



NOVA FCSH

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

**AUTOINVESTIGAÇÃO COMO CAMINHO PARA A
LIBERTAÇÃO: MULHERES DISRUPTIVAS E O CINEMA
DOCUMENTAL BRASILEIRO**

MILENA CORREIA

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM
ESTÉTICA E ESTUDOS ARTÍSTICOS
EM FOTOGRAFIA E CINEMA**

LISBOA

2021

MILENA CORREIA

**AUTOINVESTIGAÇÃO COMO CAMINHO PARA A
LIBERTAÇÃO: MULHERES DISRUPTIVAS E O CINEMA
DOCUMENTAL BRASILEIRO**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos em Fotografia e Cinema, realizada sob a orientação científica de Profa. Dra. Catarina Alves Costa

LISBOA

2021

Agradecimentos

Agradeço aos meus ancestrais que teceram os caminhos para que eu chegasse até aqui.

Agradeço à vida e a cada oportunidade que se abre em minha jornada. À energia da natureza que nos sustenta e nos ensina. A todos os seres que se interconectam na imensidão do universo.

Agradeço aos que caminham ao meu lado, que me acolhem, me instigam e me fortalecem. Especialmente à minha orientadora Catarina Alves Costa que abriu as portas para o surgimento dessa pesquisa e à querida amiga Laura Salvatore, pura fonte de inspiração, que me auxiliou a lapidar a investigação.

Agradeço a todas as artistas, pesquisadoras, escritoras, antropólogas, historiadoras, filósofas, cientistas, políticas, professoras, domésticas, bruxas, mães, loucas, curandeiras, jardineiras etc. À força e à resistência de todas as mulheres que não deixam apagar o fogo da criação.

RESUMO

Essa pesquisa se trata de um mergulho interior expresso em manifestação artística. A subjetividade emerge buscando relações entre feminismos e o cinema documental contemporâneo feito por mulheres no Brasil. É por meio da autoinvestigação que busca-se a libertação de padrões opressores. Ela acontece em três etapas: autoconsciência, autovalorização e autoexpressão. Observa-se, então, esse caminhar em diversas criações realizadas por múltiplas mulheres. Plurais, reconhecem suas histórias, afirmam suas existências e lutam para transformar seus futuros. A pesquisa em torno das expressões subjetivas de mulheres parte dos feminismos das Américas, para então questionar o espaço delas na história da arte. No campo do cinema, observa-se um silêncio histórico, mas também uma florescência de filmes realizados por mulheres, especialmente documentários subjetivos brasileiros. Nestes, debruçamo-nos a fim de traçar relações entre autoinvestigação e a busca pela libertação. Esse caminho é refletido na seleção dos filmes realizados por brasileiras negras e indígenas: *Pensador* (2020), de Yane Mendes; *Fartura* (2019), de Yasmin Thayná; *Travessia* (2017), de Safira Moreira; *Nhemonguetá Kunhã Mbaraete* (2020), de Graciela Guarani, Michele Pataxó, Patrícia Ferreira, e Sophia Pinheiro. Ao longo da pesquisa, são citados mais de cem filmes realizados por mulheres e mais de trinta autoras, demonstrando o grande movimento de mulheres que se autoinvestigam em busca da libertação.

Palavras-chave:

Autoinvestigação; feminismos; cinema de mulheres; documentário subjetivo.

ABSTRACT

This research is about an inner dive manifested through artistic expression. Subjectivity emerges looking for relation between feminisms and contemporary documentary cinema made by women in Brazil. It is through self investigation that liberation from oppressive patterns is sought. It takes place in three stages: self-awareness, self-worth and self-expression. This path is intrinsic in several creations made by multiple women. Plurals, they recognize their histories, assert their existence and struggle to transform their futures. This research about the subjective expressions of women starts from the feminisms of the Americas, and then questions their place in art history. In the field of cinema, there is a historical silence, but also a flourishing of films made by women, especially subjective Brazilian documentaries. In these, we look for relations between self investigation and the search for liberation. This path is reflected in the selection of films made by black and indigenous Brazilian women: *Pensador* (2020), by Yane Mendes; *Fartura* (2019), by Yasmin Thayná; *Travessia* (2017), by Safira Moreira; *Nhemonguetá Kunhã Mbaraete* (2020), by Graciela Guarani, Michele Pataxó, Patrícia Ferreira, and Sophia Pinheiro. Throughout the research, more than one hundred films made by women and more than thirty authors are cited, demonstrating the great movement of women who investigate themselves in search of liberation.

Keywords:

Self investigation; feminisms; women's cinema; subjective documentary.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|-------------|---|----|
| FIGURA 1 - | Mergulhar em si (filme em desenvolvimento). Direção: Milena Correia. 2021 | 6 |
| FIGURA 2 - | Mãos de Maria. Fotografia: Milena Correia. 2020 | 6 |
| FIGURA 3 - | Mulher Resistência. Fotografia: Milena Correia. 2018 | 17 |
| FIGURA 4 - | Respeite a Resistência. Fotografia: Milena Correia. 2018 | 31 |
| FIGURA 5 - | Mãe-Fogo. Fotografia: Milena Correia. 2020 | 35 |
| FIGURA 6 - | Lua. Aquarela: Daiara Tukano | 67 |
| FIGURA 7 - | Voz da Existência. Fotografia: Milena Correia. 2018 | 75 |
| FIGURA 8 - | Pensador (2020) de Yane Mendes | 81 |
| FIGURA 9 - | Travessia (2017) de Safira Moreira | 84 |
| FIGURA 10 - | Fartura (2019) de Yasmin Thayná | 87 |
| FIGURA 11 - | Nhemonguetá Kunhã Mbaraete (2020) de Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patricia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro | 93 |



- FIGURA 1 - Mergulhar em si (filme em desenvolvimento). Direção: Milena Correia.
2021



- FIGURA 2 - Mãos de Maria. Fotografia: Milena Correia. 2020

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 8 |
| VOZES PLURAIS: perspectivas feministas e vozes emergentes | 17 |
| Romper o silêncio: <i>repensar epistemologias e a escrita da história</i> | 21 |
| Não existem mulheres universais: <i>diferença, autodefinição e lugar de fala</i> | 26 |
| Vozes pulsantes: <i>perspectivas insurgentes de uma miscigenação criativa</i> | 31 |
| A EXPRESSÃO COMO ALENTO: o inspirar de novos ciclos | 35 |
| Lua nova e a transformação: <i>mulheres na arte e no cinema</i> | 36 |
| Lua crescente e fértil: <i>cinema feito por mulheres no Brasil</i> | 44 |
| CONSCIÊNCIA MANIFESTADA: O documentário subjetivo | 66 |
| Lua cheia de documentários minguantes: <i>Narrativas de dentro para fora</i> | 67 |
| Voz liberta: <i>subjetividade do documentário brasileiro contemporâneo</i> | 75 |
| <i>PENSADOR</i> | 77 |
| <i>TRAVESSIA</i> | 81 |
| <i>FARTURA</i> | 84 |
| <i>NHEMONGUETÁ KUNHÃ MBARAETE</i> | 87 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 94 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 97 |

INTRODUÇÃO

*Mergulhar em si mesma é essencial frente à
necessidade de transformação e libertação.*

O movimento dessa investigação nasce da busca por minha subjetividade a partir do mergulho interior. Nessa imersão, olho para o meu próprio ser com atenção. Investigo a mim mesma, busco estar consciente do meu passado e do meu presente. Investigar, do latim: *in*, “em”; *vestigare*, “seguir a pista, ir atrás”, de *vestigium*, “pegada, marca deixada no chão”¹. Fico atenta aos meus vestígios, às marcas que eu e meus ancestrais deixamos por onde caminhamos. A percepção de minhas raízes me conecta ao todo, me faz sentir a força do coletivo. Sinto-me pertencente ao universo e honro minha singularidade como parte integrante dele. Percebo as tantas outras formas de ser, observar e valorizar o singular dentro da pluralidade, e assim acontece o meu processo de autoinvestigação rumo à libertação.

Autoinvestigar-se é um movimento que parte da conexão com as raízes. Compreender a própria história para estar consciente do presente em que se vive. Essa autoconsciência se torna a valorização da própria trajetória. Encontro-me neste caminho em busca de me conhecer e me afirmar como um ser singular, para então celebrar minhas individualidades. Por meio desse gesto de reconhecimento, vem a expressão de uma perspectiva única e pessoal. Expressar-me a partir da minha experiência particular, a fim de contemplar toda minha subjetividade. O caminho que passa pela autoconsciência, autovalorização e autoexpressão é capaz de transmutar os condicionamentos que não me fazem sentido. Eu falo de libertação. Libertar-me dos padrões que oprimem, das imposições, das barreiras. Falo sobre a liberdade de poder ser o que se é, de poder se afirmar singular dentro da pluralidade. Libertar-se do silenciamento, do apagamento, da opressão, da violência. De não precisar seguir padrões pré-determinados e de sofrer qualquer tipo de preconceito por ser mulher. Percebo que esse movimento de autoinvestigação também ocorre com muitas outras mulheres que, assim como eu, buscam algum tipo de libertação. Nesta dissertação, contemplo com esmero perspectivas de mulheres que se autoinvestigam e se expressam a partir de suas subjetividades.

Ter nascido em um país como o Brasil me faz ver de perto quantas histórias já foram apagadas. Um país que ainda hoje vive fortes resquícios da colonização, tem em suas

¹ Origem da palavra: Investigar. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/investigar>. Acesso em: 21/07/2021.

estruturas sociais as marcas das violações que já sofreu. Apesar da riqueza e pluralidade do país, a intolerância à diversidade é evidente. Afrodescendentes e indígenas ainda sofrem de forma imensurável com esses vestígios, mas suas histórias e costumes resistem firmemente às tentativas de apagamento. Essa reflexão me faz pensar em como eu, Milena, posso usar de meus privilégios para contribuir para a libertação de outras mulheres que sofrem com opressões extremamente violentas. Trazer essa discussão aqui pode ser uma maneira, mas sei que ainda é necessário muito mais, e tomo essa pesquisa como o início de um grande projeto de vida.

Além das reflexões em torno do contexto em que fui criada, as motivações que baseiam essa investigação partem do meu âmago. Mulher cíclica, que sente-se múltipla dentro da própria singularidade. Não me encaixo em rótulos, não consigo ver-me dentro de classificações limitantes. Posso ser cineasta, fotógrafa, pesquisadora, atriz, cantora, jardineira, bruxa, mas sinto que declarar-me uma coisa ou outra reduz muito a magnitude do que posso ser. Ou seja, sou tudo isso, mas também não sou nada. Não sou capaz de conter-me a uma profissão, a uma categoria redutora que oprima a minha potência plural. Reconheço-me como uma mulher plural pois estou consciente da minha própria multiplicidade. Também estou atenta à enorme dimensão que o termo “mulher” pode abarcar. Por viver e refletir tanto sobre essa pluralidade peculiar do feminino que habita meu corpo, decidi concentrar-me neste aspecto. A partir da minha própria subjetividade busco observar o trajeto de mulheres escritoras, filósofas, antropólogas, historiadoras, professoras, artistas e cineastas que traçam um percurso que chamo de “autoinvestigação rumo à libertação”. Um método que uso para investigar minhas próprias subjetividades e que percebo no trabalho das mulheres citadas aqui. Tendo isso em vista, garanto que não trarei verdades absolutas, mas sim um recorte que parte da minha subjetividade sobre um caminho de autodescoberta que percebo muitas mulheres a trilhar.

Identifico esse caminho de autoinvestigação por meio de etapas que passam pela autoconsciência, pela autovalorização e, finalmente, pela autoexpressão. Esse é o processo que venho percorrendo na minha vida pessoal e nele posso sentir a capacidade transformadora em sentido à libertação. Vejo esse movimento acontecer em manifestações feministas e em trabalhos de muitas mulheres que rompem com as limitações que as oprimem e violentam. Autoinvestigar significa ir em busca dos vestígios deixados pelo tempo. É a compreensão do passado e do presente que pode reverberar no vislumbre de um futuro mais livre para aquelas que reconhecem e questionam os condicionamentos aos quais foram subordinadas. Nessa pesquisa focalizo a experiência de cineastas negras e indígenas brasileiras que, por meio do

cinema documental em primeira pessoa, bradam pela libertação das amarras que lhes foram impostas. Mas para que cheguemos lá é preciso começar do começo.

Desde cedo fui uma menina fora das conformidades e, por isso, já me incomodava com a discrepância entre as oportunidades dadas aos meninos e as meninas. As brincadeiras deles eram muito mais divertidas, as roupas mais confortáveis, eles eram mais livres para correr, rolar no chão e gritar. Sendo menina eu tinha que me comportar como uma menina. O cabelo devia estar penteado, as pernas fechadas, não era permitido pular, gritar, transpirar, correr - mas eu fazia tudo isso e era considerada uma menina “arteira”. Mais tarde, na faculdade, percebo as limitações que as mulheres eram impostas desde o momento em que escolhiam o campo de atuação na área do audiovisual. Certo dia, um professor me disse que eu deveria ser produtora e não fotógrafa, argumentando que as mulheres eram muito boas nos departamentos de produção e arte, enquanto os homens, por via de regra, eram encaminhados às funções de direção, fotografia e áreas mais técnicas - justamente as quais eu buscava me profissionalizar. Na minha sala de aula da faculdade havia muito mais mulheres, ao mesmo tempo em que era muito maior o número de homens atuando no mercado de trabalho. Quando comecei minha carreira no audiovisual pude ver que realmente havia mais homens em funções de direção, fotografia, áudio e edição, enquanto a maioria dos produtores e diretores de arte eram mulheres. Confesso que já vivi situações desconfortantes por acharem que eu não seria capaz de realizar determinado tipo de trabalho ou por maliciosas piadas machistas, mas, muito pior do que isso, já ouvi histórias de sérios abusos relacionados à desigualdade de gênero na área.

A falta de representatividade feminina e as dificuldades que vivem as mulheres no setor do audiovisual é evidenciada no documentário *À Luz Delas* (2019), dirigido por Luana Farias e Nina Tedesco. O filme relata como essa desigualdade impacta negativamente a vida de diretoras de fotografia no audiovisual brasileiro. Dani Azul (*Fragments*, 2013), Heloisa Passos (*Como esquecer*, 2010), Jane Malaquias (*Danado de Bom*, 2016), Joyce Prado (*Um corpo no mundo*, 2017), Julia Zakia (*Guigo Offline*, 2017), Kátia Coelho (*A Via Láctea*, 2007), Luelane Corrêa (*MML*, 1978) e Martina Rupp (*Desculpe o Transtorno*, 2016) depõem sobre as dificuldades de entrada e de permanência na área do cinema, e refletem sobre a discriminação, o preconceito, a maternidade e outros temas que atravessam a vida dessas mulheres. A cineasta e pesquisadora Nina Tedesco afirma que “existe uma sub-representação muito grande que vai aumentando à medida em que o orçamento aumenta também”². A má

² Cine Set. PIMENTA, Caio. “À luz delas” aborda trajetórias de grandes mulheres na direção de fotografia no Brasil. 2020. Disponível em:

representação de mulheres aliada à concentração de capital na mão de poucos privilegiados são problemas enraizados na mesma fonte e questões que urgem por transformação.

A desigualdade de gênero e o monopólio do poder estão arraigados na estrutura dominante que organiza a sociedade nos tempos vigentes. Fritjof Capra (1982)³, há quarenta anos, já anunciava a necessidade de uma urgente transformação nas estruturas que sustentam essas lógicas. Em seu icônico livro *Ponto de Mutação* (*Ibidem*, p. 14), ele apela para uma “mudança fundamental em nossos pensamentos, percepções e valores” para que se possa conceber uma “nova visão da realidade”, menos destrutiva. Baseando-se nos estudos chineses do Taoísmo, Capra observa que a fonte da crise destrutiva está no desequilíbrio entre os pólos yin (feminino, receptivo, cooperativo, intuitivo) e yang (masculino, agressivo, competitivo, racional).

Se atentarmos para esta lista de opostos, é fácil ver que nossa sociedade tem favorecido sistematicamente o yang em detrimento do yin — o conhecimento racional prevalece sobre a sabedoria intuitiva, a ciência sobre a religião, a competição sobre a cooperação, a exploração de recursos naturais em vez da conservação, e assim por diante. Essa ênfase, sustentada pelo sistema patriarcal e encorajada pelo predomínio da cultura sensualista durante os três últimos séculos, acarretou um profundo desequilíbrio cultural que está na própria raiz de nossa atual crise — um desequilíbrio em nossos pensamentos e sentimentos, em nossos valores e atitudes e em nossas estruturas sociais e políticas. (*Ibid.*, p. 36)

Essa ordem prevalecente, a qual nomearei de estrutura dominante, é baseada na competição e na hostilidade. Ela estabelece quais serão os discursos autorizados em detrimento dos silenciados, e concentra o poder nas mãos de poucos seres, privilegiados. É, portanto, um modelo baseado na segregação e na relação de dominação pelo medo e pela violência. Dessa forma, nascem imaginários, ou seja, modos de se pensar, que discriminam a diversidade e que buscam controlar, conter, limitar aspectos de seres plurais. Poderíamos nomear os sistemas criados dentro dessa estrutura como patriarcais, capitalistas, machistas, homofóbicos, racistas, classistas, eurocentristas, falocêntricos etc. No entanto, não pretendo dar enfoque a essas definições, mas, ao contrário, às potentes vozes silenciadas que bradam pela transformação da estrutura que limita a liberdade pessoal de cada indivíduo.

Essas potências são trazidas aqui como objeto de estudo: quatro filmes documentais realizados nos últimos cinco anos por cineastas brasileiras, negras e indígenas. O critério de escolha das obras foi baseado na busca por filmes que trazem a subjetividade explícita das

<https://www.cineset.com.br/a-luz-delas-aborda-trajetorias-de-grandes-mulheres-na-direcao-de-fotografia-no-brasil/>. Acesso em: 22/07/2021.

³ CAPRA, Fritjof. *O Ponto de Mutação*. São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1982.

autoras e pela pluralidade de perspectivas, portanto, foram selecionados trabalhos de cineastas de diferentes estados do Brasil. *Pensador* (2020), de Yane Mendes (PE), questiona sobre quem pode ser legitimado como pensador. Denunciando a violência e o silenciamento que as pessoas da periferia vivem, a realizadora reconhece e valoriza os saberes que originam de sua localidade: a favela. *Travessia* (2017), de Safira Moreira (BA), também reclama o apagamento de narrativas ao perceber a falta de fotografias antigas de famílias negras. Neste filme, é evidente, além da reivindicação pela mudança, um olhar já transformado, que representa pessoas negras de forma bela e humanizada. *Fartura* (2019), de Yasmin Thayná (RJ), também resgata fotografias antigas e ressalta não o apagamento, mas a abundância das celebrações de comunidades negras. A autora faz uso do cinema como meio para reforçar a subjetividade e criar pertencimento para pessoas negras. *Nhemonguetá Kunhã Mbaraete – Conversas entre mulheres guerreiras* (2020) é realizado pelas mulheres da etnia Guarani, Michele Kaiowá (MS), Graciela Guarani (MS), Patricia Ferreira Pará Yxapy (RS) e, pela não-indígena, Sophia Pinheiro (GO). O projeto composto por vídeo-cartas trocadas entre as realizadoras revela a multiplicidade de formas de ser indígena no Brasil e demonstra como a união entre mulheres indígenas e não-indígenas pode fortalecer todas elas. Neste trabalho, fica claro que o compartilhamento das subjetividades dessas mulheres podem trazer mais reconhecimento aos seus saberes tão únicos e singulares.

Essas forças representam a busca pela liberdade através da autoinvestigação e usam do cinema documental como ferramenta para tal demanda. Os filmes têm a subjetividade das autoras como ponto de partida e possuem a consciência do silenciamento histórico de suas origens. Essas vozes reivindicam por seus lugares de fala e agem no sentido de transformar realidades, imaginários e imagens de si mesmas. Assumindo o protagonismo de suas histórias, elas subvertem as representações estereotipadas às quais até então eram submetidas. São mulheres de origens cujos saberes ancestrais são de grande riqueza cultural e não podem se perder. É por meio desses filmes em primeira pessoa que seus conhecimentos e valores passam a ser preservados e reconhecidos. Assim, *Pensador* (2020), *Travessia* (2017), *Fartura* (2019) e *Nhemonguetá Kunhã Mbaraete* (2020) foram escolhidos sobretudo por espelharem diferentes perspectivas femininas e feministas sobre a sociedade, as artes e o cinema feito por mulheres no Brasil. Estes pensamentos serão abordados ao longo deste estudo.

O primeiro capítulo, “Vozes plurais: *perspectivas feministas e vozes emergentes*”, é dividido em três partes. Na primeira, “Romper o silêncio: *repensar epistemologias e a escrita da história*” é questionado o silenciamento histórico das vozes femininas a partir de teorias da antropóloga Gayle Rubin (1975) e da historiadora feminista Joan Scott (1992). Na segunda,

em “Não existem mulheres universais: *diferença, autodefinição e lugar de fala*”, é pensada a ruptura com padrões hegemônicos que estabelecem a ideia de um modelo de mulher universal. As feministas negras Patrícia Hill Collins (1990), Audre Lorde (1983, 1984) e Djamila Ribeiro (2019) demonstram como a diferença pode ser uma potência criativa a partir do momento em que seu lugar de fala é garantido. Aqui é visto como a autodefinição, conceito usado por Patrícia Hill Collins (1990), é uma potente ferramenta para transformar imagens estereotipadas de mulheres negras. Ou seja, a autodefinição se reflete na criação de novos significados que resistem às imagens controladoras da mulher negra, substituindo-as por uma nova perspectiva vinda dessas próprias mulheres. Na terceira e última parte do primeiro capítulo, “Vozes pulsantes: *perspectivas insurgentes de uma miscigenação criativa*”, teóricas latino-americanas são referenciadas no tocante ao resgate e valorização de origens miscigenadas. Glória Anzaldúa (1987) e Lélia Gonzalez (1993) possuem discursos que negam a pureza racial e contradizem o pensamento dominante baseado no raciocínio analítico do modo ocidental. Incluindo a mistura de raças como aspecto de riqueza, ambas subvertem os preconceitos que já sofreram. Suas próprias perspectivas afirmam a transformação de imagens para que a sociedade possa também passar por mudanças importantes.

No segundo capítulo, “A expressão como alento: *inspirar de novos ciclos*”, são tratadas questões referentes à representação e representatividade das mulheres nas artes e no cinema. Na primeira parte deste capítulo, “Lua nova e a transformação: *mulheres na arte e no cinema*”, reflete-se sobre a ausência histórica das mulheres na arte que é renovada pela efervescência de teorias e expressões feministas que lutam contra esse silêncio. Para esta reflexão, os pensamentos de Nochlin (1971), Mulvey (1973), Lauretis (1985) e hooks (2019) são imprescindíveis. A historiadora Linda Nochlin (1971) aponta a privação que mulheres sofreram para frequentar meios estudantis, institucionais e o mundo público como possíveis motivações para tal ausência. Para além da história da arte, as teóricas feministas do cinema buscam compreender, questionar e ressignificar a representação das mulheres no cinema. Laura Mulvey (1973) defende como arma política a destruição do prazer visual típico do cinema clássico hollywoodiano, realizado majoritariamente por homens, e alega, em contrapartida, a importância de as mulheres saírem do lugar de portadoras para ocuparem o lugar de produtoras de significado. Teresa de Lauretis (*apud* PEREIRA, 2013, p. 83) assume que os feminismos conceberam um novo sujeito social, as mulheres como “oradoras, escritoras, leitoras, espectadoras, consumidoras e produtoras de modelos culturais”⁴. Neste

⁴ PEREIRA, Ana Catarina. A infindável procura de um traço identitário: Existirá uma estética feminina? Revista Científica de Cine y Fotografía. Málaga: FOTOCINEMA - p. 77-96, 2013. (Tradução da

caso, o cinema é visto como instrumento político para transformação social, uma vez que demonstra consciência e é usado como veículo para a libertação destes paradigmas. Nesse sentido, bell hooks (2019) reivindica o cultivo de uma consciência que torna o olhar do povo negro uma forma de resistência, demonstrando como o cinema negro independente rompe com os estereótipos comumente degradantes e desumanizantes usados pelo cinema dominante. Ao fim deste subcapítulo é trazida uma perspectiva descolonial da teoria feminista do cinema que pensa uma abordagem interseccional a fim de superar a colonialidade do gênero impregnada na estrutura dominante.

Na segunda parte do segundo capítulo, “Lua crescente e fértil: *cinema feito por mulheres no Brasil*”, um breve panorama do cinema brasileiro feito por mulheres é traçado, o que demonstrará a sua abundância. Apesar da extrema invisibilidade das mulheres no cinema brasileiro, elas atuam de forma cada vez mais presente, desde os anos 1930, e isso vem sendo resgatado pelos estudos que questionam a história canônica do cinema nacional. Heloisa Buarque de Hollanda⁵ (2017, p. 7), ao falar do cinema feito por mulheres no Brasil, refere-se a uma manifestação feminina que se caracteriza como “[...] uma expressão libertária de resistência, de formulação política, de expressão transformadora e de construção de novas percepções críticas e projetos políticos.”. Atualmente são muitas as iniciativas direcionadas ao cinema feito por mulheres com o fim de diminuir a desigualdade de oportunidades. Dentro dessas iniciativas é possível ver o movimento de mulheres negras e indígenas aumentar fortemente nos últimos anos, mesmo que elas ainda não estejam na realização de longa-metragens comerciais. A cineasta Renata Martins⁶ alega que o cinema pode reproduzir pensamentos estereotipados sobre questões de raça e gênero que acabam por oprimir mulheres negras. Mas, observa, por outro lado, que ele também permite a cura quando possibilita a autoexpressão aliada à reinvenção de imaginários tipificados.

O último capítulo da pesquisa trata dessa cura de imaginários opressores. Em “Consciência manifestada: *o documentário subjetivo*” o documentário baseado na subjetividade é visto, a princípio, em um plano geral, no subcapítulo “Lua cheia de documentários minguentes: *narrativas de dentro para fora*”. Chama-se, aqui, de documentário subjetivo, um modo em que o cineasta parte de sua própria existência para a

autora). Versão original: “Feminism has not only invented new strategies or created new texts, but more importantly it has conceived a new social subject, women: as speakers, writers, readers, spectators, users and makers of cultural forms”.

⁵ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Prefácio. In: HOLLANDA, Karla; TEDESCO, Marina CAVALCANTI (orgs). *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus, 2017. p. 7 e 8.

⁶ Facebook. Spcine. Webinar Imaginários para um audiovisual antirracista. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/spcinesp/videos/927370241069052/>. Acesso em: 09/03/2021.

criação do filme. Bill Nichols (2010)⁷ denomina esse tipo de documentário de “modo performático”, uma forma em que a subjetividade do autor está explícita no filme. É possível ver a crescente quantidade de filmes que usam dessa abordagem, inclusive, no cinema feito por mulheres no Brasil. Desse modo, anuncia-se a última parte da pesquisa, “Voz liberta: *subjetividade no documentário brasileiro contemporâneo*”, que se inclina sobre os quatro documentários já mencionados anteriormente: *Pensador* (2020), *Travessia* (2017), *Fartura* (2019) e *Nhemonguetá Kunhã Mbaraete - Conversas entre mulheres guerreiras* (2020).

A pertinência dessa pesquisa se dá pela urgência em valorizar discursos e saberes violentados e apagados por tanto tempo no Brasil. Dar ouvidos a vozes tão plurais de mulheres que se expressam em diferentes linguagens pode ser um grande passo para a transformação de um cenário onde há a desvantajosa representação de mulheres. A questão chave desta pesquisa é sobre o trajeto possível para romper com o silenciamento histórico das mulheres na sociedade e no cinema. E veremos como a autoinvestigação - conjugação da autoconsciência, da autovalorização e da autoexpressão - pode abrir os caminhos em busca de respostas para tal indagação. Busco embasar-me em plurais autoras que, por diferentes localidades e perspectivas, discorrem sobre os caminhos rumo à libertação. Dentro desse terreno fértil observo o jardim florido que se manifesta por meio de vozes múltiplas e potentes.

⁷ NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário (2010). São Paulo: Papyrus. 2016.

*“Liberdade. Dignidade. Autonomia. Ancestralidade. Independência
Não só a resistência à reação
Mas a afirmação da resistência
Apenas ser
Sem ter que dar explicação
A força do novo
A invenção do futuro
A disputa do imaginário
A urgência. A insistência
A eterna tensão entre vida e morte
A arte como espada
Como estratégia instintiva de sobrevivência
A luz da música que ilumina as trevas
Das cores do som
Que fez a própria luz
A memória
Da diáspora tambores
Canções de trabalho
Rezas. Criolos. Mestres
De caminhos e trajetórias
De todas as vozes
Que ao contrário de se calar, cantaram
Que na dor, cantaram
Que na alegria, cantaram
Que na fé e na falta dela, cantaram
Dos espíritos imortais que guardaram
E ainda guardam segredos
E de quando em quando os emprestam a humanidade
Que um dia também será imortal
Höröyá⁸”⁹*

⁸ “Höröyá é uma palavra de origem Mandeng, cultura do oeste da África, que significa "liberdade", "autonomia", "dignidade" e foi o termo usado durante a luta anti-colonialista na Guiné para a afirmação de seus caminhos e ideais.” Disponível em: <http://www.grupohoroya.com>. Acesso em: 26/01/2021.

⁹ Texto extraído da música *Aboyhörô* do grupo *Höröyá*, recitado pela atriz e poeta Roberta Estrela D'alva.

VOZES PLURAIS: *perspectivas feministas e vozes emergentes*



- FIGURA 3 - Mulher Resistência. Fotografia: Milena Correia. 2018

Neste capítulo abordaremos discursos de mulheres, que se expressam pela escrita, as quais nomeamos de “plurais”. Vindas de localidades distintas, essas “mulheres plurais” elaboram teorias a partir de suas diferentes perspectivas, pessoais e únicas, que fazem refletir sobre a existência das mulheres. Essas manifestações, apesar de suas diferenças, possuem buscas que giram em torno de libertar as mulheres de normas que sufocam, que silenciam, que oprimem. Seus escritos expressam essa urgência de transformação, de renovar a situação para que mulheres não sofram mais com tantas - e diferentes - opressões. Os discursos aqui suscitados questionam a valorização dos saberes e o lugar que a mulher ocupa tanto na escrita do conhecimento quanto na sociedade. Notando a violência e o silenciamento histórico das mulheres, as autoras afirmam a importância de se garantir os espaços de expressão para que diferentes mulheres sejam ouvidas. E é sobre o ecoar dessas vozes plurais que vamos discorrer a seguir. Vozes que têm potencial para transformar imagens e imaginários que apagam e violentam as mulheres, libertando-as de diversas opressões.

Gayle Rubin (1975) e Joan Scott (1992) são pensadoras que refletem sobre quem são os responsáveis por escrever os conhecimentos acerca da humanidade, e qual é o lugar das mulheres na escrita da história e da epistemologia clássica. Na opinião dessas autoras, verifica-se um histórico de ausência e de silêncio das experiências das mulheres nas escritas tradicionais. Ausência no sentido em que não eram as mulheres que escreviam sobre suas

próprias experiências, e sim os detentores do saber - ou seja, aqueles que detém a produção do conhecimento, normalmente homens, brancos, heterossexuais, de alto poder aquisitivo. Silêncio, pois suas vozes não eram ouvidas e as histórias e teorias escritas sobre elas ficavam na superficialidade, sendo, na maioria das vezes, uma deturpação da real experiência pessoal das mulheres.

Dentro da história e da teoria consideradas clássicas, normalmente a experiência inferiorizada das mulheres foi uma situação considerada natural e pouco investigada. Não houve um aprofundamento nas origens das opressões sobre as mulheres, muito menos qualquer tentativa de minimizar os danos causados por essas opressões. Em algumas teorias foram notadas as desigualdades e condições de inferioridade vividas por mulheres. E, mesmo tendo sido reconhecidas como negativas para a vida das mulheres, não existiram grandes esforços por parte dos detentores do saber para que essas condições mudassem. Isso começa a se transformar a partir do momento em que as próprias mulheres passam a falar por si e a escrever suas próprias histórias e teorias.

Os pensamentos feministas surgem, nesse sentido, no intuito de reparar os danos causados por esse silenciamento e ressignificar a existência das mulheres, buscando romper com desigualdades e opressões. Nos primeiros movimentos acontecidos em países como França, Inglaterra e EUA, entre o fim do século XIX e o início do século XX, lutava-se, principalmente, para que as mulheres fossem consideradas sujeitos reconhecidos perante a lei. Mais tarde, em meados do século XX, a batalha seria pela pluralidade de vozes femininas e pela garantia de seus direitos. Essa diversidade era defendida por aquelas que não se sentiam representadas por uma categoria universalizante. Tendo em vista que a construção de gênero na estrutura dominante se dá através das relações sociais e não só pela biologia dos corpos, diferentes movimentos buscavam a desconstrução de um gênero limitado onde apenas as mulheres brancas pudessem ser representadas.

Desse modo, se reconhece o quão necessário é compreender as diferenças sócio-políticas entre as diversas categorias de “mulher” a fim de que se possa expandir esta tomada de consciência às lutas das mulheres negras, indígenas, transgênero, etc. Nesta linha de raciocínio, a ideia de mulheres universais é combatida por feministas negras que, ao suscitarem os pensamentos sobre interseccionalidade, isto é, a intersecção entre diferentes formas de opressão, discorrem sobre a necessidade de considerar as mulheres em suas diferenças. Essa necessidade é demonstrada pela urgência que se tem em romper com a violência a qual mulheres negras têm de conviver. Para que essas mulheres tenham o direito

de existir e de serem valorizadas, pensadoras negras refletem sobre possíveis caminhos para transformações sociais.

Audre Lorde (1983), escritora feminista caribenha-americana atuante na década de 1980, traz um novo sentido para a ideia de diferença, esta que sempre foi considerada uma ameaça à estabilidade da estrutura dominante. Ao contrário, ela defende a diferença como potência criativa para mudanças sociais. Assume a riqueza das plurais manifestações do ser mulher, sem hierarquizar as formas de opressão em que vivem essas diferentes mulheres. Patrícia Hill Collins (1990), renomada professora de sociologia e primeira mulher afro-americana que se tornou Presidenta do Conselho da Associação Americana de Sociologia, contribui com o conceito de autodefinição, ação em que a própria mulher negra se autodefine através da consciência de si. Enquanto a brasileira, filósofa e feminista, Djamila Ribeiro discorre sobre lugar de fala, defendendo que as mulheres negras falem por si e tenham esse espaço garantido. Essas são teorias que defendem o posicionamento das mulheres negras sobre si mesmas. Através da compreensão da diferença como potência criativa, da autodefinição e do lugar de fala garantido, mulheres negras podem expressar-se em suas mais íntimas e sinceras visões. Essas perspectivas são colocadas de forma a transformar imagens controladoras e imaginários que vitimizam essas mulheres, pois são visões convenientes com o que elas mesmas pensam e querem para si.

No mesmo caminho da consciência de si e da auto expressão, os pensamentos descoloniais de Glória Anzaldúa (1987) e Lélia Gonzalez (1992/93) encerram esse capítulo. Ambas reivindicam pelo resgate e valorização das origens que se misturam na construção das identidades das Américas. Glória Anzaldúa é poeta e teórica *chicana*, “uma das primeiras autoras americanas de origem mexicana assumidamente lésbica” (HOLLANDA H. B., 2019, p. 434)¹⁰, de bastante relevância nos estudos *queer*; e Lélia Gonzalez, filha de um homem negro e uma mulher indígena¹¹, antropóloga, professora e política brasileira, que teve grande influência no ativismo negro no Brasil. O movimento dessas mulheres possui força de grandes transformações no sentido de resgatar e valorizar saberes e vidas de pessoas que ainda hoje sofrem com os fortes resquícios do silenciamento e da violência da colonização.

¹⁰ Para conhecer o pensamento das autoras citadas, ver: HOLLANDA, Heloisa Buarque. Pensamento Feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. 2019.

¹¹ Observatório do Terceiro Setor. GARCIA, Maria Fernanda. Filha de negro e indígena, ela lutou contra o preconceito no Brasil. 2019. Disponível em: <https://observatorio3setor.org.br/noticias/filha-de-negro-e-indigena-ela-lutou-contra-o-preconceito-no-brasil/>. Acesso em: 29/03/21.

As vozes trazidas neste capítulo são de mulheres do meio acadêmico que, ao investigarem suas próprias situações no mundo, ou seja, ao escreverem partindo da consciência de suas identidades e origens, produzem saberes disruptivos com os cânones. O conhecimento construído por essas mulheres plurais tem o potencial de quebrar com o fluxo do processo que reproduz e mantém a estrutura dominante que as oprime. São manifestações que rompem com as normas que sempre silenciaram e reprimiram as mulheres. Movimentos de mulheres que gritam mundo afora por inclusão e liberdade, e que tornam-se imprescindíveis frente a necessidade de transformações sociais. O que essas e tantas outras mulheres vêm fazendo é mostrar suas pluralidades e potencialidades que, se depender delas, nunca mais serão caladas. É a transformação de um passado silencioso para um presente de gritaria.

Romper o silêncio: repensar epistemologias e a escrita da história

*Verdade seja dita!
Quem é mesmo que dita a verdade?
Se o presidente, o imperador
O ditador, o pastor ou o impostor
No pasto, a dor
Na história, o silêncio
As matas, mortas
As virgens, mortas
Verdades são descritas
Mas a verdade da vida vivida
Não é a verdade que nos foi dita!*

Para falar em vozes de mulheres, abro espaço ao silêncio. O silêncio que anula, que violenta e mata. O silêncio da dor de pessoas e famílias que tanto sofreram e ainda sofrem com a opressão. Falar da história, na perspectiva das mulheres, é resgatar um histórico pouco conhecido e desvalorizado. Um silêncio calado que hoje clama por voz, por respeito e pelo direito à existência. daquelas que questionam seus próprios lugares na história a partir de suas subjetividades. Essa perspectiva se faz necessária para que o silêncio seja encerrado, e posturas nesse sentido têm sido tomadas por diversas mulheres que questionam o registro da história e das epistemologias consideradas universais. Registros fundamentais para a estrutura dominante que silencia, controla e oprime as diversas formas de ser mulher. Para compreender alguns dos aspectos opressores dessa estrutura é preciso rever a escrita da história e as teorias do conhecimento por meio de uma perspectiva que inclua a experiência da mulher em sua complexidade. Esse é o caminho feito por Joan Scott (1992, p. 77)¹² que, ao discorrer sobre a importância da História das Mulheres, questiona as definições estabelecidas como verdades universais.

O “universal” implica uma comparação com o específico ou o particular, homens brancos com outros que não são brancos ou não são homens, homens com mulheres. Mas essas comparações são mais frequentemente estabelecidas e compreendidas como categorias naturais, entidades

¹² SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter. **A escrita da história: Novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 63–95.

separadas, do que como termos relacionais. Por isso, reivindicar a importância das mulheres na história significa necessariamente ir contra as definições de história e seus agentes já estabelecidos como “verdadeiros”, ou pelo menos, como reflexões acuradas sobre o que aconteceu (ou teve importância) no passado.

Assim, Scott aponta a importância de se considerar a perspectiva das mulheres na História ao compreender a relatividade das definições estabelecidas como verdadeiras. A verdade que nos é dita (ou ditada) é estabelecida através de uma visão parcial da existência, e ela normalmente está relacionada a um pensamento hegemônico que tende a priorizar determinadas formas de ser em detrimento de outras. Isso faz com que conhecimentos que não são validados pela História tradicional tenham menos valor, ou menor importância. O que funciona como ameaça a esses conhecimentos específicos que não são autorizados. Por isso, como reconhece Scott, a necessidade de se reivindicar a mulher como sujeito da história. O caminho de compreender o lugar da mulher na história se encontra com o questionamento sobre quem é responsável pela escrita da História. Grada Kilomba diz que para refletir sobre epistemologias é preciso ter em mente “não somente como, mas também quem produz conhecimento verdadeiro e em quem acreditarmos”¹³. Como demonstram as autoras, para romper com o silêncio histórico das mulheres é necessário repensar a escrita da História e as epistemologias clássicas, pois muitas das teorias tidas como referência universal possuem pouco, ou quase nada, das visões das mulheres sobre o mundo e sobre si mesmas.

A antropóloga Gayle Rubin analisa respeitadas teorias de autores como Marx, Engels, Freud, Lacan e Lévi-Strauss, desvendando aspectos opressores da estrutura dominante e buscando compreender onde estava a mulher naquelas narrativas que até hoje são tidas como referência. Em seu texto, *O Tráfico de Mulheres*, a autora amplia as teorias elaboradas por esses pensadores e revela a pouca atenção que elas dão para a experiência das mulheres. Essas teorias consideradas universais partem do ponto de vista dos autores que focalizam na experiência do homem enquanto sujeito universal. Nelas, pouco se questionava sobre as raízes do silenciamento histórico das vozes femininas, demonstrando que a subordinação da mulher poderia ser considerada algo natural. Ao analisar o pensamento enraizado sobre a inferioridade feminina, Rubin questiona a tradição epistemológica da antropologia e da psicanálise em uma explanação crítica do pensamento sobre sistemas de relações.

A subordinação da mulher dentro da sociedade se dá por meio de determinadas relações mantidas pelos sistemas da estrutura dominante. O lugar de inferioridade só existe

¹³ CLINICAND. Grada Kilomba: Descolonizando o conhecimento. CCSP, Centro Cultural São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iLYGbXewyxs>. Acesso em: 30/07/2021.

porque um lugar de superioridade é mantido. Essas relações definem papéis e construções de cada sujeito, inclusive a noção política de gênero. Uma mulher só se “transforma em mulher do lar, em esposa, em escrava, em coelhinha da Playboy, em prostituta, em um ditafone humano, dentro de determinados sistemas de relações. Fora dessas relações, ela já não é mais a auxiliar do homem, assim como o ouro em si não é dinheiro” (RUBIN, 1975, p. 10)¹⁴. Ou seja, a desigualdade entre os gêneros só pode existir através desses sistemas de relações. As ideias concebidas em torno do que é ser mulher partem dessas relações e de seu suposto papel de subordinação; a mulher só é considerada inferior, vulnerável, frágil, bela, recatada, a partir de um olhar externo e imbuído de poder que está em relação a ela.

Segundo Rubin, Marx, em suas teorias, se esforça para produzir um conhecimento amplo sobre desigualdade social, mas não se preocupa em aprofundar a discussão sobre desigualdade de gênero. Ele define os seres humanos que atuam dentro do sistema capitalista como “trabalhadores, camponeses ou capitalistas”¹⁵. Aspectos de gênero não são considerados nessa definição, apesar de o autor notar a invisibilidade do trabalho das mulheres e reconhecer sua importância no sentido de manter o sistema. O trabalho normalmente feito pelas mulheres de reproduzir, de criar e manter os trabalhadores, camponeses e capitalistas não entra para as contas do sistema. Pelo contrário, sua invisibilidade é necessária para que o objetivo do capitalismo impere: para que o lucro do capitalista seja cada vez maior. A não remuneração do trabalho doméstico contribui para esse objetivo, “já que não há pagamento de salários pelo trabalho doméstico, o trabalho das mulheres em casa contribui para o volume final de mais-valia realizado pelo capitalista.” (RUBIN, *op. cit.* p. 14). Marx nota a desvalorização do trabalho feito pelas mulheres, mas não questiona sobre as origens dessa opressão¹⁶, naturalizando, então, esse papel inferiorizado.

Rubin, aos esmiuçar as brechas deixadas por Marx no sentido de ignorar a experiência da mulher, nota que a definição do valor da força de trabalho - e, no caso, a desvalorização do trabalho exercido pelas mulheres - é vista, por Marx, como pertencente a um “elemento histórico e moral” (MARX, apud RUBIN, *op. cit.*, p. 15). A questão trazida por Rubin é que

¹⁴ RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres (1975) In: RUBIN, Gayle. **Políticas do Sexo**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 8-61.

¹⁵ “Em seu mapa do mundo social, Marx apresenta os seres humanos como trabalhadores, camponeses ou capitalistas, o fato de que eles são também homens e mulheres não parece muito significativo.” MARX, *apud* RUBIN, 1975, p.11.

¹⁶ “[...] uma coisa é explicar a utilidade das mulheres para o capitalismo. Argumentar que essa utilidade explica as origens da opressão das mulheres é outra bem diferente. É precisamente nesse ponto que a análise do capitalismo deixa de ter muito a explicar a respeito das mulheres e da opressão das mulheres.” RUBIN, *op. cit.*, p.14.

ele não se aprofunda no que seria esse elemento, deixando em aberto uma oportunidade de investigar as causas dessa desvalorização.

É precisamente esse “elemento moral e histórico” que determina que uma “esposa” esteja entre as necessidades de um trabalhador, que as mulheres, e não os homens, façam o trabalho doméstico, e que o capitalismo seja herdeiro de uma longa tradição na qual as mulheres não herdaram, na qual as mulheres não lideraram, e na qual as mulheres não falam com Deus. Foi esse “elemento histórico e moral” que instaurou no capitalismo um patrimônio cultural de formas de masculinidade e feminilidade. É nesse “elemento histórico e moral” que a totalidade do domínio do sexo, da sexualidade e da opressão sexual se encontra subsumida. E a brevidade do comentário de Marx apenas vem chamar atenção para a vastidão da área da vida social que ele abarca e deixa de examinar. (RUBIN, *op. cit.*, p. 16)

A área da vida social que Marx deixa de examinar é nomeada por Rubin de “sistema de sexo/gênero” (*ibid.*, p. 17). Ela descreve esse sistema, compreendendo como suas características moldaram a história das mulheres no sentido do silêncio e da violência. Segundo a autora, todas as sociedades possuem seus próprios sistemas de sexo/gênero, e muitas delas apoiam-se nessa estratificação posicionando indivíduos de determinado gênero em situações de superioridade e outros em condições de subalternidade. Estratificação que também se estabelece nas relações. Rubin afirma que a “opressão não é algo inevitável, mas, sim, produto de relações sociais específicas que a organizam.” (*Ibid.*, p. 20) A opressão organizada pelas relações sociais está diretamente ligada aos sistemas de sexo/gênero.

Como exemplo, Rubin examina os sistemas de parentesco, bastante estudados pela antropologia. Através desses sistemas, Lévi-Strauss concebe como as relações de parentesco estão baseadas na convenção da troca de mulheres. A troca de mulheres se dá nos contextos em que homens têm poder sobre as mulheres de sua família e lhes oferecem como um presente para o casamento com outros homens por quem eles têm interesses políticos. Essa convenção, segundo Lévi-Strauss, é baseada em dois fatores: a dádiva - teoria de Marcel Mauss - e o tabu do incesto. Mauss afirma que as relações sociais são dadas pela teoria da reciprocidade primitiva, ou seja, pela “predominância do dar, do receber e do retribuir” (*ibid.*, p. 23). Atrelada a essa teoria está o tabu do incesto, que garante que as trocas não aconteçam dentro da mesma família, mas apenas entre diferentes famílias ou grupos. Dessa forma, é possível alimentar os interesses políticos que se afirmam através da troca de presentes, sendo o casamento “uma forma absolutamente fundamental na troca de presentes, na qual as mulheres são o presente mais precioso” (*ibid.*, p. 24). Nesse sistema, os homens têm total domínio do destino das mulheres. São eles que presenteiam outros homens com suas filhas ou irmãs. A oferta de presentes tem sua importância no sentido de “expressar, confirmar ou criar

um vínculo social entre os parceiros de uma troca” (*ibid.*), e é nessa intenção que paira a troca de mulheres: criar relações de parentesco por conta de interesses sociais, políticos e econômicos. A organização dessas relações é responsável pela distribuição do poder, o qual se concentra nas mãos daqueles que se beneficiam dessas trocas. Essa organização mostra como o direito das mulheres sobre si é anulado em prol da manutenção do poder dos homens que controlavam-nas.

Com essas teorias analisadas por Rubin, fica claro como a opressão das mulheres é extremamente enraizada e pouco questionada pela epistemologia clássica. Condições brutais são construídas socialmente em torno da existência das mulheres, fazendo com que elas vivam a subordinação, a inferioridade, a domesticação, a desigualdade, a desvalorização de seus trabalhos e a falta de direitos sobre si mesmas. Essas opressões são consequências e parte integrante da manutenção dos sistemas que fundamentam a estrutura dominante, e elas só podem ser rompidas com uma transformação estrutural. Nesse sentido, cada vez mais mulheres vociferam pela libertação dessas estruturas, demonstrando a importância e a urgência de serem ouvidas. Rever as epistemologias clássicas e a escrita da história para que o silêncio seja rompido é o aprendizado que essas autoras nos trazem. Nos próximos capítulos veremos teorias de autoras negras e descoloniais que também reivindicam, às suas maneiras, pela libertação de suas vozes.

Não existem mulheres universais: diferença, autodefinição e lugar de fala

O que é ser mulher?

Uma performance? / Um tom de voz? / Um jeito de cruzar as pernas? / Uma figura geométrica depilando a boceta? / Ser mulher é depilar-se, arrancar-se os pelos, / o que existe além...? / O estupro, o feminicídio, o útero, / o que é ser mulher? / A masmorra, o Barba Azul, o casamento, / o que é ser mulher? / O salário, o assédio, a interrupção, / afetam a mulher? / O afeto, o cuidado, a louça, a casa, vassoura, pano e cozinha / são a mulher? / As culpas, as desculpas, os excessivos por favor com licença obrigada perdão, / a educação para a inferioridade / martelando os compassos dos meus passos, / a cabeça baixa nas ruas, / uns pintos duros no cruzamento, / o silêncio, / o não não não ouvirem o não, / a loucura, / é isso a mulher? / Minha namorada é mulher? / Eu, por ter namorada, sou mulher? / O que é, mulher? / O buraco. / Se usa sutiã e não tem bigode é mulher? / Mas e eu? / Que fico irritada com o bagulho me comprimindo as costelas emprestadas? / Que fico puta com a cera quente tapando a boca? / Quando sou puta, / sou mulher? / Para quem? / E Geni, era mulher? / Amélia que...? / Sempre quis ser Madame Cleci. / E minha mãe?! / É mulher? / E eu que não sou mãe? / Quem é mais mulher? / Higienópolis, República, Perus ou

Aracaju? / Existe “mais mulher”? / Ou é um termo absoluto, é ou não é? / É adjetivo? / Quem sabe um substantivo / um sujeito! um pronome / possessivo / infinitivo / definitivo / indefinido / indecifrável / uma esfinge / um mistério / oco, / sem dentro / sem expressão / sem voz / ou sem tradutor, desta língua esquisita deste país estrangeiro / – quem é o nativo? – / ou sem o outro que escute e veja e considere / que é / sem ser / sendo. Considerações sobre a palavra “mulher”: / não são todos / não é universal / não é a humanidade / é só “mulher” / não é norma / é desvio. / Talvez se um homem / se vestisse de mulher / (salto, batom, vestido, peito, / é isso a mulher? / O artigo feminino, é isso a mulher? / E o feminino, o que é, gente?), / talvez um homem / de máscara mulher / poderia me explicar, / como sempre me explicam / tudo tão detalhado / como sofre uma mulher / o que vive uma mulher / como pensa uma mulher / o que sente uma mulher / e como como como / luta uma mulher! / O que o que o que / a mulher deve fazer / uma mulher! / E eu possa, / finalmente, / ser onça.

(PINHEIRO, 2018, p. 295-299)¹⁷

¹⁷ PINHEIRO, Maria Giulia. O que é ser mulher. Revista Aspas. São Paulo, v. 08, n. 01, p. 295-299, 2018.

O que é ser mulher? Essa é uma pergunta cara a diversas teorias feministas. Os feminismos negros questionam a existência de uma forma universal de ser mulher, contrapondo essa ideia com a afirmação de múltiplas identidades dentro da categoria “mulher”. Afirmar a importância da diferença, da autodefinição e do lugar de fala são formas de romper com as construções sociais que violentam e silenciam essas mulheres. Esse caminho de olhar para si, reconhecer-se como potência e expressar-se a partir de seu próprio ponto de vista é o caminho de autoinvestigação capaz de transformar imaginários equivocados sobre essas mulheres.

A noção homogênea da existência feminina é contraposta por um pensamento interseccional que compreende as múltiplas identidades sociais e as diferentes formas de opressão sobre elas. Pode-se observar a atuação de feministas negras, que andam fazendo esse percurso há muito tempo, como Sojourner Truth¹⁸ que, em uma convenção de direitos das mulheres nos Estados Unidos, em 1851, pergunta “E não sou uma mulher?”. Esse discurso, apesar de invisibilizado, evidencia que há diferenças entre as próprias mulheres. Truth, uma mulher negra que nasceu ainda em tempos de escravidão, relata que seu tratamento sempre foi diferente da forma que mulheres brancas eram tratadas. Além de que as ideias sobre a “fragilidade da mulher” não eram aplicadas à sua existência que, desde nova, estava acostumada com o trabalho pesado do plantio. Seria ela, portanto, uma mulher?

Esse é o primeiro discurso a suscitar um pensamento sobre interseccionalidade, pensamento que começa a ser desenvolvido pelo feminismo negro da segunda onda para ressaltar que as mulheres são muitas, múltiplas e diferentes umas das outras. Isso significa que falar das opressões que vivem as mulheres de forma generalizada seria igualar suas dificuldades e minimizar suas experiências diversas. A ideia de interseccionalidade surge no sentido de abranger as múltiplas identidades, compreendendo as várias formas de opressão a que diferentes mulheres podem estar submetidas. Reconhecer as intersecções de gênero, raça, classe, sexualidade, idade etc, faz com que os discursos de diferentes identidades políticas - e, principalmente, daquelas que foram historicamente oprimidas - sejam ouvidos e legitimados.

Audre Lorde considera a diferença como um trampolim para uma mudança criativa. Ela enfatiza a importância de se reconhecer as diferenças entre as mulheres para que as lutas sejam reverberadas em transformação social. Em seu texto *Idade, raça, classe e gênero*:

¹⁸ Portal Geledés. TRUTH, Sojourner. E não sou uma mulher? Afro-americanos, Mulher negra. Tradução: Osmundo Pinho. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso em: 10/05/2021.

mulheres redefinindo a diferença, ela diz: “Agora precisamos reconhecer diferenças entre mulheres que são nossas iguais, nem inferiores nem superiores, e encontrar maneiras de usar a diferença para enriquecer nossas visões e nossas lutas.” (LORDE, 1984, p. 247)¹⁹.

Ainda assim, a “rejeição institucionalizada da diferença”²⁰ é recorrente. A diferença é vista como uma ameaça à estabilidade que mantém a estrutura dominante, por isso sua repulsa. Assim como as condições impostas às mulheres já citadas anteriormente, essa rejeição da diferença tem serventia para que o sistemas da estrutura dominante imperem. Lorde afirma que não são as diferenças que separam as pessoas, mas a resistência em aceitá-las e a má compreensão, a má interpretação do que de fato são as diferenças. Ela afirma a necessidade de se ver a diferença como fundamento de criação, de inovação e de abertura para as novas possibilidades, para as (re)invenções.

Ao valorizar o potencial criativo das diferenças é possível criar espaço para que mais mulheres se expressem a partir de suas próprias definições sobre si mesmas, como observaremos no capítulo dedicado aos filmes a serem analisados neste estudo. Esse ecoar de diferentes vozes que se reconhecem na individualidade e se identificam no coletivo, essa polifonia, pode ser a chave para as absolutamente necessárias mudanças sociais. Patrícia Hill Collins (1990)²¹ defende a autodefinição como um ato crucial para que os imaginários existentes sobre as mulheres negras possam se transformar. Ela afirma que “encontrar uma voz para expressar um ponto de vista coletivo e autodefinido das mulheres negras” (*ibidem*, p. 274) é um dos temas centrais do feminismo negro. A autodefinição é também um aspecto que movimenta diversas criações artísticas e intelectuais de mulheres, como as realizações de artistas e pensadoras estudadas nesta pesquisa.

Patricia Hill Collins discorre sobre como as mulheres negras norte-americanas criam suas próprias formas de se fortalecer e empoderar-se, não se submetendo ao imaginário que vitimiza suas existências. A autora relata que, mesmo sendo subestimadas e insultadas, elas exigem respeito orgulhosamente. Dentro de si elas sabem muito bem de seu valor, e não aceitam, mesmo que silenciosamente, o confinamento das opressões que se cruzam. A resistência individual de mulheres negras está relacionada a uma consciência coletiva de autodefinição, segundo Collins. Mulheres que estão conscientes do que são, e que, apesar do

¹⁹ LORDE, Audre. *Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença* (1984). In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 235-249.

²⁰ “A rejeição institucionalizada da diferença é uma necessidade absoluta em uma economia baseada no lucro que precisa de forasteiros como superávit”. *Ibidem*, p. 240.

²¹ COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição* (1990). In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 271-310.

imaginário deturpado sobre suas existências, se expressam através da resistência e não de uma consciência vitimizada.

A autora mostra que, assim como a poesia, o *blues* - gênero musical afro-americano - foi instrumento de autodefinição e de revolução na vida de mulheres negras. Apesar das limitações impostas a essas mulheres, muitas expressaram suas vozes por meio da arte. Quando a consciência de si transforma o silêncio em linguagem, para que se abra espaço para a ação, torna-se possível “substituir imagens controladoras por conhecimento autodefinido considerado pessoalmente importante” (*ibid.*, p. 276). A expressão da autodefinição possui a potencialidade de transformar não apenas a vida da própria mulher que fala por si, mas de todas aquelas que se sentem representadas por essa voz. É a mudança que parte do plano individual para o coletivo.

A autoinvestigação pode ser vista nos textos de Lorde (1984) e Collins (1990) em alguns momentos: na consciência de si e das diferentes opressões que se interseccionam; na autovalorização, ao se respeitar e exigir respeito do outro; e na autodefinição, ao falar sobre si mesma a partir de uma perspectiva pessoalmente relevante. Esse caminho interior manifestado pela auto expressão se faz necessário para a criação de novas imagens e imaginários sobre essas mulheres. Collins afirma a importância de substituir imagens controladoras por um ponto de vista das mulheres negras para que se crie novos significados.

Esses novos significados oferecem às mulheres afro-americanas ferramentas potencialmente poderosas para resistir às imagens controladoras da condição da mulher negra. (...) Desafiar as imagens controladoras e substituí-las por um ponto de vista das mulheres negras foi um componente essencial para a resistência e opressão que se interseccionam. (COLLINS, *op. cit.* p. 291 e 292).

Para se pensar a diferença como potência criativa e a autodefinição como ação transformadora de significados é preciso que o lugar de fala das mulheres negras seja garantido. Assegurar esse lugar significa romper com as noções de universalidade, tanto de sujeitos universais como de mulheres universais ou negros universais. Apenas garantindo esse espaço de expressão das mulheres negras é que se torna possível a legitimação de seus discursos. Como defende a teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala, suscitada pela filósofa brasileira Djamila Ribeiro:

A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e negritude, e outras identidades, assim como faz com que homens brancos, que se pensam universais, se racializem, entendam o que significa ser branco como metáfora do poder, como nos ensina [Grada] Kilomba. Com isso, pretende-se também refutar uma pretensa universalidade. Ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer,

acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. (RIBEIRO, 2019, p. 69)²²

Os pensamentos do feminismo negro que refutam uma suposta universalidade quebram com os discursos que mantêm o poder centralizado em prol da multiplicidade de vozes. O movimento de consciência de si repercutido na autodefinição, demonstra a potencialidade transformadora das novas narrativas de si. Garantir o lugar para que aquelas consideradas diferentes possam falar sobre si mesmas, faz parte do caminho para transformações de imagens controladoras e de um imaginário que vitimiza essas existências.

Se o silenciamento histórico afetou a grande maioria das mulheres, é chegada a hora de escuta, é momento de dar ouvidos para toda a pluralidade de vozes que precisam ecoar. No subcapítulo que se segue, veremos como mulheres latino-americanas trabalham a consciência de si e a autodefinição levando em conta o contexto histórico-social de suas especificidades locais. Esse movimento da autoinvestigação que busca a consciência de si, demonstra a importância de se resgatar raízes. Por meio do resgate e da preservação das origens raciais, étnicas e geográficas pode-se dilatar os espaços de autodefinição e lugares de fala para que mais identidades sejam incluídas e ouvidas.

²² RIBEIRO, Djamila. Lugar de fala. São Paulo: Jandaira; Pólen, 2019.

Vozes pulsantes: perspectivas insurgentes de uma miscigenação criativa



- FIGURA 4 - Respeite a Resistência. Fotografia: Milena Correia. 2018

Fundado pela diversidade e pela miscigenação, o Brasil é um país que suporta os resquícios da colonização até os dias de hoje. A violência é uma de suas maiores marcas, principalmente para os afrodescendentes e para os povos originários. Na contra-mão dessa violência, discursos insurgentes se levantam e se posicionam contra a dominação. A miscigenação e a pluralidade mostram-se, portanto, como base da descolonização, da transformação e da libertação. Glória Anzaldúa (1987)²³ e Lélia Gonzalez (1993)²⁴, pensadoras feministas descoloniais, abordam a mistura como potência criativa. Anzaldúa discorre sobre a *conciencia de la mestiza*, enquanto Gonzalez observa a situação brasileira através da categoria *Amefricanidade*. Ambas as noções compartilham da experiência da mistura de raças, o que é o caso da maioria das pessoas nascidas nas Américas. Nos povos brasileiros a miscigenação acontece, principalmente, entre indígenas, africanos e europeus, de

²³ ANZALDÚA, Glória. La conciencia de la mestiza/ Rumo a uma nova consciência (1987). In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. Pensamento Feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. 2019. p. 323-339.

²⁴ GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade (1993). In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). Pensamento Feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 341-352.

modo que, ainda hoje, são as tradições ocidentais que são tomadas como referências principais e universalizantes.

Anzaldúa tem uma escrita bastante pessoal e poética na qual rompe com barreiras de linguagem e de idiomas. Misturando palavras de diferentes línguas ela revela a mestiçagem que há dentro de si. Assim, ela reflete sobre a consciência dessa miscigenação e reivindica por sua própria existência que é a “*consciencia de la mestiza*”. Anzaldúa vê a *raza mestiza* como:

[...] *la raza cósmica*, uma quinta raça [...]. Em oposição à teoria da raça ariana pura e à política da pureza racial praticada pela América branca, sua teoria é de inclusão. Na confluência de duas ou mais cadeias genéticas, com cromossomos constantemente ultrapassando fronteiras, essa mistura de raças, em vez de resultar em um ser inferior, gera uma prole híbrida, uma espécie mutável, mais maleável, com uma rica carga genética. (ANZALDUA, *op. cit.*, p. 323)

Com essa mistura, uma nova consciência se cria, “uma consciência das fronteiras” (*ibidem*). A percepção dessa mistura em sua própria experiência, se mostra como um estado de fluidez, de soma, e não de subtração. A *mestiza* vive no limiar das identidades, em um pertencimento fragmentado. Onde o conflito interno entre suas identidades faz romper com os limites que sufocam suas origens. Ela se liberta ao acreditar num pertencimento inclusivo, flexível, capaz de tolerar a ambiguidade. Ela é a ambiguidade em si, a pluralidade em si, ela é a criação do novo. É capaz de se transformar, de moldar sua alma através da concepção que tem de si mesma, rompendo com os limites e se colocando fora das convenções.

[...] do raciocínio analítico que tende usar a racionalidade em direção a um objetivo único (um modo ocidental); para um pensamento divergente, caracterizado por um movimento que se afasta de padrões e objetivos estabelecidos, rumo a uma perspectiva mais ampla, que inclui em vez de excluir. (*Ibid.*, p. 325)

A partir dessa linha de pensamento, torna-se necessário romper com o raciocínio ocidental que se apoia na ideia da pureza racial. Ou seja, questionar e repensar a história por meio de uma perspectiva que reconheça o histórico de opressão de diferentes mulheres, em suas miscigenações e intersecções. Esse é o olhar da *mestiza* que incorpora à sua forma de ver o mundo a sua própria existência. Ela procura por um resgate tanto da memória de um passado de dor, quanto da própria cura de uma psique violentada. Em consequência, ela está em busca da reparação de uma história de preconceitos que aniquilam e de opressões que impedem pessoas de serem o que são. Anzaldúa assume a importância de “adquirir consciência de nossa situação antes de podermos efetuar mudanças internas, que, por sua vez, devem preceder as mudanças na sociedade. Nada acontece no mundo “real” a menos que

aconteça primeiro nas imagens e em nossas mentes” (*Ibid.*). As mudanças, sejam elas no imaginário sobre as mulheres mestiças, seja nas imagens criadas sobre elas, são necessárias para uma transformação social em que a *mestiza* é aceita e valorizada. Essas mudanças verificam-se no sentido de recuperar os saberes ancestrais e valorizar as origens que se mesclam, reavivando e ressignificando culturas sufocadas pelo pensamento dominante.

No mesmo sentido de resgate e ressignificação caminham as reflexões de Lélia Gonzalez. Ao discorrer sobre a miscigenação no Brasil, ela pontua a construção histórica e cultural de um inconsciente do povo brasileiro que não se forma apenas com bases europeias e brancas, mas que tem origem em misturas fortemente baseadas na cultura africana e indígena. A própria língua brasileira - o português brasileiro - é marcada pela africanização, o que Gonzalez (*op. cit.*) chama de “*pretoguês*”. São contribuições culturais como essas que devem ser resgatadas para que recebam seu devido valor. Ela propõe a compreensão de que o povo brasileiro é fortemente marcado pelo sangue indígena e africano, sendo de grande importância a valorização dessas origens ricas em saberes.

Os traços culturais de povos africanos e indígenas são hostilizados pela reverberação da exploração e da imposição colonial baseadas no racismo. Ainda dentro das estruturas impostas pela colonização, as tentativas de branqueamento ideológico e da higienização em busca de uma dita pureza racial continuam a acontecer. “A ciência da superioridade euro cristã (branca e patriarcal)” (*ibid.*, p. 343.) determina uma postura etnocida, que violenta e assassina qualquer manifestação ligada aos povos ‘selvagens’. As manifestações vistas como absurdas, supersticiosas ou exóticas, sofriam e ainda sofrem com a tentativa de aniquilamento de povos e de suas culturas. O mito da supremacia branca servia como ferramenta de administração das colônias, e ainda hoje é o modo de pensar que predomina no Brasil. Fundamentado pelo racismo, esse modo é responsável por estilhaçar e fragmentar a identidade racial dos povos colonizados e trazidos para se tornarem escravos.

Esse estilhaçamento racial no Brasil é reflexo de um racismo estrutural impregnado na história e na cultura de um povo que mantém negros e indígenas em lugares de subordinação e de apagamento de suas memórias. O racismo perpassa as barreiras entre externo e interno e acaba por atingir a psique das próprias pessoas que sofrem com ele. Gonzalez (*ibid.*, p. 346) afirma que “o desejo de embranquecer (de limpar o sangue, como se diz no Brasil) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura.”. É um racismo mascarado que se enraíza pelas estruturas e mantém o histórico de silenciamento de pessoas afrodescendentes e indígenas.

O racismo latino-americano é bastante sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento. Veiculada pelos meios de comunicação de massa e pelos aparelhos ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores do Ocidente são os únicos verdadeiros e universais. (*Ibid.*)

Portanto, são imagens e imaginários remanescentes de um pensamento colonial, sustentados pelos tais aparelhos ideológicos, que correspondem aos sistemas da estrutura dominante. Deturpados sobre a experiência da diversidade, estes imaginários são fortalecidos pelos meios de comunicação que controlam e vitimizam as diferentes experiências de mulheres, negros, mestiços e indígenas. Imagens e imaginários que carregam em si os valores ocidentais como referências de verdade e universalidade e que precisam urgentemente de transformação.

É em nome desta transformação que o movimento de ressignificação das imagens, dos imaginários e da história já está em andamento e é cada vez maior. Essa força vem se expandindo no fluxo da transformação individual para a social. Novos significados estão surgindo através destes discursos que levam em conta a miscigenação e as origens violentadas. No trabalho dessas mulheres vemos emergir o pensamento divergente das convenções, dos padrões e das normas estabelecidas. Uma perspectiva de inclusão aflora-se e amplia vozes plurais e conscientes de si. É o mergulho interior, expresso em um caminho de dentro para fora que cria significados de liberdade. “Uma ideologia de libertação deve encontrar sua experiência em nós mesmos; ela não pode ser externa a nós e imposta por outros que não nós próprios; deve ser derivada de nossa experiência histórica e cultural particular” (ASANTE, *apud* GONZALEZ, *op. cit.*, p. 351).

São as experiências trazidas por Gonzalez e Anzaldúa, assim como as de Lorde, Collins e Ribeiro, que nos mostram a necessidade de romper com a estrutura dominante e tudo de limitador que provém dela. Romper com valores ocidentais tidos como verdadeiros e universais, com o mito da supremacia branca, e com racismos que restringem a vida de muitas pessoas. Divergir de normas e pensamentos que ameaçam a existência da diversidade e que devem ser transformados. As vozes que insurgem clamam por uma miscigenação criativa, clamam pela liberdade de serem o que são. Até aqui, as autoras citadas demonstram esse movimento por meio, principalmente, da escrita. Adiante, veremos mulheres que se manifestam por meio das artes em busca da liberdade. São outras formas de lidar com a autoinvestigação, mas expressões que também buscam romper com padrões estabelecidos pela estrutura dominante.

A EXPRESSÃO COMO ALENTO: *o inspirar de novos ciclos*



- Figura 5 - Mãe-Fogo. Fotografia: Milena Correia. 2020

A expressão se torna alento frente a um histórico de tanto silêncio e esquecimento. Do gesto de parir manifestações das profundezas do feminino, surge a inspiração para que novos ciclos tomem início. Ciclos férteis de abundância e de renovação abrem caminhos para além do questionamento da ausência. É a fertilização de uma nova era onde as desigualdades de oportunidade e reconhecimento buscam ser minimizadas. Neste capítulo vemos como as movimentações de mulheres teóricas e artistas galgam espaços de existência e resistência das mulheres nas artes e, em específico, no cinema brasileiro.

Em “Lua nova e a transformação: *mulheres na arte e no cinema*” a teoria feminista se revela mais uma vez como desbravadora de novos mundos. A partir da década de setenta, a teoria da arte feminista e a teoria feminista do cinema buscam romper com os cânones e traçam um percurso de libertação. Na história da arte, Linda Nochlin (2016) questiona sobre as implicações que fazem o número de mulheres artistas ser tão pequeno. Na teoria do cinema, Laura Mulvey (1973), Teresa de Lauretis (1985), Silvia Bovenschen e Claire Johnston (*apud* PEREIRA, 2013) buscam romper com o cinema tradicional, reiterando por um novo cinema realizado por mulheres onde suas experiências sejam mais valorizadas. E na busca por descolonizar o olhar do cinema tradicional, que é feito majoritariamente por homens brancos, bell hooks (2015) traz uma visão racializada da representação da mulher.

Esta, que por sua vez, reconhece como o olhar cinematográfico está imbuído de poder e como o olhar das mulheres negras se tornapositor ao padrão hegemônico.

No segundo e último subcapítulo, “Lua crescente e fértil: *cinema feito por mulheres no Brasil*”, destacamos alguns pontos relevantes da presença de mulheres no cinema nacional. Um panorama que demonstra a fertilidade crescente dessa produção. Desde os anos 1930 elas atuam como realizadoras em cenário brasileiro, mesmo que de forma desprestigiada. Na segunda metade do século XX, muitas abordam temáticas femininas e feministas, trazendo olhares disruptivos para um cinema branco e masculino. Esse é o caso de *A Entrevista* (1966) de Helena Solberg, que, na contramão do renomado Cinema Novo, traz perspectivas dissonantes sobre a vida de brasileiras da classe média. A partir dos anos 1990 foram muitas as cineastas que despontaram no cinema comercial, e, especialmente nos últimos vinte anos, mostra-se como a pluralidade faz parte da expressão feminina.

Dentro dessa rica pluralidade, trazemos aqui o cinema feito por mulheres negras e indígenas como grandes pérolas a serem contempladas. Uma crescente significativa vem rompendo os silêncios e ecoando vozes das mais distintas culturas e localidades. São tantos os filmes quanto iniciativas como festivais, mostras e prêmios que contemplam as mulheres negras e indígenas no cinema nacional. Ainda não o suficiente para equilibrar a situação de desigualdade racial e de gênero, mas uma quantidade significativa para detectar uma virada de fase no sentido e uma transformação que liberta da opressão. Nesse sentido, nomes como os de Renata Martins, Viviane Ferreira, Yasmin Thayná, Olinda Muniz Tupinambá, Graciela Guarani e tantas outras são responsáveis por grandes conquistas. A seguir, sobrevoaremos alguns desses caminhos, observando a pertinência da busca por uma nova forma de fazer cinema.

Lua nova e a transformação: *mulheres na arte e no cinema*

Os esforços feministas vêm trabalhando no sentido de transformar uma situação de silêncio e opressão em uma nova era onde as desigualdades sejam minimizadas. No campo das artes, esse movimento acontece pelo resgate de importantes artistas negligenciadas pela História. A recuperação desses nomes abre a possibilidade de se compreender a história da arte por uma nova perspectiva, sob o olhar das mulheres. Esse movimento de resgate é fruto do trabalho de pessoas que “engajam-se na atividade do especialista que deseja mostrar a importância do negligenciado ou do gênio menor” (NOCHLIN, 2016, p. 5)²⁵, iluminando

²⁵ NOCHLIN, Linda. Porque não houve grandes mulheres artistas? Tradução: Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora / Publication Studio SP, 2016.

histórias silenciadas de mulheres que não tiveram os meios necessários para terem seus trabalhos reconhecidos e valorizados.

Uma das primeiras historiadoras da arte feminista, Linda Nochlin, publica, em 1971, o icônico artigo sobre a ausência de grandes mulheres artistas na história da arte. Ela propõe uma reflexão sobre os empecilhos que estão vinculados às condições oferecidas às mulheres artistas. Ao observar esses obstáculos relacionados às áreas estudantis e institucionais, Nochlin demonstra como o difícil acesso das mulheres a esses meios implica na ausência de grandes nomes reconhecidos. Dessa maneira, ela reflete sobre as possíveis causas que podem responder sua pergunta: *Por que não houve grandes mulheres artistas?*

Nochlin indica como um dos principais fatores para essa ausência a dificuldade que as mulheres - e todos aqueles que não nasceram homens, brancos e ricos - têm para acessar os meios de ensino e institucionais.

As coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediadas, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens. A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais. (*Ibidem*, p. 8 e 9)

À mercê de instituições e de um modo de ensino que ditam verdades e determinam o padrão a ser seguido, as mulheres vêm-se limitadas por formatos que, muitas vezes, sustentam uma discrepante desigualdade social. As motivações para uma sociedade desigual não estão no acaso, mas intrínsecas à “natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que as integram”. (*Ibid.*, p. 12) A questão da ausência das mulheres na arte é apenas um dos tantos aspectos problemáticos de uma sociedade com interpretações equivocadas sobre a natureza da arte, das habilidades humanas e das normas sociais que regem tudo isso. Nessa sociedade, o “Grande Artista” é concebido como um gênio que nasce com um talento inato e inquestionável. Segundo Nochlin, esse grande criador é visto como um ser dotado de uma aura mágica e misteriosa, e portanto a nula reflexão sobre as circunstâncias de privilégios e de oportunidades que rodeiam esses grandes nomes.

Se Pablo Picasso fosse Pablita, teria o mesmo sucesso que teve sendo homem? Se Shakespeare tivesse uma irmã, como sugere Virginia Woolf (1985)²⁶, teria ela as mesmas

²⁶ WOOLF, Virginia. Um teto todo seu. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

condições e oportunidades que teve William em circular pela cidade, viajar sozinho, estudar e trabalhar? Mesmo que essas suposições sejam sobre outros tempos, ainda existem grandes restrições para que mulheres artistas atinjam o reconhecimento e a valorização em seus trabalhos. O texto de Nochlin (*op. cit.*) faz-nos, portanto, afirmar que essas restrições estão relacionadas às estruturas sociais e institucionais as quais nos cercam. Seriam essas estruturas responsáveis por ditar um caminho de maior ou menor liberdade para cada indivíduo? Sobre essa longa e complexa discussão em torno da ausência das mulheres na história da arte e da ideia de genialidade, Nochlin (*ibid.*, p. 23 e 24) conclui:

[...] a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino, artista como *He-man* ou como párias sociais.

Segundo a autora, as instituições definem os valores que regem o fazer artístico, seja pelos sistemas, pelas academias ou pelas mitologias. E faz parte dessa estrutura social o silenciamento de artistas mulheres que dificilmente são vistas como grandes gênios criadores pela história da arte. O pensamento de Nochlin se mostra fundamental ao questionar essas estruturas e a propor o desapego à ideia do “gênio artístico”, abrindo espaço para uma nova visão sobre a criação artística feita por mulheres. E no mesmo sentido de questionamento e ruptura, a partir dos anos 1970, diversas mulheres passam a expressar suas reflexões sobre o lugar das mulheres na arte.

Nesse período, a teoria feminista do cinema ganha expressão em paralelo aos movimentos de mulheres, a fim de compreender, questionar e ressignificar a representação e a representatividade da mulher no cinema. É um campo de pesquisa que reconhece o cinema tradicional - feito por homens, com homens, para homens (brancos, heterossexuais e de classe média, sobretudo) - como uma prática que oprime as mulheres. Nessa tradição do cinema, as mulheres normalmente são representadas de maneiras estereotipadas. Suas realidades múltiplas, de experiências diversas, ricas e complexas, desconhecidas pelos autores dos filmes, são distorcidas em imagens que compreendem uma pequena gama de personagens redutores e geralmente constituídos por um imaginário masculino sobre o papel da mulher.

Essas teorias pensam na necessidade de transformação, tanto na linguagem quanto no conteúdo dos filmes, direcionando o olhar para uma representação mais humana das mulheres no cinema. Elas buscam novas formas de ver o mundo e de expressar, formas em que as próprias mulheres assumem a perspectiva sobre si mesmas. Filmando, compondo, escrevendo,

enquadrando, narrando as histórias que elas mesmas vivem de maneiras nunca antes representadas pelo cinema tradicional. São mulheres que reinventam o pensar e o fazer cinema no sentido de dar novos significados para as representações de suas pluralidades, de suas verdades múltiplas. Elas elaboram a criação de novas imagens para substituir verdades idealizadas e estereotipadas do que é ser mulher. Essas reflexões estão, frequentemente, aliadas a outras disciplinas que auxiliam as análises cinematográficas, como a psicanálise e a semiótica, trazendo atenção à produção de significado e de criação de imaginário por trás dos filmes.

Laura Mulvey (1973)²⁷ foi uma das primeiras teóricas a discorrer sobre as representações femininas no cinema apontando a necessidade de se restabelecer a forma como as mulheres são representadas no cinema clássico hollywoodiano. A autora observa como as especulações que surgem do cruzamento dos campos da psicanálise e do cinema limitavam as possibilidades de evolução e de libertação das mulheres, afirmando que tais teorias reforçavam um lugar de dependência e de submissão. Esse lugar fica evidente na representação da mulher no cinema, que fica sempre na função de satisfazer o olhar masculino. Dentro de uma cultura patriarcal e falocêntrica a imagem feminina ainda é delimitada ao seu lugar “como portadora de significado e não produtora de significado”. (*Ibidem*, p. 438).

A questão central do estudo da autora está na análise sobre o olhar instituído nos filmes narrativos da Hollywood dos anos 1930, 1940 e 1950 - tradição que, segundo ela, define o prazer visual da espetatorialidade cinematográfica. As imagens desse tipo de cinema podem ser consideradas responsáveis pela produção de significados idealizados sobre as mulheres, imagens que influenciam a criação de um imaginário que reduz a experiência da mulher a um mero objeto de satisfação masculina. Dentro dessa tradição hollywoodiana, os olhares do autor, do espectador e dos personagens são masculinos e ativos, enquanto as mulheres são figuras que estão sempre sendo observados passivamente, satisfazendo os desejos do autor, do espectador e dos personagens. Mulvey defende, desse modo, a destruição desse prazer como uma arma política necessária para que as mulheres produzam significados sobre si mesmas.

Por serem os homens figuras predominantes no meio das artes, é natural que sejam os seus olhares, suas opiniões, seus gostos e valores as bases que estabelecem os padrões desse

²⁷ MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo (1973). In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema: antologia. Tradução: João Luiz Vieira. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrasilme, 1983. p. 437-453.

meio. Silvia Bovenschen (*apud* PEREIRA, *op. cit.*, p. 80), ao questionar se existe uma estética feminina, percebe que “se por um lado a arte tem sido sobretudo produzida por homens, também foram estes que estabeleceram os padrões de avaliação da mesma”. O que, segundo Pereira, dificulta a criação e o desenvolvimento de uma estética feminina. Enquanto Teresa de Lauretis (*apud* PEREIRA, *op. cit.*, p. 81) afirma que Mulvey e Bovenschen se prenderam ao “compromisso político do movimento e à necessidade de construção de outras representações da mulher”, sugerindo que Bovenschen busca uma estética feminina, mas ainda nos moldes institucionais da arte, enquanto Mulvey busca uma nova linguagem, rompendo com o cinema narrativo e do prazer visual como principal objetivo, mas ainda inspirada em moldes já existentes do cinema esquerdista e vanguardista (Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Jean-Luc Godard). Segundo Lauretis (*ibid.*, p. 83), os significados de uma estética feminina são responsabilidade, inicialmente, de quem faz os filmes, e, num segundo momento, daqueles que os assistem. Além disso, ela pontua que “o feminismo não inventou apenas novas estratégias ou criou novos textos, mas, mais importante, concebeu um novo sujeito social, as mulheres: como oradoras, escritoras, leitoras, espectadoras, consumidoras e produtoras de modelos culturais”²⁸, sendo, a missão de um cinema de mulheres, a construção de um novo sujeito, de um novo modelo e de um novo cinema.

Esse novo cinema seria um instrumento político por meio do qual as vozes das mulheres buscariam transformação social. Um cinema que denuncia, que demonstra consciência e que se torna veículo de libertação. É a arte sendo usada em seu potencial de transformar estruturas opressoras e desafiar a rigidez da categorização da mulher. Nesse sentido, Claire Johnston (*apud* PEREIRA, *op. cit.*, p. 93) reivindica por um contra-cinema, uma manifestação que busca retirar da marginalidade o cinema feito por mulheres, denunciando a opressão para que se crie estratégias de transformação. Ela encara o cinema como prática social que engloba a representação em si, mas também os contextos político, econômico e social. Contesta por um cinema que considere os espectadores como sujeitos históricos e que defenda uma luta ideológica, criado através de estratégias revolucionárias que questionem as normas dominantes. Ela assume que “novos significados têm de ser criados rompendo com a fábrica da ideologia burguesa masculina dentro do texto filmico”²⁹.

²⁸ LAURETIS *apud* PEREIRA, *op. cit.*, p. 83. (Tradução da autora). Versão original: “Feminism has not only invented new strategies or created new texts, but more importantly it has conceived a new social subject, women: as speakers, writers, readers, spectators, users and makers of cultural forms”.

²⁹ JOHNSTON, *apud* PEREIRA, *op. cit.*, p. 93. (Tradução da autora) Versão original: “[...] the ‘truth’ of our oppression cannot be ‘captured’ on celluloid with the ‘innocence’ of the camera: it has to be constructed/manufactured. New meanings have to be created by disrupting the fabric of the male bourgeois cinema within the text of the film.”

Apesar de muitas teóricas reivindicarem por um cinema que quebre com noções patriarcais, foram poucas as que se atentaram à intersecção entre gênero e raça no cinema. bell hooks, em seu emblemático texto *O olhar opositor: mulheres negras espectadoras*, chama atenção para o poder imbuído no olhar ao afirmar que o olhar sempre foi político em sua vida. Ela traz uma visão racializada do olhar, que apenas uma mulher negra poderia trazer, e pontua sobre como as relações de poder das políticas da escravidão perduram no sentido em que “os escravizados foram privados de seu direito de olhar.” (HOOKS, 2019, p. 215)³⁰. Segundo a autora, essa repressão, ao invés de sufocar esses olhares, apenas aguçou ainda mais a vontade de olhar. Ou seja, a proibição estimulou não apenas esse olhar rebelde e opositor, mas incitou também à vontade de transformar a realidade.

bell hooks testemunha sobre como a reivindicação e o cultivo de uma consciência tornam o olhar do povo negro uma forma de resistência. A mídia de massa - o cinema e a televisão - foi reconhecida por hooks (*ibid.*, p. 217) “como um sistema de conhecimento e poder que reproduzia e mantinha a supremacia branca”. E demonstra como a representação da população negra só poderia deixar de ser negada a partir de um cinema negro independente. Um cinema questionador, que rompe com os frequentes estereótipos, comumente degradantes e desumanizantes, usados pelo cinema dominante. hooks conta que, mesmo quando diretores e críticos negros se debruçavam sobre a questão racial, raramente a questão de gênero era considerada. Isto é, não havia uma preocupação com as dificuldades sócio-culturais as quais vivem as mulheres negras, de modo que elas ainda seriam representadas como objeto do olhar masculino.

Muitas espectadoras negras fechavam-se para o cinema ao se depararem com filmes onde a ausência ou a objetificação as violentavam. Essa era uma forma de resistência, “de rejeitar a negação” (*ibid.*, p. 225), de se distanciar daquilo que elas não se identificavam. hooks (*ibid.*, p. 227) afirma que as espectadoras negras que não foram enganadas pelo cinema dominante criaram um olhar opositor aos dois modos suscitados por Mulvey: masculino/ativo, feminino/passivo. Esses modos não contemplariam as mulheres negras, e por isso elas não identificariam-se com essas representações.

A crítica de cinema feminista dominante de modo algum reconhece a experiência das espectadoras negras. Sequer considera a possibilidade de que mulheres possam construir um olhar opositor através do entendimento e da consciência das políticas raciais e do racismo. A teoria feminista do cinema baseada numa moldura psicanalítica a-histórica que privilegia a diferença sexual suprime ativamente o reconhecimento da raça, reencenando e

³⁰ HOOKS, Bell. Olhar opositor: Mulheres negras espectadoras. In: HOOKS, Bell. Olhares negros: Raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019. p. 214 - 241.

espelhando o apagamento da feminilidade negra realizado pelos filmes, silenciando qualquer discussão sobre a diferença racial - a diferença sexual racial.

Consequentemente, para hooks (*ibid.*, p. 232), a valorização do olhar da mulher negra acontece por intermédio “da resistência, da luta, da leitura e do olhar ‘contra a maré’” (*ibid.*, p. 232). Esse movimento de consciência significa ir em busca pela libertação dos lugares que aprisionam, violentam e negam a mulher negra. Paralelamente a ele, é fundamental que exista uma luta pela subjetividade de quem assiste o cinema para que os caminhos de construção de imagens e imaginários sobre as mulheres negras possam estar de acordo com suas expressões individuais e suas diferenças. Com isso, hooks (*ibid.*, p. 240) evidencia sua identidade racial ao escrever em primeira pessoa, e ressalta a importância da consciência do presente para se inventar novas formas de futuro.

[...] ao olharmos e nos virmos, nós mulheres negras nos envolvemos em um processo por meio do qual enxergamos nossa história como contramemória, usando-a como forma de conhecer o presente e inventar o futuro. (*Ibid.*, p. 240)

Num sentido complementar às críticas das teóricas brancas, Letícia Moreira de Oliveira (2020)³¹ argumenta por uma intervenção descolonial na crítica feminista de cinema. Como uma tentativa de desmistificar a ideia de espectadora universal, defendida pelas teóricas do Norte global, Oliveira aponta a necessidade de se pensar a teoria e crítica feminista do cinema atendendo a uma perspectiva descolonial, para que se possa aprofundar e enriquecer as discussões em torno do racismo, do sexismo e da representatividade de grupos minoritários. Apoiando-se nas ideias de Lugones (2010)³², percebe a descolonização como um processo que parte da crítica em direção a mudança viva, onde teórico é colocado em meio às pessoas na sociedade.

Decolonizar os gêneros é necessariamente uma práxis. Trata-se de transformar uma crítica da opressão de gênero - racializada, colonial, capitalista e heterossexista - em uma mudança viva da sociedade; colocar o teórico no meio das pessoas em um entendimento histórico, humano, subjetivo/intersubjetivo da relação oprimir - resistir na intersecção de sistemas complexos de opressão (*Ibid.*, p. 363)

Pensar em uma perspectiva descolonial da teoria feminista do cinema é, portanto, pensar em uma abordagem interseccional que busca superar a colonialidade do gênero

³¹ OLIVEIRA, Letícia Moreira de. Por uma intervenção descolonial na crítica feminista de cinema. In: NORONHA, Danielle Parfentief; EZEQUIEL, Maíra (orgs.). Ah! Entendi. Mulheres nas telas e atrás das câmeras: Cabíria Festival 2020. Rio de Janeiro: LATC, 2020. p. 31-42.

³² LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial (2010). In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). Pensamento Feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 356 - 377.

impregnada na estrutura dominante. Para isso, é imprescindível reconhecer os potenciais múltiplos e transformadores das mulheres e superar os formatos que mantêm sistemas de privilégio. Esse movimento rumo à libertação descolonizadora

[...] é possível quando mulheres ocupam espaços e defendem seus discursos, conscientes dos seus potenciais transformadores e, mais ainda, conscientes de que ainda há muito a se descortinar, inclusive entre nós mesmas. Mais mulheres negras, bissexuais, lésbicas, transsexuais, indígenas, latinas, chicanas, e todas as mulheres possíveis, na crítica de cinema e na teorização do cinema por nossos olhares e subjetividades, questionando os formatos acadêmicos/epistêmicos hegemônicos que constituem mecanismos de manutenção dos privilégios. (OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 40)

Nesse sentido, se faz necessário garantir o espaço para que mulheres plurais afirmem seus discursos de forma consciente de seus potenciais transformadores. A ocupação de espaços vem acontecendo de forma cada vez mais contundente no Brasil, seja na teoria ou na realização cinematográfica. Vivemos em um momento fértil, de resgate e criação de novos panoramas, onde mulheres plurais são protagonistas de suas próprias histórias. No próximo capítulo, veremos uma breve exposição sobre o cinema feito por mulheres no Brasil, um ambiente de desigualdades mas de muita força e resistência.

Lua crescente e fértil: cinema feito por mulheres no Brasil

“Nós, mulheres, somos as guardiãs da semente.”

*Dona Maria*³³.

Apesar de o cinema brasileiro feito por mulheres ser um “cinema escandalosamente invisibilizado pela história” (HOLANDA, K., 2019, p. 137)³⁴, as mulheres estão presentes desde o início da década de 1930, construindo trajetórias ricas e diversas. Ao questionar sobre o porquê de não haver grandes cineastas mulheres no Brasil, Karla Holanda, pesquisadora do cinema brasileiro, faz referência ao texto de Nochlin (*op. cit.*) e afirma que elas existiram, mas que foram omitidas pela história. São muitas as cineastas brasileiras que tiveram carreiras disruptivas e realizaram trabalhos de extrema importância para o cinema nacional. O movimento de resgatar esses históricos e de criar iniciativas que estimulem mais mulheres a fazerem cinema está cada vez maior, mais sólido e resistente, o que é evidenciado por diversas pesquisas sobre mulheres no cinema.

Essas pesquisas demonstram o quanto a história canônica do cinema não considerou a produção feminina na mesma medida que a masculina, tomando essa como a universal. O esforço delas vale por trazer conhecimento, não apenas sobre a história do cinema feito por mulheres, mas também sobre a história do cinema geral, afinal, as lacunas também são revelações históricas. (HOLANDA, K. *op. cit.*, p. 3)

Karla Holanda é escritora e organizadora de dois livros pioneiros no Brasil sobre mulheres no cinema. O primeiro, *Mulheres de cinema*, organizado em parceria com Adriana Maciel, foi lançado em 2019 e reúne artigos a fim de traçar “um panorama do cinema realizado por mulheres de toda parte do globo terrestre, do ocidente ao oriente, do norte ao sul, do passado ao presente.”³⁵. Este é um livro fundamental para se compreender as lacunas da história do cinema num plano global, abordando desde o cinema de pioneiras como Alice Guy-Blaché, Lois Weber e Safi Faye, a cineastas extremamente inovadoras como Esfir Chub e Trinh. T. Minh-ha. O segundo, *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*, organizado por Karla Holanda e Nina Tedesco, reúne artigos sobre o cinema feito por

³³ Trecho do depoimento de Dona Maria, personagem do filme *Mulheres que Alimentam* (2018) de Olinda Muniz Tupinambá.

³⁴ HOLANDA, Karla. O outro lado da lua no cinema brasileiro. In: HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de Cinema**. Rio de Janeiro: Numa, p. 137-158, 2019.

³⁵ Contracapa do livro *Mulheres de Cinema*, de Karla Holanda, escrito por Ilana Feldman.

mulheres no Brasil. Este estudo recebe o prefácio de Heloisa Buarque de Hollanda (*Ibidem*, p. 7), respeitada teórica brasileira, sobre o caminho percorrido pelas mulheres no cinema brasileiro: “Creio que existe, sim, uma expressão feminina. Entretanto, ela é, antes de tudo, uma expressão libertária de resistência, de formulação política, de expressão transformadora e de construção de novas percepções críticas e projetos políticos.”

Inspirada nas ideias de Karla Holanda e de outras pensadoras contemporâneas brasileiras, discorro sobre a história e o presente do cinema brasileiro feito por mulheres. Trazer as fases da lua para nomear os subcapítulos sobre expressão feminina na arte foi uma referência ao artigo *Outro lado da lua do cinema brasileiro*, de Karla Holanda. Aqui refletimos sobre esse outro lado, uma “face oculta”, enfatizando a expressão e a expansão desse terreno fértil. Segundo Holanda, seu título é inspirado na expressão usada por Fernão Ramos na contracapa de *Feminino e plural*:

[...] uma face oculta, o outro lado da lua no cinema brasileiro, uma história que, por décadas, foi contada na mão única do recorte dominante, deixando de lado a questão de gênero e, particularmente, a dimensão da participação feminina. (...) sua invisibilidade é escandalosa. (RAMOS *apud* HOLANDA, K., *op. cit.*, p.137)

O início da produção filmica brasileira de mulheres se dá em 1931, com *O Mistério do Dominó Preto*, de Cléo de Verberena. Filme que teve repercussão pouco aclamada e bastante desestimulada pela recepção crítica. Essa reação não foi uma surpresa, tendo em vista que o cinema era uma área monopolizada por homens. Naquela época, a única saída para mulheres que almejavam fazer seus próprios filmes era produzir de forma independente. Esse foi o caso de Carmen Santos que fundou seu próprio estúdio e dirigiu *Inconfidência Mineira*, em 1948. A artista não deu continuidade na carreira como diretora, assim como Cléo de Verberena também não o fez, mas deu sequência aos seus trabalhos como atriz e produtora - funções consideradas menos inadequadas para as mulheres. Era comum que elas sofressem com um “desestímulo de enfrentar uma carreira considerada pouco adequada às mulheres – certamente, um dos maiores pedágios pagos para o sucesso do capitalismo, que acirra a divisão sexual do trabalho, confinando as mulheres ao trabalho reprodutivo, invisível e desvalorizado” (FEDERICI *apud*, HOLANDA, K., 2020, p. 9)³⁶, e desistissem de suas carreiras como diretoras, função tão valorizada e imbuída de poder.

Anos mais tarde, em paralelo ao consagrado Cinema Novo brasileiro, Helena Solberg lança seu primeiro curta-metragem documental. *A Entrevista*, de 1966, é um filme que rompe

³⁶ HOLANDA, Karla. Porque não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil? **Cadernos Pagu**. Dossiê imaginações rebeldes: disputas e derivações da artempensamento feminista. n. 60, p. 01-21, 2020.

com o que era produzido na época, de modo que Solberg foi uma das únicas mulheres ativas no cinema nacional deste período. Naquele momento, ela não recebeu o devido reconhecimento e ficou à margem da aclamada história do Cinema Novo. Mas apesar disso, seu filme é extremamente inovador em relação ao conteúdo e à forma em que foi feito, visto que Solberg entrevistou mulheres de classe média alta - as quais faziam relatos sobre questões cotidianas, enquanto o Cinema Novo seguia em uma direção mais voltada aos grupos sociais do Brasil profundo.

Dezenas de moças [...] falam anonimamente sobre assuntos que seriam bandeiras da segunda onda do feminismo, como o papel da mulher no casamento, “vocação” para a maternidade, criação dos filhos, sexo, virgindade, estudo superior, carreira profissional e independência financeira. Para além da precocidade da abordagem desses temas no cinema, *A Entrevista* apresenta outros aspectos historicamente precusores. O filme se distancia de um discurso unísono; [...] não afirma uma verdade ou um saber definitivo. [...] É o primeiro documentário brasileiro a abordar a classe média. (HOLANDA, K., op. cit., p. 141)

O documentário brasileiro desta época inspirava-se no cinema direto dos EUA e no cinema verdade da França. Diagnosticando os problemas do país e dando voz à população do Brasil profundo, a maioria dos documentários dos anos 1960, 1970, tinha um discurso alinhado e definido por uma voz off que eliminava qualquer ambiguidade. Na contramão desse tipo de cinema, Solberg captava diversas vozes inseguras e titubeantes que formavam um conjunto heterogêneo de opiniões. Sem afirmar uma verdade definitiva sobre as questões trazidas, essas vozes plurais compunham uma nova forma de fazer documentário e uma nova forma de representação feminina nas telas. Esse filme é o prenúncio da “Trilogia da Mulher” que Solberg vem a realizar anos depois. A cineasta se muda para os EUA e, de lá, concebe três documentários emblemáticos sobre mulheres. *The Emerging Woman* (1974) é um média-metragem que resgata quase duzentos anos do movimento feminista nos EUA em imagens de arquivos, diários, cartas e manifestos de mulheres ativistas. O filme introduz a noção de interseccionalidade ao abranger “a pluralidade das mulheres em suas diversas intersecções”³⁷. Em 1975, lança o segundo documentário da trilogia intitulado *A Dupla Jornada*, no qual destaca e revela a árdua situação de trabalhadoras latino-americanas. “Em 1977, Solberg realiza *Simplesmente Jenny*, feito com o material bruto de *A Dupla Jornada*.”

³⁷ HOLANDA, Karla. Interseccionalidade em *The Emerging Woman* (1974). **DOC On-line**. n. 28, p. 168-181, setembro de 2020, p. 180. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/>. Acesso em: 29/07/2021.

Nele, adolescentes vítimas de estupro e prostituição desde a infância são as protagonistas.” (TAVARES *apud* HOLANDA, K., 2016, p. 106)³⁸.

Não apenas Solberg, mas outras diretoras também viriam a realizar filmes com temáticas relacionadas a universos femininos. Tereza Trautman dirige *Os homens que eu tive*, em 1973, filme censurado pela ditadura militar por retratar a liberdade de uma mulher poligâmica. Vera de Figueiredo tem em sua trilogia feminista os filmes *Feminino Plural* (1976) - que “vai tratar da subjugação da mulher na sociedade. Quando nasce uma criança e o médico afirma seu sexo, a sorte está lançada” (HOLANDA, K., 2017, p. 14)³⁹ - *Samba da criação do mundo* (1978) e *Amazônia como metáfora* (1992).

Ana Maria Magalhães, em 1976, faz *Mulheres de cinema*, que mostra a presença feminina na história do cinema brasileiro, seja como atriz ou integrante da equipe técnica. Em *Vida de doméstica*, Eliane Bandeira trata das condições de trabalho das empregadas domésticas. Em *Creche-lar* (1978), Maria Luíza Aboim fala de uma experiência de creche comunitária. Maria Helena Saldanha realiza *A menina e a casa da menina* (1979), onde mostra uma menina de 11 anos que cuida dos sete irmãos, faz as tarefas domésticas e vai à escola. Sandra Werneck, em *Damas da Noite* discute a prostituição infantil feminina com menores prostitutas. (Holanda, K., *op. cit.*, p. 106)

Outra cineasta relevante nesse meio é Eunice Gutman que possui uma extensa filmografia sobre vivências femininas. A partir de 1983, com seu filme *Vida de mãe é assim mesmo?*, a cineasta centraliza sua atenção nessas temáticas. *Amores de Rua*, filme lançado em 1994, sobre a prostituição no Rio de Janeiro, conta com depoimentos das experiências de mulheres que trabalham ou trabalhavam como prostitutas. Segundo a descrição do vídeo disponível no *Youtube*, o filme tem o intuito de “dar voz a prostitutas e travestis, tentando discutir alguns aspectos da sexualidade humana.”⁴⁰ Uma das personagens do filme, em estado de perfeita lucidez, depõe sobre o que pensa a respeito das mulheres na sociedade, sobre as relações e sexualidade:

Agora que isso mudou um pouco, mas desde que o mundo é mundo, as mulheres nunca se libertam, é difícil achar uma que se liberte realmente. [...] Trabalhando assim, eu tenho a liberdade de expressão, o que uma mulher casada não tem. [...] por isso eu prefiro viver livre, sem casar, sem ter nada

³⁸ HOLANDA, Karla. Cinema (documentário) e feminismo no Brasil. In: CORSEUIL, Anelise R.; NÚÑEZ, Fabián; HOLANDA, Karla (orgs.). **Cinema e América Latina: Estética e culturalidade**. São Paulo: Socine, p. 96 - 111, 2016.

³⁹ HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. **Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, v. 24, n. 1, 2017, p. 14.

⁴⁰ Eunice Gutman. "Amores de Rua" de Eunice Gutman parte 1. 1994. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Urd7BPzUwkA>. Acesso em: 05/03/2021.

com ninguém, porque eu não vou achar uma pessoa que me aceite como eu sou. (Depoimento do filme “Amores de Rua”, 1994).

Discursos como esse passam a aparecer no cinema brasileiro em filmes, realizados por mulheres, que rompem com a lógica de um discurso homogêneo e hegemônico. Lógica essa que não permitiu a valorização destes trabalhos pela tradicional história do cinema nacional, apesar do potencial disruptivo de novas representações e maior representatividade de mulheres no cinema. Os filmes até aqui citados foram feitos por cineastas brancas de classe média que possuíam diversos privilégios, oportunidades e dispunham de meios para adentrar e permanecer no meio restrito e elitizado que é o cinema. Muitas destas realizadoras, mediante suas perspectivas situadas, refletiam sobre realidades alheias: babás, prostitutas, domésticas etc. Contudo, elas faziam uso de seus privilégios, não para dar voz a essas pessoas, pois elas já possuem suas próprias vozes, mas para ampliar vozes de pessoas com menos acesso às possibilidades de se fazer um filme - pois, como diz a cineasta Renata Martins⁴¹, ninguém pode dar voz a ninguém, e sim ampliar discursos.

A partir dos anos 1990, a presença de mulheres no cinema brasileiro começa a aumentar. Após o *impeachment* do governo Collor, responsável pelo fechamento da Embrafilme - empresa produtora e distribuidora de filmes que movimentou o cinema nacional por vinte anos - “surtem novos mecanismos de incentivo à produção, como a Lei do Audiovisual, em 1993, a Lei Rouanet, em 1991, e o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, sendo chamado esse período da Retomada” (HOLANDA, K., *op. cit.*, p. 143). Durante o Cinema da Retomada foram várias as mulheres que começaram a lançar seus próprios longa-metragens em circuito nacional. Esta época contou com um aumento percentual de 20% dos filmes realizados sob direção feminina - taxa similar à atual - contra menos de 4% de produção anual feminina antes do governo Collor. (*Ibidem*, p. 144)

Estrearam na direção de longas: Tata Amaral (Um céu de estrelas, 1995); Sandra Werneck (Pequeno dicionário amoroso, 1977), Eliane Caffé (Kenoma, 1998), Laís Bodanzky (Bicho de sete cabeças, 2001); Rosane Svartman (Como ser solteiro, 1998); Daniela Thomas (Terra estrangeira, 1995, codireção de Walter Salles); Bia Lessa (Crede-mi, 1997, codireção de Dany Roland), Suzana Moraes (Mil e uma, 1995) e Mara Mourão (Alô?!, 1998, “Avassaladoras, 2002) Se estendermos às veteranas, Suzana Amaral (Uma vida em segredo, 2001), Ana Carolina (Amélia, 2000), Helena Solberg (Carmen Miranda: banana is my business, 1995), Tizuka Yamasaki (Fica comigo, 1996, O noviço rebelde, 1997), Lúcia Murat (Doces Poderes, 1996) e Monique Gardenberg (Jenipapo, 1996). (*Ibid.*)

⁴¹ Facebook. Spcine. Webinar Imaginários para um audiovisual antirracista. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/spcinesp/videos/927370241069052/>. Acesso em: 09/03/2021.

Em 1995, Carla Camurati dirige *Carlota Joaquina*, o grande sucesso de bilheteria que marca o início das grandes produções do Cinema de Retomada. Um marco que simboliza, além do início de um novo período abundante para o cinema nacional, uma maior abertura do circuito comercial e do público para filmes realizados por mulheres. Nesse período, as cineastas atingiram uma significativa atuação de 20% no meio audiovisual, número que não teve um aumento significativo nas últimas décadas. A pesquisa⁴² da Ancine, realizada em 2018, sobre a participação feminina na produção audiovisual brasileira, mostra que dentre os 114 longa-metragens lançados comercialmente, em 2014, 87% foram dirigidos por homens, 10% por mulheres e 4% com direção mista. Percentual que teve um crescimento relevante, em 2018, mas ainda está longe de ser equânime. A saber, dos 184 títulos lançados, 69% foi dirigido por homens, 22% por mulheres e 9% com direção mista. Ou seja, a equivalência destes números é uma conquista que ainda precisa ser feita. Além deste cenário perturbante, outra questão que contraria as expectativas de Linda Nochlin é a dificuldade de inserção no mercado de trabalho para as profissionais da área. As mulheres no Brasil, apesar de serem as que mais estudam, ainda são minoria no mercado de trabalho.

As mulheres do audiovisual no Brasil possuem alto grau de escolaridade e mais de 80% encontram-se em idade produtiva. No entanto, é alarmante que 45,8% não sobrevivam exclusivamente da renda advinda de seu trabalho no audiovisual. Tal informação se solidifica quando analisado conjuntamente com outro dado, a faixa salarial: a maioria, 44,7%, não possui salário mensal, ou seja, trabalha como autônoma/freelancer, com renda variável. O cinema brasileiro confirma-se ainda como um espaço dominado por mulheres brancas e heterossexuais: elas representam, respectivamente, 66% e 66,1% das profissionais. O dado de que 77,6% não possuem filhos também pode ser útil para investigarmos as condições da maternidade no meio audiovisual. (SANTOS & TEDESCO, 2017, p. 1377)⁴³

Apesar das dificuldades e desestímulos que as acompanham historicamente, as cineastas brasileiras estão, sim, fazendo a diferença e reescrevendo suas narrativas. Nos tempos recentes, são muitas as iniciativas que estimulam o cinema feito por mulheres, dentre festivais, mostras, grupos, cineclubes, coletivos e cursos. Sem o intuito de esgotar o tema, citarei algumas iniciativas com a finalidade de expor a grandeza desse recente movimento de mulheres no cinema brasileiro. Dentre as várias mostras direcionadas para as realizações de mulheres estão: “Lugar de Mulher é no Cinema”, em Salvador (BA); “Mostra de Cinema Feminista”, de Belo Horizonte (MG), “Mostra Elas por Trás das Câmeras”, realizada em São

⁴² Oca. Ancine. Participação feminina na produção audiovisual brasileira. 2018. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/participa%C3%A7%C3%A3o-feminina-na-produ%C3%A7%C3%A3o-audiovisual-brasileira-2018-0>. Acesso em: 02/08/2021.

⁴³ SANTOS, Érica Ramos Sarmet; TEDESCO, Marina Cavalcanti. Iniciativas e ações feministas no audiovisual brasileiro contemporâneo. Estudos Feministas. Florianópolis, p. 1373-1391, 2017.

Cristóvão (SE); “Inff - Mostra Mulheres do Audiovisual”. Dos coletivos: “Movielas”, que reúne, desde 2018, mulheres profissionais das áreas de som e de imagem do audiovisual do Distrito Federal; “DAFB - Coletivo de Mulheres e Pessoas Transgênero do Departamento de Fotografia do Cinema Brasileiro”; “Elviras - Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema”. E dos festivais: “FIMCINE - Festival Internacional de Mulheres no Cinema”; “FINCAR - Festival Internacional de Realizadoras”; “Tudo sobre mulheres - Festival de Cinema Feminino da Chapada dos Guimarães”; “Amazonas do Cinema”; “Cabíria - Festival e Prêmio de roteiro”. Essas são apenas algumas de tantas iniciativas que estão movimentando esse cinema idealizado por mulheres.

No artigo que abre o livro *Mulheres nas telas e atrás das câmeras* criado pelo “Festival Cabíria”, de 2020, as organizadoras discorrem sobre essas iniciativas, defendendo que:

O objetivo de todas essas iniciativas não é de forma alguma segregar. Ao apontarmos que o cinema e audiovisual brasileiros carecem de pluralidade, em termos de gênero, raça, sexualidade, classe, região, geração, etc., estamos buscando beneficiar não apenas as mulheres, mas todas e todos que não fazem parte do grupo dominante composto, em sua maioria, por homens brancos cis, que pertencem a classes mais altas localizadas no eixo Rio - São Paulo. Neste sentido, refletimos que grande parte desses movimentos não busca apenas a igualdade de oportunidades, mas também construir novas lógicas, (re)pensando tanto forma quanto conteúdo. (EZEQUIEL & NORONHA, 2020, p. 28)⁴⁴

Além da repercussão que o cinema feito por mulheres vem ganhando dentro dessas iniciativas direcionadas às mulheres, elas também vêm abrindo espaços para seus discursos e questionamentos dentro dos festivais mais consagrados do país. Como exemplo disso, a manifestação feita pelas realizadoras presentes no “Festival de Brasília” de 2019, que reivindicou por um cinema mais diverso e criticou uma realidade opressora - não só para mulheres, mas para todos aqueles que desviam do grupo dominante.

Manifesta: À Curadoria: A curadoria de um festival deve pensar a multiplicidade de gênero, raça, sexualidade e territorialidade. Não deve validar discursos feminicidas, racistas, LGBTQIfóbicos e gordofóbicos. Ao mercado audiovisual: Produções audiovisuais devem interromper a exploração irresponsável de nossos corpos nas telas. Não precisamos mais de imagens de mulheres violentadas. É injustificável a nossa ausência na liderança dos departamentos criativos de roteiro, direção, direção de fotografia e montagem. (O Mercado Audiovisual) Deve assumir a responsabilidade pela construção do olhar coletivo sobre nós em suas obras

⁴⁴ NORONHA, Danielle Parfentieff; EZEQUIEL, Maíra. Visibilidade e articulação nos festivais de cinema de mulheres no Brasil: O caso do Cabíria. In: NORONHA, Danielle Parfentieff; EZEQUIEL, Maíra (orgs.). **Mulheres nas telas e atrás das câmeras**: Cabíria Festival 2020. Rio de Janeiro: LATC, p. 17-30, 2020.

audiovisuais. Atores e atrizes cisgênero não devem representar pessoas trans e travestis. À Comissão Organizadora: A comissão organizadora de um festival deve compor uma curadoria e um júri diversos em gênero, raça, sexualidade e território. Não deve assediar, interromper, silenciar ou censurar trabalhadoras e trabalhadores do audiovisual. Foram muitas as que construíram o caminho para que estivéssemos aqui e agora. Nada será feito sobre nós, sem nós.” (*Ibid.*, p. 19)

Outro recente marco importante para o cinema brasileiro foi, em 2019, a entrada de Laís Bodanzky na presidência da Spcine. Esta é uma significativa empresa estatal de cinema e audiovisual de São Paulo que tem como objetivo o desenvolvimento dos setores de cinema, TV, games e novas mídias⁴⁵. Bodanzky, conceituada diretora, roteirista e produtora de cinema, é realizadora dos célebres filmes *Bicho de Sete Cabeças* (2000), *As Melhores Coisas do Mundo* (2010), *Chega de Saudade* (2007) e *Como Nossos Pais* (2017)⁴⁶, além de ser a primeira mulher a presidir a Spcine. Uma de suas ações de políticas afirmativas, realizada no contexto da pandemia de COVID-19, em 2020, foi o Webinar “Imaginários para um audiovisual antirracista”⁴⁷, uma potente e urgente conversa entre cineastas brasileiras. No debate, mediado pela jornalista e cineasta Adriana Couto, as cineastas Day Rodrigues, Renata Martins, Petra Costa e Laís Bodanzky falaram sobre questões de raça e gênero no audiovisual. A iniciativa do debate leva em consideração que mais da metade da população brasileira é composta por mulheres e negros e, no entanto, esses grupos sociais não são representados maioritariamente pelo audiovisual.

Day Rodrigues, cineasta, produtora, escritora e educadora, aponta para a necessidade de vermos pessoas negras como sujeitos políticos para que o projeto escravocrata não seja mais perpetuado. E sugere que o audiovisual possa ser responsável por dar continuidade a esse projeto de negação e de violência sobre a população negra ou, pelo contrário, possa ser motivador para romper com esse imaginário destrutivo. Renata Martins⁴⁸ assume que o audiovisual brasileiro - não apenas o cinema, mas também a televisão e a publicidade - não representa a maioria da sociedade, e reclama que a construção de imagens se dá através de um cinema branco, cis, muitas vezes heterossexual e masculino. São esses os olhares que pautam o audiovisual brasileiro e determinam significados e interpretações sobre os corpos de pessoas

⁴⁵ Spcine. Disponível em: <http://spcine.com.br/>. Acesso em: 09/03/2021.

⁴⁶ Mulher no Cinema. Laís Bodanzky será a nova presidente da Spcine. 2019. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/noticias/lais-bodanzky-sera-a-nova-presidente-da-spcine/>. Acesso em: 10/05/2021.

⁴⁷ Facebook. Spcine. Webinar Imaginários para um audiovisual antirracista. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/spcinesp/videos/927370241069052/>. Acesso em: 09/03/2021.

⁴⁸ Renata Martins entrou na faculdade de cinema por meio da primeira leva de políticas afirmativas - sistema de cotas - estimuladas pelo movimento negro e movimento estudantil. Faz parte da geração das primeiras mulheres negras a acessar universidades privadas, que trazem discussões sobre suas experiências para a academia e para a sociedade.

negras de modo a validar um imaginário em que esses corpos são passíveis de violência. Em vista disso, Renata Martins reivindica pela reconstrução desses imaginários a partir do poder do audiovisual em levantar questões urgentes e sugerir, com isso, a transformação da sociedade. Ela afirma que o cinema pode potencializar o adoecimento ao reproduzir e difundir pensamentos estereotipados sobre questões de raça e gênero. De maneira oposta, ele contém em si o potencial de cura quando permite a auto expressão aliada à reinvenção destes imaginários tipificados.

Laís Bodanzky, ao reconhecer seus privilégios de raça e classe, revela a dificuldade que teve para compreender racionalmente e emocionalmente a desigualdade de gênero e raça estruturada no audiovisual brasileiro. Ela diz que o primeiro passo para pensar em um imaginário audiovisual antirracista é a tomada de consciência. Em seguida, é necessário a mudança de hábitos junto à prática constante do exercício do olhar, da atenção e do vocabulário para com as repetições que reiteram os preconceitos. Assim, ela reconhece a importância de estar alerta às questões de raça e de gênero: “Eu acho que quando nos dão espaço, a gente tem que ocupar imediatamente. Eu enquanto mulher, e agora eu enquanto mulher branca, acho que cabe como lição de casa eu ligar meu radar e dar sempre espaço e oportunidades, estender as mãos e trazer para o holofote.”⁴⁹ Como ações que representam esse cuidado, Bodanzky aponta que a Spcine possui políticas afirmativas que englobam metas de gênero e raça para cada edital, além de privilegiar projetos de pessoas negras para tentar reparar, de alguma forma, a desigualdade estanque. Outra ação recente ocorrida no início de 2021 foi a troca da presidência da Spcine, em que o cargo de Laís Bodanzky foi transferido para Viviane Ferreira. A primeira mulher negra a ocupar este espaço, acontecimento que deve fortalecer uma mudança que já está acontecendo no cinema brasileiro.

Logo, é imprescindível pensar em um cinema plural e diverso que acolha as diferentes formas de existir. Esse pensamento é alimentado por vozes de resistência que se posicionam contra uma realidade ainda opressora. Segundo a atualização de 2015 do IBGE⁵⁰, a população brasileira é composta em 48,5% por homens e 51,5% por mulheres. Em relação à raça, 54% das pessoas declaram-se negras⁵¹, 45,1% brancas e 0,90% amarelas e indígenas. Apesar de serem a maioria da população, mulheres e negros não são a maioria no audiovisual. Dos longa-metragens lançados comercialmente em 2016, 97% foi dirigido por pessoas brancas,

⁴⁹ Facebook. Spcine. Webinar Imaginários para um audiovisual antirracista. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/spcinesp/videos/927370241069052/>. Acesso em: 09/03/2021.

⁵⁰ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br>. Acesso em: 02/08/2021.

⁵¹ Considerando que a classificação de pessoas negras corresponde ao conjunto de pessoas pretas e pardas, segundo classificação do IBGE.

sendo 75,4% homens, 19,7% mulheres e 2,1% com direção mista. Apenas 2,1% dos filmes foi dirigido por negros e nenhum foi dirigido por mulheres negras. Sequer existem pessoas indígenas nos perfis analisados. (Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016, p. 9)

Esses números nos alertam para um panorama ainda discrepante, mas que vêm se transformando aos poucos. Contudo, como citado anteriormente, a tomada do cargo de presidência da Spcine por uma mulher extremamente competente e respeitada por sua jornada, Viviane Ferreira, representa uma conquista valorosa. Especialista em políticas do setor audiovisual pela UNB e advogada com atuação voltada para o direito público⁵², Viviane Ferreira dirigiu o segundo⁵³ longa-metragem de ficção realizado por uma mulher negra na história do cinema brasileiro, *Um Dia Com Jerusa* (2020). Mulher periférica, baiana, ativista, candomblecista, co-fundadora da empresa “Odun Formação & Produção” e presidente da “Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN)”, Viviane dirigiu os curta-metragens: *Dê sua ideia, debata* (2008), *Festa de mãe negra* (2009), *Marcha noturna e peregrinação* (2016), *Mumbi 7 cenas pós Burkina* (2010) e *Dia de Jerusa* (2014). Em entrevista para Djamilia Ribeiro, Viviane defende as políticas afirmativas por serem tão necessárias para que pessoas que sempre estiveram à parte das produções cinematográficas possam contar suas próprias histórias.

É um fato incontestável que a sociedade brasileira vive uma história de profunda desigualdade racial. De mesmo modo, é incontestável a necessidade de esforços do Estado brasileiro para propor políticas reparatórias que visem reduzir esse fosso de desigualdades. Por isso, os editais curta e longa afirmativos são importantes por serem reveladores de uma demanda reprimida: há pessoas negras sedentas por contar a própria história. (RIBEIRO, V., *apud* SILVA, 2018, p. 52)⁵⁴

Foi por meio, justamente, do edital para realização de longa-metragem de baixo orçamento da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura lançado em 2016 (Oliveira, *op. cit.*, p. 38) que Viviane Ferreira realizou *Um Dia Com Jerusa* (2020). Após um hiato de 34 anos sem a produção de longa-metragem ficcional realizada por uma mulher negra, Adélia

⁵² Cidade de São Paulo. Cineasta Viviane Ferreira será a nova diretora presidente da Spcine. 2021. Disponível em: <http://www.capital.sp.gov.br/noticia/cineasta-viviane-ferreira-sera-a-nova-diretora-presidente-da-spcine>. Acesso em: 9/03/2021.

⁵³ Vale pontuar que, em 2011, Sabrina Rosa codirigiu o longa-metragem *Vamos fazer um brinde com Cavi Borges*, e em 2017, Glenda Nicácio codirigiu *Café com canela* com Ary Rosa. Ainda em 2017, foi lançado *O caso do homem errado*, de Camila de Moraes, também um longa-metragem, mas este documental.

⁵⁴ SILVA, Cleonice Elias da. Mulheres negras no audiovisual brasileiro. DOC On-line. n. 23, p. 46-61, março de 2018. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt>. Acesso em: 29/07/2021.

Sampaio lança *Amor Maldito*, em 1984. O filme de Sampaio é mais um dos casos pioneiros que não receberam o devido reconhecimento. Com a produção executiva de mais de 70 filmes, ela esperava conseguir patrocínio da Embrafilme, no entanto, a empresa se recusou a financiar o projeto por conta da temática, já que o filme trata da relação amorosa entre duas mulheres. Consequentemente, o filme foi realizado de forma colaborativa e, em seu lançamento, foi necessário distribuí-lo como um filme pornográfico - estratégia encontrada para que o filme pudesse cobrir os investimentos feitos. Na época, se fosse lançado como um drama, correria o risco de ser recebido com tumulto pelo público (por sua temática) e causar prejuízos à produção. Neste cenário, a história de Adélia Sampaio foi, por muito tempo, a desconhecida trajetória de uma cineasta que passou por grandes dificuldades para se tornar diretora. Graças à pesquisadora e cineasta Edileuza Souza, sua história foi recentemente resgatada. Em entrevista para Renata Martins e Juliana Gonçalves, Adélia Sampaio conta sobre as dificuldades de uma mulher negra no cinema: “Cinema é, sem dúvida, uma arte elitista, aí chega uma preta, filha de empregada doméstica, e diz que vai chegar à direção, claro que foi difícil! Até porque me dividia entre fazer cinema e criar meus dois filhos.” (*Ibid.*, p. 39)

Em 2017 foi lançado *O caso do homem errado*, de Camila Moraes, o segundo longa-metragem dirigido por uma mulher negra, mas este documental. Um filme que relata o extermínio da juventude negra no Brasil ao resgatar o caso que aconteceu no Rio Grande do Sul, em 1987, com Júlio César Melo de Pinto, tio de Camila. O rapaz, na época, foi confundido com um criminoso e foi violentamente executado por policiais da Segurança Pública do Estado. Tudo indica que essa morte não tenha sido apenas uma confusão, do contrário, ela evidencia o racismo despuadorado que permanece no Brasil. Júlio César, um rapaz negro, carregava na cor de sua pele o motivo de seu extermínio. Os números revelam o que se tenta esconder: um jovem negro morre a cada vinte e três minutos, no Brasil⁵⁵. Eles morrem quatro vezes mais do que os jovens brancos. No sentido de denunciar e transformar essa realidade, Camila Moraes afirma a importância em discutir sobre essas mortes que fazem com que a população negra sinta na pele o sofrimento e medo da morte. Com o jornalismo investigativo, Camila Moraes resgata a história de Júlio César, por meio de entrevistas e material de arquivo. O filme foi lançado quando completava 30 anos do acontecimento, o que causou um movimento comovente de pessoas numa marcha defendendo a importância das

⁵⁵ Portal Geledés. Um jovem negro é morto a cada 23 minutos no Brasil. 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/um-jovem-negro-e-morto-cada-23-minutos-no-brasil/>. Acesso em: 02/03/2021.

vidas negras. Edileuza Souza, ao escrever sobre *O caso do homem errado* (2017) diz que esse é um “cinema de gente negra para o mundo, fiel ao movimento que, desde Zózimo Bulbul se consolida como um cinema de dentro, para desde fora, um documentário expositivo e investigativo, demarcado pelo argumento ‘vidas negras importam’.”⁵⁶.

Além de Camila de Moraes, Edileuza Souza, Viviane Ferreira, Renata Martins, Day Rodrigues e Adriana Couto, são muitas outras mulheres negras que fazem cinema na atualidade. Lilian Solá Santiago, Eliciana Nascimento, Sabrina Fidalgo, Juliana Vicente, Everlane Moraes, Glenda Nicácio, Sabrina Rosa, Larissa Fulana de Tal, Éthel de Oliveira, Milena Manfredini, Tila Chitunda, Carol Rodrigues, Flora Egécia, Elen Linth, Riane Nascimento, Ceci Alves, Mariana Campos, Kênia Freitas, Ana Pi, Grace Passô, Joyce Prado, Safira Moreira, Taís Amordivino, Karoline Maia, Yane Mendes, Vita Pereira. Essas são apenas algumas das cineastas negras contemporâneas que vem ressignificando o imaginário da mulher e da população negra por meio do cinema brasileiro independente.

Das margens para o centro, é esse o movimento contemporâneo das mulheres do contexto do cinema negro nacional. Pois se durante as três primeiras décadas da história do cinema negro as mulheres diretoras tiveram sua presença e representatividade invisibilizadas, nos últimos sete anos (aproximadamente) a centralidade do cenário é ocupada por uma nova geração de cineastas que ganha destaque não só pela qualidade, mas pelas formas de produção, distribuição e divulgação dos filmes. O que se pode perceber é que, além das carreiras individuais, processos coletivos de produção entram em cena, das temáticas à plateia, passando pelo mapeamento dessa própria presença no setor. As mulheres negras no cinema, hoje, estabelecem em suas produções diálogos com o mundo, mas sobretudo, entre si e para si mesmas [...]. (Oliveira, *op. cit.*, p. 44)

As iniciativas em torno do cinema negro no Brasil também vêm se alavancando. Algumas delas são: “Mostra Empoderadas: Mulheres Negras no Audiovisual”, em São Paulo (SP); “MIMB - Mostra Itinerante de Cinemas Negros”; “Egbé - Mostra de Cinema Negro de Sergipe”; O Centro Afro Carioca de Cinema que promove o “Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe”; a APAN, a Associação de Profissionais do Audiovisual Negro; e a Afroflix, criada por Yasmin Thayná, realizadora de filmes que vamos investigar com mais atenção.

Yasmin Thayná é uma jovem cineasta da baixada fluminense, do Rio de Janeiro, que expressa um grande talento no audiovisual com trabalhos de extrema qualidade. Já no início

⁵⁶ Mulher no Cinema. PÉCORA, Luisa. Diretoras brasileiras recomendam 14 documentários nacionais dirigidos por mulheres. 2020. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/listas/diretoras-brasileiras-recomendam-14-documentarios-nacionais-dirigidos-por-mulheres/>. Acesso em 10/03/2021.

de sua carreira, realiza, em 2015, o aclamado curta-metragem *Kbela*⁵⁷, recebido por plateias lotadas de uma das salas de cinema mais tradicionais do Rio de Janeiro, o Cinema Odeon. Em dois anos, apesar de seu filme ter rodado por diversos festivais internacionais, ele não foi selecionado pelos grandes festivais brasileiros (Oliveira, *op. cit.*, p. 48). Em compensação, Yasmin foi a

[...] primeira diretora a participar do Festival Internacional de Roterdã, em fevereiro de 2017, no qual não só exibiu *Kbela*, mas também *Alma no olho*, de Zózimo Bulbul, num painel chamado Black Rebels, (...) e absolutamente nenhum meio de comunicação ou mesmo a Ancine noticiaram o fato”. (*Ibidem*, p. 48)

Kbela é um filme experimental que reflete a relação da mulher negra com seu cabelo crespo. A aparência das mulheres negras é negada pela sociedade, o que as obriga seguir os moldes dos padrões hegemônicos de beleza. No filme vemos o sofrimento de mulheres negras que têm seus cabelos violentados, insultados, sufocados, aprisionados, alisados. No filme, uma cabeça separada do corpo recebe agressivamente grandes quantidades de cremes, óleos e produtos. Ouve-se xingamentos dos mais agressivos sendo entoados sobre esses cabelos. Uma mulher de pele retinta se pinta de tinta branca, mas a cena é revertida e a tinta vai saindo, dando espaço para que sua cor original retorne. Quatro mulheres negras unidas ajudam-se umas às outras a limpar a tinta branca que resta nelas. A partir dessa cena, o clima agressivo da realidade opressora é transposto e as relações com os cabelos conseqüentemente se transformam. Vemos nesse movimento de transformação a aceitação, a valorização, o canto livre das raízes, o cultivo e cuidado dos cabelos crespos, a troca afetiva entre mulheres. O cinema de Yasmin Thainá se desenvolve em torno da ressignificação da existência das pessoas negras, mostrando o que há de mais belo e admirável nessas vivências, na cultura, na história, na força, na resistência, na voz e na expressão dessas pessoas. Além de *Kbela*, Yasmin realizou o curta-metragem *Fartura* (2020), que será abordado com mais detalhes no subcapítulo *Voz liberta: subjetividade do documentário brasileiro contemporâneo*.

Na série *Afronta*⁵⁸, dirigida por Juliana Vicente, Yasmin Thainá reflete sobre o cinema atual no Brasil e diz que “se o Cinema Novo criou uma nova noção, criou uma imagem sobre o Brasil, eu acho que os realizadores negros brasileiros tem que criar uma nova noção sobre ser negro no Brasil”⁵⁹. Além disso, ela reconhece que os espaços estão começando a se abrir,

⁵⁷ KBELA - O Filme. (2015). 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LGNIn5v-3cE>. Acesso em 11/03/2021.

⁵⁸ *Afronta*. Série documental de 26 episódios que traz personalidades da cena negra contemporânea. Disponível em: <https://www.netflix.com/watch/81331585?trackId=200257859>. Acesso em: 11/03/2021.

⁵⁹ *Ibidem*.

mas reivindica pela permanência dessas pessoas nesses espaços. No mais, ela reclama pelo reconhecimento daqueles que fizeram parte da história do cinema nacional, apesar de nem sempre serem lembrados, como Zózimo Bulbul - ator em filmes do Cinema Novo, diretor do icônico curta-metragem *Alma dos Olhos* (1973) e fundador do Centro Afro Carioca de Cinema; Zezé Motta - atriz e cantora com mais de cinquenta anos de carreira, atuou em diversos filmes, novelas e peças teatrais; Antônio Pitanga - ator e cineasta, dirigiu o longa-metragem *Na boca do mundo* (1979); e Ruth de Souza, atriz com uma carreira de mais de setenta anos, foi a primeira brasileira indicada a um prêmio internacional de cinema⁶⁰.

A pesquisadora Janaina Oliveira vislumbra a presença e persistência de mulheres negras no cinema brasileiro e propõe que “celebreemos o florescimento de uma geração de diretoras que tem grandes chances de alterar a médio prazo o status atual das representatividades das mulheres negras no cinema brasileiro”. Neste mesmo sentido, podemos celebrar o florescimento de novas realizadoras indígenas que também vêm transformando paradigmas do cinema brasileiro. O cinema feito por mulheres indígenas floresce, se fortalece e se posiciona de maneira contundente no cenário atual. Insurgente, ele alvorece com filmes que resgatam e ressignificam as diferentes identidades dos povos originários do Brasil. Isso quer dizer que novas noções sobre “ser mulher indígena” são propostas por meio de um tipo de cinema que se mostra consciente do passado, do presente e do futuro de seus povos e do mundo.

Foi, principalmente, a partir do Vídeo nas Aldeias (VNA), projeto criado em 1986, por Vincent Carelli e Dominique Valadão, que os próprios indígenas brasileiros começaram a criar seus filmes. Até então, a figura do indígena era retratada de maneira extremamente estereotipada pelos meios de comunicação - responsáveis pela criação e pela reprodução de uma noção genérica da experiência dos povos da floresta. Isto é, uma representação unilateral e superficial que desconsidera a diversidade de cosmovisões das tantas etnias que habitam o Brasil e as múltiplas formas de ser indígena em tempos atuais. Sobre a criação dessa imagem pejorativa do indígena brasileiro, Olinda Muniz Tupinambá discorre:

Esta imagem, praticamente sempre desfavorável aos indígenas, não mostra a realidade destes povos, procurando degradar a imagem dos indígenas frente à sociedade nacional, e fazendo crer que o “indígena verdadeiro” é aquele retratado pelo bom selvagem que vive nas matas de caça e coleta, que não mudou com o contato forçado, e portanto, os demais são ilegítimos. É

⁶⁰ G1. Globo. Atriz Ruth de Souza morre no Rio aos 98 anos. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/07/28/atriz-ruth-de-souza-morre-no-rio-aos-98-anos.ghtml>. Acesso em 11/03/2021.

fundamental que essa visão seja contrabalançada e combatida a fim de que a sociedade envolvente entenda quem são os povos indígenas, suas diferenças, seu engajamento com a sociedade brasileira, o que querem e pretendem de suas vidas, para que os indígenas tenham chance de um dia ver suas vidas sendo respeitadas e seus direitos constitucionais garantidos⁶¹.

Com a chegada do VNA, a tecnologia foi apresentada a diferentes povos e o interesse por resgatar e registrar a própria cultura foi intensificado. “O objetivo do projeto foi, desde o início, apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com os povos indígenas com os quais o VNA trabalha.”⁶². A partir de 1997, começaram as oficinas de formação onde equipamentos eram disponibilizados e uma rede de distribuição dos vídeos produzidos começava a esboçar-se. Iniciativas como esta, potencializam as condições para que as pessoas indígenas criem as próprias imagens de si.

Ao citar o líder indígena Ailton Krenak, Karla Holanda (2019) reflete sobre a importância desse cinema, ainda embrionário, normalmente feito coletivamente, que resgata a memória ancestral e, acima de tudo, luta pela sobrevivência dos povos da floresta. A autora reconhece ser este um cinema inovador, que se recria e busca romper tanto com a visão imposta do colonizador quanto com os modos de produção cinematográfica.

Quando os brancos europeus saíram colonizando o resto do mundo, acreditando que integravam uma humanidade esclarecida, que precisavam levar luz à humanidade obscurecida, como diz Ailton Krenak, isso se justificou pela noção de que existe um jeito certo de estar no mundo, uma determinada verdade (KRENAK, 2019b, posição 33). Esse “jeito certo” perpetuou o mais contínuo genocídio no país, assassinando, direta e indiretamente, os povos da floresta; apossando-se de seus territórios; arrancando-os de seus lugares de origem; e jogando-os nas beiras de estradas e periferias das cidades. E, nas palavras de Krenak, se essas pessoas ‘não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com referências que são sustentação a uma identidade, vão ficar loucas nesse mundo maluco que compartilhamos’. (HOLANDA, K., *op. cit.*, p. 153)

Fato é que as culturas dos povos originários do Brasil sofrem, desde os primórdios da colonização, com as violentas tentativas - a maioria delas alcançadas - de apagamento de seus conhecimentos e de suas histórias. O genocídio causado pela chegada dos homens brancos, além de dizimar populações, levou os saberes ancestrais desses povos para o esquecimento quase completo. A luta pela identidade, pela cultura e pelo território é inerente à vida daqueles que batalham por restabelecer seus lugares no mundo, por seus direitos, por sua ancestralidade

⁶¹ Yawar Filmes. Site da cineasta Olinda Muniz Tupinambá. Mulheres que alimentam. Disponível em: <https://yawar.com.br/portfolio/mulheres-que-alimentam/>. Acesso em 15/03/2021.

⁶² Vídeo nas Aldeias. Apresentação. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php>. Acesso em: 12/03/2021.

e pela sanidade. O cinema indígena vem se apresentando como uma potente ferramenta de resgate, união, registro e compartilhamento desses saberes em busca da demarcação das terras e das telas.

As indígenas, nesse cenário, ganham força e produzem filmes que reivindicam o respeito e o protagonismo perdidos ao longo desses processos de destruição. Reflexo desse florescer de mulheres que lutam por suas existências é visto na última edição da “Mostra Amotara - Olhares das mulheres indígenas”. Foram selecionados quarenta filmes que expressam plurais subjetividades por meio de ricos olhares. Diferentes etnias, contextos, linguagens e formatos, aliados a diferentes temáticas. Os filmes reunidos na “Mostra Amotara” revelam um fértil terreno de produções cinematográficas que resistem ao silenciamento. A mostra, que teve início em 2018, homenageava a anciã do povo Tupinambá de Olivença, Nivalda Amaral, liderança cujo nome indígena era Amotara, do Tupi “querer bem a todos”⁶³. Segundo as organizadoras Joana Brandão e Olinda Muniz Tupinambá, a mostra se define pelos seguintes fundamentos:

Uma mostra de cinema indígena é mais do que um conjunto de filmes ordenados em um programa. O que está envolvido aqui é a responsabilidade de desconstruir 520 anos de história contada pelo ponto de vista do colonizador e de demonstrar para o público as perspectivas, sentimentos, percepções dos povos indígenas sobre quem eles são e sobre as trocas interculturais com os não-indígenas. [...] Assim, ao darmos visibilidade ao cinema indígena, estamos mobilizando uma cura de uma ferida ancestral causada pelas violências simbólicas e físicas do colonialismo do passado e de suas expressões contemporâneas e, antes de tudo, estamos afirmando a necessidade de conhecer e dar visibilidade à arte e à comunicação indígena. O cinema indígena é uma porta para universos de sentidos que estão sobrevivendo às violências da colonização, que resistem, criativos, vivos e belos, mas muitas vezes esquecidos ou invisibilizados.⁶⁴

Elas reconhecem que, apesar de ainda não serem tantas as mulheres indígenas que fazem filmes, aos poucos elas vêm demarcando seu espaço. “Estas cineastas corajosas que traçam percursos únicos na produção cultural de nosso país nos mostram a importância da diversidade étnica e de gênero nas produções audiovisuais.”⁶⁵. Esse olhar plural traz para as telas uma visão única sobre o mundo e sobre si mesmas. Exemplo disso é o trabalho de uma das organizadoras da mostra, Olinda Muniz Tupinambá.

⁶³ Amotara - Olhares das mulheres indígenas. Mostra. Disponível em: <https://amotara.org/mostra/>. Acesso em: 12/03/2021.

⁶⁴ Amotara - Olhares das mulheres indígenas. Olhares. Disponível em: <https://amotara.org/olhares/>. Acesso em: 12/03/2021.

⁶⁵ *Ibidem*.

Jornalista, cineasta e ativista, tem raízes nas etnias *Tupinambá* e *Pataxó Hãhãhãe*, do sul da Bahia. Seu primeiro documentário foi fruto do trabalho de conclusão do curso de bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, no qual formou-se. *Retomar para existir* (2015) conta a história da luta pela retomada do território do povo *Pataxó Hã-hã-hãe* liderada pelo cacique Nailton Pataxó. As terras, que haviam sido roubadas por grileiros e fazendeiros, foram reconquistadas graças ao grande esforço do movimento que começou no início dos anos oitenta e apenas trinta anos depois, em 2012, atingiu seu objetivo e teve parte das terras retomada pelos *Pataxó Hã-hã-hãe*.

O primeiro longa-metragem realizado por Olinda foi *Mulheres que alimentam* (2018), filme que mostra a relação das mulheres com a terra na aldeia *Pataxó Hã-hã-hãe*. As mulheres sempre foram referência dentro das comunidades indígenas mas, com a incorporação da visão patriarcal do homem branco, elas foram perdendo protagonismo, e esse filme busca justamente resgatar a importância delas e de suas ações. Na comunidade, elas sempre estiveram ativas e cada vez mais estão inseridas em posições de liderança. As organizações de mulheres empoderaram-se nos valores de união e de força. Estas líderes são as responsáveis por decisões importantes dentro de seus territórios e começam a tomar consciência da importância de sua visibilidade. A líder indígena Cacica Ilsa Rodrigues, a única Cacica entre os homens, é um exemplo disso. Ela conta sobre os movimentos encabeçados por mulheres, mas também expõe como a jornada dupla ainda é uma realidade difícil para aquelas que se desdobram no trabalho dentro e fora de casa.

Ivonete Santos, Marineuza Santos, Ilsa Rodrigues e Maria Muniz abordam a questão do alimento por meio da agricultura familiar. Elas relatam que no período anterior à chegada dos fazendeiros, a aldeia tinha como base a agricultura e que a retomada de território foi o que possibilitou a reconexão com a terra. No momento em que os *Pataxó Hãhãhãe* retornaram para seu território, que estavam altamente degradados por conta da pecuária e do mau uso, poucas pessoas voltaram a plantar, priorizando o cultivo de gado. Ilsa Rodrigues conta que hoje são as mulheres que estão fazendo o movimento de volta à terra, às origens, ao plantio, mas reconhece que a coletividade que havia antes ainda está se perdendo. Ao final de seu depoimento, ela pede para a própria comunidade por mais união, por mais humildade, mais amor entre os parentes⁶⁶, mais respeito aos anciões, à cultura, à história, para que seus valores e saberes não se percam de vez.

⁶⁶ A expressão “parente” é usada entre os indígenas quando referem-se uns aos outros, mesmo que não tenham laços sanguíneos.

Os mais recentes filmes de Olinda, *Equilíbrio* (2020) e *Kaapora - chamado das matas* (2020), refletem sobre a questão ambiental por intervenção da entidade espiritual indígena Kaapora. Um importante símbolo indígena que perdeu suas características essenciais pela sua representação estereotipada na tradição do folclore brasileiro. São filmes que clamam pelo cuidado da terra, da natureza, do planeta como um grande organismo ao qual pertencemos. Olinda conta, no debate do Ciclo Guatá⁶⁷, que a espiritualidade, para os povos indígenas, está diretamente vinculada à terra, pois é através dela que acontece a conexão espiritual. Trazer a Kaapora como quem brada e suplica pelo cuidado significa reforçar a cultura indígena para além do ativismo ambiental. A forma que a humanidade vive hoje é completamente destrutiva, como já apresentamos na problemática deste estudo. Olinda denuncia como o consumo exacerbado, o acúmulo material e o egoísmo imperam e, aos poucos, o mundo se degenera. Essa forma de viver centrada no ser humano faz com que esqueçamos da importância das outras espécies, faltando com o respeito a elas e ao planeta como um todo. Segundo Olinda, a Terra é o centro e é preciso cuidar dela para que continuemos a existir. Para que a humanidade perpetue como espécie é urgente encontrar um equilíbrio. Esses filmes são uma crítica às formas nocivas de viver, um alerta para que estejamos conscientes da degradação que a humanidade está causando na Terra, e um protesto para que mudanças aconteçam. Olinda afirma: “A hora de mudar é agora. Resta saber se a humanidade está disposta a fazer essa mudança”⁶⁸, é apenas através de uma transformação que o equilíbrio poderá se restabelecer. No filme *Equilíbrio*, a voz da Kaapora exclama por essa consciência em um discurso crítico direcionado à humanidade.

Existe o equilíbrio entre todos nós. Nenhuma espécie era capaz de romper com ele até agora. Para o planeta, vocês não chegam a ser sequer um bebê. Acabaram de aparecer por aqui, não tem nada de especial. Mas as mudanças que os conduziram a se adaptar, os levou a desenvolver a capacidade de romper com esse importante equilíbrio. A essa capacidade, vocês chamam de inteligência, o que eu não necessariamente concordo. Essa mesma inteligência deveria estar alertando vocês para a fragilidade da continuidade de suas vidas, mas parece que realmente não são tão inteligentes afinal. [...] Para a maioria de vocês, até eu sou apenas um folclore. Uma criatura inventada por povos que vocês veem como primitivos e atrasados. Na melhor das hipóteses usam minha imagem em contos de fada para crianças, e isso porque nem as suas próprias crianças vocês são capazes de respeitar. E as tratam como seres incompletos, incapazes de entender o mundo, precisando ser tuteladas por sua civilização até se tornarem os adultos insensíveis e arrogantes que vocês são. [...] Cada um é apenas uma parte,

⁶⁷ Maloca: Revista de Estudos Indígenas. Graci Guarani, Olinda Muniz, Mari Corrêa e Susana Viegas - Ciclo Guatá: mulheres e cinema indígena. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AlrsWQYapIA>. Acesso em: 12/03/2021.

⁶⁸ *Ibidem*.

vocês só tentam esconder de vocês mesmos que fazem parte do todo, como se fossem superiores aos demais. Ao hostilizar, exterminar e romper com o equilíbrio, vocês se põem a mercê de sua própria ignorância e arrogância.⁶⁹

Ainda no sentido da revitalização do equilíbrio entre ser humano e o todo, Olinda gere o projeto socioambiental Kaapora⁷⁰, que visa a conscientização ambiental. Também é curadora no festival Cine Kurumin ao lado de Graciela Guarani, Bia Pankararu, Naine Terena, Thais Brito, Ana Carvalho, Aline Frey e Roberto Romero. O Cine Kurumin é outra iniciativa que demonstra a relevância do cinema indígena produzido no Brasil. Há dez anos o festival apresenta a emergência do cinema indígena⁷¹ e proporciona oficinas, encontros e eventos em torno dos povos da floresta. Outra cineasta de extrema importância é Graciela Guarani que, assim como Olinda Muniz Tupinambá, batalha pelo reconhecimento dos saberes indígenas em suas pluralidades.

Graciela Guarani tem uma carreira de mais de quinze anos, é cineasta, poeta, comunicadora, fotógrafa, designer, ativista e professora. É pertencente à nação Guarani Kaiowá, de Dourados, Mato Grosso do Sul, e cresceu em uma comunidade carente de assistência. Nessa região, três povos diferentes habitam um pequeno espaço⁷², fato que transformou essa comunidade em um lugar periférico, com poucas oportunidades. Graciela conta que se aproximou do audiovisual por sentir falta de uma imagem que a representasse nos meios de comunicação. Seu primeiro acesso ao audiovisual foi por meio de oficinas realizadas em sua comunidade, onde passou também a dar aulas e praticar o que havia aprendido. Hoje, Graciela Guarani vive em Pernambuco e já possui uma vasta produção fílmica, participa de diversos festivais nacionais e internacionais e é frequentemente convidada para debates, conferências, *masterclass*, *podcasts* e eventos que tratam da temática indígena. É co-fundadora, ao lado de Alexandre Pankararu, da Olhar da Alma Filmes, produtora de conteúdo audiovisual direcionado para o olhar sobre os povos originários. Sua filmografia é composta por *Terra Nua* (2014), *Mãos de Barro* (2016), *Tempo Circular* (2018), *Mba`eicha Nhande Rekova`erã - Mensageiro do Futuro* (2019), *Opará* (2019), *Nossa alma não tem cor* (2019), *Meu sangue é vermelho* (2020), *Parente - A esperança do mundo* (2020), *Kunhangue - Universo de um novo mundo* (2020) e *Nhemongueta Kunhã Mbaraete – Conversas entre mulheres guerreiras* (2020), co-dirigido por Michele Kaiowá, Patrícia

⁶⁹ Trecho da narração de Kaapora presente no filme *Equilíbrio* (2020), de Olinda Muniz Tupinambá.

⁷⁰ Para mais informações sobre o filme, ver: <https://kaapora.eco.br/sobre/>. Acesso em: 16/03/2021.

⁷¹ Em 2020, o festival recebeu cerca de 100 inscrições de filmes a mais que a edição de 2017. Cine Kurumin. Histórico. Disponível em: <https://cinekurumin.org/historico/>. Acesso em: 16/03/2021.

⁷² Um território de três mil hectares onde vivem mais de quinze mil pessoas. Terras Indígenas no Brasil. Reserva Indígena Dourados. <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/3656#direitos>. Acesso em: 23/08/2021

Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro. Este último será observado com maior atenção no subcapítulo *Voz liberta: subjetivas do documentário brasileiro contemporâneo*.

Graciela Guarani usa o cinema como ferramenta de mobilização e visibilidade não apenas dos povos originários, mas também das mulheres indígenas. Quando questionada sobre a situação das mulheres dentro das comunidades indígenas, reflete:

Como esses atravessamentos de um sistema que não é nosso está tomando cada vez mais posicionamento, e como as mulheres estão contrapondo isso. Porque, de fato, historicamente a gente nunca teve essa separação. [...] A gente sempre caminhou e compartilhou toda a construção organizacional de todas as comunidades que eu conheço. [...] historicamente esse protagonismo das mulheres sempre ocorreu e hoje a gente vê que esse sistema ganhou uma força tão grande que até isso foi ficando no esquecimento. O essencial não é fazer essa separação, mas o que revolta e o que eu não compactuo é essa violência que acontece dentro e fora dos territórios. [...] O que a gente tem que lutar é para romper essas formas de violência. Porque não é uma coisa que a gente nasceu com essa condição. [...] quando a gente fala de territorialidade também fere isso. Porque a mulher indígena hoje tem essa questão de trazer a territorialidade muito presente nas suas ações. E é também um corpo, onde viola todas as formas de saber. E é um corpo que detém conhecimentos que a gente sempre perpetua. Essa questão de se posicionar com essa ferramenta [do cinema] é muito importante, mais do que nunca, hoje, as mulheres precisam lutar contra essas formas de repressão, de violência, que a gente sabe que não é só a física. Onde o cinema, o audiovisual e a comunicação vem a somar com essa questão de empoderamento, em vários espaços, não só dentro, mas também fora. Porque é importante frisar esse deslocamento. Uma vez que a gente carrega essa territorialidade, como Guarani Kaiowá, eu atuo nestes espaços fazendo meu *guatá*⁷³ simbólico. Fazendo esse percurso que nenhum antropólogo define essa nova forma de ser hoje, porém é legítima e existe!⁷⁴

Graciela critica a imposição das normas hierárquicas de poder vindas da cultura do homem branco e reflete sobre como isso deturpa a própria dinâmica das comunidades e as relações de poder dentro delas. A visão patriarcal e machista da estrutura dominante também é incorporada dentro das comunidades, de modo que as mulheres, mais uma vez, são alvos da violência. Para que esse estigma seja transformado, Graciela tem em seus filmes um olhar atento às figuras femininas. Inclusive um deles direcionado especificamente ao “modo transcendente das mulheres indígenas Guarani de São Paulo”⁷⁵.

⁷³ FFLCH USP - Vocabulário tupi-português. *Guatá*, do tupi: caminhada. Disponível em: <http://tupi.fflch.usp.br/vocabulariotupiportugues>. Acesso em: 12/03/2021.

⁷⁴ Maloca: Revista de Estudos Indígenas. Graci Guarani, Olinda Muniz, Mari Corrêa e Susana Viegas - Ciclo Guatá: mulheres e cinema indígena. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AlrsWQYapIA>. Acesso em: 12/03/2021.

⁷⁵ Descrição do filme *Kunhangue - Universo de um novo mundo* (2020) exibido no Festival Amotara de 2021. Disponível em: <https://amotara.org/portfolio/kunhangue-universo-de-um-novo-mundo/>. Acesso em: 18/03/2021.

Kunhangue - Universo de um novo mundo (2020) é um filme que retrata a vida de mulheres Guarani durante a pandemia da COVID-19. Os depoimentos de Camila Silva (Guarani Mbya), Rosa Xarim (Tupi Guarani), Ará Monica (Guarani Mbya), Jaxuka (Guarani Mbya) e Sonia Ará Mirim (Guarani Mbya), abordam questões sobre a luta pela demarcação de terras, os desafios da tripla jornada, das obrigações de mães, trabalhadoras e líderes indígenas, sobre o preconceito e a dificuldade em conseguir oportunidades de trabalho e sobre a penosa destruição da natureza. No entanto, elas também ressaltam temas como a força espiritual da mulher dentro da comunidade indígena, a transmissão dos saberes feita por elas e a relação com a terra, com a natureza, com a espiritualidade e com o cuidado que sempre estiveram presentes na vivência dessas mulheres. Além disso, elas refletem sobre como a pandemia afeta de forma agressiva as aldeias e povos indígenas, que não têm amparo governamental. Mas, a sabedoria do povo Guarani lhes ensina que esse é um momento propício para refletir sobre a preservação da vida e das florestas, uma vez que a pandemia de COVID-19 pode ser vista como um reflexo dos atos da humanidade realizados no passado. Isto posto, as entrevistadas suscitam a importância de respeitar a natureza para que possamos respirar no futuro e insistem sobre o quanto a população indígena pode nos ensinar sobre a construção de uma relação saudável com a terra, com a natureza.

Clarisse Alvarenga, doutora em antropologia social, identifica o fazer cinematográfico das mulheres ameríndias como um movimento de retorno. Não um retorno ao que era antes, mas em um gesto produtivo ligado “ao território, às práticas, aos saberes e modos de ver femininos por meio do cinema” (ALVARENGA, 2019, p. 176)⁷⁶. A autora relaciona o corpo ao território e afirma que agir sobre um é, semelhantemente, agir sobre o outro. E completa ao reiterar que os filmes feitos por mulheres indígenas propõem o restabelecimento dessa conexão. Esses filmes são criados a fim de valorizar os multifacetados modos de viver dos indígenas e têm a capacidade de produzir novas formas de conhecimento e de produção cinematográfica que reaproximem esses povos de suas origens.

O fato delas terem se tornado cineastas - além de terem ingressado em instituições políticas e de ensino - possibilitou que suas práticas, seus fazeres, saberes e suas vozes ganhassem visibilidade e fossem escutadas. O gesto de retorno das mulheres não é coincidente e não permite a conclusão de um processo de busca, mas certamente constitui uma tentativa de fazer uso do cinema para reintroduzir a relação delas próprias com o território e

⁷⁶ ALVARENGA, Clarisse. O caminho do retorno: o cinema feito pelas cineastas ameríndias. In: HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019. p. 175 - 190. Clarisse Maria Castro de Alvarenga, “O caminho do retorno: o cinema feito pelas cineastas ameríndias” *Mulheres de Cinema*, 2019, p.176.

delas umas com as outras, aspectos que estão sempre em ameaça diante do contato e da colonização. (*Ibidem*, p. 180)

Na produção cinematográfica feita pelas mulheres indígenas é notável observar que as formas de ser dos povos originários sofrem, desde a colonização, grandes mudanças e, sobretudo, grandes violências e violações. Os modos de viver do colonizador, que hoje são reproduzidos pela estrutura dominante através dos padrões hegemônicos, são incompatíveis aos modos daqueles que já viviam nessas terras. A ancestralidade dos povos originários e seus saberes em geral são aspectos extremamente prejudicados junto à violência e à ameaça do silenciamento. Falar de um cinema feito por pessoas indígenas não se trata apenas da questão sobre o reconhecimento e a valorização, mas, fundamentalmente, do direito à vida.

Tanto pessoas afrodescendentes quanto indígenas convivem, até hoje, com o medo constante de terem suas vidas violentadas e apagadas. É por isso que a existência e a resistência dessas novas formas de cinema vão além da necessidade de representação e de transformação de um imaginário coletivo equivocado. Mais adiante dessa reconstrução estão as necessidades de transformações sociais que garantam o direito à vida indígena. Desse modo, afirmamos que esses cinemas representam o rompimento com os padrões hegemônicos, em vários níveis, a fim de libertar essas pessoas e seus saberes das amarras da opressão e do sofrimento.

Como diz Renata Tupinambá, “só nós podemos contar nossa própria história”⁷⁷. Subentende-se, nesta frase, a potencialidade que as histórias contadas em primeira pessoa têm ao ponto de transformar imagens, imaginários e realidades opressoras. O olhar crítico expresso nas telas ressignifica a representação dessas pluralidades, ao refletir sobre passado e presente, e ao construir novas possibilidades de futuro. É com essa perspectiva de dentro pra fora, na expressão das subjetividades únicas e diversas que vem do movimento de auto consciência, auto valorização e auto expressão, o cinema brasileiro, de pouco em pouco, se reinventa e liberta as múltiplas formas de ser mulher. No próximo capítulo veremos como a autorrepresentação no documentário pode traçar esse caminho de autoinvestigação rumo à liberdade.

⁷⁷ Sesc RJ - Festival Corpos da Terra: Cinematografia Indígena Feminina. Olinda Muniz Tupinambá (BA), Graciela Guarani (MS), Lian Gaia (RJ) e mediação de Renata Tupinambá. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jWrAQIDVzp8>. Acesso em: 11/03/2021.

CONSCIÊNCIA MANIFESTADA: *O documentário subjetivo*

Quando a consciência que um cineasta tem sobre si e sobre o mundo é manifestada, sua subjetividade torna-se o leme da navegação. Neste capítulo vamos mergulhar na maré do cinema subjetivo que toma a experiência do autor como norte. São documentários que singularizam a realidade⁷⁸, revelando a própria perspectiva do autor que faz uma triangulação⁷⁹ entre ele mesmo, o espectador e a realidade social. O que Bill Nichols (2016) chama de modo performático é, especialmente, realizado por pessoas que foram mal representadas pela história e pelo cinema, como acontece com mulheres, minorias étnicas, pessoas LGBTQIA+ e outros tantos que não correspondem aos padrões hegemônicos.

Como veremos no subcapítulo “Lua cheia de documentários minguantes: *Narrativas de dentro para fora*”, a autoinvestigação acontece quando o eu do documentário que pensa sobre o mundo rompe padrões de representação e de ações sociais injustas e opressoras. Nesse sentido, o documentário se torna espaço de construção de imaginário, abrindo a possibilidade de transformar paradigmas que reduzem e violentam as minorias. Assim, o documentário aliado à autoinvestigação opera como uma nova forma de produção de conhecimento e de construção de identidades. Uma relação comum que existe no documentário abordado aqui é entre o individual e o coletivo. Essa forma de narrativa é cada vez mais usada pelo cinema nacional e internacional e, normalmente, parte de dentro para fora, trazendo a conexão entre micro e macro cosmos.

No Brasil e na América Latina, essa forma de narrar vem reforçando novas identidades políticas, sociais, culturais e de gênero⁸⁰. Um cinema que valoriza saberes até então menosprezados e que resiste à dominação e à opressão. Como reflexo dessa maré de filmes subjetivos, selecionamos quatro filmes de cineastas negras e indígenas de diferentes regiões do Brasil. São elas: Yane Mendes, cineasta periférica, ativista e articuladora da Favela do Totó (Recife - Pernambuco); Yasmin Thayná, vinda da baixada fluminense (Nova Iguaçu - Rio de Janeiro), criadora do Afroflix, recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais; Safira Moreira (Salvador, Bahia), também premiada, trabalha por uma política da memória com sua arte; Graciela Guarani, multi-artista e ativista, é originária da etnia Guarani Kaiowá,

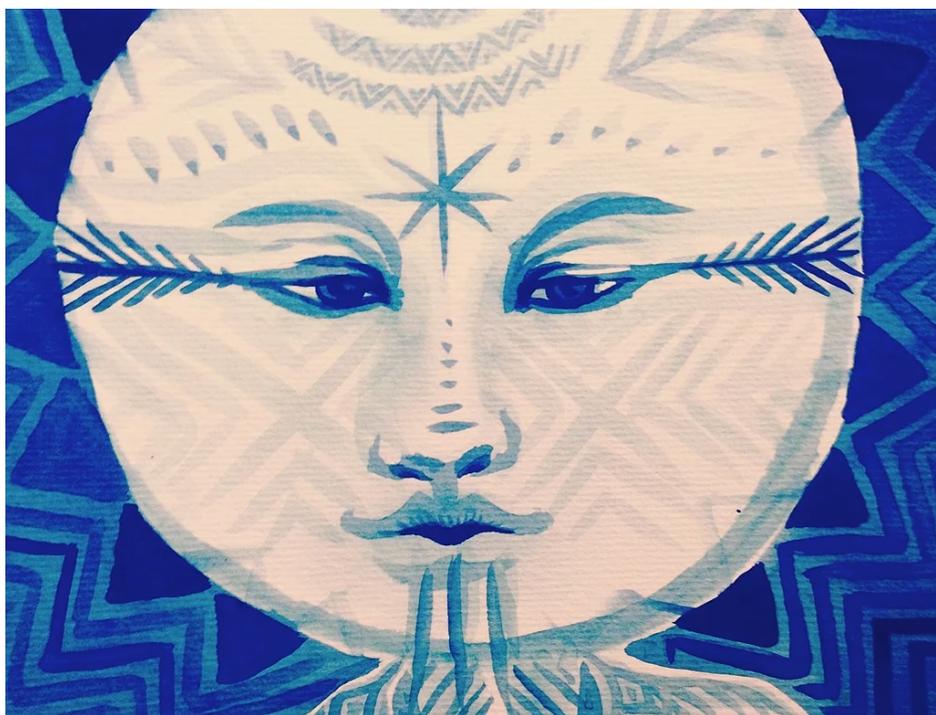
⁷⁸ SOUZA, Maria Ines Dieuzeide Santos. O documentário performático e a política de uma subjetividade contemporânea. **Guadalajara**: Revista Semestral de investigación - Estudios sobre las culturas contemporáneas. Guadalajara, v. XVIII, n. 36, p. 13, 2012.

⁷⁹ ORTEGA, Maria Luiza. Supostas e genuínas subjetividades. In: TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josexo (eds.). **Documental Vanguardia y Sociedad**: Los límites de la experimentación. Málaga: Cátedra, p. 204, 2005.

⁸⁰ PIEDRAS & BARRENHA, p. 10-11, *apud* RUIZ, C., *op. cit.*, p. 178.

de Dourados, Mato Grosso do Sul, mas hoje reside no estado de Pernambuco; Michele Kaiowá, também pertencente à nação Guarani Kaiowá, de Dourados, é formada pela escola de cinema Darcy Ribeiro, membro da ASCURI e professora no Mato Grosso do Sul; Patrícia Ferreira, de origem Guarani Mbyá, do Rio Grande do Sul, formada pelo projeto “Vídeo nas Aldeias”, é co-fundadora do coletivo Mbyá-Guarani de Cinema; e Sophia Pinheiro, nascida em Goiânia, é artista visual, cineasta, pesquisadora e professora. Os filmes dessas realizadoras, que veremos no subcapítulo “Voz liberta: *subjetividade do documentário brasileiro contemporâneo*”, são obras que partem de experiências singulares, refletem sobre passado e presente e lutam por um futuro mais livre.

Lua cheia de documentários minguentes: *Narrativas de dentro para fora*



- FIGURA 6 - Lua. Aquarela: Daiara Tukano.

Aqui falamos de uma maré cheia de filmes que mingam, que olham pra dentro. Quando a consciência do cineasta sobre si mesmo é explícita em seu trabalho, a distância entre ele e o assunto de investigação de seu filme pode ser tão próxima ao ponto de fundir essas figuras. Portanto, a proximidade entre autor e objeto de pesquisa vai gerar esse novo modo de fazer documentário. O que chamamos aqui de documentário subjetivo é um modo em que o assunto pesquisado está intrínseco ao autor, ou seja, um modo que surge da auto investigação do autor que está consciente de sua própria existência e de seu contexto. A expressão dessa consciência de si por meio do documentário cria novos significados,

conhecimentos e representações. Para demonstrar como esse processo acontece, este capítulo vai dedicar-se a documentários subjetivos que são realizados em primeira pessoa, nos quais a perspectiva única e situada do autor é fonte para criação de novas representações de si.

Neste tipo de documentário, a intimidade que existe entre autor e assunto pesquisado revela a relação que existe entre eles. Segundo Maria Ines Dieuzeide Santos Souza (2012)⁸¹, os documentários subjetivos fazem uma “singularização da realidade” (*ibid.*, p. 13), ou seja, revelam seus pontos de vista sobre o mundo de forma única e singular. Para Maria Luiza Ortega (2005)⁸², a subjetividade no documentário torna-se instrumento de conhecimento e de representação que questiona a si mesmo e ao mundo. São novos conhecimentos que se materializam em novos formatos de representação. Novos, pois muitos dos que se apropriam do documentário subjetivo são aqueles que, de acordo com Nichols (*op. cit.*, p. 212), foram “sub-representados ou mal representados” pela história e pelo cinema. Esse é o caso das mulheres, das minorias étnicas, de pessoas LGBTQIA+, como já citados anteriormente, entre tantos outros que se distanciam dos padrões hegemônicos. Mediante esse modo singular de fazer filmes, seus criadores tornam-se os próprios sujeitos de suas obras e referem-se a si mesmos para se comunicar com o mundo. Consequentemente, ao representarem-se, a partir de uma autodefinição, criam epistemologias próprias. Segundo Ortega, o documentário que parte da existência do próprio autor faz uma espécie de triangulação entre espectador, realidade social e cineasta.

El yo del documental se ha modulado principalmente como un instrumento de investigación e interrogación del mundo de las representaciones y las acciones sociales que nos rodean, un yo que se pregunta y pregunta a los demás, que actúa e interactúa. (Ortega, *op. cit.*, p. 204)

O eu do documentário que investiga o mundo das representações e das ações sociais é considerado por Ortega como um criador de uma forma de cinema que explora e pensa sobre o mundo, que luta, denuncia e age contra as injustiças e ofensas. Dito de outra maneira, seria um tipo de documentário que busca transformações sociais por meio das reflexões que ele provoca. Souza (2012, *op. cit.*, p. 14) sugere pensar “no documentário como um espaço importante na constituição do imaginário social, e que permite diversas formas de expressão, que precisam ser pensadas e discutidas.”. Visto que o documentário subjetivo torna-se um instrumento cada vez mais usado pelos “sub-representados”, consolida-se nele uma janela

⁸¹ SOUZA, Maria Ines Dieuzeide Santos. O documentário performático e a política de uma subjetividade contemporânea. **Guadalajara**: Revista Semestral de investigación - Estudios sobre las culturas contemporáneas. Guadalajara, v. XVIII, n. 36, p. 11-31, 2012.

⁸² ORTEGA, Maria Luiza. Supostas e genuinas subjetividades. In: TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josexo (eds.). **Documental Vanguardia y Sociedad**: Los límites de la experimentación. Málaga: Cátedra, 2005. p. 203 - 209.

aberta para “outras formas de produção de conhecimento, de construção de identidades” (*ibid.*). São, portanto, novas camadas de realidade que se constroem a partir da dimensão afetiva entre o cineasta e o discurso construído.

Bill Nichols (*op. cit.*, p. 206) nomeou essa forma de fazer documentário de “modo performático”. Como uma característica predominante dos filmes que dão ênfase a esse modo de criação, encontra-se o questionamento sobre o que é realmente o conhecimento. O que faz parte da visão de mundo de quem cria um filme? Nichols sugere que dentro das possíveis visões do mundo está a forma objetiva de se ver e pensar, mas estão também as experiências singulares e seus afetos. Para ele, nos filmes performáticos “o significado é claramente um fenômeno subjetivo, carregado de afeto” (*ibidem*, p. 208), sendo que esse “fenômeno subjetivo” é percebido de maneira singular por cada pessoa. “O documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo pela ênfase em suas dimensões subjetivas e afetivas [...] enfatizam a complexidade emocional da experiência da perspectiva do próprio cineasta.” (*Ibidem*)

Outra tendência de filmes subjetivos ou performáticos é a ligação que se cria entre o pessoal e o político, o individual e o coletivo, o particular e o geral. São subjetividades singulares - únicas - que representam subjetividades sociais - coletivas. Novos significados são criados, novas imagens de si, uma nova perspectiva que parte do micro, mas que repercute no macro.

A hipótese é que o documentário performático seja a tentativa de representar essas subjetividades sociais, ancoradas em sujeitos específicos, mas que podem ser estendidas a uma comunidade. São filmes que muitas vezes tratam da reconstrução de um passado e dos problemas da memória, mas que trazem a possibilidade da reflexão sobre o presente. (SOUZA, *op. cit.*, p. 20)

No documentário brasileiro, a subjetividade do cineasta passa a ser incorporada nos filmes de forma crescente ao longo do tempo. No período do Cinema Novo, durante a década de 1960, o grande impulso do documentário era diagnosticar os problemas do Brasil. Os cineastas - em sua grande maioria homens de classe média alta - buscavam trazer para o cinema as imagens e vozes do povo. A partir dos anos 1960, cria-se um novo gênero cinematográfico que expressa os problemas sociais, chamado por Jean-Claude Bernardet (2003, p. 12)⁸³ de “modelo sociológico”. São filmes que representam coletividades por meio

⁸³ BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

de indivíduos, mas que acabam por generalizar as experiências singulares das pessoas que compõem esses grupos sociais. Um exemplo de filme como esses, segundo Bernardet, é *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno. Documentário de curta-metragem que mostra a chegada de pessoas vindas do nordeste para São Paulo. Trabalhadores rurais que vieram para a grande metrópole em busca de trabalho nas indústrias e na construção civil. No início do filme uma cartela nos conta quem foram os homens/sociólogos/professores que orientaram a pesquisa para o argumento do filme. Tanto a base teórica para a argumentação dos filmes, quanto a presença de especialistas e autoridades, que esclarecem as questões ao público, eram estratégias recorrentes nesse modo de fazer cinema. O resultado é um cinema feito pela voz de um dono do discurso, isto é, o dono da voz que possui o conhecimento verdadeiro e esclarecido sobre aquilo que filma. É o cinema “do cineasta/intelectual que se julga no papel de intérprete que aponta problemas e busca soluções para a experiência popular” (LINS & MESQUITA, 2008, p. 36)⁸⁴.

Em *Viramundo* (1965), a narração de uma voz masculina, clara e bem articulada, começa a nos contar quem são esses tais migrantes nordestinos que chegam em busca de trabalho. As próprias pessoas vindas do nordeste falam apenas quando são interrogadas pelo entrevistador, que também entrevista um empresário. O empresário, assim como o narrador, muito bem articulado, não nos traz dados muito positivos sobre esse povo, pelo contrário, reforça a precariedade das condições de trabalho que vivem os migrantes. É de se observar que todas as pessoas que falam no filme são homens. As mulheres, mudas, aparecem sempre ligadas ao ambiente familiar.

A forma que o discurso se constrói nesses filmes deixa claro a postura objetiva e distanciada do cineasta que aborda questões sociais por meio de uma perspectiva geral. Karla Holanda (2004, p. 89)⁸⁵ define essa abordagem geral que representa os “modelos sociológicos” como uma forma de representação que não complexifica os personagens, mas usa-se deles como figuras que sintetizam a experiência de um grupo social. Enquanto na abordagem particularizada, que começa a ser usada no documentário brasileiro a partir de *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, os cineastas passam a se interessar por um recorte mínimo da realidade (*ibidem*). A partir daí, começam a ser feitos documentários que representam as pessoas em suas humanidades e pluralidades. O filme de Eduardo Coutinho marca a transição do documentário dos anos 1960 e 1970, de um cinema

⁸⁴ LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o Real sobre o Documentário Brasileiro Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

⁸⁵ HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. **Devires**. Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 86-101, jan-dez, 2004.

que generaliza experiências singulares, para um cinema que passa a representar as complexidades dos personagens de forma mais profunda, nos anos 1980 e 1990.

Até aqui, os sujeitos da experiência são ainda vistos por um olhar externo. Entre os anos 1990 e 2000, o olhar de dentro para fora passa a ser expresso com maior frequência no documentário brasileiro. Lins e Mesquita (*op. cit.*, p. 38) sugerem que oficinas de formação audiovisual, como as Oficinas Kinoforum que promoviam exibição e realização de curtas nas periferias da capital paulista, foram responsáveis por:

[...] permitir e estimular a elaboração de representações de si pelos próprios sujeitos da experiência, aqueles que eram – e são ainda – os objetos clássicos dos documentários convencionais, indivíduos de um modo geral apartados (por sua situação social) dos meios de produção e difusão de imagens.

Lins cita o projeto “Vídeo nas Aldeias”, o qual possibilita, no final dos anos 1990, que os indígenas passem a criar suas próprias imagens, destacando uma característica marcante dos filmes realizados dentro do projeto que é “a intimidade física e afetiva entre a câmera e as cenas, os personagens, os assuntos” (*ibidem*, p. 43).

A partir dos anos 2000, foram lançados longa-metragens de subjetividades cada vez mais explícitas que circularam dentro e fora do Brasil. *O prisioneiro da grade de ferro – autorretratos* (2003), de Paulo Sacramento, é um desses casos. Durante a produção do filme, o autor promoveu oficinas com detentos do Carandiru, o que gerou diferentes representações dos estigmas estereotipados sobre os prisioneiros. “Com seus ‘autorretratos’, os detentos engendram a imagem de um Carandiru mais cotidiano, menos exótico e menos violento do que conceberíamos.” (*ibid.*, p. 39). Em 2007, o renomado *Santiago*, de João Moreira Salles, é lançado. O documentário sobre o mordomo da família do autor começa a ser filmado nos anos 1990. Santiago, um personagem peculiar, é filmado por João Moreira Salles, que acaba por abandonar a feitura do filme. Ao retomar sua produção, nos anos 2000, Salles percebe como as relações de poder, tanto entre personagem e documentarista quanto entre funcionário e filho do patrão estavam marcadas naquelas cenas filmadas com Santiago. Essa relação do autor com a realização e com o próprio Santiago se torna o cerne do filme. Narrado em primeira pessoa pelo irmão de Salles, o próprio autor se torna personagem que reflete sobre si e sobre o mundo, trazendo as complexidades de si, de Santiago e da relação entre eles.

Petra Costa, a primeira cineasta brasileira nomeada ao Oscar, em 2020, também é autora de um cinema extremamente subjetivo. Desde seu primeiro filme, *Olhos de Ressaca* (2009), sobre seus avós, ela traz um tom poético e particular para a construção filmica. Em 2012, lança *Elena*, filme de grande repercussão que recompõe as memórias de sua irmã, que

suicidou-se aos 20 anos. *Olmo e a Gaivota* (2005), co-dirigido por Lea Glob, pode ser descrito como um híbrido de cenas documentais com encenações. Inspirado na realidade do casal de atores, Olivia Corsini e Serge Nicolai, durante um processo de gravidez, o filme captura a realidade ao mesmo tempo que usa da encenação como ferramenta. Ou seja, a narrativa do filme funde cenas documentais com cenas criadas/encenadas. Isso quer dizer que, da mesma forma que os atores vivem e interpretam, as realizadoras se tornam co-criadoras de cenas quando intervêm e sugerem proposições. Isso fica claro nas cenas em que pode-se ouvir Petra Costa a dirigir os atores. Essas aparições no antecampo deixam evidentes impressões da personalidade da diretora no filme. Seu filme que levou indicação ao Oscar, *Democracia em Vertigem* (2019), também parte da reflexão sobre o lugar da autora no mundo. No filme, ela refaz sua trajetória familiar e relaciona sua própria história com o contexto sócio-político do Brasil. A partir do entrelaçamento entre o que é pessoal e o que é político, pode-se compreender a perspectiva singular da realizadora sobre a caótica situação política que ameaça a democracia do Brasil na atualidade.

A subjetividade, não apenas no campo do documentário, mas em outras linguagens artísticas, constitui, desse modo, uma abordagem utilizada gradativamente por vozes plurais. A abundância de discursos que se expressam por meio da personalidade demonstra uma variedade de visões de mundo e de maneiras de ser. A pesquisadora e cineasta Coraci Ruiz (2020, p. 178)⁸⁶ indica essa crescente manifestação autobiográfica de artistas na América Latina como um espaço de afirmação de novas identidades, de busca pelo reconhecimento de discursos plurais e, conseqüentemente, um campo de existências plurais.

O surgimento de narrativas em primeira pessoa no documentário latino-americano expressa, no terreno do audiovisual, novas identidades políticas, sociais, culturais e de gênero que, embora tenham sido representadas no documentário precedente, não constituíam a fonte e o eixo de validação da enunciação. As condições para a irrupção dessas novas vozes estão dadas por um processo de subjetivação dos discursos do cinema documental regional e internacional, assim como pela formação de um “espaço biográfico” (Arfuch, 2010) que atravessa distintas esferas do campo cultural – a literatura, as artes plásticas, o teatro, os meios massivos de comunicação, internet, etc. – da década de 1990 em diante. (PIEDRAS & BARRENHA, *apud* RUIZ, *op. cit.*, p. 178)

Esse movimento crescente surge a partir dos anos 1990, no entanto, só é visto de forma concreta no cinema feito por mulheres no Brasil a partir de 2009, apesar de algumas exceções (RUIZ, *op. cit.*, p. 178). Em sua pesquisa de doutorado intitulada *Documentário*

⁸⁶ RUIZ, Coraci Bartman. **Documentário autobiográfico de mulheres: tecnologias, gestos e estéticas de resistência.** Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2020.

autobiográfico de mulheres: tecnologias, gestos e estéticas de resistência, Ruiz faz uma análise do cinema documental autobiográfico feito por mulheres, buscando filmes que possuem a qualidade de resistência. Os trabalhos selecionados por ela criam uma “[...] política da intimidade que se expressa em distintas estéticas – mais ou menos disruptivas, mas todas de resistência à dominação e opressão” (*ibidem*, p. 76). Um dos capítulos de sua pesquisa se dedica ao cinema produzido no Brasil. O critério de seleção dos filmes leva em consideração a extrema proximidade entre cineasta e objeto, de modo que essa relação esteja alicerçada pela presença do autor que direciona a pesquisa e investiga criticamente seu passado e presente.

Os trinta e quatro filmes selecionados por Coraci, dentre eles curtas e longa-metragens, foram divididos em quatro eixos: “Contra-história”, “Maternidade”, “Homenagens” e “Identidades em diálogo”. Dentro do eixo “Contra-história”, enquadram-se os seguintes filmes: *Um passaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut; *Separações* (2009), de Andrea Seligmann Silva; *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar; *Uma longa viagem* (2011), de Lucia Murat; *Construindo pontes* (2017), de Heloísa Passos. No eixo “Maternidade”, os filmes: *O parto* (1974), de Liège Monteiro (possivelmente o primeiro filme realizado em primeira pessoa no documentário brasileiro) (HOLANDA, K., *op. cit.*, p. 71); *O voo* (2015), de Manoela Ziggianti; *Até o céu leva mais ou menos quinze minutos* (2013), de Camila Battistetti. No eixo das Homenagens: *O chapéu do meu avô* (2004), de Julia Zakia; *Olhos de Ressaca* (2009), de Petra Costa; *Homem-carro* (2014), de Raquel Valadares; *Memória da memória* (2014), de Paula Gaitán; *A máquina* (2011), de Iris de Oliveira; *Arpoador* (2014), de Ana Costa Ribeiro; *Querida mãe* (2010), de Patrícia Cornils; *Minha avó era palhaço* (2016), de Ana Minehira e Mariana Gabriel; *Diário de Sintra* (2007), de Paula Gaitán; *O rei do Carimã* (2009), de Tata Amaral; *Um casamento* (2016), de Mônica Simões; *Elena* (2012), de Petra Costa; *Perpétua 664* (2001), de Claudia Neubern.

No último eixo desenvolvido por Coraci Ruiz, ela refere-se ao nicho que mais nos interessa nesta pesquisa. Em “Identidades em diálogo” cabem filmes que “a partir da afirmação de seus lugares de fala, questionam e refletem sobre seus próprios posicionamentos sociais e culturais” (RUIZ, *op. cit.*, p. 184): *Hia Sa Sa, Hai- Yah* (1985), de Olga Futema; a trilogia *Fotográfica* (2016), *Nome de batismo - Alice* (2017), *Nome de batismo - Frances* (2019), de Tila Chitunda; *Construção* (2011), de Carolina Sá; *Pulsões* (2011), de Manoela Ziggianti; *O espelho de Ana* (2011), de Jéssica Candal; *Babás* (2010), de Consuelo Lins; *Teko Haxy* (2019), de Patrícia Ferreira e Sofia Pinheiro; *Bixa Travesty* (2018), uma (auto)biografia sobre Lin da Quebrada, uma mulher transgênero, negra e periférica, realizado por Claudia

Priscila e Kiko Goifman e corrotejizado por Lin da Quebrada; *Rebu, a egolombra de uma sapatão quase arrependida* (2019), de Mayara Santana; e, finalmente, *À beira do planeta mainha soprou a gente* (2020), de Bruna Barros e Bruna Castro. De forma similar aos filmes selecionados por Coraci Ruiz (2020) dentro do eixo “Identidades em diálogo”, os filmes analisados no próximo subcapítulo também afirmam os lugares de fala das autoras, estas que estão em busca de questionamentos e de reflexões sobre o mundo a partir de suas próprias perspectivas.

Voz liberta: subjetividade do documentário brasileiro contemporâneo



- FIGURA 7: Voz da Existência. Fotografia: Milena Correia. 2018

Em documentários brasileiros mais recentes feitos por mulheres a partir dos anos 2000, percebe-se marcante carga de autorreferencialidade, que parece questionar a possibilidade de identidades estanques. (HOLANDA, K., 2016, p. 109)

Ao longo do tempo, e como já foi demonstrado no subcapítulo anterior, mais documentaristas criam seus filmes com base em seus próprios pontos de vista. Como é o caso do discurso de *A Entrevista*, de 1966, que é composto por depoimentos de mais de setenta mulheres que falam sobre si e a partir de suas próprias experiências no mundo. Possivelmente, esse foi o primeiro documentário brasileiro em que mulheres falam sobre suas vivências e seus conflitos pessoais. Com vozes titubeantes, ora confusas, ora bem claras, diferentes mulheres refletem sobre suas existências e sobre as normas que a sociedade lhes impõe. A narração heterogênea se compõe em perspectivas diversas e complexas, sem definir uma conclusão exata ou uma verdade absoluta sobre as temáticas levantadas ao longo do filme. As vozes que revelam a “pluralidade de opiniões e valores – estão lá, inteiras em suas contradições, sem explicações diretas, sem conduzir o espectador a uma só verdade”. (HOLANDA, K., 2015, p. 354) E apesar de seu pioneirismo - pela temática inédita e por não

usar voz *off* para diagnosticar as mazelas do país - foi um filme extremamente ausente da história do cinema brasileiro⁸⁷.

Por um lado, o documentário moderno se firmava na novidade em mostrar um Brasil profundo e pouco visto, até então, nas telas. Por outro lado, a produção de muitas documentaristas brasileiras “tratava de temáticas diretamente ligadas ao interesse das mulheres como trabalho, filhos, aborto, inserção na política, construção de papéis sociais etc.” (*Ibidem*, p. 341). Karla Holanda faz uma análise sobre as vozes masculina e feminina no documentário brasileiro e percebe que os filmes feitos por mulheres no Brasil, sobretudo na última década, se apropriam cada vez mais de uma abordagem pessoal, subjetiva - na contramão da tradição do documentário moderno, narrado por homens em discursos assertivos e objetivos. E atribui essa característica à importância da afirmação social das mulheres. Em outros termos, para que as plurais identidades do ser mulher afirmem suas existências, é preciso a afirmação pela palavra, pela voz, pela expressão. Muitas documentaristas contemporâneas do Brasil manifestam-se por meio da afirmação pela palavra ou pela voz. Holanda propõe⁸⁸ que essa abordagem de dentro para fora seja o ecoar dos feminismos absorvidos e vividos na prática. Nessa linha de raciocínio, ela afirma que

[...] as bandeiras encampadas pelo feminismo dos anos 1960/70 já se encontram mais diluídas nos moldes de vida urbana, encorajando o caráter explicitamente autobiográfico em documentários recentes dirigidos por mulheres. (*Ibidem*, p. 357)

No primeiro capítulo desta dissertação, citamos as teorias feministas de Rubin (1975) e Scott (1992) que referem-se ao questionamento sobre o silenciamento histórico da mulher, enquanto nos textos de Collins (1990), Lorde (1984) e Ribeiro (2019), as autoras referem-se aos pensamentos de interseccionalidade e lugar de fala; por último, Anzaldúa (1987) e Gonzalez (1992, 1993) discorrem sobre a importância de se resgatar e valorizar as origens silenciadas e violentadas dos povos miscigenados e originários. Esses pensamentos, de maneiras distintas, encontram-se presentes nos filmes que serão analisados adiante. Filmes que espelham, em diversos aspectos, ricos pensamentos feministas. A ruptura com a

⁸⁷ Como revela Karla Holanda ao citar *Imagens e Vozes do Povo* do crítico Jean-Claude Bernardet (2003), que não inclui *A Entrevista* em sua lista de documentários de curta-metragem inovadores lançados entre 1960 e 1980.

⁸⁸ Em nota de rodapé, Holanda define as ondas do feminismo da seguinte maneira: “A primeira onda do feminismo é motivada pelos direitos civis das mulheres, em especial o direito ao voto. Com esse direito conquistado por muitos países na primeira metade do século XX, a segunda onda se volta para contestações ao modelo de feminilidade que naturalizava o papel subalterno da mulher na sociedade, tendo seu ápice na década de 1970. Atualmente, estamos sob a terceira onda, que questiona a tentativa de se referir a todas as mulheres de forma igualitária, reivindicando-se que sejam consideradas classe, etnia, e sexualidade. Ver mais em Cavalcante & Holanda, 2013.” (*Ibid.*, p. 354).

subordinação e com o silêncio, bem como a ressignificação de seus imaginários enquanto mulheres plurais são questões intrínsecas à própria existência dessas cineastas. Seus filmes, por consequência, são preenchidos da afirmação dessas vidas que libertam-se de padrões que as violentam. Esses filmes são reflexos de uma sociedade que busca pela mutação, onde as mulheres negras e indígenas tornam-se protagonistas de suas histórias e reinventam maneiras para transformar as imagens e os imaginários, outrora criados, sobre si mesmas.

A seleção dos filmes teve como critério a busca por discursos que tratam das origens étnicas das cineastas. Assim, foram escolhidos filmes de cineastas negras e indígenas, justamente por estas serem oriundas de etnias extremamente violentadas e silenciadas pela estrutura dominante, no Brasil. Vozes que sempre precisaram, e ainda precisam, urgentemente, de reconhecimento e de valorização. Isto posto, reiteramos que os quatro filmes escolhidos e analisados neste estudo são obras que trazem a subjetividade das autoras como ponto de partida. Veremos que estas subjetividades estão acompanhadas da consciência das realizadoras sobre as próprias origens. Através dessa consciência e da indagação sobre seu silenciamento, reivindica-se pela valorização e pela afirmação de suas existências.

Pensador (2020), de Yane Mendes, cineasta, negra, periférica, ativista e articuladora da Favela do Totó (Recife - PE), traz o questionamento sobre quem está autorizado a pensar e ser reconhecido por tal. O filme reconhece o favelado como um pensador, diferente do que a realizadora encontra no *Google*, quando insere na busca a palavra que nomeia o filme. No documentário *Fartura* (2019), Yasmin Thayná remete-se às celebrações de fim de ano que aconteciam na rua de sua casa. Em *Travessia* (2017), Safira Moreira tem a intenção de montar um álbum de família, no entanto, ao perceber que não existiam fotos de sua avó e bisavó, ela passa a garimpar fotos de famílias negras encontradas em feiras de antiguidade. Enfim, *Nhemonguetá Kunhã Mbaraete – Conversas entre mulheres guerreiras* (2020) é uma troca de vídeo-cartas entre três cineastas indígenas, Graciela Guarani, Michele Kaiwoa e Patrícia Ferreira, e a cineasta não-indígena, Sophia Pinheiro. Os discursos das vídeo-cartas, que aconteceram durante o início de 2020 no contexto da pandemia do Covid-19, são repletos de questionamentos sobre o passado e o presente das autoras e nos trazem diferentes perspectivas de vivências durante a pandemia.

PENSADOR

*Pensador*⁸⁹ (2020), de Yane Mendes, cineasta negra e periférica do Recife, Pernambuco, é um filme que foi realizado no contexto da pandemia de Covid-19. A narração da autora começa com a pergunta que nomeia o filme: “onde estão os pensadores?” O filme todo desenrola-se a partir da gravação da tela do computador no momento em que pesquisas são feitas no *Google*. A primeira imagem é o recorte de uma matéria de jornal que mostra quando o Parque das Esculturas, ponto turístico do Recife, amanhece pichado. Em simultâneo, a gravação da tela do computador mostra a busca da palavra “pensador”. Nos resultados aparecem imagens com frases de pensadores como Carlos Drummond de Andrade, Schopenhauer, Galileu Galilei, Marco Aurelio, Thomas Edison, Friedrich Nietzsche, Albert Einstein. Enquanto essas imagens aparecem, a locução de Yane Mendes suscita um turbilhão de pensamentos em tom de desabafo e inconformismo. Uma avalanche de reflexões denuncia, assim, a estrutura dominante e a situação em que vive a pessoa periférica:

Cadê, porra, os pensadores? Sem faculdade defendo a tese de que favelado é pensador mesmo sem querer. Pensador de si, pensador do próximo, pensador que pode sentir amanhã. Pensador de cabeça, do juízo aperreado, dos b.o. que tem do lado, fica em casa angustiado e não escolhe ser pensador. Agora, que poder ficar nesse estado de pensador, isso não chega pra gente, que a lidar com a dor nunca consegue ficar só pensando. Fica lidando com a inquietação que é colocada ao cronômetro, que diz que mil estratégias precisam existir, multiplicar o pouco, ficar sem comer pros *pirraio* resistir. Pedir à chegada “socorro” que amanhã, se eu tiver, tu sabe que eu vou dividir. É a favela que já conhecia o mundo do agir. Que no hoje e de antes exige de ti, pensador parado como *estauta* histórica, que se mexa, que ajude o outro a amenizar a dor. E tu nem precisa ser doutor, é pensar que *tá* em casa nem pra todo mundo é só amor. Se na faculdade não tinha essa cadeira, senta aí que eu vou te dizer. Afirmo que pequeno não é os pensamentos dos favelados, mas o quartinho do lado que cabe ao pulso quatro, amoitado, que, ao invés de *tá* passando álcool, *tá* com o terço na mão, uma linha no pescoço ou uma bíblia no braço. Pedindo e fazendo a oração. Enquanto isso, maquinando o tempo todo, criando solução, porque na casa dele, *boy*, nem cabe caixão. Ei, *boy*! Quanto é o caixão? É mais de seiscentos, não vai dar não. A *bicha* diz “Ta é moscando, que porra de papo de morte. *Nóis* num vai virar balão!”. A voz da esperança na favela é *nóis* mesmo. Que chega pro outro e diz: “Outros dias vão chegar, vai passar, vai dar certo! Segura a lágrima e se move mesmo com dor.”. Cansamos de ser personagens de lamentação. Enquanto teus pensadores são virtuais, eu continuo chamando eles e tu de vacilão. Na favela, continuamos na prática de sempre de divisão. Não é que a gente não esteja ligada, é que os inimigos são tantos que o invisível do vírus não dá tempo da gente sentir medo. Porque a fome chega primeiro, a pressão alta chega primeiro, o medo do SUS, *oxi*, faz é tempo! Pensador no corre louco é o que mais tem na favela. Medo da morte *nóis* queria sentir, mas é que na favela, já imaginasse a dor de ver com dez anos

⁸⁹ Yane Mendes. *Pensador*. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/68qT3o7qz2o>. Acesso em: 27/04/21.

tua amiga morrer de tiro e não resistir. O sistema matou ela e o que os pensadores fizeram por mim? Porra nenhuma! Favela, vamo resistir! Diga ao comparsa que isso vai passar, que nois vai voltar a sorrir, a brincar, se divertir! Já nem lembro o começo desse texto porque meus pensamentos são tantos que eu sou obrigada a seguir, a deixar esse texto sem fim, meu fim!⁹⁰

A narração afirma que, mesmo sem querer, quem vem da periferia é pensador de si e do próximo. E revela que o periférico, apesar de ser pensador, não tem tempo para apenas pensar, pois sua vida é repleta de obstáculos que dificultam sua existência, sua sobrevivência. Por isso, no relato ela menciona que é necessário que o pensador favelado, pela grandeza de seu pensamento, se movimente e ajude o próximo. Em paralelo ao discurso, segue-se na tela a pesquisa sobre genocídio negro. Ilustra-se a imagem de um rapaz estirado no chão com as mãos algemadas, ao mesmo tempo que um policial caminha de costas com uma arma nas mãos, de onde sai fumaça; paralelamente, protestos com cartazes escritos: “Contra o genocídio do povo preto”, “O genocídio tem cor, raça social e endereço”, “Parem de nos matar! Pelo fim do genocidio negro”. Por conseguinte, a pesquisa é sobre a fome nas favelas. Vê-se, então, fotos da precariedade e falta de estrutura em favelas, enquanto a voz da autora denuncia a falta de acesso aos cuidados básicos para moradores da periferia. Em continuidade ao modelo proposto pelo filme, a próxima pesquisa é sobre o preço de um caixão e, logo em seguida, sobre a Covid nas favelas. Imagens de moradores prendendo faixas com instruções de cuidados para a prevenção da Covid-19 encaminham para o fim do filme, quando Yane fala de sua amiga que foi morta a tiros e questiona o quê aqueles que são reconhecidos como pensadores fizeram por ela.

O filme, produzido de forma bastante simples e independente, trata de uma temática bem complexa e presente no Brasil. Em uma enxurrada de pensamentos sintetizados em três minutos, a pensadora periférica busca romper o silenciamento epistêmico da pessoa periférica. Ao questionar sobre os pensadores, Yane Mendes se coloca enquanto tal e denuncia diversos entraves que o favelado precisa enfrentar referentes ao estudo, ao trabalho, à moradia, à saúde. Neste gesto, ela demonstra quão importante é a resistência para que esses obstáculos sejam dissolvidos. Afirmando-se como pensadora e legitimando seu próprio discurso, ela traz o ponto de vista de um povo extremamente violentado, que vive um processo de genocídio - assim como visto no filme *O caso do homem errado*⁹¹, de Camila de Moraes. O trabalho de Yane Mendes manifesta a urgência pela transformação desse panorama

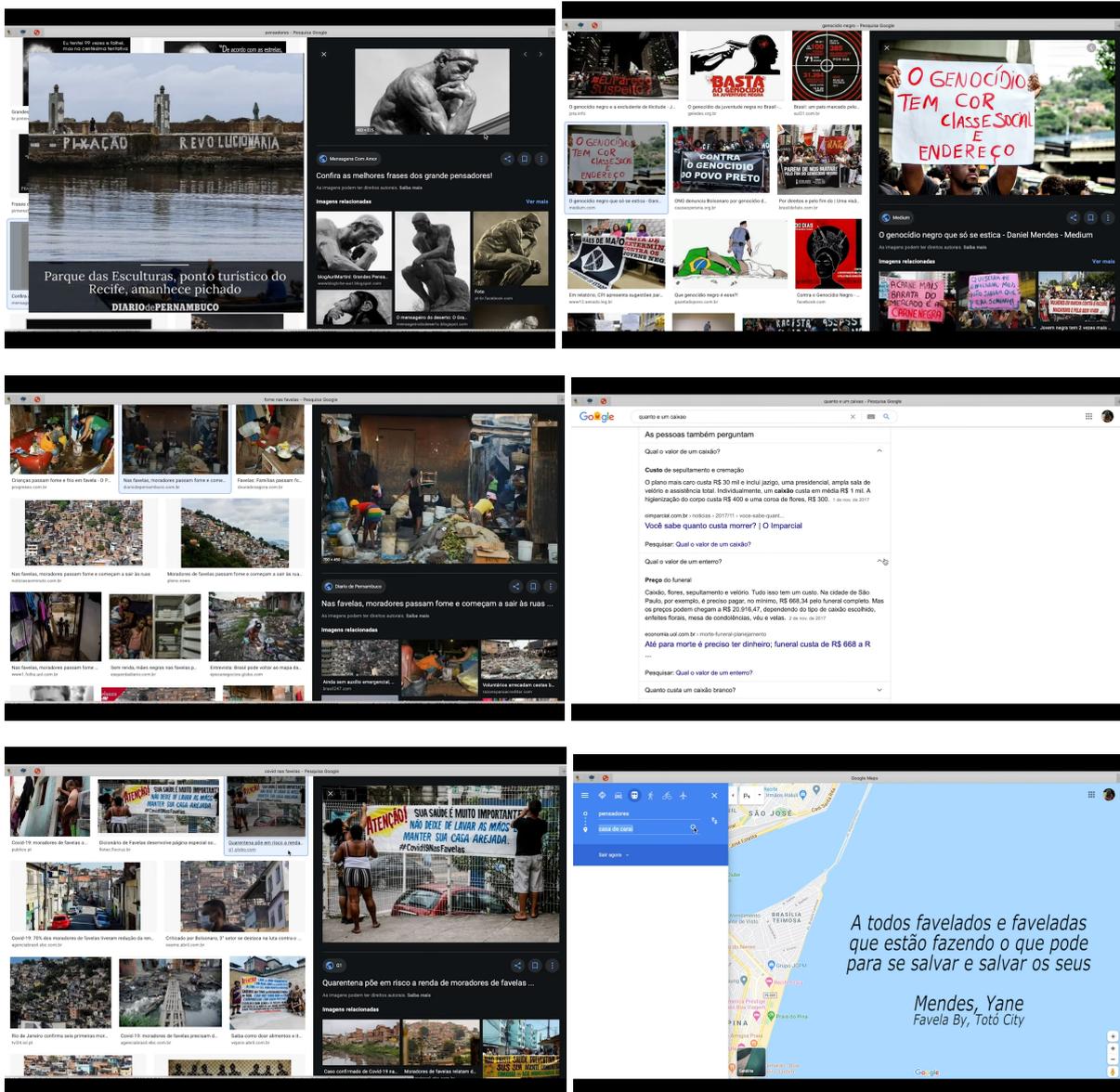
⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Falamos sobre *O caso do homem errado* no subcapítulo “Lua crescente e fértil: Cinema feito por mulheres no Brasil”.

de violência por meio do movimento em busca da valorização dos saberes e das vidas das pessoas periféricas.

Em depoimento para a Escola Schumacher Brasil⁹², Yane reflete sobre a invisibilidade das periferias, nomeando esse silenciamento como algo propositivo da estrutura dominante. Ela indica que, para que se rompam as normas "hegemônicas, brancas e classistas" que acham que podem dominar tudo é necessário reconhecer e citar os pensadores e intelectuais que vivem nas favelas, e não apenas os nomes autorizados pela academia. Propõe que sejam questionadas não só as estruturas de poder macro - o governo e suas normas - mas também as estruturas de poder micro - como as relações mais próximas cotidianas, por exemplo entre empregadas domésticas periféricas e patrões que pensam ter algum poder sobre elas. A realizadora encerra seu pensamento afirmando que a luta contra a invisibilidade sempre existiu e que as pessoas da favela sempre souberam de suas potências. Como consequência, o movimento de auto expressão nas favelas vem se fortalecendo e as pessoas da periferia estão mais unidas do que nunca para lutar contra o silenciamento.

⁹² Escola Schumacher Brasil. Yane Mendes (fala inicial) - Periféricos: o que fica invisível com a pandemia. 22 de maio de 2020. 1 vídeo (16:56). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YY4r3pJneQ>. Acesso em: 26/04/2021.



- FIGURA 8 - Pensador (2020) de Yane Mendes

TRAVESSIA

Outro filme que também questiona o silêncio histórico é *Travessia* (2017), de Safira Moreira, cineasta negra nascida em Salvador, Bahia. O processo do filme se inicia quando Safira Moreira decide construir seu álbum de família. Durante a busca pelas fotografias, ela se dá conta de que não haviam registros de seus antepassados, uma vez que não existiam fotos de sua avó jovem, muito menos teria de sua bisavó. Contrariamente ao que acontece nos “álbuns de família” de pessoas brancas, as fotografias de famílias negras eram escassas. Essa ausência de documentos desperta em Safira o ímpeto por garimpar fotografias de mulheres negras em feiras de antiguidade. O filme é iniciado com uma imagem que revela um lado

velado da história do Brasil e, logo, o apagamento histórico dos povos negros. Na descrição do filme, Safira expõe a intenção desse resgate:

Travessia é o curta que realizei a partir da memória estilhaçada, fruto do apagamento histórico da população negra no Brasil. Por eu ser agora uma mulher negra com uma câmera na mão e muitos sonhos no peito, que o curta se fez. Foi no gesto de garimpar fotografias de mulheres negras nas feiras de antiguidade do Rio de Janeiro - gesto que iniciei por não ter um álbum de família - que encontrei a fotografia que abre o filme, todas as fotos que encontrei nesse espaço provinham de álbuns de famílias brancas, logo, elas refletiam esse apagamento.⁹³

No filme, a fotografia antiga é fragmentada, descoberta através de pequenos recortes que, aos poucos, revelam a foto inteira, composta por uma mulher negra que segura uma criança branca. Na parte posterior da foto uma nota: “Tarcisinho e sua babá. Dias D’avila. 15/11/63”. A babá não tinha nome, mas quando a mãe de Safira depõe para o filme sobre a falta de fotografias de famílias negras no passado, os nomes de Mãe Vira, Maria do Carmo e Tia Benta são entoados por ela. Sua família, assim como tantas famílias negras, não possuíam registros fotográficos, mas as memórias inesquecíveis são enaltecidas em *Travessia*. Um filme dedicado à mãe da autora, Joana Angélica Moreira, à avó, Maria do Carmo Lisboa, e à bisavó, Elvira dos Anjos. O poema *Vozes Mulheres* de Conceição Evaristo, é recitado pela voz de uma amiga - mãe de uma menina de voz potente e ressonante, o que cria forte relação com o poema de Evaristo. Resgatando memórias genealógicas da população negra no Brasil, a fotografia revela o passado de escravidão, e o poema vislumbra o caminhar dessa história de opressão para um futuro de libertação:

A voz de minha bisavó/ ecoou criança/ nos porões do navio./ ecoou lamentos/ de uma infância perdida./ A voz de minha avó/ ecoou obediência/ aos brancos-donos de tudo./ A voz de minha mãe/ ecoou baixinho revolta/ no fundo das cozinhas alheias/ debaixo das trouxas/ roupagens sujas dos brancos/ pelo caminho empoeirado/ rumo à favela/ A minha voz ainda/ ecoa versos perplexos/ com rimas de sangue e fome./ A voz de minha filha/ recolhe todas as nossas vozes/ recolhe em si/ as vozes mudas caladas/ engasgadas nas gargantas./ A voz de minha filha/ recolhe em si/ a fala e o ato./ O ontem – o hoje – o agora./ Na voz de minha filha/ se fará ouvir a ressonância/ O eco da vida-liberdade.

A voz dessas mulheres, outrora reprimida, se liberta. O filme encerra com a música “Juana” de Mayra Andrade. Um hino de esperança que acompanha, em clima próspero e acolhedor, imagens de pessoas e famílias negras libertas do estereótipo negativo e violento que aparece na fotografia inicial. Pessoas num ambiente de afeto, alegria e celebração, representam, de forma genuína, a população negra. A música, que leva o mesmo nome da

⁹³ Safira Moreira. **Travessia**. Disponível em: <https://vimeo.com/236284204>. Acesso em: 27/04/2021.

mãe da diretora, Joana, abre espaço, em sua primeira estrofe, para essa voz de coragem e resistência ecoar: “Joana, tu também podes falar/ Te abre um pouquinho comigo/ Reúne tua coragem e resiste”⁹⁴.

Coragem e resistência são características intrínsecas às populações negras e funcionam como engrenagens do cinema negro no Brasil. Segundo Safira Moreira⁹⁵, a voz ressonante da filha citada no poema de Conceição Evaristo pode ser representada pelo cinema negro brasileiro que acolhe narrativas e vozes deixadas de lado por tanto tempo. A produção de filmes de cineastas negros abre espaço para as subjetividades dessas pessoas. É um cinema que cria imagens que os livram da objetificação e da violência de representações estereotipadas tão presentes nos filmes de cineastas brancos. Ao representar as famílias negras em cenas leves e alegres, a realizadora busca “humanizar estes corpos que estão sempre desumanizados pelo cinema branco”⁹⁶.

Portanto, podemos afirmar que *Travessia* é um filme que denuncia o apagamento histórico de famílias negras e expressa a voz da resistência que clama e age em prol da liberdade. Voz que não apenas reivindica por uma mudança, mas que realiza a transformação da representação de pessoas negras no cinema. A ausência de fotografias de famílias negras é reparada pela criação de um novo álbum de fotos realizado ao final do filme. Como diz Conceição Evaristo no poema *Vozes Mulheres*: é o eco da vida-liberdade. Um eco capaz de valorizar e reverenciar a beleza da vida de pessoas negras no Brasil a fim de romper de vez com o silenciamento.

⁹⁴ Trecho da trilha sonora “Juana”, música de Mayra Andrade. (Tradução nossa).

⁹⁵ Cineclube Delas. [Debate] Safira Moreira após a exibição de "Travessia" (9ª Semana - Festival de Cinema). 20 de novembro de 2017. 1 vídeo (10:13). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-BysMmyZMXY&t=91s>. Acesso em: 27/04/2021.

⁹⁶ *Ibidem*.



- FIGURA 9 - Travessia (2017) de Safira Moreira

FARTURA

No mesmo curso do resgate de fotografias de famílias negras, Yasmin Thayná realiza *Fartura* (2019). Este último, assim como *Travessia*, ressignifica imagens e imaginários e rompe com uma visão deturpada sobre vivências e expressões de pessoas negras. O filme acontece no sobrevoo de fragmentos fotográficos e de vídeos de famílias negras em fartas celebrações. Em paralelo, Yasmin Thayná conversa com pessoas próximas que relembram da fartura das festas de fim de ano e de Cosme e Damião⁹⁷. Depoimentos e imagens retratam, de

⁹⁷ Festas de religiões de matrizes africanas que cultuam os orixás gêmeos Ibejé, segundo o candomblé, e São Cosme e São Damião na umbanda, entidades que protegem as crianças. Nessas festas são distribuídos muitos doces para as crianças, como se vê nas imagens mostradas em *Fartura*.

maneira muito alegre e bonita, os momentos de comunhão e divertimento nesses encontros entre familiares e amigos.

Fotografias da família da autora e outras “fotos de famílias negras que puderam se registrar”⁹⁸ mostram a celebração abundante das festas de fim de ano. Famílias que cultuam o tempo circular, ou seja, um tempo vivido de forma ritualística e comunitária, onde a passagem do tempo é medida pelas celebrações. Nessa cultura de matriz africana, a passagem do tempo “não é linear, pois depois de cumprir aquela roda inteira de obrigações de festas, começa tudo de novo”⁹⁹. Origem que tem uma importante noção de coletividade baseada nas cerimônias sempre repletas de comida. No filme, Yasmin usa como símbolo de fartura e comunidade uma fotografia em que seu pai e seu vizinho seguram o porco que iria alimentar boa parte das pessoas que moravam naquela rua. Naquele local, afirma Yasmin, muitas das pessoas mal tinham o que comer em dias ordinários.

Festa não é sinônimo de alegria, é um ritual da vida. As culturas negras são culturas de festa. São as festas os marcos do tempo, desse tempo que é cíclico. [...] É a cultura. A cultura é um jeito do humano ser humano. Como os humanos são diversos, as formas de ser humano são diferentes. O jeito que a gente é tem festa! Essa festa serve pra você ficar alegre mas também para você lidar com a tristeza. Essas festas são um jeito de você dizer e viver o que você é, o jeito de corpo, o jeito de comida, o jeito de canto, o jeito de roda, de comunidade. A festa faz parte da tradição. [...] Se você tira a festa, você tira o direito do humano ser humano, do jeito que ele é. Não se proíbe as festas por serem alegres, se proíbe aquelas festas porque aquelas festas são expressões de uma cultura que se quer apagar, são expressões de seres humanos que de certa forma se quer eliminar.”¹⁰⁰

As cerimônias de matrizes africanas são alvos centrais de apagamento histórico no Brasil e ainda hoje passam por muita repressão. A abundância mostrada no filme é relacionada à espiritualidade daquelas famílias, que acreditam que, ao oferecer comida para os santos, as bênçãos se multiplicam. Enquanto a cozinha é lugar de feitiçaria, de sobrevivência e de respeito, a fartura é um jeito de olhar para o mundo de forma acolhedora e afetiva. A noção coletiva, neste contexto, é também pertencente à espiritualidade. O filme aborda essa cultura com um olhar íntimo e sincero que desvenda uma nova representação de pessoas negras no cinema. Representação esta que se propõe fora dos estereótipos de violência e enaltece, desse modo, o “estado de prosperidade, de harmonia, onde toda uma comunidade pode vibrar na mesma frequência, com alimento oferecido por quem levou a vida inteira em sazonalidade, e carrega nas mãos o sabor da nossa lembrança.”¹⁰¹.

⁹⁸ Trecho de depoimento do filme *Fartura* (2019), de Yasmin Thayná.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

O processo de criação de Yasmin Thayná¹⁰² não se limita às duras condições que vive a população negra, mas abre espaço para novas representações e subjetividades.

Acho que a dor também pode se misturar com a alegria. [...] Criar história de amor, narrar também sobre... criar subjetividade, eu acredito que o cinema também possibilita esse campo de criar subjetividade, de criar pertencimento. Então eu acho que o cinema é mais que um mero objeto de entretenimento, embora eu também tenha questões, que o entretenimento pra mim também é um campo político.¹⁰³

Para a cineasta, o cinema negro tem fundamental importância no sentido de transformar o tenebroso panorama do cinema brasileiro no tocante à representatividade de mulheres negras. As pesquisas mais recentes realizadas pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA)¹⁰⁴ apontam a completa ausência de mulheres negras como realizadoras e roteiristas de longa-metragens lançados em circuito comercial no ano de 2016. Este panorama está em transformação por meio de trabalhos como os de Yasmin, que batalha pela entrada e permanência de mulheres negras nesta arte. A cineasta reconhece o cinema como um “suporte de criação e sentido”, assumindo a importância de que o audiovisual brasileiro não seja apenas produzido por um recorte limitado de pessoas, isto é, homens brancos que fazem parte do eixo Rio de Janeiro - São Paulo. Para que a transformação desse cenário seja efetiva, é imprescindível a inserção de mais mulheres negras no cinema brasileiro em posições de liderança, de modo que elas possam representar suas próprias realidades.

¹⁰² Itaú Cultural. Yasmin Thayná – Diálogos Ausentes (2016). 16 de março de 2017. 1 vídeo (10:28). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1SBD6P3sDdA>. Acesso em: 29/04/2021.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ CANDIDO, Marcia Rangel; MARTINS, Cleissa Regina; RODRIGUES, Raissa; FERES JÚNIOR, João. Raça e gênero no cinema brasileiro: 1970 - 2016. Boletim GEMAA. n. 2, 2017.



- FIGURA 10 - Fartura (2019) de Yasmin Thayná

NHEMONGUETÁ KUNHÃ MBARAETE

Nhemonguetá Kunhã Mbaraete – Conversas entre mulheres guerreiras (2020) é uma série de vídeo-cartas trocadas entre quatro cineastas de diferentes regiões do Brasil, durante a pandemia de Covid-19. Uma conversa entre amigas que as aproximou umas das outras e as fortaleceu durante o período de isolamento social, entre maio e junho de 2020. O projeto foi concebido para o Programa Convida, do Instituto Moreira Salles¹⁰⁵ e reuniu as realizadoras de etnia Guarani, Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patricia Ferreira Pará Yxapy e, a não-indígena, Sophia Pinheiro. Assim, *Nhemonguetá* se compõe de dezesseis vídeo-cartas que dão origem a quatro conversas de cinquenta minutos, divididas em quatro blocos.

¹⁰⁵ IMS quarentena. Programa convida: Michele Kaiowá (MS), Graciela Guarani (PE), Patrícia Ferreira Pará Yxapy (RS), Sophia Pinheiro (GO). 27 de maio de 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>. Acesso em: 30/04/2021.

Segundo Sophia Pinheiro¹⁰⁶, a troca de vídeo-cartas teve como base uma perspectiva afetiva, étnico-filosófica e crítica perante o processo do isolamento e permitiu, desse modo, refletir sobre os universos que permeavam as autoras.

Graciela Guarani¹⁰⁷, pertencente à nação Guarani Kaiowá, do Mato Grosso do Sul, é uma das cineastas indígenas mais atuantes no cinema independente brasileiro. Curadora de diversos festivais de cinema, é também comunicadora, fotógrafa, designer, co-autora de dois livros de fotografia e ministra oficinas de audiovisual. Michele Kaiowá, também pertencente à nação Guarani Kaiowá, é formada em direção pela escola de cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro e é professora no Mato Grosso do Sul. Participa da Associação Cultural dos Realizadores Indígenas (ASCURI), um grupo de jovens realizadores/produtores culturais indígenas Kaiowá, Terena e Quechúa “que busca, por meio da linguagem cinematográfica e das novas tecnologias de comunicação, desenvolver estratégias de formação, resistência e fortalecimento do *jeito de ser* indígena tradicional”¹⁰⁸. O grupo, que enxerga o cinema como instrumento de luta por seus direitos originários, define seu próprio fazer fílmico como um ato de auto representação e de fortalecimento. No site do coletivo, encontra-se a seguinte descrição:

A partir de nossa experiência, acreditamos que novas mídias devam ser usadas em prol dos nossos direitos originários e da garantia de nossa participação ativa em temas que nos dizem respeito, tais como a gestão de nossos territórios, sua conservação ambiental, o uso de seus recursos naturais, e o desenvolvimento de políticas de segurança alimentar. Nesse sentido, a ASCURI permite uma maior autonomia dos jovens realizadores/produtores indígenas com relação à construção de suas auto-representações, o fortalecimento de nosso coletivo junto às nossas aldeias (Tekoha ou Vemeuxá), além, é claro, a celebração daquilo que temos de mais importante: o nosso *jeito de ser* (Nãndereko ou Kixovoku).¹⁰⁹

Patricia Ferreira Pará Yxapy pertence à nação Guarani Mbyá, do Rio Grande do Sul. Co-fundadora do coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, desde 2007, ela é professora e realizadora indígena formada pelo “Vídeo nas Aldeias”. Seu primeiro longa-metragem está em desenvolvimento e, atualmente, seus trabalhos circulam por festivais nacionais e internacionais. Além disso, Patrícia Ferreira Pará Yxapy participou da Mostra Performances Ameríndias do Doclisboa, e foi artista da 21ª Bienal de Arte Contemporânea

¹⁰⁶ Sophia Pinheiro. Encontro 04: Encontro de casa, intimidade, cinema e realização compartilhada. 02 dez. 2020. 1 vídeo (1:52:33). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4tpiaTTSWEg>. Acesso em: 05/05/2021.

¹⁰⁷ Apresentamos mais detalhadamente, no capítulo “Lua crescente e fértil: cinema feito por mulheres no Brasil”, o trabalho de Graciela Guarani como cineasta.

¹⁰⁸ ASCURI. Nosso Jeito de Ser: Nãndereko/Kixovoku. Disponível em: <https://ascuri.org/nosso-jeito>. Acesso em: 30/04/2021.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

Sesc_Videobrasil. Em 2020, ela apresentou sua primeira exposição individual na Berlinale, dentro do programa “Forum Expanded” e foi uma das homenageadas no Festival Cabiria 2020. Sophia Pinheiro, nascida em Goiânia, é artista visual, cineasta, pesquisadora e professora. A multi-artista dedica seu trabalho principalmente ao cinema feito por mulheres indígenas e suas culturas. Graduada em Artes Visuais e mestre em Antropologia Social, realizou sua pesquisa de mestrado sobre a cineasta citada anteriormente, Patrícia Ferreira Pará Yxapy. Atualmente, Sophia é doutoranda em Cinema e Audiovisual, sob orientação de Karla Holanda¹¹⁰, e sua pesquisa aborda o fazer artístico-cinematográfico de mulheres indígenas da América Latina.

Nas vídeo-cartas filmadas por Michele Kaiowá, ela mostra como está sendo a sua realidade cotidiana, bem como a de sua família, durante a pandemia. Embora ela se queixe da reclusão obrigatória - que a impede de fazer coisas que ela gosta como, por exemplo, visitar outras casas e jogar futebol - ela reconhece a importância do isolamento social para a proteção dos povos indígenas. Seus vídeos documentam os costumes rurais de sua aldeia como o plantio, a colheita e o beneficiamento do milho, que se transforma em chicha e é oferecida para os mais velhos da aldeia. Apesar de sua cultura já estar bastante influenciada pela vida urbana que os cerca, estes e outros hábitos originários das gerações ancestrais são mantidos. A realizadora mostra os ensinamentos de sua avó sobre como preparar a tintura de corpo com sementes de urucum. No entanto, esta técnica, usada antigamente em celebrações religiosas e para proteger a pele, torna-se um saber que não é mais conhecido pelos jovens. Ela também registra em suas filmagens a barreira sanitária criada pelos próprios indígenas para impedir a difusão do vírus na aldeia. Assim, os mais velhos fecham a estrada que dá acesso à entrada de pessoas de fora da comunidade. Paralelamente, eles fazem uso de seus saberes simbólico-culturais como a dança, o canto e a reza em busca de proteger a aldeia da doença e de banir o vírus.

A perspectiva poética das vídeo-cartas de Graciela Guarani suscita reflexões sobre o caminho que a humanidade está percorrendo. A partir do olhar sobre seu próprio cotidiano, como fez Michele Kaiowá, Graciela Guarani escolheu abordar temáticas ligadas à representação dos indígenas no cinema, à força feminina, ao racismo estrutural e ao dinamismo das culturas que estão sempre em transformação. Consequentemente, ela questiona a corrida desenfreada pelo progresso, estimulada pelo sistema capitalista, que estimula negativamente não apenas o modo de viver dos povos indígenas, mas da humanidade

¹¹⁰ Escavador - Sophia Ferreira Pinheiro. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/3697570/sophia-ferreira-pinheiro>. Acesso em: 03/08/2021.

como um todo. Nesta linha de pensamento, Graciela Guarani reitera o quanto o planeta está doente e afirma que essa pausa gerada pela pandemia poderia ser compreendida como um momento de respiro e escuta.

Graciela Guarani partilha da sua cultura ao rememorar um canto indígena que aponta a possibilidade da renovação, da construção de um novo mundo, através de um caminho luminoso e enfeitado. Ela diz sentir que estamos vivendo um levante originário por um mundo mais humano, plural e verde, e reivindica por espaço dentro desse meio cercado pelo privilégio branco. A sua vivência enquanto mulher é posta em evidência quando saúda a existência e a resistência das mulheres indígenas no cinema. Assim, o olhar materializado de Graciela nas vídeo-cartas reforça a importância delas não se deixarem anular e persistirem para a presença crescente de mulheres indígenas no cinema.

As vídeo-cartas de Patrícia Ferreira Pará Yxapy, também de extrema sensibilidade e poesia, contam que os mais velhos já previam que o mundo ficaria doente se a humanidade continuasse explorando ininterruptamente o meio ambiente. Ela, que normalmente está na posição de professora de crianças, durante a pandemia decidiu se colocar no lugar de ouvinte, onde pode receber os ensinamentos dos anciãos da aldeia. Essa sabedoria, intrínseca a ela, tem grande ênfase na proteção da natureza e na espiritualidade. Ela diz: “o mundo está diagnosticado com insuficiência respiratória porque a gente não soube cuidar da natureza”. Segundo sua cultura Guarani Mbyá, é por conta da desconexão dessa sabedoria que estamos vivendo tempos preocupantes. Seu cotidiano na aldeia, assim como o de Michele Kaiowá, é repleto de hábitos ligados à vida rural e de sabedoria indígena, como a fogueira, o plantio, as casas de barro e o respeito aos mais velhos. No filme, ao construir paredes de barro, ela convida a pensar sobre os motivos que nos fazem estar nessa situação obscura. E completa quando diz que para resistir a este momento é necessário ter a força e a sabedoria do barro, suficientemente resistente para fixar as paredes da nossa vida.

Sophia Pinheiro, assim como Patrícia Ferreira Pará Yxapy, tem uma forte relação com a natureza e demonstra essa conexão em suas vídeo-cartas. Durante os meses de execução do projeto, ela vivia com a mãe em sua terra natal, Goiás. Sophia Pinheiro reconhece seu privilégio de poder estar em um lugar tranquilo, cercada pela natureza. Conectada à própria ancestralidade, ela busca se reaproximar dos pratos típicos feitos por sua mãe e por sua avó como a farofa e o omelete de taioba. Ela fala da conexão que sua família sempre teve com a terra. Foi através das matriarcas da família que recebeu os ensinamentos sobre ancestralidade e espiritualidade. Apesar do medo por conta da situação pandêmica, Sophia Pinheiro revela ter bastante gratidão por estar vivendo essas conexões, seja com a natureza, seja com as outras

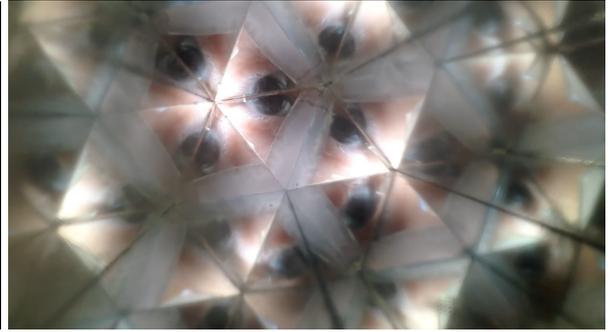
cineastas. Trechos de imagens que Sophia filmou com Patrícia em seu filme *Teko Haxy - Ser Imperfeita* (2018) foram inseridos em sua vídeo-carta. A cineasta demonstra a proximidade entre as realizadoras por meio da imagem de ambas nadando juntas no rio da cidade onde Patrícia nasceu, além de evidenciar a afinidade pela natureza. Não apenas Sophia, mas todas as cineastas refletem, em suas cartas, sobre a importância de se comunicarem neste período de isolamento social. Elas abordam a troca e a relação que criam com este projeto e de como isso se tornou uma forma de equilibrar a saúde mental frente a uma situação tão delicada que o mundo todo está enfrentando.

No quarto encontro da disciplina “Imagens insurgentes para outros mundos possíveis: linguagens e estéticas Ameríndias”, dentro do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), ministrada por Sophia Pinheiro, em outubro de 2020, foram recebidas as três cineastas Guarani e a pesquisadora Clarisse Alvarenga para um diálogo sobre o filme. Ali, elas contam que os vídeos foram feitos da forma mais simples e acessível possível, filmados com o celular e enviados pelo *Whatsapp* para os montadores. Sendo que a situação de Patrícia e Michele foram as mais complicadas pelas circunstâncias de pouco sinal de internet nas aldeias. Elas agradecem aos companheiros de Sophia e de Graciela, Fábio Costa Menezes e Alexandre Pankararu, que foram os montadores das vídeo-cartas.

Nessa conversa, Clarisse Alvarenga reconhece a importância da voz das mulheres indígenas no Brasil e observa como o cinema tem servido como uma ferramenta para que essas vozes ocupem seus lugares de fala. E completa ao afirmar a importância dessas vozes serem ouvidas em nossa sociedade. Para a pesquisadora, *Nhemonguetá* tem a importância de colocar essas falas de mulheres Guarani para circular, facilitando o diálogo tanto entre elas quanto com o mundo. A fala desses corpos, localizados em territórios específicos, “não são falas que nos trazem uma elaboração simplesmente intelectual sobre o momento que a gente está vivendo hoje”¹¹¹, mas partem do ponto de vista situado da mulher Guarani. O movimento de circulação que está acontecendo com esse projeto nas redes sociais está diretamente relacionado com a circularidade presente na própria tradição indígena. Uma sabedoria ancestral dos povos que circulavam livremente pelo território, antes da invasão do homem branco, e que agora esse movimento acontece por meio da ocupação e da demarcação das telas do cinema pelos indígenas.

¹¹¹ Fala de Clarisse Alvarenga durante o quarto encontro da disciplina “Imagens insurgentes para outros mundos possíveis: linguagens e estéticas Ameríndias”, do do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), ministrada por Sophia Pinheiro, em outubro de 2020.

Nhemonguetá é um projeto que demonstra de forma genuína esse percurso da autoinvestigação como caminho para a libertação por intermédio do cinema documental. Essas mulheres rompem com o silêncio e a ausência das mulheres indígenas no cinema e constroem novos conhecimentos a partir de suas próprias subjetividades. Ao representarem a si mesmas em suas singularidades e pluralidades, elas deixam suas diferenças em evidência. Este filme torna-se, desse modo, um registro da mais íntima e singular expressão de mulheres que reconhecem e valorizam suas origens e suas localidades. Estas que se auto definem, representam a si mesmas e ocupam seus devidos lugares de fala por meio do cinema documental. Esse movimento é de extrema importância no sentido de transformar os imaginários que violentam e silenciam essas mulheres. O cinema documental se torna, assim, um meio para que elas possam se libertar dessas e outras opressões, e para que possam expressar seus valores e saberes.



- FIGURA 11 - Nhemonguetá (2020) de Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patricia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso trilhado até aqui nos traz constatações claras, mas não objetivas. São respostas que estão em constante movimento, transformando-se em eterna impermanência. A primeira delas é a de que vozes femininas estão a ecoar com muita força contra seu silenciamento. Apesar do histórico de opressão e violência, elas bradam por reconhecimento. Elas estão a revolucionar diversas áreas da sociedade, como a academia e as artes, seja no aspecto da representatividade, seja no sentido de dar valor a outros conhecimentos que eram até então desmerecidos. Resgatando suas memórias que sofreram com sérias tentativas de apagamento, essas mulheres trilham novas perspectivas para um futuro libertário.

Para que essas vozes sejam ouvidas com esmero, é imprescindível a percepção de que mulheres são plurais. Não é possível definir apenas uma forma de arte feminina, pois não existe um modelo categórico de mulher. As mulheres são muitas, de origens muito diversas, de identidades múltiplas e sofrem por diferentes fontes de opressão. Compreender essa pluralidade faz com que a diferença seja aceita, acolhida e incluída como aspecto positivo. Apenas por meio desse entendimento é que se pode quebrar barreiras sufocantes e fronteiras restritivas. Absorver a multiplicidade como força criativa faz a expressão de mulheres plurais ser reconhecida e valorizada em sua singularidade.

A autoinvestigação é um caminho viável para romper o silêncio a fim de dar o devido valor a essas vozes. Para que se libertem e ecoem soltas das amarras do apagamento e da violência, as mulheres precisam passar pelo processo da autoconsciência e do resgate das origens. Saber quem é e de onde vem é inevitável para que haja a autoafirmação, a valorização de si como um ser único que merece respeito. A segurança em afirmar-se como um ser potente pode levar à autoexpressão genuína. E essa manifestação pessoal, baseada na autodefinição, com garantia de espaço para existência e fala, tem a potencialidade de curar feridas ancestrais que fazem a vida de diversas mulheres ser tão sofrida.

É formidável constatar que cada vez mais mulheres estão a entrar nesse caminho da autoinvestigação e a falar por si. A expressão por meio da própria perspectiva, da própria voz, está presente na criação artística de diversas mulheres. No cinema brasileiro não é diferente. Apesar de ainda ser pequeno o número de mulheres em funções de liderança, é visível que elas sempre estiveram presentes no cinema nacional e estão cada vez mais ativas. Os dados de representatividade feminina no cinema comercial ainda é desanimador, no entanto, os modelos alternativos vêm se mostrando férteis e abertos à diversidade feminina. A ausência de mulheres negras e indígenas na realização de filmes comerciais não significa a ausência

dessas potências criativas. São várias as iniciativas que colaboram para que as oportunidades sejam ampliadas. Inclusive iniciativas dentro do âmbito acadêmico, como pudemos ver com as tantas pesquisas efetuadas em torno dessa temática. Dar atenção a esses projetos é uma das formas de potencializar os atos em prol da libertação de vozes oprimidas.

A presença dessas mulheres no cinema faz com que, além da representatividade, a representação seja subvertida. Personagens estereotipados, rasos e que reforçam padrões de violência e subordinação são substituídos por representações genuínas, complexas e condizentes à realidade que vivem as mulheres no Brasil. Isso é evidente nos filmes estudados nesta pesquisa de modo que eles representam além da figura feminina, as populações negras e indígenas que sofrem a tanto tempo com diferentes opressões igualmente violentas.

Essa potência criativa que vem se fortalecendo e ganhando espaço no contexto nacional é capaz de mudar não só o cenário das artes, mas a sociedade. A existência e a resistência dessas mulheres no cinema vai além da questão da representatividade, mas fala sobre a necessidade de transformação social que garanta o direito a suas vidas. É urgente transformar essa realidade obscurecida e o grande movimento de mulheres no cinema contemporâneo brasileiro demonstra essa mudança de paradigmas não apenas no cinema, mas na sociedade como um todo. O cinema reflete a sociedade e vice-versa. Esse caminho de mão dupla revela que, assim como o cinema está em mutação, a sociedade também está.

DESDOBRAMENTOS DA PESQUISA

Essa pesquisa que hoje encontra-se dentro dos moldes acadêmicos é apenas o início de uma grande investigação que se desenvolverá ao longo da minha vida. A autoinvestigação é um percurso que já venho trilhando há mais de cinco anos com estudos espirituais e criativos. O fim dessa etapa do mestrado se dá com o início de uma nova fase em que visio levar os saberes trabalhados até aqui para outras pessoas que também buscam por libertação.

Um trabalho que vem se desenvolvendo em paralelo à pesquisa é a execução de um filme autoral, híbrido que permeia os gêneros documental e experimental. *Mergulhar em Si* é um filme poético de extrema subjetividade que traça uma viagem pelas profundezas do meu ser. A partir de imagens do cotidiano, de extratos do meu diário pessoal, de conversas com amigos e do registro de performances realizadas por meu corpo e voz, revisito meu passado em busca de traçar um novo futuro onde eu esteja livre das restrições que me amarraram até aqui.

Ao final da pesquisa, foi dado início ao projeto *Semente da Criação*. Uma série de retiros que trabalham os elementos da natureza a fim de transcender os limites do ser. O

primeiro retiro é desenvolvido inspirado no elemento terra, o qual busca a reconexão com a ancestralidade, o fortalecimento, o enraizamento e o equilíbrio. Um processo imersivo em busca da conexão com o próprio interior a fim de proporcionar terreno fértil para a criação livre. Nessa mesma linha desenvolve-se o projeto *Cocriação - Despertar da Deusa*. Voltado para mulheres, é um trabalho que busca a conexão com a potência feminina capaz de acessar a criatividade e o desenvolvimento pessoal.

Além desses planos que já estão em andamento, estou gestando projetos que visam levar processos de autoconhecimento e expressão artística para comunidades vulneráveis. Seja por meio de dinâmicas que proponham o desenvolvimento espiritual, seja com oficinas que oferecem a ferramenta do audiovisual, busco levar experiências e ferramentas para que pessoas de comunidades indígenas, quilombolas e periféricas possam conhecer e contar suas próprias histórias.

O encerramento desta investigação é a abertura dos portais para toda a maturação desenvolvida nos últimos três anos. Atentar aos saberes ancestrais e às vozes da diversidade vem sendo o norte de minhas pesquisas. Neste navegar perene, encontro-me com minha essência para, assim, cocriar a manifestação de um mundo mais justo e igualitário. Pela autoinvestigação integro-me ao meu eixo, o que faz ser possível a expansão desse sonho alto. Neste eixo eu confio, e nele vou seguir a navegar mundo adentro e mundo afora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Clarisse. O caminho do retorno: o cinema feito pelas cineastas ameríndias. In: HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de Cinema**. Rio de Janeiro: Numa, p. 175-190, 2019.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza/ Rumo a uma nova consciência (1987). In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 323-339, 2019.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BOVENSCHEN, Silvia. Is there a feminine aesthetic? **New German Critique** (Winter). Stanford University: Duke University Press, n. 10, p. 111-137, 1977.

CANDIDO, Marcia Rangel; MARTINS, Cleissa Regina; RODRIGUES, Raissa; FERES JÚNIOR, João. Raça e gênero no cinema brasileiro: 1970 - 2016. **Boletim GEMAA**, n. 2, 2017.

CAPRA, Fritjof. **O Ponto de Mutação**. São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1982.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição (1990). In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 271-310, 2019.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da *Amefricanidade* (1993). In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 341-352, 2019.

HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. **Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, v. 24, n. 1, ID24361, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2017.1.24361> Acesso em: 11/05/2021.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. **Devires**. Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 86-101, jan-dez, 2004.

HOLANDA, Karla. Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. **Significação**. Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo, v. 42, n. 44, p. 339-358, dez. 2015.

HOLANDA, Karla. O outro lado da lua no cinema brasileiro. In: HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de Cinema**. Rio de Janeiro: Numa, p. 137-158, 2019.

HOLANDA, Karla. Porque não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil? **Cadernos Pagu**. Dossiê imaginações rebeldes: disputas e derivações da artepensamento feminista. n. 60, p. 01-21, 2020.

HOLANDA, Karla. Interseccionalidade em *The Emerging Woman* (1974). **DOC On-line**. n. 28, p. 168-181, setembro de 2020. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/>. Acesso em: 29/07/2021.

HOLANDA, Karla. Cinema (documentário) e feminismo no Brasil. In: CORSEUIL, Anelise R.; NÚÑEZ, Fabián; HOLANDA, Karla (orgs.). **Cinema e América Latina: Estética e culturalidade**. São Paulo: Socine, p. 96-111, 2016.

HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. **Revista Famecos - Mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, v. 24, n. 1, 2017.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Prefácio. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina CAVALCANTI (orgs.). **Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papyrus, p. 7 e 8, 2017.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. 2019.

HOOKS, Bell. Olhar opositor: Mulheres negras espectadoras. In: HOOKS, Bell. **Olhares negros: Raça e representação**. São Paulo: Elefante, p. 214-241, 2019.

JOHNSTON, Claire. **Notes on Women's Cinema**. London: Society for Education in Film and Television, 1973.

LAURETIS, Teresa de. Aesthetic and feminist theory: rethinking women's cinema. **New German Critique** (Winter). Stanford University: Duke University Press, n. 34. p. 154-175, 1985.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o Real sobre o Documentário Brasileiro Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão (1983). In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 235-237, 2019.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença (1984). In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 239-249, 2019.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo decolonial (2010). In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 356-377, 2019.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo (1973). In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Tradução: João Luiz Vieira. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, p. 437-453, 1983.

NOCHLIN, Linda. **Porque não houve grandes mulheres artistas?** Tradução: Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora / Publication Studio SP, 2016.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus. 2016.

NORONHA, Danielle Parfentieff; EZEQUIEL, Máira. Visibilidade e articulação nos festivais de cinema de mulheres no Brasil: O caso do Cabíria. In: NORONHA, Danielle Parfentieff; EZEQUIEL, Máira (orgs.). **Mulheres nas telas e atrás das câmeras: Cabíria Festival 2020**. Rio de Janeiro: LATC, p. 17-30, 2020.

OLIVEIRA, Janaina. Por um cinema negro no feminino. In: LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da (org.). **Mulheres atrás das câmeras: As cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. São Paulo: Estação Liberdade, p. 37-52, 2019.

OLIVEIRA, Letícia Moreira de. Por uma intervenção decolonial na crítica feminista de cinema. In: NORONHA, Danielle Parfentieff; EZEQUIEL, Máira (orgs.). **Mulheres nas telas e atrás das câmeras: Cabíria Festival 2020**. Rio de Janeiro: LATC, p. 31 - 42, 2020.

ORTEGA, Maria Luiza. Supostas e genuínas subjetividades. In: TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josetxo (eds.). **Documental Vanguardia y Sociedad: Los límites de la experimentación**. Málaga: Cátedra, p. 203 - 209, 2005.

PEREIRA, Ana Catarina. A infundável procura de um traço identitário: Existirá uma estética feminina? **FOTOCINEMA. Revista Científica de Cine y Fotografía**. Málaga, p. 77-96, 2013.

PINHEIRO, Maria Giulia. O que é ser mulher. **Revista Aspas**. São Paulo, v. 08, n. 01, p. 295-299, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Jandaira; Pólen. 2019.

RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres (1975) In: RUBIN, Gayle. **Políticas do Sexo**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, p. 8-61, 2017.

SANTOS, Érica Ramos Sarmet; TEDESCO, Marina Cavalcanti. Iniciativas e ações feministas no audiovisual brasileiro contemporâneo. **Estudos Feministas**. Florianópolis, v.25, n.3, p. 1373-1391, 2017.

SOUZA, Maria Ines Dieuzeide Santos. O documentário performático e a política de uma subjetividade contemporânea. **Guadalajara: Revista Semestral de investigación - Estudios sobre las culturas contemporáneas**. Guadalajara, v. XVIII, n. 36, p. 11-31, 2012.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter. **A escrita da história: Novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, p. 63–95, 1992.

SILVA, Cleonice Elias. Mulheres negras no audiovisual brasileiro. **DOC On-line**. n. 23, p. 46-61, março de 2018. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt>. Acesso em: 29/07/2021.

VEIGA, Ana Maria. Teoria e crítica feminista: do contra-cinema ao filme acontecimento. In: HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de Cinema**. Rio de Janeiro: Numa, p. 261-278, 2019.

RUIZ, Coraci Bartman. **Documentário autobiográfico de mulheres: tecnologias, gestos e estéticas de resistência**. Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2020.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1985.

FILMOGRAFIA

À beira do planeta mainha soprou a gente. Direção: Bruna Barros e Bruna Castro. 2020.

A dupla jornada. Direção: Helena Solberg. 1975.

A entrevista. Direção: Helena Solberg. 1966.

Alma dos Olhos. Direção: Zózimo Bulbul. 1973.

Alô?!. Direção: Mara Mourão. 1998.

À luz delas. Direção: Luana Farias e Nina Tedesco. 2019.

A máquina. Direção: Iris de Oliveira. 2011.

Amazônia como metáfora. Direção: Vera de Figueiredo. 1992.

Amélia. Direção: Ana Carolina. 2000.

A menina e a casa da menina. Direção: Maria Helena Saldanha. 1979.

Amores de rua. Direção: Eunice Gutman. 1994. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Urd7BPzUwkA>. Acesso em 05/03/2021.

Amor Maldito. Direção: Adélia Sampaio. 1984.

Arpoador. Direção: Ana Costa Ribeiro. 2014.

As melhores coisas do mundo. Direção: Laís Bodanzky. 2010.

Até o céu leva mais ou menos quinze minutos. Direção: Camila Battistetti. 2013.

Avassaladoras. Direção: Mara Mourão. 2002.

Babás. Direção: Consuelo Lins. 2010

Bicho de sete cabeças. Direção: Laís Bodanzky. 2001

Bixa Travesty. Direção: Claudia Priscila e Kiko Goifman. 2018.

Cabra marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. 1984.

Carlota Joaquina. Direção: Carla Camurati. 1995.

Carmen Miranda: banana is my business. Direção: Helena Solberg. 1995.

Chega de saudade. Direção: Laís Bodanzky. 2007.

Como nossos pais. Direção: Laís Bodanzky. 2017.

Como ser solteiro. Direção: Rosane Svartman. 1998.

Construção. Direção: Carolina Sá. 2011.

Construindo pontes. Direção: Heloísa Passos. 2017.

Creche-lar. Direção: Maria Luíza Aboim. 1978.

Crede-mi. Direção: Bia Lessa e Dany Roland. 1997.

Democracia em vertigem. Direção: Petra Costa. 2019. Disponível em: <https://www.netflix.com/br-en/title/80190535>. Acesso em: 25/08/2021.

Dê sua ideia, debata. Direção: Viviane Ferreira. 2008.

Dia de Jerusa. Direção: Viviane Ferreira. 2014. Disponível em: <https://youtu.be/0RY3pkRcPiQ>. Acesso em: 25/08/2021.

Diário de Sintra. Direção: Paula Gaitán. 2007.

Doces poderes. Direção: Lúcia Murat. 1996.

Elena. Direção: Petra Costa. 2012.

Equilíbrio. Direção: Olinda Muniz Tupinambá. 2020.

Fartura. Direção: Yasmin Thayná. 2020.

Feminino plural. Direção: Vera de Figueiredo. 1976.

Festa de mãe negra. Direção: Viviane Ferreira. 2009.

Fica comigo. Direção: Tizuka Yamasaki. 1996.

Fotográfica. Direção: Tila Chitunda. 2016.

Hia Sa Sa, Hai- Yah. Direção: Olga Futema. 1985.

Homem-carro. Direção: Raquel Valadares. 2014.

Inconfidência mineira. Direção: Carmen Santos. 1948.

Jenipapo. Direção: Monique Gardenberg. 1996.

Kaapora - chamado das matas. Direção: Olinda Muniz Tupinambá. 2020.

Kbela - O Filme. Direção: Yasmin Thayná. 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LGNIIn5v-3cE>. Acesso em 11/03/2021.

Kenoma. Direção: Eliane Caffé. 1998.

Kunhangue - Universo de um novo mundo. Direção: Graciela Guarani. 2020.

Mãos de barro. Direção: Graciela Guarani. 2016.

Marcha noturna e peregrinação. Direção: Viviane Ferreira. 2016

Mba'eicha Nhande Rekovaerã - Mensageiro do futuro. Direção: Graciela Guarani. 2019.

Meu sangue é vermelho. Direção: Graciela Guarani. 2020.

Memória da memória. Direção: Paula Gaitán. 2014.

Mil e uma. Direção: Suzana Moraes. 1995.

Minha avó era palhaço. Direção: Ana Minehira e Mariana Gabriel. 2016.

Mulheres de cinema. Direção: Ana Maria Magalhães. 1976..

Mulheres que alimentam. Direção: Olinda Muniz Tupinambá. 2018.

Mumbi 7 cenas pós Burkina. Direção: Viviane Ferreira. 2010.

Na boca do mundo. Direção: Antônio Pitanga. 1979.

Nhemonguetá Kunhã Mbaraete – Conversas entre mulheres guerreiras. Direção: Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patricia Ferreira Pará Yxapy, Sophia Pinheiro. 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>. Acesso em: 25/08/2021.

Nome de batismo - Alice. Direção: Tila Chitunda. 2017.

Nome de batismo - Francês. Tila Chitunda. 2019.

Nossa alma não tem cor. Direção: Graciela Guarani. 2019.

O caso do homem errado. Direção: Camila Moraes. 2017.

O chapéu do meu avô. Direção: Julia Zakia. 2004.

O espelho de Ana. Direção: Jéssica Candal. 2011

Olhos de ressaca. Direção: Petra Costa. 2009. Disponível em: <https://youtu.be/jC4uRtqwVnM>. Acesso em: 25/08/2021.

Olmo e a Gaivota. Direção: Petra Costa. 2005.

O mistério do dominó preto. Direção: Cléo de Verberena. 1931.

O noviço rebelde. Direção: Tizuka Yamasaki. 1997.

O parto. Direção: Liège Monteiro. 1974.

Opará. Direção: Graciela Guarani. 2019.

O rei do Carimã. Direção: Tata Amaral. 2009.

Os dias com ele. Direção: Maria Clara Escobar. 2013

Os homens que eu tive. Direção: Tereza Trautman dirige. 1973.

O prisioneiro da grade de ferro – autorretratos. Direção: Paulo Sacramento. 2003.

O vôo. Direção: Manoela Ziggiatti. 2015.

Parente - A esperança do mundo. Direção: Graciela Guarani. 2020.

Pensador. Direção: Yane Mendes. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/68qT3o7qz2o>. Acesso em 27/04/21.

Pequeno dicionário amoroso. Direção: Sandra Werneck. 1977.

Perpétua 664. Direção: Claudia Neubern. 2001.

Pulsações. Direção: Manoela Ziggiatti. 2011.

Querida mãe. Direção: Patrícia Cornils. 2010.

Rebu. Direção: Mayara Santana. 2019.

Retomar para existir. Direção: Olinda Muniz Tupinambá. 2015

Samba da criação do mundo. Direção: Vera de Figueiredo. 1978.

Santiago. Direção: João Moreira Salles. 2007.

Separações. Direção: Andrea Seligmann Silva. 2009.

Simplesmente Jenny. Direção: Helena Solberg. 1977.

Tempo circular. Direção: Graciela Guarani. 2018.

Teko Haxy. Direção: Patrícia Ferreira e Sofia Pinheiro. 2019

Terra estrangeira. Direção: Daniela Thomas e Walter Salles. 1995.

Terra nua. Direção: Graciela Guarani. 2014.

The emerging woman. Direção: Helena Solberg. 1974.

Travessia. Direção: Safira Moreira. 2017. Disponível em: <https://vimeo.com/236284204>. Acesso em 27/04/2021.

Uma longa viagem. Direção: Lucia Murat. 2011.

Uma vida em segredo. Direção: Suzana Amaral. 2001.

Um casamento. Direção: Mônica Simões. 2016.

Um céu de estrelas. Direção: Tata Amaral. 1995.

Um dia com Jerusa. Direção: Viviane Ferreira. 2020.

Um passaporte húngaro. Direção: Sandra Kogut. 2001. Disponível em: <https://youtu.be/jD6KSNDus0c>. Acesso em 25/08/2021.

Vida de doméstica. Direção: Eliane Bandeira. 1976.

Vida de mãe é assim mesmo?. Direção: Eunice Gutman. 1983.

Viramundo. Direção: Geraldo Sarno. 1965.

PÁGINAS DA INTERNET E VÍDEOS

Afronta. Série documental de 26 episódios que traz personalidades da cena negra contemporânea. Disponível em:

<https://www.netflix.com/watch/81331585?trackId=200257859>. Acesso em 11/03/2021.

Amotara. *Kunhangue - Universo de um novo mundo* (2020). 2021. Disponível em: <https://amotara.org/portfolio/kunhangue-universo-de-um-novo-mundo/>. Acesso em: 18/03/2021.

Amotara. Olhares das mulheres indígenas. Disponível em: <https://amotara.org/>. Acesso em: 12/03/2021.

ASCURI. Nosso Jeito de Ser: Ñadereko/Kixovoku. Disponível em: <https://ascuri.org/nosso-jeito>. Acesso em: 30/04/2021.

Carta Capital. RIBEIRO, Djamila. Conheça Viviane Ferreira, a segunda negra a dirigir um longa no Brasil. 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/viviane-ferreira-a-segunda-negra-a-dirigir-um-longa-no-brasil/>. Acesso em 10/05/2021.

Cidade de São Paulo. Cineasta Viviane Ferreira será a nova diretora presidente da Spcine. 2021. Disponível em: <http://www.capital.sp.gov.br/noticia/cineasta-viviane-ferreira-sera-a-nova-diretora-presidente-da-spcine>. Acesso em: 9/03/2021.

Cineclube delas. [Debate] Safira Moreira após a exibição de “Travessia” (9ª Semana - Festival de Cinema). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-BysMmyZMXY & t=91s>. Acesso em 27/04/2021.

Cine Kurumin. Histórico. Disponível em: <https://cinekurumin.org/historico/>. Acesso em 16/03/2021.

Cine Set. PIMENTA, Caio. “À luz delas” aborda trajetórias de grandes mulheres na direção de fotografia no Brasil. 2020. Disponível em: <https://www.cineset.com.br/a-luz-delas-aborda-trajetorias-de-grandes-mulheres-na-direcao-de-fotografia-no-brasil/>. Acesso em: 22/07/2021.

CLINICAND. Grada Kilomba: Descolonizando o conhecimento. CCSP, Centro Cultural São Paulo. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iLYGbXewyxs>. Acesso em: 30/07/2021.

Escavador. Sophia Ferreira Pinheiro. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/3697570/sophia-ferreira-pinheiro>. Acesso em: 03/08/2021.

Escola Schumacher Brasil. Yane Mendes (fala inicial) - Periféricos: o que fica invisível com a pandemia. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YY4r3pPJneQ>. Acesso em: 26/04/2021.

Facebook. Spcine. Webinar Imaginários para um audiovisual antirracista. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/spcinesp/videos/927370241069052/>. Acesso em: 09/03/2021.

FFLCH USP. Vocabulário tupi-português. *Guatá*, do tupi: caminhada. Disponível em: <http://tupi.fflch.usp.br/vocabulariotupiportugues>. Acesso em: 12/03/202

Grupo Horoya. Disponível em: www.grupohoroya.com. Acesso em: 26/01/2021.

G1. Globo. Atriz Ruth de Souza morre no Rio aos 98 anos. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/07/28/atriz-ruth-de-souza-morre-no-rio-aos-98-anos.ghtml>. Acesso em 11/03/2021.

IMS quarentena. Programa convida: Michele Kaiowá (MS), Graciela Guarani (PE), Patrícia Ferreira Pará Yxapy (RS), Sophia Pinheiro (GO). 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>. Acesso em: 30/04/2021.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/>. Acesso em: 02/08/2021.

Itaú Cultural. Yasmin Thayná – Diálogos Ausentes (2016). 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1SBD6P3sDdA>. Acesso em: 29/04/2021

Maloca: Revista de Estudos Indígenas. Graci Guarani, Olinda Muniz, Mari Corrêa e Susana Viegas - Ciclo Guatá: mulheres e cinema indígena. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AlrsWQYapIA>. Acesso em: 12/03/2021.

Mulher no Cinema. Laís Bodanzky será a nova presidente da Spcine. 2019. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/noticias/lais-bodanzky-sera-a-nova-presidente-da-spcine/>.

Acesso em: 10/05/2021.

Mulher no Cinema. PÉCORA, Luisa. Diretoras brasileiras recomendam 14 documentários nacionais dirigidos por mulheres. 2020. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/listas/diretoras-brasileiras-recomendam-14-documentarios-nacionais-dirigidos-por-mulheres/>. Acesso em 10/03/2021.

Música: Aboyhörô do grupo Höröyá, recitado pela atriz e poeta Roberta Estrela D'alva.

Oca. Ancine. Participação feminina na produção audiovisual brasileira. 2018. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/participa%C3%A7%C3%A3o-feminina-na-produ%C3%A7%C3%A3o-audiovisual-brasileira-2018-0>. Acesso em: 02/08/2021.

Origem da palavra: Investigar. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/investigar>. Acesso em: 21/07/2021.

Observatório do Terceiro Setor. GARCIA, Maria Fernanda. Filha de negro e indígena, ela lutou contra o preconceito no Brasil. 2019. Disponível em: <https://observatorio3setor.org.br/noticias/filha-de-negro-e-indigena-ela-lutou-contr-o-preconceito-no-brasil/>. Acesso em: 29/03/21.

Portal Geledés. TRUTH, Sojourner. E não sou uma mulher? Afro-americanos, Mulher negra. Tradução: Osmundo Pinho. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso em: 10/05/2021.

Portal Geledés. Um jovem negro é morto a cada 23 minutos no Brasil. 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/um-jovem-negro-e-morto-cada-23-minutos-no-brasil/>. Acesso em: 02/03/2021.

Projeto Kaapora. Quem somos. Disponível em: <https://kaapora.eco.br/sobre/>. Acesso em 16/03/2021.

Sesc RJ - Festival Corpos da Terra: Cinematografia Indígena Feminina. Olinda Muniz Tupinambá (BA), Graciela Guarani (MS), Lian Gaia (RJ) e mediação de Renata Tupinambá. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jWrAQIDVzp8>. Acesso em: 11/03/2021.

Sophia Pinheiro. Encontro 04: Encontro de casa, intimidade, cinema e realização compartilhada. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4tpiaTTSWEg>. Acesso em: 05/05/2021.

Spicine. Disponível em: <http://spicine.com.br/>. Acesso em: 09/03/2021.

Terras Indígenas no Brasil. Reserva Indígena Dourados. Disponível em: <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/3656#direitos>. Acesso em: 23/08/2021

Vídeo nas Aldeias. Apresentação. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php>. Acesso em 12/03/2021.

Yawar Filmes. Site da cineasta Olinda Muniz Tupinambá. Mulheres que alimentam. Disponível em: <https://yawar.com.br/portfolio/mulheres-que-alimentam/>. Acesso em 15/03/2021.