívia de Paiva

Eu ia falar da, da cumplicidade do olhar também, que é essa coisa de quando você é muito amiga e não precisa nem falar às vezes. Aí, como é que a gente filma isso? O silêncio que diz para caramba, ou quando você está à vontade, ajustando o dread na outra, aí tem um silêncio que é confortável, aí você lembra de uma história. Ou quando você está numa situação tensa, e aí basta um olhar. Ou olhar para fora para a gente lembrar de alguma coisa que a gente vai trazer pra essa presença, como elas no bosque, na floresta, quando [acontece o] devaneio da Cássia. Acho que o olhar também traz muito a cumplicidade, tem muito essa potência aí. O cinema é brilhante para isso, por todas as brincadeiras que a gente pode fazer, com olhar, com montagem, com montar espaços desconexos, botar um som que é de outro canto e aí atravessar portais mesmo, virar outras coisas.

Serena Veloso Gomes

Sim, com certeza. Uma coisa muito linda que eu achei que vocês fizeram é com a fotografia, a fotografia é belíssima. Vocês optaram por filmar à noite a maior parte do

filme, e tem cenas que são diurnas, assim, pontualmente. Mas, a maior parte do filme é feita à noite, e aí as ações das personagens também. Essa fotografia tem uma relação com o vínculo que elas têm com a cidade, com como é que elas podem transitar ali dentro da cidade? Então, só à noite que elas estão ali fazendo os atos de transgressão mesmo, e estão podendo ocupar os espaços da cidade tão vazios. E ao mesmo tempo, ali em volta da fogueira também, estão ali de noite, mas ali a fotografia, ela tem uma coisa especial, de fazê-las brilharem, aparecerem e desaparecerem na luz da fogueira. Como é que vocês pensaram essa fotografia? Como que isso ajuda também a explorar um pouco esse modo de olhar pra essas personagens?

Livia de Paiva

Na verdade, adorei ouvir o que você falou, assim. Eu já anotaria para pensar sobre o que você vê. A noite como um espaço onde se pode circular, para fazer as coisas que não está sendo vista por alguém que está ali presente, mas tem esses espaços de vigilância da cidade, essas câmeras e olho que tudo vê. Então você tem que ser muito rápido. Fortaleza tem uma peculiaridade, é uma cidade muito grande, tem muita coisa que funciona até tarde, mas em alguns espaços da cidade não tem muita gente andando na rua. Tem até um filme do Ivo, que é lá de Fortaleza, que chama **Medo do Escuro**. É de uns anos atrás e vale falar um pouquinho. É um filme, uma fabulação, uma pira grande sobre isso, sobre estar na rua. Mas fico pensando: quem é que tem esse medo de estar na rua. E tem medo por quê? Porque o medo que as mulheres que estão na rua teriam, é justo desse aparato de segurança do Estado que estaria ali pra proteger na verdade propriedade privada, pessoas de um circuito da cidade privilegiado e tudo mais, e que longe de todo mundo, cometem várias violências? São as pessoas que não sendo vistas, estão cometendo as violências justo por isso. Então a noite, ela traria tudo isso e a possibilidade do encontro, de contar uma história baixinho sem muita gente estar ouvindo, poder tramar alguma coisa. É quando se dorme e sonha. Se você trabalha de dia, você tem essa potência do sonho e de quando você terminou os afazeres, de pensar e de lembrar, e as preocupações. E... tudo que a cabeça da gente chama e que a gente tenta trazer um pouco para o filme, criando imagem a partir disso. Tudo que a cabeça evoca de preocupação, de uma convocar a outra, de sonhar com a outra, de intuir, de lembrar, manter as histórias vivas. Mas a palavra-chave, eu acho, para essa foto, pelo que você traz, é muito a noite: a noite, sendo essa potência congregadora

dessas contradições todas. É perigoso para quem? Ao mesmo tempo, é possível de se transitar os diferentes espaços da cidade, como eles são marcadamente contrastantes? Você vai ter as grandes avenidas vazias e você vai ter, na periferia, no lugar onde Cássia mora, vizinhança presente, mesmo que seja pelo som. Apesar de que o filme vai trabalhar numa ficção científica, especulativa, num outro tempo em que existe um toque de recolher, em um governo cristão que vigia escancaradamente esses corpos, e a circulação deles também, e pede para não sair porque é perigoso. O quanto isso é muito estratégico para que a vida não pulse, para que as pessoas não se encontrem. E aí você vai colocar todos os estigmas sobre esses corpos para justificar a violência contra eles. Você quer completar, Elena?

Elena Meirelles

É, achei muito massa mesmo você, puxar, assim, o pensamento de foto que eu acho que está imbricado com as escolhas, mesmo, de pensamento do filme. Talvez para complementar mesmo, um aspecto também que eu acho que a gente tinha é que era um filme de pouco orçamento para ser um longa e o Raoni, que fez a fotografia, ele foi realmente muito hábil, de conseguir pensar a iluminação nesse escuro assim da noite, com pouco. Realmente foi uma fotografia feita com luz do fogo, com luz, é, de...

Livia de Paiva

A gente não tinha maquinária.

Elena Meirelles

Não tinha maquinária. Com, como é que chama? Bocal, com lâmpada?

Livia de Paiva

Aham.

Elena Meirelles

Lâmpadas é...

Livia de Paiva

Externa.

Elena Meirelles

Então...

Lívia de Paiva

Led.

Elena Meirelles

É, led.

Lívia de Paiva

Não tinha refletor, maquinário.

Elena Meirelles

É, não tinha. E aí um olhar muito atento para a cidade que, em si, como a Lívia já traz, já deflagrada muito essas diferenças, já tem esse sentimento, assim, mesmo de um espaço público esvaziado e vigiado. Aquela sequência também da sabiaguaba, quando a Cássia está de moto e ela é parada, eu acho que ela sintetiza muito essa interpretação que você traz do escuro ser o lugar seguro, afinal, porque a moto... ela em cima da moto está dançando lá dentro do escuro. A gente vê o farol da moto, ele dança ali, é leve, enquanto está no escuro, e quando sai para a luz, é outro corpo. É um corpo de mais atenção, de mais tensão até dar no baculejo. Então, acho que tem isso muito forte. E ali a gente conta com a iluminação da cidade mesmo.

Lívia de Paiva

É tão real isso que a gente filmou tranquila a parte da Deyse, assim, cometendo várias infrações de trânsito: a gente numa kombi, com o porta mala aberto, a câmera atrás filmando ela de moto. E quando a gente é parada na luz pra fazer aquela cena, de fato a gente é abordado pela polícia, que vê assim: que diabo é isso? Uma viatura de polícia, fazendo baculejo numa mulher aqui perto da duna.

Elena Meirelles

Esquisita.

Lívia de Paiva

Aí eles passam e a gente ficou meio assim liberada pelo momento, que a gente também não fechava as ruas, não tinha essas autorizações e era bora, vamo fazer rápido. Até por isso, não tinha maquinário, tinha nem como ter. Era tripé, câmera e se vira nos 30. Eles foram embora dizendo que iam voltar depois de não sei quanto tempo. Aí a gente terminou a cena e foi. Mas é isso, acontece com a Cássia e aconteceu com o filme também.

Serena Veloso Gomes

O filme em si já era um ato subversivo. Mas engraçado vocês falarem isso da luz, porque eu fico me lembrando sempre dos filmes do Adirley Queirós. E me parece que vocês criam uma outra coisa. Não é nem entre luz e sombra, é como se fosse uma contraluzes mesmo. No começo, nessa cena aí da moto, ela está jogando a luz na gente. Tem uma luz... Ela está no escuro, mas ela está jogando uma luz na gente. É como se criasse um contraluz. Essa presença só é possível nesse contraluz. Não é nem na luz, nem na sombra: é um entrelugar. Achei interessante, assim.

Elena Meirelles

O nossa. Muito bom.

Lívia de Paiva

É tão bom quando você comenta as coisas do filme. Lindo. Dá vontade, eu vou começar a fazer perguntas também.

Serena Veloso Gomes

Ai, bacana meninas. E sobre esses afetos que o filme traz também. Queria que vocês comentassem um pouquinho também sobre isso, desse estar juntas, e seja contando uma história numa fogueira ou se encontrando em delírios assim. Essas alianças que o filme traz, que ultrapassam o tempo, ultrapassam espaço. Porque elas dão um jeito de se encontrar, mesmo que não estejam no mesmo lugar, mesmo que não estejam na mesma

temporalidade ali. Se encontram para lembrar de situações de violência, mas também parece que se buscando, para estarem juntas novamente em outro momento, – no futuro, talvez. Eu queria entender como que explorar esses encontros, por essa perspectiva, contribui para pensar outros olhares mesmo para essas mulheridades que o filme traz? Que são mulheridades periféricas, negras, enfim, lésbicas. Essa potência dos afetos. Como que isso traz para o filme outra perspectiva para olhar para as mulheridades?

Lívia de Paiva

Eu acho que a confiança que a gente conversou um pouquinho quando você perguntou de como foi a relação com as atrizes. Acho que a amizade, a confiança, ela traz essa potência mesmo de estar perto e conseguir construir narrativas, imagens sobre esses corpos, que estão em lugares confortáveis para eles, que tão em lugares que não são recorrentes no audiovisual. Parece que isso é possível porque a gente era amiga mesmo, porque a gente se confiava, e isso está na história, está nas personagens, está na relação também que a gente construiu e estava construindo. São as pessoas que estão na nossa vida até hoje. Também não sei, é? Eleninha, ajuda aí. Como que os afetos ajudam a construir essas mulheridades?

Elena Meirelles

Eu acho que é isso mesmo. A gente tinha esse desafio mesmo de que esse afeto estivesse presente no filme, fortalecendo as personagens, mas também fortalecendo essa narrativa de persistência. E a gente não tinha como também ficar fora. É muito louco, porque... eu nem sei como eu estou tentando formular com vocês. Lembro que foi para a gente, apesar da intimidade, foi difícil conseguir desenhar esses momentos de descontração assim, porque era uma vontade de tentar trazer para o filme algo que fosse muito leve, muito cotidiano, que tivesse isso na vibração da cena. Então, o desafio que estava em construir essas cenas cotidianas era muito diferente do desafio de trabalhar um diálogo. O diálogo da fogueira, que ali a gente tinha palavras para encontrar, esmiuçar, mas a gente queria também que tivesse um pouco de encontro, um pouco de dia, no filme, de estar no quintal juntas e compartilhar uma comida.

Como encenar isso no filme e trazer para a cena um pouco desse ar fresco, assim, de amizade? Mas foi isso, essa convivência, essa amizade longa, contribuiu realmente muito para

isso.

Quando o Tiê faz a cena também que é.... agora estou na dúvida, qual era o nome do personagem.

Livia de Paiva

Na visita?

Elena Meirelles

Mas era uma visita. É, no quintal, de dia. Eu acho que resgata um pouco da convivência da amizade mesmo.

Livia de Paiva

E acho que também essa coisa de construir a mulheridade, que corpo é esse, que representação de mulher é essa que esse filme se propõe a fazer. É também pensar que mulheres elas querem ser, com essa brincadeira que é fazer um filme. Tipo Cássia é... Deyse vai trazer a Cássia Eller, que é uma igual. Ela queria cantar e ela fala que muita gente falava que a voz dela parecia com Cássia. Então ela é Cássia, vai cortar o cabelo raspado de lado. Aí a galera ia falar: “ah, a mãe, não sei o que”, mas é um filme, vou fazer. Então tem uma coisa muito gostosa, a liberdade de poder ser e estar entre pessoas que você confia, então pode tirar a blusa, pode ter suvaco cabeludo, pode beijar outra mulher, pode soltar pum. Era uma alegria no set. É muito as coisas de quem vai tentar construir um espaço gostoso para poder ser do jeito que é. Ter o cabelo amarelo, rosa com roxo, usar a roupa que você escolher, escolher como você quer que seu cabelo esteja, porque vai aparecer numa grande tela. Então, é também a possibilidade de imaginar, de pensar como é que eu quero ser, como é que esse corpo quer estar. E tem que estar lindo, tem que estar brilhando, sentindo-se deusas, e a gente fazendo toda a magia do cinema para costurar isso e deixar mais belo e gostoso, leve. E eu acho que isso é construir mulheridade, porque é a possibilidade de liberdade e ruptura de código, de uma representação, de como “tem que” ser. Não sei nem o que é isso, se está para jogo, se está para ser discutido mulher. Tanto é que algumas pessoas transicionaram, algumas não se entendem mais como mulher, mas eu acho que estar em coletivo e em espaços de segurança, e o filme podendo ser esse espaço, é também um espaço pra isso aflorar, desabrochar, se inventar também, e sem rótulo tal hora. A gente vai junto, todo mundo se reinventa nesse processo. A gente sai de outro jeito.

Deixa eu acender a luz.

Serena Veloso Gomes

É, eu achei interessante porque a gente sabe de um processo aí histórico de invisibilidade, não só das mulheres hétero, mas principalmente das mulheres lésbicas, por exemplo, no cinema nacional. E aí vocês trazerem mulheres lésbicas para o centro da cena, mas trazerem numa perspectiva: existe ali a cena de afeto, existe uma cena de subversão, de não colocar em determinados rótulos, me parece também que é algo importante pro cinema que vocês se propõem a construir a partir do **Tremor Iê**, né?

Elena Meirelles

Isso, inclusive uma coisa que eu lembro que a gente pensou muito: a gente tem uma cena de beijo. A compreensão de que se trata de uma diversidade de corpos, de identidades, de gêneros que fogem da norma, eu acho que isso vem por outras compreensões e formas de estar no filme pra além de uma... a gente não representou a sexualidade explicitamente, assim. Mas ela está por uma identidade de grupo também, que eu acho que está explícita de outras formas. É interessante pensar como isso pode ser colocado. A nudez não vem, ficar sem blusa não vem como afronta a nada, ela vem num momento de liberdade, em que a Janaína tem um momento de fuga, de passeio pela liberdade para um teto de uma casa. Essa nudez acontece e ela se configura como afronta mais porque essa imagem não é aceita, o peito nu não é aceito. Mas colocar ele no filme sem ser numa cena de confronto, de violência, de afronta já tem seu significado também. A gente coloca ele no lugar que a gente gostaria de vê-lo, de liberdade.

Lívia de Paiva

E acho que também tem uma coisa nisso delas serem, essa identidade está representada, independente de ter uma cena que configura explicitamente desejo, alguma coisa assim, apesar de ter um beijo. Mas assim é um filme sobre mulheres lésbicas porque elas são as personagens, tem essa identidade e não se separa. Acho que essa interseccionalidade mesmo: não vai separar o periférica do lésbica e do negra e do mulher, assim. Não tem uma forma de ser, cada uma é única, nessas coletividades, mas a identidade, ela congrega

tudo isso junto ao mesmo tempo.

Serena Veloso Gomes

Bacana, meninas. Deixa-me perguntar para vocês também sobre esse sequestro dos restos mortais do Castelo Branco, que é esse ato não só de subversão, mas de tentar reconstruir uma outra história, sequestrando aquilo que está na história oficial que são os restos mortais de um ditador. E aí, eu queria entender um pouquinho de por que que foi justo o Castelo Branco? Eu sei que tem essa história de Fortaleza com essa figura aí e essa manutenção dessa memória. Mas assim, como é que isso apareceu para vocês, para ser incorporado ao filme? E queria entender um pouquinho também, de que força que isso é traz para o filme, esse ato das meninas se juntando para...

Lívia de Paiva

Vou tentar trazer alguns elementos aí. Elena, vamos tentando nos somar.

Elena Meirelles

Sim.

Lívia de Paiva

É, tinha essa coisa dos grandes monumentos que hoje falaria da cisgeneridade branca, da branquitude, do patriarcado, do militarismo, que é tudo isso que representa você ter um monumento que homenageia um ditador, onde se configura o governo do Estado do Ceará, que chama Palácio da Abolição, que tem esse nome que se vangloria de ser o primeiro Estado a abolir a escravidão no Brasil e tudo mais. Aí você coloca lá os restos mortais do primeiro ditador da ditadura militar de 64. Então é falar dessa ficção que coloca esses lugares de poder, que para representar é só botar a Câmera na rua, assim, é só documentar, porque o terror já está aí. Já é bizarro, não precisa roteirizar, só apertar gravar. E tinha algo dessa suspensão do tempo que a gente queria trabalhar, e não localizar onde é que o filme tava se passando no tempo também, que era a reconfiguração de um governo, agora com a abolição da polícia. E tinha uma ativação histórica com esse governo militar, por isso que a liberação das mulheres que ainda ficam presas na cena do burocrata se daria em troca... a barganha delas seria: vamos devolver os restos mortais do Castelo Branco e você solta as

outras que ainda estão presas. Por quê? Porque, para esse governo novo, os restos mortais do Castelo Branco são importantes, porque o autoritarismo não morreu. Essa base histórica é enraizada desse Brasil que vai ter hoje a PM como esse braço violentador legitimado pelo Estado, pago pela sociedade civil pra extermínio da população negra, da juventude periférica. Ele está lá e tem essa raiz histórica na formação do Brasil. Então, mesmo que a gente tivesse muito tempo depois, esses tempos eles estão relacionados. É uma atualização. Esse momento do passado, ele é uma edificação do presente desse novo governo também. Acho que um pouco por aí.

Elena Meirelles

Contemplada.

Lívia de Paiva

Pois é, você já veio à Fortaleza, Serena? Já foi?

Serena Veloso Gomes

Cara, eu fui deve ter uns 20 anos... mais, mais que 20 anos. Mas eu tenho vontade de voltar. Eu tenho, tipo, fotos pequenininha, mesmo, indo aí. Tipo, a Praia do Futuro. Tem muito tempo.

Lívia de Paiva

Sim.

Serena Veloso Gomes

Mas é massa, é massa. Assim, o que eu tenho memória. Na minha memória era massa, assim, a cidade.

Lívia de Paiva

É, achei dessas coisas muito doidas, muito, muito contraditórias. Mas aí, você veria: o prédio ainda está lá, esse mausoléu, ele tem uma coisa que a gente sempre conta assim quando for fazer a visita, e a pessoa que instrui, ela vai contar como a arquitetura todinha ela foi pensada para quem está visitando reverenciar essa pessoa, que é o Castelo Branco,

esse ditador. Tipo, onde as meninas correm, naquele plano, no primeiro que elas correm...

Serena Veloso Gomes

Aham.

Lívia de Paiva

Elas têm um chão de pedra, que as pedras elas são bem afastadas umas das outras, os ladrilhos. E aí, a guia lá do monumento estava contando para a gente que é feito desse jeito, porque se você não olhar pro chão, você tropeça. Então olhar pro chão é baixar a cabeça pro Castelo Branco, você fazer uma reverência com corpo pra ele. Assim, é muito surreal.

Serena Veloso Gomes

Caraca. Gente, surreal isso.

Lívia de Paiva

E o mais doido é que a esposa dele está lá também. Assim, ela é só a esposa dele. Levaram o corpo da mulher lá, destituíram ela de família e tudo. Ela é a mulher do Castelo Branco, que é o momento dele. Mas você entra na sala, tá lá as duas lápides.

Serena Veloso Gomes

Cara, e já rolou alguns atos assim, subversivos real, mesmo? Assim, de, sei lá pessoas, não sei, tentarem roubar mesmo ou pichar o lugar? Porque deve ser uma...

Lívia de Paiva

Ah, deve ser rolado.

Serena Veloso Gomes

É uma coisa que causa incômodo? Total, assim.

Lívia de Paiva

Deve ter rolado, mas ele é altamente vigiado.

Serena Veloso Gomes

Caraca.

Lívia de Paiva

Tem os guardas lá. Imagino que sim.

Serena Veloso Gomes

Surreal, gente. Meninas, eu vou fazer algumas perguntinhas. Duas perguntas, na verdade, agora fora do filme mesmo, mais de contexto, também para fechar um pouquinho dessa questão de trajetória. O que vocês entendem, não só o que vocês entendem, mas se vocês consideram que os filmes de vocês partem dessa perspectiva de um cinema de mulheres? É porque eu acho que é um conceito que ele... não sei, parece que ele tem suas contradições. E eu queria perguntar para vocês: o que vocês entendem por cinema de mulheres e se vocês enxergam as produções que vocês fazem nessa perspectiva.

Lívia de Paiva

Eu acho que sim, porque é aquela questão, a identidade, ela é uma só, com tudo junto ao mesmo tempo, assim. Então nesse lugar de quem filma, de ser mulher, eu acho que naturalmente já tem um recorte aí. E isso não quer essencializar e dizer que tem coisas que vão ser recortadas porque vão sair de um jeito, porque vem de mulher. Não, mas acho que coloca aí um lugar baseado na experiência, na bagagem de mundo mesmo. Então não teria como dizer que não é, mas ao mesmo tempo eu entendo a seriedade toda de tudo que a palavra traz, de discussão em um campo teórico de “o que que significa ser mulher?” Também de um de um reconhecimento, ter pessoas que não querem se firmar nesse lugar de gênero: sou uma pessoa fazendo filme. Não é um filme de mulher, é um filme. A gente não fala filme de homem, a gente não fala filme de pessoas brancas. A gente fala só os filmes quando eles são feitos por minorias. Então, também entendo essa importância de desprender de rótulo: esse é o filme de uma pessoa, que tem as suas especificidades tanto quanto qualquer outra. Mas pessoalmente falando, eu acho que é muito marcado, sim, por fazer um cinema, não sei se de mulher, porque eu não sei o que que significaria, mas sendo

mulher, com certeza. Acho que também porque os coletivos que me formaram e minha visão de mundo, eles têm uma das discussões muito presentes a questão do gênero. Uma delas, mas é também uma delas. Então é produzir sempre atento para isso. Para quais os lugares a gente quer colocar de representação, entendendo que representar, que criar, que um produto cultural ele tem aquela importância de influenciar sobre imaginário coletivo, de ditar lugares. Acho que é isso, mas é também algo, confabulando em elaboração também, tentando entender. Em transformação assim como identidade.

Elena Meirelles

É... eu, eu partilho muito dessa visão que a Lívia traz, ela me representa na fala. E super sublinho que, em dados momentos, é importante a gente afirmar, sim, identidades por uma estratégia também. Tem um lugar de batalhas que ainda precisam ser travadas. Aí, essa certamente não é uma superada. Têm reivindicações importantes que vêm junto com isso. Então, não vamos negar nunca esse lugar de que esse filme foi dirigido por duas mulheres. E outros filmes nossos também vão ter esse lugar assim. Duas mulheres pans[sexuais]. Eu acho que a gente, na nossa trajetória, tem visto muita importância nas lutas de gênero e afirmações dessas identidades. Quando é para disputar também. É, isso mesmo.

Serena Veloso Gomes

Bacana, meninas. E por último, eu queria saber de vocês: qual que é a percepção de vocês do atual cenário do audiovisual brasileiro enquanto mulheres na direção? Como que vocês veem que esse marcador social atravessa o fazer cinematográfico de vocês?

Lívia de Paiva

Ixi, muito complexo. Tentar falar algumas percepções. É maravilhoso que a gente ter anos de política pública...

Serena Veloso Gomes

Principalmente pensando nos desafios, hein.

Lívia de Paiva

Nos desafios? A gente tem anos de política pública de investimento no audiovisual e

informação. É muito massa ver a quantidade de filmes e de quem faz os filmes hoje. A diversidade desses corpos, dessas corpos, que estão realizando e que, consequentemente, mudam o que está sendo produzido. Quais as narrativas estão sendo colocadas. Ao mesmo tempo que tem um desafio de inserção onde se dá dinheiro. Que aí a gente vai bater na cadeia industrial, no circuito de distribuição e exibição, na necessidade de regulamentar as plataformas. Hoje está tendo muito consumo de audiovisual, mas aí todo mundo vai chegar em casa e vai ligar no Netflix, que não tem regulamentação nenhuma, que vai ter um monte de produto de fora, e que é muito desigual, muito sem transparência, como é a compra dos produtos brasileiros. Aí o Brasil quer lançar uma plataforma, até o fim do ano, de filmes nacionais que foram feitos com dinheiro público. O que é maravilhoso, é uma devolução para a sociedade civil. Mas ao mesmo tempo, esses filmes também querem ser vendidos para as plataformas de streaming, também querem ser pagos sem ser só na etapa de produção. Também querem gerar alguma renda que torne possível você, primeiro, sobreviver sem ser por edital, sem ser só por período, para também fazer pesquisa, também ter um tempo, um desdobramento de outros trabalhos possíveis. E há um ponto em que você fortaleça tanto a produção que você dependa menos desse investimento tão pesado nessa etapa de criação.

É, mas é isso, ao mesmo tempo, uma conjuntura de acirramento moral nas pautas no Brasil: perseguição de censura de livros em escola que abordam pauta racial, a criminalização das mulheres que são vítimas de violência sexual no projeto de lei – isso tomando dias e dias de uma discussão nacional, mas não para pra falar sobre os estupradores, sobre uma cultura de pedofilia. Então, nesse contexto também, os filmes que abordarem determinados assuntos vão ser perseguidos. Isso é um desafio desse tempo. E não só dele, mas que a gente vê, assim: todas as discussões, elas são muito rápidas e viralizam muito rápido. E as comunidades fundamentalistas cada vez com mais acesso aos espaços de poder. É conselho tutelar, legislativo, enfim. Mas aí, como que eu me vejo? Eu acho que é muito importante também falar que enquanto mulher branca, talvez eu tenha mais acesso, mais facilidade do que dificuldade possível, sabe? E é importante frisar isso para ser coerente com as lutas que eu defendo, inclusive. Nos processos que eu fui parte, não tive dificuldade por ser mulher. Talvez pela escolha dos filmes, os espaços onde eu estive, ainda restrito a um circuito universitário independente, onde essas discussões são muito presentes. Cercada, construindo com muitas mulheres, então, tendo esse espaço de

segurança. Não eram sets que tinham presença hierárquica muito masculina, que poderia ser assediada e tudo mais, como tantas conhecidas já foram. Como Elena veio, vou ficar pensando. Mas tu já tu conseguiu, Elena, elaborar? Muita, muita coisa.

Elena Meirelles

É gente, eu talvez não tenha conseguido também, porque eu estou um pouco pressionada pelo tempo, porque eu estou com visitas chegando. Mas foi muito bom o que você trouxe, Lívia. Eu queria estar com a cabeça ainda no lugar para conseguir contribuir, porque é uma questão muito importante. Reforço que esse lugar de mulher branca, até agora me trouxe também mais facilidades do que dificuldades, principalmente no lugar da realização, no lugar de proposição. Não tenho dúvida que isso nos facilitou até no acesso ao próprio curso de Cinema. O cinema, ele, desde o estudo, é muito elitista, muito inacessível, em vários lugares. Para se fazer, se depende de dinheiro, de acessos, para se sonhar em viver disso. Então, voltando àquela pergunta, eu acho que é mais fácil quando você vem de algum lugar de privilégio, sem dúvida. Nesse sentido, a experiência própria, acabei certamente bem mais marcada por isso. Quanto ao único lugar que eu percebo que, como mulher é um pouco mais difícil estar no lugar, é quando eu estou no lugar de técnica de som direto. Ali já é um mundo um pouco bem mais difícil de você ter credibilidade. É, credibilidade, eu acho que é a palavra, assim, para a mulher. Mas até aí, você vindo de um lugar de privilégio financeiro, você podendo acessar equipamentos, você já é parte de outro lugar. As áreas técnicas também vão ter isso. É isso, gente. Eu preciso agora concluir, porque estou ficando assim angustiada de deixar as visitas esperando.

Serena Veloso Gomes

Não, tá tranquilo, Elena. Eu também já estava encerrando aqui. Era mais ouvir essa última pergunta mesmo. E agradeço vocês duas, viu meninas? Sei que é difícil realmente tirar um tempinho, e foi um tempão. A gente ficou bastante tempo aqui conversando, e agradeço vocês por se disponibilizarem a conversar, por partilhar um pouquinho dos processos de vocês. Muito obrigada, viu?

Elena Meirelles

É um prazer também. Obrigada por nos provocar, lembrar das coisas, de trazer esses

olhares sobre o filme, que realmente foi um prazer ouvir e fez pensar novamente. Assim, pra mim foi bem prazeroso.

Serena Veloso Gomes

Obrigada.

Lívia de Paiva

Não é? E é muito precioso te ouvir quando você traz as suas impressões. Manda para nós quando você tiver algo escrito, não só do filme, mas também da tua pesquisa. Acho que independente, inclusive, de nós, manda porque é muito precioso te ouvir e passar esse tempo rememorando, aviva algumas coisas que estão na gente, que brilha o olho. É tão bom! Então, te agradeço também por isso.

Serena Veloso Gomes

Obrigada. Viu, meninas, foi ótimo. Foi muito prazeroso para mim também, porque aí eu ouvi, vocês ? E acho que é isso, pensar um pouquinho o filme para além da minha percepção, assim. Trocar eu acho que é muito engrandecedor pra mim.

Elena Meirelles

Nossa, que bom, que massa que o filme ainda tem também inspirado debates e pensamento a respeito. Obrigada, viu, por nos buscar e insistir também.

Serena Veloso Gomes

Está certo, meninas, assim que eu tiver alguma coisa, compartilho com vocês. A ideia é a gente trocar figurinhas por aí. E eu dar o retorno também, porque a pesquisa é isso também.

Elena Meirelles

Massa.

Serena Veloso Gomes

Aí, meninas, só para ver com vocês: depois, se vocês puderem mandar aqueles documentos

lá assinados e tudo bonitinho. É um protocolo também de pesquisa. Tenho que ter esses documentos depois para entregar, porque tem comitê de ética. Coisa bem, bem burocrática mesmo.

Elena Meirelles

Ah, certo.

Lívia de Paiva

Eu enviei. Está lá naquela conversa nossa.

Serena Veloso Gomes

Ah, está bem, é porque eu não abri o e-mail depois. Certo, então.

Lívia de Paiva

Joia.

Serena Veloso Gomes

Certo, obrigada, viu meninas. Boa noite.

Lívia de Paiva

Valeu.

Elena Meirelles

Um abraço. Bom fim de semana.

Lívia de Paiva

Boa noite. Bom fim de semana. Tchau.

Serena Veloso Gomes

Valeu. Tchau.

Entrevista com Lillah Halla (entrevistada D)

Data de realização: 17/12/2024

Lillah Halla

Essas são as condições que eu tenho neste momento. Talvez sejamos interrompidas.

Serena Veloso Gomes

Está tranquilo. A gravação é mais para que depois eu possa pegar as informações. Não tem, problema, não. Lillah, meu nome é Serena Veloso, eu sou doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB, e eu venho pesquisando sobre afetos e imaginários acerca das mulheres nesse cinema da pós-retomada, que é esse cinema mais recente, numa perspectiva de gênero, de raça, de sexualidade. E aí a ideia da pesquisa, para além de investigar em geral essas questões nos filmes, é fazer análise de alguns filmes desse período dirigidos por mulheres e protagonizados também por mulheres, conversar com as diretoras para entender um pouquinho dos processos de produção. Daí eu gostaria de saber se você está ciente dos processos dessa pesquisa. Vai envolver essa entrevista com você, e aí eu vou fazer as perguntas, que vão ser sobre a sua trajetória, também especialmente sobre o filme **Levante**. Caso tenha alguma pergunta que você não queira responder, sinta-se à vontade para não falar. É bem tranquilo. E você tem a possibilidade também de sair da pesquisa, se você achar que é conveniente. Aí eu gostaria de saber se está “ok”, se você está ciente desses termos.

Lillah Halla

Você, no caso, vai me mandar o que você escreveu sobre e a gente vai discutir?

Serena Veloso Gomes

Isso a gente vai trocar. A gente vai conversando no processo.

Lillah Halla

Ah, legal. Geralmente eu faço isso com as entrevistas que também vão ser publicadas, então é legal. Fico mais tranquila.

Serena Veloso Gomes

Está bacana.

Lillah Halla

É parte dessa relação de afetos, feminismos e horizontalidades.

Serena Veloso Gomes

Sim, sim. Com todas, é o que a gente vem conversando sobre trocar.

Lillah Halla

É. Exatamente, é muito coerente, fico feliz.

Serena Veloso Gomes

Isso. Então você consente com a gravação?

Lillah Halla

Aham.

Serena Veloso Gomes

Tudo bem, Lillah. Vou começar com um esquentinha aqui com você. Queria que você se apresentasse brevemente: assim, falasse quem você é, de onde você é. Uma apresentação, da Lillah por Lillah.

Lillah Halla

Eu sou nascida no interior de São Paulo. Eu trabalhei muitos anos antes de trabalhar com cinema. Eu trabalhava com grupos de teatro, tanto no Brasil como na Alemanha. Fiquei bastante nessa ponte de produções tanto de diretores alemães no Brasil como de brasileiros na Alemanha, nesse lugar quase de um cinema expandido, como uma diretora de audiovisual ou uma diretora de vídeo (em algumas épocas era chamado assim, também). E acho que a minha primeira aproximação com o cinema, além de uma cinefilia, ela foi realmente no teatro: foi um cinema no teatro. Meu caminho ele já começou um pouco híbrido nesse sentido, mesmo antes de eu estudar cinema. Eu acho que grande parte do que

é meu feminismo e o que também é o meu processo consciente de afeto, para falar nesse lugar da tua pesquisa, vem muito dessa experiência dos teatros de grupo. De um lugar onde o processo é a parte mais importante do resultado. Ou, inclusive, mais importante que o resultado, porque o resultado no teatro ele também é o próprio resultado, não é o resultado só como audiovisual.

O resultado do teatro, ele é um dia, e aí estreia, e aí você repensa ali naquela primeira relação com o público, e aí você refaz. Ele tem uma porosidade, além da horizontalidade e do processual serem muito mais importantes e oficializados como muito importantes, que é uma coisa que é muito difícil oficializar essa parte de processo dentro dos estágios do cinema. E aí eu acho que a gente já está falando de um tópico que é feminista.

Enfim, volto. Vou te dando umas pistas, você vai agarrando o que você quiser, e a gente volta. E então fiquei muitos anos no teatro também trabalhando neste lugar híbrido, entre cinema e teatro. A última peça teatral que eu fiz, inclusive, se chamava “Cinema” e acontecia com a plateia de cinema. Eu era assistente de direção dessa peça do Felipe Rich, e era uma plateia de teatro assistindo a uma plateia de cinema. Nesse processo foi que eu apliquei para Escola de Cuba.

Serena Veloso Gomes

E nisso que você estava trabalhando com teatro, já nessa experimentação, foi quando mais ou menos?

Lillah Halla

2001... Não, espera. De 2004 a 2010, que foi quando eu fui para Cuba. De 2004 a 2010, eu fiz teatro. Eu trabalhei muitos anos com teatro oficina, depois eu fiquei fazendo com o Goethe Institutes essas peças no Brasil, a gente foi com oficina para a Alemanha. Aí os diretores alemães que vinham para o Brasil, era uma época muito fértil do Goethe Institutes com o teatro, a galera mais foda do teatro contemporâneo vinha para produzir coisas no Brasil: teve o [Frank] Castorf, teve o [Christoph] Schlingensief, teve o Rimini Protokoll, teve a Lola Arias. Era uma época que eu observei muito e aí trabalhei muito com diretores muito fudas, ainda numa posição menor de direção, mas ali, cada vez mais, dentro de um processo criativo. E aí apliquei para escola de Cuba, no meio desse processo do “Cinema”, da peça do Felipe, entrei e fui. E ali, o que era um desejo de alguma maneira de

sistematizar um pouquinho do caminho que eu já estava traçando de um cinema, mas sem uma base de estudo, de formação. etc.

Eu parei a vida do teatro completamente, parei essa ponte Brasil-Alemanha completamente. Fui para Cuba, e a escola de cinema é uma ilha dentro da ilha. A gente fica ali super imersas, então realmente acho que eu não tinha tanta noção que ia deixar mesmo tudo para trás. Eu achei que ainda fosse ser uma pessoa muito das pontes. É difícil para mim fechar as portas. São processos que vão juntos. Mas acabou que foi um corte brusco pelas próprias condições. Ali abriu-se um novo capítulo na vida, que foi muito mais cinema e muito mais América Latina como ponte, mais do que é Alemanha e teatro. E eu não sabia o que ia acontecer na escola de cinema, não sabia. Fui estudar direção. Falei: “é, então eu vou. Vou ver o que é. Vamos ver o que é e como funciona e se eu não gostar, volto. Está tudo bem também. Não vão me trancar lá”. E foi uma imersão: foi um antes e depois na vida também. E eu acabei ficando quatro anos ao invés de três. O curso regular é de três anos. Eu fiquei mais um estudando roteiro, eu tinha feito direção, então eu acabei passando muito mais tempo do que qualquer pessoa jamais passou como estudante. E hoje eu volto pela primeira vez para [lá]. A gente levou o **Levante**.

Levante é feito de muita gente dessa escola. E aí, voltando um pouco para a questão dos afetos, para gente não perder o fio, acho que tem dois pontos essenciais: além de ser uma escola que está ali comentando um cinema político, é uma escola que está fomentando um cinema de grupo também. Cada uma dessas pessoas ali que está sendo formada, está vendo as mesmas referências que você diretora. Você diretora não é a detentora de um saber. Então, ali, o próprio processo já olha como [horizontal]. Primeiro que a gente mora todo mundo junto: a gente acorda junto, a gente dorme junto, a gente vibra junto, a gente chora junto, a gente vive, a gente pensa junto. É muito mais naturalizado o processo do cinema ali como algo mais coletivo. Isso também vem muito ao encontro com o lugar de onde eu vinha, do teatro, que também vai muito nesse lugar de valorizar cada pessoa da equipe como artista criador. O que desfaz já muito da hierarquia. Acho que isso também tem muito a ver com esse lugar de afetos.

E quando eu saí, depois de quatro anos, da Escola de Cuba, eu formei, junto com outras pessoas, duas delas também da Escola de Cuba, um coletivo feminista chamado Coletivo Vermelha. E o Coletivo Vermelha também foi uma nova escola e uma nova sistematização de pensamentos e de fundamentos, e de estudos, nesse lugar que estava ali pulsando, mas

que eu ainda não tinha entendido, não tinha dado nome, não tinha dado base. O feminismo – e mais tarde o que foi se tornando, para mim, um *queer* feminismo, um transfeminismo –, ele também foi me dando muita base teórica para tudo isso. Acho que hoje essa relação dos afetos, na minha humilde opinião, de quem só fez um filme longa-metragem na vida, ela é quase uma contramão do processo industrial, patriarcal, hierárquico, elitizado, monetizado, maquinizado do cinema. São quase, assim, antípodas, mas não podem ser. E aí essa grande questão, que talvez você pode falar um pouquinho mais do que te interessa, porque o afeto, também, tem um guarda-chuva gigantesco. Mas eu acho que o “como tornar esse processo tão enraizado no pior modo de produção possível”, historicamente falando, como transformar isso num processo diverso, sem morrer no caminho, eu acho que é uma das grandes perguntas para a qual eu ainda não tenho uma resposta absoluta. Porque eu também estou pesquisando.

Serena Veloso Gomes

Oh, bacana. Eu acho que a gente foi em vários pontos aqui que me interessam. Eu vou começar, antes de entrar no **Levante** especificamente, por isso que você pontuou desse processo na contramão do industrial de se fazer cinema, tenho escutado de outros cineastas também. Queria entender um pouquinho.

Lillah Halla

Depois você compartilha comigo, que eu também estou um pouco nesse processo, mas de trocar entre colegas, de tentar entender. É parte disso.

Serena Veloso Gomes

Sim.

Lillah Halla

Acho que é parte disso. Mas termina de falar. Desculpa eu te interromper.

Serena Veloso Gomes

Queria entender essa proposta do Coletivo Vermelha. Como foi esse processo de pensar um coletivo de mulheres na produção audiovisual brasileira? Qual era o intuito de vocês?

O coletivo ainda está ativo? Quando ele foi criado?

Lillah Halla

Está ativo no coração, mas a gente está cada uma num lugar. Eu, pelo próprio processo do **Levante**, também estava mais [afastada]. A gente está, inclusive, voltando a se falar muito, sobre reaquecer motores. Mas, até porque saíram dados recentes, e a gente viu que desde 2014 até hoje, com todas as ações, com todos os debates, os números não mudaram muito. Mas ele começou de um jeito muito despretensioso. Começou com a gente se juntando ali, lendo textos feministas e começando a discutir entre as quatro na época. A gente começou estudando para gente. Só que as discussões que a gente foi levantando ali eram tão interessantes, tão legais, que a gente falou: cara, porque a gente está fazendo isso sozinhas? Vamos abrir um pouco mais e vamos chamar mais gente. Espontaneamente, a gente criou o primeiro seminário, que a gente fez lá em 2014, o **Quem Tem medo das Mulheres no Audiovisual**. Isso já vinculou a gente com muita gente, com muito pensamento, com muita escuta. Acho que escuta é um lugar muito importante desse papo de afeto. É menos sobre falar e mais sobre ouvir. E assim foi.

Aí, foi um acontecimento muito potente. A gente falou: a gente quer fazer isso para o resto da vida, sempre, todo o tempo. E os meus filmes, evidentemente, são muito influenciados por esse processo, porque, por um lado, a gente ali, na época, logo que começou, ainda falava muito da representatividade. Depois de um tempo, eu comecei a olhar mais – mais, no sentido de não só – para os mitos fundacionais dessa diferença, dessa alteridade e a construção da abjeção, essa ideia de abjeção e a legitimação das violências através da ideia da abjeção da monstruosidade etc. E o **Menarca**, que é o curta que eu te passei, vem muito nesse lugar, porque foi assim que eu entrei em contato com o mito da vagina dentada e da maneira como esse mito legitima, em momentos diferentes, de histórias diferentes e culturas diferentes, da mesma maneira, igualzinho, violências contra corpos com boceta etc. O [Coletivo] Vermelha veio um pouco espontaneamente, mas quando ele chegou, foi um pouco como uma escola de culpa. Quando ele chegou, foi um pouco: como isso não existia antes na vida? Foi também ajudando a pensar, a servir de base. E hoje a gente não está juntas, mas a gente está juntas. Elas participam de cada processo meu, eu participo de cada processo delas. Só que eu fui para Alemanha, Manu foi para o Ceará, Iana foi coordenar a Escola de Cuba, Caru foi fazer o longa dela. Mas a gente seguiu fazendo. Em

2018, foi a última ação que a gente teve e agora a gente está falando de retomar.

Serena Veloso Gomes

Bacana. Porque é uma forma de trocar experiências, de se juntar e pensar também de que forma, para onde se quer caminhar dentro desse cinema que está sendo proposto.

Lillah Halla

Sim.

Serena Veloso Gomes

Queria entrar já no **Levante**. Queria que você me falasse um pouquinho de como você e a Maria Helena chegaram à ideia do filme. E, sobretudo, da personagem da Sofia.

Lillah Halla

Bom, estava com ela agora. Falando das parceiras da vida, a Mari também é formada em Cuba. Estou, nesse momento, na casa da supervisora de roteiro do **Levante**, que também é formada em Cuba. Enfim, a fotógrafa é de Cuba; o Rubenk, o técnico de som, é de Cuba. Realmente a gente seguiu fazendo filme junto. A Eva, que é editora, hoje dá aula em Cuba também. A gente estava contando tudo isso, sabendo do Vermelha, da Escola de Cuba, do processual, do feminismo ali pulsando... a gente chegou, eu, a Mari e a Clarissa, que é a produtora do **Levante**, na Fronteira Brasil-Uruguai, pesquisando uma outra coisa para um outro projeto e sendo três mulheres estando ali naquele lugar, três pessoas com útero, poucos anos depois da mudança de lei do Uruguai, da descriminalização [do aborto]. O Uruguai tinha um panorama muito parecido [com o Brasil] em números com a mortalidade de pessoas com útero decorrente de abortamentos clandestinos etc. A gente se deparou com uma situação que chamou muito a nossa atenção, que é isso: a fronteira ali é fluida. Ela é uma fronteira de encontro, ela não é uma fronteira de separação, para todos os outros assuntos. Mas é uma questão de vida ou morte de que lado da fronteira você está, se você é uma pessoa gestando uma gravidez involuntária.

Então, começou um pouco ali: a gente começou a entrevistar profissionais de saúde do Uruguai, militância do Uruguai, para entender como é que tinha acontecido essa transformação e para entender um pouco o que seria possível do lado do Brasil etc.

Também num lugar de curiosidade e de intriga dramatúrgica. Essa ideia de uma fronteira cartográfica feita, política, artificial, separada por um anteparo político artificial, deu um pouco origem à quadra de vôlei. Porque essa ideia dos dois lados, do binarismo que se choca aqui, as fronteiras, os lados que querem se encontrar, que estão separados politicamente por interesses, que estão ali binarizados – o sim e não, o Brasil e o Uruguai, o pode e o não pode, o morre ou é só uma escolha, masculino e feminino – o tempo todo ali tentando se atravessar e não podendo. E aí a gente foi puxando o fio. A gente entrevistou muita gente. Muita gente. Foram oito anos de processo. Foram vários Brasis nesse caminho, foi muita gente, foi muita escuta, foi muita pesquisa: católicas pelo direito de decidir, evangélicas pelo direito de decidir. Muita gente. Delegado de polícia que quebra clínica de aborto e se vangloria de ter (isso você não pode cortar) a linha direta com profissionais de saúde do hospital que denunciam mulheres, pessoas com útero chegando em situações extremas. Foi muita escuta. E aí a gente foi moldando tudo isso para o filme que você viu hoje, para falar rapidamente.

Serena Veloso Gomes

Interessante é que você vai trazer isso de uma abordagem que também é *queer* e, ao mesmo tempo, tem essa sensibilidade de não recair num processo de violência de novo sobre essa personagem.

Lillah Halla

Essa é uma grande questão, como falar dessa violência sem fetichizar essa violência. Como simbolizar essa violência. A gente usa suco vermelho, muffim vermelho, para não usar sangue. A violência está no olhar do outro, incisivo, e não uma vez mais reiterada nessas corpos, a violência contra essas corpos. Mas acho que entender isso, principalmente, foi um processo desses oito anos, entende? E muito decorrente também de todo o pós-golpe, eleição 2018, perseguição, legitimações de violência em manadas. E a gente entendeu ali. É uma cena, inclusive, que a Mari escreveu primeiro, em janeiro de 2019. A gente estava juntas, lado a lado, mas nasceu dela: para essa cena da quadra, foi preciso saber que esse é um lugar onde a gente ia precisar tocar, por uma questão política, do momento histórico e violento que a gente estava vivendo, mas como fazer isso sem cair... Porque existe uma galera muito mais na academia do que no cinema – não só na academia, principalmente,

mas na militância, na comunicação, jornalistas –, falando de como linkar a ideia de aborto a outras emoções: a alívio, à possibilidades de futuros prazeres, de escolhas, agência, autonomia, segurança. Porque é parte dos problemas que a gente tem hoje.

Claro que a primeira coisa que vem, não só a uma personagem, mas a qualquer pessoa gestante de uma gravidez involuntária, é a sensação de solidão, de perseguição, de medo, de censura, de não poder falar. Isso já existe. Para a gente, era um pouco sobre como tornar esse filme, por um lado, um espaço crítico onde a gente não ignore o processo persecutório, as violências reais, os dados, o fato do Brasil hoje ter como quarta maior causa de morte de pessoas com útero essa necropolítica persecutória, mas criando espaços tanto da alegria como força política, da importância do coletivo como maneira de sair disso, de um lugar que é uma estrutura. E aí vem a questão queer também do que você está falando: o filme seria exatamente o mesmo se qualquer uma daquelas pessoas daquele time estivesse passando por qualquer questão que violasse a subjetividade, a agência, a maneira de se expressar, a possibilidade de se expressar no mundo. A perseguição dessas pessoas seria muito parecida e a maneira como aquele grupo se organizaria coletivamente para proteger aquela pessoa, mas num contexto coletivo como estratégia de equipe. Não à toa, o filme chama **Levante**: inclui todos os sentidos desse levante, como levantar a bola para que outra corte. Qual é a pergunta original? Perdi um pouquinho o fio.

Serena Veloso Gomes

Era para falar um pouco dessa sensibilidade de tocar nessa temática e a partir dessa perspectiva *queer* também.

Lillah Halla

Outra coisa que eu acho bem importante... (Eu estou aqui na lavanderia e a máquina está *tundun dum*). Também é importante lembrar, falando já especificamente sobre interrupção voluntária de gravidez e agência, que esse tema não é só das mulheres cis, não é um tema só das mulheres heterossexuais e não é um tema só das pessoas com útero. Acho que por isso que a gente tem esse personagem do pai dela. Por isso ele é um personagem tão importante também, porque o filme tenta dar conta desse lugar onde não são só as pessoas passando por isso que são as responsáveis por lidar e buscar soluções. Da mesma maneira que todas as consequências disso são sociais, são coletivas, a solução também tem que ser.

Não dá para jogar [apenas] nessas pessoas gestantes essa responsabilidade.

Serena Veloso Gomes

É bacana também que você vai trazer isso no filme, numa perspectiva de certa insubmissão, desses corpos não aceitarem. Inclusive, nessa relação com os espaços. Tem uma relação de insubmissão nos espaços. E aí, é interessante pensar que, ao mesmo tempo que você está trazendo um espaço que é periférico, que é fronteiro, colocando corpos que também lidam com essa fronteira do gênero, percebe-se como isso se materializa no filme, por essa agência de não aceitar as normativas que os espaços vêm colocando para esses corpos.

Lillah Halla

Sim.

Serena Veloso Gomes

Eu queria entender também sobre o processo do *casting*, do elenque, também pensando essa questão da coletividade. Eu vi em algumas entrevistas que você falou que todas as pessoas que estavam envolvidas tiveram um protagonismo de uma certa forma, participaram do processo. Como foi isso, essa construção coletiva do filme, entendendo as pessoas que estavam atuando como pessoas que também estavam nesse processo de criação do filme?

Lillah Halla

O processo de *casting* em si foi muito longo, até porque a gente começou uma pré em 2020, antes da pandemia. E aí em todo aquele contexto de fechamento do Ministério da Cultura, congelamento de todos os fundos da Ancine, perseguição e a pandemia. A gente parou e retomou esse processo dois anos depois. Então, em si, foi um processo muito longo, de encontrar pessoas, e aí eu digo pessoas porque eu não estava tentando encaixar atores aos personagens, mas estava buscando pessoas que fossem de processo, pessoas que tivessem voz ativa, muito a dizer sobre os temas que a gente estava tratando no filme. E ao mesmo tempo, eu e a Mari, a gente ia incorporando não só as vozes, mas todas as questões que essas pessoas também vinham trazendo, e reformulando o roteiro a partir desse

processo. Acho que o grande desafio é como fazer isso nos tempos de máquina de moer gente do cinema, onde tudo é caro. Processo não está calculado, acho que, dentro do que foi possível para nossa realidade, também houve um entendimento da produção, da importância disso. E cada uma das pessoas que estava nesse filme foi escolhida, não estou falando só de elenco. Foi escolhida muito a dedo, nesse lugar do processual. Ninguém estava querendo impor nada. Ali estava todo mundo muito num lugar... a diretora de arte, falando diretamente com o elenco e trazendo para a arte o universo dos personagens, questões que fossem importantes. Demorar muito para achar as pessoas para, no momento em que essas pessoas se unem, a minha função, ela é de uma mediação: mediação de afeto, mediação de conflito, porque, as imposições de uma máquina elas geram muitos conflitos que são muito antifeministas. Como fazer essas realidades se encontrarem sem que isso seja desastroso? Não tinha essas respostas. E aí o elenco é apenas maravilhoso. Acho que é importante dizer que a gente não sabia quem era Sofia, quem era a Bel, quem era quem. A gente sabia que aquele grupo era o time e a produção me permitiu passar uma semana ali, no tempo de ensaio, sem ter essa definição, e a gente se sincronizando não só nas cenas e no roteiro, mas tematicamente e na visão de mundo, nas músicas, o que é prazer para cada uma dessas pessoas, o que é importante. E íamos incorporando tudo isso no processo do filme. Eu e a Mari tivemos um processo muito louco, porque um processo de muita escuta é um processo muito na contramão da maneira de fazer industrial patriarcal do cinema. Ao mesmo tempo, era a maior joia que a gente tinha.

Foi muito difícil conseguir. É realmente uma contramão. Dá muito mais trabalho, mas é muito mais lindo. E eu acho que isso permitiu que a gente tivesse uma pré, que foi o momento realmente mais valioso para gente de encontro, quando está todo mundo ali, de entender o que a gente estava fazendo ali juntas, para ir reescrevendo [o roteiro]. A gente ia transcrevendo os nossos improvisos, ia mudando o roteiro à noite, a partir daquelas transcrições, incorporando tudo aquilo que estava acontecendo. Ao mesmo tempo, incorporando aquelas vozes, aqueles desejos, mas também quais são os limites, quais são as zonas, criando espaços seguros, e criando possibilidades de comunicação, palavras de segurança entre eu e a protagonista. Espaços dentro do espaço para que quando a gente fosse para esse campo muito louco, que é maravilhoso, mágico, mas, ao mesmo tempo, não deixa de ser um campo de batalha essa filmagem, contra o tempo, os tempos da máquina e os tempos da luz e os imprevistos e tal... que a gente já fosse um corpo sem órgãos ali, com

as suas especificidades, com os seus desejos. Não chegou o caminhão de luz, mudou locação, a gente não tem mais os 40 minutos para fazer essa cena com os planos que a gente tinha imaginado. A gente vai ter que fazer tudo ali no improviso, nesse lugar, num plano só. Mas está todo mundo muito embriagado de tudo isso. Aí você faz. Todo mundo sabe o que está fazendo, independente de ninguém saber o que está fazendo num bom sentido. Isso foi mágico. Isso é algo com o qual eu só quero me aprofundar mais e mais no processo.

Eu gosto muito de citar a Vini [Vinícius Faustino], minha terceira assistente de direção, que é a pessoa de direção que está mais próxima de você em cada um dos ensaios. É uma pessoa super jovem que fez esse todo o processo das ocupações das escolas, de definir estratégias coletivas de debate. A Vini foi uma pessoa que trouxe a roda como tecnologia para a gente. E tem um momento em que a gente precisa discutir coisas, inclusive, qual vai ser o pronome coletivo, a gente tendo pessoas não-binárias, pessoas que usam pronome masculino. Vai desde lugares assim a lugares do tipo: como a gente se sente comigo, uma diretora branca, escolhendo uma protagonista negra para fazer a Sofia. Daqui da roda para fora eu me responsabilizo, mas daqui da roda para dentro, como a gente pensa, o que que é mais importante para gente. A tecnologia da roda foi muito trazida pela Vini e incorporada em cada um dos processos. A gente abriu muita roda pra discutir, foi essencial. Na filmagem, não dava para abrir roda, mas na pré a gente abriu muita roda. Isso permitiu a gente se afinar.

Serena Veloso Gomes

E as atrizes também puderam trazer mais da subjetividade delas para as personagens? Tiveram liberdade?

Lillah Halla

Exato, que é o melhor que qualquer filme pode querer. Acho que assim isso é uma sabedoria, sair do ego, da vaidade e do individualismo de uma posição de direção para um processo mais coletivo, que dá muito mais trabalho, exige, gera também muito mais ansiedade nas pessoas todas, porque as pessoas têm muito mais responsabilidade, e essa ansiedade também é uma responsabilidade da minha mediação de afetos. Como é que lida com isso, ao mesmo tempo que tá, assim, a casa caindo? É muito louco fazer um filme. Eu

não sei se é sempre assim, mas foi muito louco esse filme. Deve ser sempre assim, na verdade, pelo que eu falo com as outras, diretoras. Mas eu sempre termino um filme falando: eu vou voltar para o teatro, não dá pra essa mediação das máquinas, do dinheiro, do tempo ser tão prioritário. Mas aí, o filme ele é tão potente, quando ele sai, que aí você fala: ó, que dilema. Eu venho desde então tanto num processo individual, de terapia, como num processo coletivo de conversar com outras diretoras que pensam mais ou menos nessa linha e entender quais são os pontos onde é estrutural a parada, o que... como... , o que dá para fazer, o que não dá para fazer, inclusive dentro de questões, assim, como a de prestação de conta. Então é muito difícil. Eu estava com a Vini esse fim de semana, que é a pessoa que eu acabo de citar, falando, assim, com ela: na verdade, eu saio com mais perguntas do que com respostas. Eu sei que essa é a pesquisa que eu preciso fazer pro próximo, e como evitar sempre, como ir adiante no que a gente já conseguiu, já conquistou. Isso que a gente conquistou fica, mas como aprimorar? E não é fácil, porque é um pouco como o que a Sol está fazendo no filme com o mundo que ela tem ali em torno. Longe de mim me comparar a Grace Passô. Eu só sou uma aprendiz enquanto ela é minha tutora. E foi muito tutora nesse processo do filme, em todos os sentidos, para cada uma das pessoas do elenco, para mim como diretora, para o nosso roteiro, assim ela é uma presença muito maravilhosa, mas acho que é isso, assim. Ela está lidando com um espaço de utopia versus um mundo opressor ali o tempo inteiro nessa quadra. É onde ela precisa hackear, ao mesmo tempo, ela precisa responder a certas normas...

Serena Veloso Gomes

Massa e sobre esse modo de filmar esses corpos? As escolhas desse modo de filmar me interessaram muito. Eu percebi que você trabalhou muito com alguns enquadramentos mais fechados, que dava pra gente imergir mais no que que a Sofia estava sentindo. De certa forma, há uma agonia, mas também uma acolhida das amigas e, nos outros corpos das personagens, tem esses planos mais detalhados que eu acho que... (pode ser uma interpretação minha, aí você pode me dizer) numa tentativa até, de uma certa forma, de desnaturalizar uma certa feminilidade... Quando estava vendo ali os corpos suados.

Lillah Halla

Você diz a testosterona, o pelo debaixo do braço, o corte na cabeça? Sim.

Serena Veloso Gomes

É... malhando ali. Eu queria que você comentasse um pouquinho sobre isso, o que te levou a fazer essas escolhas? Que são escolhas estéticas, mesmo, certo?

Lillah Halla

É. Quando eu dou aula, por exemplo, eu sempre digo que a estética ela é uma mistura do conceito com as condições de produção. Acho que, principalmente pelo tipo de cinema que eu faço e a realidade com a qual eu lido, a estética não é algo que você cria ali, independente. Muito também foi consequência do que que dá para fazer. O que que cabe, o que que corta, o que dá. Enfim, só pra não me alongar muito nessa resposta, mas é um pouco consequência de tudo isso. Mas é evidente, desde a escolha do elenco, da própria equipa, você olha para atrás da câmera, não é completamente diferente do que está dentro da câmera. Mas acho que existia sim um lugar de construir o que a gente chama esse efeito bola de neve da perseguição, algo que fosse fechando um pouco o cerco de possibilidades. Isso tem consequências ali na escolha dos planos etc. Essa claustrofobia, essa sensação de, ao mesmo tempo, celebrar. A celebração, as coisas com o grupo, o que é roubado desse grupo ao longo do filme, devolvido de uma maneira ainda numa tentativa de cura, mas ainda com toda a ferida de processo ali. Mas acho que esse começo ele é tão longo, como primeiro ato, também, porque era muito importante que fosse aberto e que fosse de celebração.

E eu acho que esse lugar da celebração dessas corpos, dessas personalidades, dessa possibilidade de existência, assim, ela era muito viva, às vezes nem totalmente consciente, racional, mas ela estava ali como energia do processo como um todo. Isso vibra muito no próprio filme. Acho que uma pergunta que sempre fazem nos debates é “como é que esse grupo conseguiu extravasar essa energia, esse tesão de quem está se conhecendo e se apaixonando? Parece que ele não se conhece desde sempre, e tal...” E isso estava acontecendo. Isso não está só sendo atuado. No momento em que esse grupo está se apaixonando e também está vivendo juntas, ali, está na euforia pós-pandêmica de estar ao mesmo tempo isoladas, porque não podem pegar covid, então o próprio grupo vira um grupo de apoio, do suporte. Tem todo um espelhamento. E acho que pensando em estética e em hackear o sistema do cinema, eu também entendi ao longo do processo, de pré ali, que a estrutura do cinema, muito provavelmente, ia matar tudo o que estava acontecendo

de bom ali. Porque é o tempo, e é o foco, e é, e é, e é, e que é parte da linguagem. Não, não adianta só falar: então não vamos ter nada disso. É parte da linguagem. A hora que o filme está pronto, você fala: uau.

Mas eu estava ali, muito numa crise de: como é que a gente faz pra manter e conseguir capturar, num bom sentido, agrupar, trazer para junto, nesse processo do filme e para o resultado do filme, toda aquela explosão de energia, de encontros, de paixão que estava acontecendo? Sabendo que a estrutura ali é muito rígida e que eu ia perder isso, e que a hora que a câmera abrisse, a gente teria perdido grande parte da magia de tudo que estava acontecendo. Aí quando eu fiquei desesperada com essa percepção e eu entendi que o grupo estava muito operando num lugar de “vamos fazer vídeos pro Tik Tok”, e todo mundo sempre antes do ensaio começar, estava ali gravando várias coreografias, eu falei: “gente, vamos fazer o seguinte, vamos fazer um grupo de WhatsApp”. Falei: “sei lá, se depois não usar, não usa, mas eu acho que essa pode ser uma solução. Bora fazer um grupo de WhatsApp, vão jogando para mim tudo o que vocês vão gravando e vão gravando coisas entre os ensaios, entre os nossos encontros ou esperando para quando a câmera começar. Quando a gente começar a filmar, tem aquela hora de espera para montar, vamos gravando coisas e jogando nesse grupo de WhatsApp para mim. Eu não vou olhar, eu não vou dirigir, eu não vou palpitar, eu não vou comentar, até o processo de edição do filme, mas quando chegar no processo de edição desse filme, talvez eu possa usar esse material”. E eles super se animaram com a ideia e ficaram jogando coisas ali e gravando coisas pra mim, ou gravava uma coisinha pra eles mesmos, e aí jogava ali, tal. Obviamente, isso não é um décimo de tudo que estava acontecendo, mas já foi uma janelinha a mais, exceto os momentos, que eram momentos maravilhosos, mas que eles estavam usando máscara, porque muitos dos momentos não dava pra eles estarem ali sem máscara e que aí eu não podia usar, no filme entra tudo, entrou tudo. Nisso que eu falo que a estética é um pouco também o que dá para fazer ali, com as condições que a gente tem. Quando a Sofia vai para o Uruguai com o pai, que ela olha ali no celular e que tem um monte de coisa deles mandando, fazendo, não sei o que, que tem essa estética do celular, que era onde dava para poder caber ali aquela estética diferente no filme, é tudo material feito por eles. E, assim, vamos. A trilha sonora é absolutamente inspirada nas *playlists* que eles iam gravando, preparando para mim ali durante os processos de ensaio. Acho que é esse lugar da mediação que eu falo.

Serena Veloso Gomes

É, deu pra gente sentir essa energia assistindo. Eu acho que isso está também, de certa forma, nessa exploração dessa sensorialidade. O filme é bem sensorial. Tem a questão da tonalidade, das luzes, aquelas luzes azuladas que ficam presentes uma boa parte [do tempo]. Também a trilha sonora, que tem essa energia tipo “pra cima”, que a gente sente que vem dessa interação também entre as personagens. Tem a coisa das abelhas ali, aquele som das abelhas, que...

Lillah Halla

O zumbido?

Serena Veloso Gomes

Sim, o zumbido... Você pode também comentar sobre isso assim. Como é que...

Lillah Halla

Eu vou precisar fechar, ok?

Serena Veloso Gomes

Certo... posso fazer essa pergunta e mais uma? Pode ser?

Lillah Halla

É, fala as duas perguntas, deixa eu ver o tempo que [eu tenho].

Serena Veloso Gomes

Certo. A última pergunta seria sobre os desafios, a sua percepção do atual cenário do audiovisual brasileiro, pensando você enquanto mulher na direção. Como é que se coloca para você, se você percebe desafios ou não a partir desse marcador social. Pode ser essas duas?

Lillah Halla

É uma pergunta um pouco ampla, se puder focar um pouquinho mais para ser mais específica.

Serena Veloso Gomes

Certo. Você enxerga algum desafio enquanto mulher na direção nesse atual cenário do cinema brasileiro?

Lillah Halla

É, bom, como eu disse, se você olha nos números, eles não mudaram, ainda que exista uma sensação de mudança. Esse quadro, ele é muito mais grave para mulheres negras, para mulheres trans. Sempre dizem que o primeiro filme ele é mais difícil, mas também muita gente diz que um segundo filme é mais difícil. Acho que pela própria trajetória que esse filme teve, eu sinto que ele pode chegar a abrir portas nesse lugar de: “será que eu tenho o pau grande o suficiente pra dar conta de fazer um filme?” Que, no fim, a lógica é muito essa. É muito industrial, é muito dinheiro envolvido e não porque as pessoas ganham maravilhosamente bem, mas se não, o que: são mais ou menos umas 500 pessoas que trabalharam no **Levante**, que é um filme micro. Acho que é isso, também, essa ideia do quanto de economia ele movimenta. E eu acho que o mais importante, é claro, hoje a gente tem a Joelma cuidando do Audiovisual, a gente tem a Margareth cuidando da Cultura, mas a gente tem o Lula. Tipo, a gente passou uma fase horrorosa ali, de onde a gente filmou, sem saber se a gente ia poder estreiar esse filme ou não. Se as pessoas iam correr risco de vida ou não, no momento em que esse filme sai. Mas ao mesmo tempo, a gente está vendo nesse próprio panorama atual que nem a própria reconstrução é tão simples, porque a gente está num momento em que a cultura é muito apedrejada. Então, por um lado, existe um lugar da casa grande buscando de volta os seus privilégios, os movimentos *anti-woke*, tudo que surge como contra, não vou nem chamar de contracorrente, porque isso é a mais corrente possível. Mas de tentativa de recapturar os privilégios tanto nos movimentos *anti-woke*, como direita tentando, o Brasil paralelo tentando colonizar... recolonizar, o espaço da cultura etc. Casa grande pedindo seus privilégios de volta. Não é tão simples essa resposta. É claro que é muito mais difícil entrar num jogo que é um jogo muito patriarcal. Quem consegue os acessos, eu vou muito mais além de mim só, e digo que é ainda mais complicado se se trata de uma mulher preta, se se trata de uma mulher periférica, se se trata de uma mulher indígena, se trata de uma mulher trans. Todas essas camadas também se somam. Se essa pessoa está no interior da Amazônia ou se está no Rio de Janeiro. São muitas as camadas para essa resposta. A gente está vendo que não é só a representatividade

nos topos do poder, mas existe toda uma cadeia programadora de fundos, de seleção, quem faz a seleção dos editais. É muito complexo, é muito tempo, muito investimento, muita militância e muita política – política de cota que a gente viu ali atrás, fazendo um resultado, e que veio todo esse movimento *anti-woke* vindo disso. Enquanto a gente não mudar verdadeiramente os números e os panoramas... Toda política de cota é muito necessária, não só, mas sim. A gente não está vendo esses números transformarem, ainda que a sensação pareça porque existem mais histórias mais diversas sendo contadas, mas o grande poder da casa grande está sendo a galope cobrado de volta também.

É muito complexo e exige vários níveis de transformação em todas as cadeias, no Senado, nos deputados, nas deputadas, nas presenças por todas as [camadas]... e a gente sabe que teve um destampamento ali, uma saída do armário de uma direita violenta, agressiva, racista, misógina, transfóbica, cobrando seu espaço de volta, que não voltou completamente pro armário só porque mudou o [governo]. Está aí essa... essa batalha. Eu sei que cada uma das representatividades hoje, tanto na presidência, no Ministério da Cultura, na Secretaria do Audiovisual, estão ali trabalhando, tentando..., mas é muito complexo. A lógica da casa grande, ela é muito presente em todos os níveis, nos níveis imaginários colonizados do que é um bom filme. E essa é uma das questões mais importantes, porque não adianta só [entender] o que é um bom filme, se quem está julgando é um cara branco, cis, hétero é. São muitas as camadas. É claro que a resposta para sua pergunta é sim, mas acho que o processo de transformação também é coletivo, não é esperando que só tudo venha ali de cima. É através de ações coletivas, de cobranças coletivas, de locais, das suas associações, do seu sindicato. É um processo de muito tempo, muita briga. A gente está vendo até com a própria questão do aborto, que, assim, a hora que parece que vai andar dois passos, volta três. A demanda de uma vigília constante, de uma militância constante, ela também é muito cansativa. E não deve ser só das pessoas que não se encaixam nesse padrão hegemônico casa grande normativo etc. Não são as vozes dissidentes as que deveriam fazer sozinhas o processo de transformação. Mas não é a realidade que a gente vê. E não é a realidade histórica, estrutural. Então é isso aí, a luta continua, *pasito a pasito*, mas atentas, atentes. Beijo, fui.

Serena Veloso Gomes

Sim. Ai, não dá tempo de responder a outra?

Lillah Halla

Não, de jeito nenhum, você não vai nem me falar qual é, porque eu preciso ir. Eu já tinha que ter entrado em outra coisa aqui.

Serena Veloso Gomes

Nossa, tudo bem, Lillah. Deixe-me te perguntar bem rápido: se eu mandar duas perguntas por e-mail, seria possível responder?

Lillah Halla

Eu não consigo parar pra responder agora, eu estou assim na loucura total.

Serena Veloso Gomes

Mais para a frente assim, quando você tiver com mais tempo,

Lillah Halla

A gente volta a se falar ano que vem.

Serena Veloso Gomes

Ok. qualquer coisa a gente vê se marca um horário só para conversar rapidinho também.

Lillah Halla

Tudo bem.

Serena Veloso Gomes

Certo, obrigada, viu?

Lillah Halla

Boa virada, bom fim de ano. Prazer, beijos. Tchau, tchau.

Serena Veloso Gomes

Agradeço demais. Prazer, beijo.