FILMAR-SE E VER-SE AO ESPELHO — VOL 2

spɔculum

Ana Catarina Pereira
Ana Isabel Soares
Julia Fernandes Marques
[Eds]

LABCOM
COMUNICAÇÃO
& ARTES

SPECULUM: FILMAR-SE E VER-SE AO ESPELHO

VOL. 2

ANA CATARINA PEREIRA
ANA ISABEL SOARES
JULIA FERNANDES MARQUES
[EDS]

LABCOM
COMUNICAÇÃO
& ARTES

speculum

Ficha Técnica

Título
Speculum: Filmar-se e ver-se ao espelho, Vol. 2

Editores
Ana Catarina Pereira, Ana Isabel Soares
e Julia Fernandes Marques

Editora LabCom
www.labcom.ubi.pt

Coleção
Livros de Comunicação

Direção
Gisela Gonçalves

Design Gráfico
Cristina Lopes

Revisão e transcrição de podcasts
Paulo Nóbrega Serra

Projecto FCT EXPL/ART-CRT/0231/2021
https://speculum.labcom.ubi.pt/

ISBN
978-989-9229-33-4 (papel)
978-989-9229-34-1 (pdf)

Depósito Legal
546617/25

Tiragem
Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2025

© 2025, Ana Catarina Pereira, Ana Isabel Soares e Julia Fernandes Marques
© 2025, Universidade da Beira Interior
O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.

Índice

PARTE III — REFLEXÕES NA PRIMEIRA PESSOA 9

Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua: O roteiro cinematográfico de autorrepresentação como processo de cura 11
Julia Fernandes Marques e Ana Catarina Pereira

Arte e feminismo: a escrita de si no cinema autobiográfico 31
Priscila Lima Freitas, Julia Gabriella Nogueira Munhoz e Pedro Pinto de Oliveira

O contracampo como movimento infinito: o legado fílmico e académico de Raquel Schefer 57
Caterina Cuccinota

PARTE IV — PODCASTS 77

Podcast #1 — Entrevista com Flávia Castro 79
Daniel Oliveira Silva

Podcast #2 — Entrevista com Isabela Ferreira 99
Pedro Pinto de Oliveira

Podcast #3 — Entrevista com Marithê Azevedo 111
Pedro Pinto de Oliveira

Podcast #4 — Entrevista com Cláudia Rita Oliveira 123
Ana Isabel Soares

Podcast #5 — Entrevista com Raquel Schefer 139
Caterina Cucinotta

Podcast #6 —Entrevista com Tila Chitunda 155
Catarina Sales

Podcast #7 — Entrevista com Margarida Leitão 175
Ana Catarina Pereira

Podcast #8 — Entrevista com Lilian Solá Santiago 191

Pedro Pinto de Oliveira

Podcast #9 — Entrevista com Joana Oliveira 205
Rita Capucho

Podcast #10 — Entrevista com Pedro Mexia 223
Eduardo Paz Barroso

Podcast #11— Entrevista com Melanie Pereira 245
Patrícia Nogueira

Notas biográficas 267

Parte III

REFLEXÕES NA PRIMEIRA PESSOA

DESDE AQUELE DIA EM QUE DEIXEI DE SER TUA: O ROTEIRO CINEMATOGRÁFICO DE AUTORREPRESENTAÇÃO COMO PROCESSO DE CURA[1]

Julia Fernandes Marques
Ana Catarina Pereira

1.Introdução

Falar de um cinema dirigido por mulheres cineastas ao longo de toda a História é contrariar sistemáticas listas de cânones e buscar o olhar minoritário: a fuga a uma regra que ditou que os homens se posicionassem essencialmente atrás, dirigindo o olhar, e a mulher à frente da câmara, sendo objeto desse mesmo olhar. No encontro histórico e contemporâneo entre movimentos políticos e a academia que atualmente presenciamos, essa busca pela outra história e pelas mulheres que contrariam regras socialmente instituídas tem vindo a ser feita menos na tentativa de encontrar pontos em comum do que no interesse pelo olhar singular, pela estética disruptiva, pela experiência pouco filmada ou a narrativa menos lida.

Neste contexto, o imprescindível encontro consigo própria que o nosso projeto exige, da percepção de sua existência individual e social, tem relevância no fato de que as instâncias da representação política e artística da mulher foram forjadas a partir de um olhar essencialmente masculino. Este olhar, que até o contemporâneo

1. Artigo publicado em *Interações: Sociedade e As Novas Modernidades*. (2022). (43), pp. 40–57.
URL: https://doi.org/10.31211/interacoes.n43.2022.a2

mantém-se envolto a determinações elaboradas pelo patriarcado, foi sendo constantemente contestado, através de práticas de resistência, não só, mas também, na realização cinematográfica. Em jeito introdutório, e na tentativa de localizar a obra sobre a qual trata o presente texto em um cinema de mulheres, referiremos algumas das cineastas e das obras que foram quebrando regras e soltando vozes de resistência.

Nesse sentido, citamos latino-americanas como Sara Gomez, cineasta feminista, cubana e negra, que propunha uma linguagem cinematográfica descolonizada e que tinha como enfoque temático as lutas de classes, de gênero e sua interseccionalidade com as problemáticas do preconceito racial. Entre outros, realizou o filme *De cierta manera* (1974), que apresentava a realidade da Revolução Cubana da perspetiva das camadas populares da sociedade.

Helena Souber, cineasta brasileira e transgressora, realizadora do filme *Entrevista* (1966), que narra as problemáticas vividas pelas mulheres em relação ao matrimônio, é também uma referência para nós. Maria Luisa Bemberg, realizadora do filme *Señora de nadie* (1982), no qual se exalta a liberdade da mulher como indivíduo frente às expectativas sociais, constitui outro estudo de caso. Em seus filmes, Bemberg costumava retratar o mundo da mulher a partir do uso de ironias, utilizando referências icônicas da cultura pop ocidental como forma de apelo.

Ampliando a filmografia que orienta a nossa pesquisa, referimos Kitico Moreno, realizadora do documentário *A propósito de la mujer* (1975), no qual ela mesma performa, elaborando um paralelo entre cenas ficcionais que simbolizam os sentimentos femininos face aos conflitos da vida e imagens documentais de outras seis mulheres narrando suas experiências. Nesse filme, Kitico reflete sobre a trajetória da mulher em uma sociedade em que as regras são ditadas pelos homens.

Como referência para *Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua*, têm-se também dois coletivos de cineastas. O primeiro deles é *Mujer*, do México, em que uma das membras, Rosa Martha Fernandez, realizou um curta

estreado em 1978 sob o título "Cosas de Mujeres", sobre a legalização do aborto. O segundo é "Cine-Mujer", da Colômbia, formado por Sara Bright, Eulália Carrirosa e Doria Cecília Ramirez, entre outras, que realizaram filmes como "Lhegaram las feministas" (1994) e "Y su mamá qué hace?" (1981), e que faziam uso do humor em suas películas, ao mesmo tempo que apresentavam uma componente pedagógica de cariz essencialmente feminista (Tedesco, 2020).

Outras diretoras relativamente mais conhecidas também se apresentam como referência. Dentre elas, Chantal Akerman, cineasta belga que tem grande relevância para um painel histórico do cinema de mulheres. Em seus próprios discursos, ela defendeu o cotidiano feminino como conteúdo cinematográfico: "Quando escolhes mostrar os gestos de uma mulher tão pormenorizadamente é porque os amas. De certo modo, reconheces esses gestos que sempre foram recusados e ignorados" (Akerman como citado em Pereira & Nogueira, 2018, p. 121).

Podemos ainda citar Agnès Varda, que iniciou sua carreira durante o período da *Nouvelle Vague* francesa e que realizou filmes que se voltam para a compreensão do ser mulher como sujeito social e subjetivo. Finalmente, o presente projeto propõe Trinh T. Minh-ha como referência artística e teórica, já que a cineasta não apenas produz filmes que refletem sobre a questão da mulher na sociedade, como desconstrói as formas hegemônicas da narrativa cinematográfica com o intuito de questionar as visões de mundo forjadas pelo patriarcado (Minh-ha, 2016). A diretora vietnamita teoriza ainda sobre cinema, exercendo funções acadêmicas na Universidade da Califórnia, em Berkeley (Minh-ha, n.d).

Salvaguardando as necessárias distinções estéticas e narrativas de entre os vários nomes brevemente enunciados, pode dizer-se que os mesmos se unem num anseio partilhado pela autodescoberta e emancipação do olhar que definiu o feminino de modo prévio, à revelia da experiência do *ser mulher*. Ao filmar, a mulher arrisca-se ao papel ativo de ver e, desse modo, observa-se ao *olhar*, pois esse ato a materializa enquanto corpo. A sua forma de olhar encontra-se assim com a experiência de sua própria existência,

como Ana Catarina Pereira e Juslaine Abreu-Nogueira (2019, p. 172) observam, ao analisarem a obra "Elena", de Petra Costa (2012):

> Esta necessidade de filmar um drama familiar e uma temática de tão profunda complexidade não se sobrepõe, porém, às questões de género, às quais a realizadora não se furta. Quando interpelada, assume o seu lugar de fala e a importância da repetição do gesto por outras mulheres.

Isso porque, enquanto Petra filma, ao passo que elabora sua enunciação, ela encontra-se consigo, motivando a autorreflexão de potenciais espetadoras. Petra (2016, citada por Pereira & Nogueira, 2019, p. 173) diria: "A noção de que temos de deixar de ser um objeto e ser mais um sujeito, isso é pouco retratado, porque há poucas mulheres autoras e cineastas".

2. Premissas sócio-históricas estruturantes

Embora as cineastas referenciadas na introdução do presente artigo localizem-se como de grande importância para o embasamento estético-conceitual do roteiro de *Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua*, observou-se a necessidade em aprofundar teoricamente as escolhas que estruturam a obra. Associada à análise dos filmes supracitados, e atrelada às reflexões das cineastas referenciadas, interessa-nos a estruturação de uma literatura científica que norteie a elaboração de elementos discursivos, estéticos e conceituais relativos aos corpos subalternizados socialmente. Nesta seção do presente artigo, serão apresentados quatro parâmetros teóricos essenciais, que estarão na base das escolhas que sustentam o nosso projeto fílmico.

2.1 A mulher é o outro

Historicamente, tendo o patriarcado se constituído como sujeito ativo do olhar e, consequentemente, da sobredeterminação da mulher como sujeito social, esta começa, sobretudo desde a década de 70, a entender-se como o *outro* desse mesmo olhar, iniciando uma busca por sua própria subjetividade e formas de contrariar aquilo que fora determinado sobre si, social e ideologicamente, de forma prematura à sua com- preensão de uma experiência

individual. Desse modo, surgem percepções como a da antropóloga Marylin Strathern, que dirá: "Então, para a construção de um eu feminista, é necessário o Outro não feminista. O Outro é geralmente concebido como o patriarcado" (Strathern, 2009, pp. 97-98). No mesmo sentido, discorre Ilana Feldman (2019, p 10):

> Mas, afinal, o que entendemos como "feminino"? À luz da filosofia de Judith Butler, podemos reconhecer aqui o feminino não como uma comunidade de origem determinada pelo gênero, mas como uma *comunidade de destino*. O feminino, nesse sentido, não seria definido por uma anatomia, essência ou biologia, mas se construiria performativamente no âmbito social e cultural na forma de um compromisso com o porvir.

Ilana Feldman (2019, pp. 10-11) iria defender que o foco de maior relevância na busca de uma compreensão sobre o feminino seria a sua "posição subjetiva e discursiva sempre transgressiva, inclusive em relação à própria identidade, independentemente do sexo biológico, da raça e da origem social". Isso porque, segundo a psicanálise, a mulher não existe como essência, situando-se o *ser mulher* próximo de uma invenção (reação às condições socioculturais e às relações de poder na sociedade), constituindo-se como experiência subjetiva e singular.

Mais próxima da plasticidade, do movimento, da errância, das diferentes diferenças e da transgressão de toda ordem constituída, historicamente dominada por identidades masculinas, majoritárias [...] se realmente fizermos questão de que ela exista, pensemos então, parafraseando Rimbaud, que "ela é um outro" (Feldman, 2019, p. 11).

Esse fato não foi e não é diferente no cinema. A inquietação e investigação sobre si a partir do ato de olhar traria a compreensão de um cinema feito por mulheres vinculado ao que, na década de 70, Claire Johnston (2000) intitularia de "contra-cinema". O movimento artístico exaltava a criação pelo *outro*, distinta de uma cinematografia hegemônica de protagonismo masculinista. Ademais, sobre a possível afirmação de uma cinematografia feminista, Teresa de Lauretis acrescentaria (1982, p. 163): "O esforço e o

desafio presentes são como efetivar uma visão distinta: construir outros objetos e sujeitos de visão e formular as condições de representação de outro objeto social". Nesse sentido, a autora propõe um diálogo com o lugar da enunciação feminina visualizada por Silvia Bovenschen e Beth Weckmueller (1977, p. 134), em estrutura dualista: "conquista e reclamação, apropriação e formulação, esquecimento e subversão". Isso porque, "A redescoberta constante de que as mulheres são o Outro na consideração dos homens, relembra às mulheres de que elas devem ver os homens como o Outro em relação a si mesmas" (Strathern, 2009, p. 97).

Sendo assim, como defenderia Chantal Akerman, para um filme ser considerado feminista, não se deve analisar apenas o que é dito, "[...] mas aquilo que ele mostra, e como o mostra" (Akerman como citado em Pereira & Nogueira, 2018, p. 121). Se a experiência da mulher é transgressiva ao prematuramente estabelecido sobre si, o seu ponto de partida para uma cinematografia consciente não deverá dialogar exclusivamente com temáticas relativas às mulheres, mas também com os olhares criadores das mulheres sobre o mundo e seus eventos. O mesmo pode ser entendido, em termos cinematográficos, como a estrutura estético-narrativa de um filme e não apenas o conteúdo deste.

2.2 A mulher é sujeito subalterno

Segundo reflexões de feministas e teóricas pós-coloniais, a citar Chakravorty Spivak, a subalternidade corresponderia às: "[...] camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante" (Spivak, 2010, p. 12). A mulher, por ser localizada como um ser sexuado, biologizado e historicamente dominado por retóricas do patriarcado, faria parte deste grupo, consideravelmente heterogéneo, mas com características relevantes em comum. Spivak vai além:

> Com respeito à "imagem" da mulher, a relação entre a mulher e o silêncio pode ser assinalada pelas próprias mulheres; as diferenças de raça e de classe estão incluídas nessa acusação. A historiografia subalterna

> deve confrontar a impossibilidade de tais gestos. A restrita violência epistêmica do imperialismo nos dá uma alegoria imperfeita da violência geral que é a possibilidade de uma episteme. (*ibidem*, p. 66).

A partir desta colocação relembramos as históricas dificuldades relativas ao processo de luta pela transformação dos espaços de poder na sociedade, bem como a complexidade na busca por paridade entre homens e mulheres e a improvável paridade entre mulheres de cor e/ou socialmente marginalizadas e as mulheres brancas e/ou de origem burguesa. Não obstante, apesar da profunda objeção daquilo que está culturalmente enraizado no seio da sociedade, desta *violência geral*, a impossibilitar aos indivíduos subalternos a experiência plena de sua própria *episteme*, não devemos nos furtar do dever permanente de resistência, podendo esta se caracterizar pela criação de espaços, agências e formas de expressão artística.

"A ideia de que a história pode ser interrompida, apropriada e transformada através da prática artística e literária" (hooks, 1990, p. 152) incorpora um anseio cada vez mais latente dos povos periféricos por autorrepresentação e reelaboração de narrativas e perspetivas. Aqui, entende-se povos periféricos como aqueles que historicamente não detêm meios de poder e controle político sobre seus corpos e/ou sobre a representação dos mesmos. Certamente, essa busca pela autogestão dos corpos subalternizados caracteriza-se por um sentido contra (e não de seguimento), pelo que as premissas estéticas e conceituais estruturais (contrárias às estabelecidas) se apresentam como um ponto de partida e, ao mesmo tempo, um divisor de águas, rompendo e recusando negociações. Essa passagem de objeto a sujeito é o que marca a escrita (seja ela textual ou cinematográfica) como um ato político e, mais especificamente, "um ato de descolonização" (Kilomba, 2019, p. 28). Sujeitos são aqueles que têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas identidades, nomear suas histórias (hooks, 1989, p. 42). Enquanto objetos, as identidades são criadas por outros, e nossa história designada somente de maneiras que definem a relação com aqueles que são sujeitos (hooks, 1989, p. 42). Desse modo, a premissa de nomeação a partir de um olhar externo resulta em uma necessidade de renomeação e apropriação

do lugar discursivo. Como diria Grada Kilomba: "[...] reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada" (Kilomba, 2019, p. 28).

2.3 A subalternidade é heterogênea

Em parte considerável do tempo histórico recente, os meios de produção audiovisual estiveram restritos a sujeitos oriundos de alto escalão hierárquico, vedando-se o acesso aos equipamentos necessários (ou mesmo aos circuitos de distribuição) às populações marginalizadas. Este fato estimulou à estruturação de um imaginário sobre indivíduos de cor (negros, indígenas e miscigenados), mulheres e membros da comunidade LGBTQIA+, quase exclusivamente a partir de um olhar externo, estereotipado e de domínio colonial. A recorrência com que os povos subalternizados foram e são representados no cinema a partir de uma visão externa fez com que imagens deturpadas de si fossem estabelecidas. Imagens redundantes, simplórias, exotizantes e preconceituosas, mesmo que a diversidade estivesse amplamente presente na realidade dos indivíduos. Stuart Hall discorreu sobre o fato:

> O primeiro ponto é – os estereótipos reduzem, essencializam, naturalizam e fixam a "diferença". Em segundo lugar, os estereótipos implantam uma estratégia de "divisão". Eles dividem o que é normal e aceitável daquilo que é anormal e inaceitável. Em seguida, eles excluem ou expelem tudo o que não se encaixa. [...] Então, outra característica dos estereótipos é a sua prática de "fechamento" e exclusão. [...] Os estereótipos, em outras palavras, formam parte da manutenção de uma ordem social e simbólica. [...] O terceiro ponto é que os estereótipos tendem a ocorrer onde há grandes desigualdades de poder (Hall, 1997, p. 258).

Desse modo, a partir de um olhar externo e estereotipado sobre sujeitos sociais subalternos, surge a ilusão da *regra*. Como se um sujeito que detém uma mesma característica, muitas vezes meramente física ou social, teria a mesma equivalente subjetiva de outro sujeito *distinto*. Por razões como esta, os sujeitos subalternos identificam-se frequentemente com imagens

projetadas de si mesmos e, a partir da relação com o sujeito vocalizador, assumem uma visão deturpada de si, já que lhes é negado o direito à individualidade ou a possibilidade de autonomeação. Para Homi Bhabha (1997, pp. 14-15), a situação pode ser lida da seguinte forma:

> é um processo através do qual se demanda das culturas uma revisão de seus próprios sistemas de referência, normas e valores. [...] Ambivalência e antagonismo acompanham cada ato de tradução cultural, pois negociar com a "diferença do outro" revela uma insuficiência radical de nossos próprios sistemas de significado e significação.

Ou seja, muito embora sejam subalternizados a partir de perspectivas simplistas e essencialistas, "um sujeito subalterno [...] não pode ocupar uma categoria monolítica e indiferenciada, pois esse sujeito é irredutivelmente heterogêneo" (Spivak, 2010, p. 11). Nesse sentido, no pensamento elaborado à margem das instituições hegemônicas sociais e discursivas, "o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação por autonomia e vida" (Butler, 2019, p. 18). Isso porque é a partir da tomada de consciência sobre as formas de poder que regulam os corpos periféricos que os indivíduos subalternizados tomam consciência de si e do anseio inerente de auto-nomeação e produção de identidade. Por conseguinte:

> Diante do historicismo eurocêntrico, os diretores do Terceiro Mundo e das minorias reescreveram suas próprias histórias, tomando o controle das próprias imagens e falando com suas próprias vozes. Não que tais filmes substituam as "mentiras" europeias com uma verdade pura e inquestionável, mas propõem "contraverdades" e "contranarrativas" informadas por uma perspetiva anticolonialista, recuperando e reforçando os eventos do passado em um amplo projeto de remapeamento e renomeação (Shohat & Stam, 2006, p. 358).

Por outro lado, esta renomeação não deve ter por característica a produção de uma polarização frente às sobredeterminações anteriormente estabelecidas. Marilyn Stratern diria: "As diversas perspectivas não devem ser substituídas uma pela outra, mas sim manter suas diferenças como vozes

distintas. O terreno comum reside na experiência, na consciência e na motivação para mudar a ordem atual" (Strathern, 2006, p. 75). Ou seja, faz-se necessário que os fatos sejam narrados em sua diversidade e multiplicidade também no cinema, lugar em que os discursos podem e devem ser propostos com generosidade para/com o público e, ao mesmo tempo, longe de formatações tendenciosas sob práticas manipulatórias que forjem verdades absolutas. Especificamente no tocante à experiência da mulher: "No interior da produção acadêmica feminista, o que é de maior interesse são as relações entre os vários pontos de vista, que refletem as múltiplas experiências da condição feminina" (Strathern, 2006, p. 62).

2.4 A enunciação pressupõe o sujeito do discurso

> "o pensamento é (...) a parte em branco do texto" (OG, p. 93); aquilo que é pensado, mesmo em branco, ainda está no texto e deve ser confiado ao Outro da história. Esse espaço em branco inacessível, circunscrito por um texto interpretável, é o que a crítica pós-colonial do imperialismo gostaria de ver desenvolvida, no espaço europeu, como o lugar de produção de teoria (Spivak, 2010, 83).

De certo modo, assim como a ciência e a Igreja historicamente têm a tendência de trabalhar no sentido de reiterar proposições elaboradas no topo das estruturas hierárquicas de poder, o cinema hegemônico segue a mesma linha, e o faz utilizando-se de idênticas estratégias de invisibilização do sujeito do discurso, amplamente ensejadas pela prática científica, que "deixou claro que (suas) reivindicações universalistas carecem de qualquer base quanto à objetividade ou valor da neutralidade" (Staeuble, 2007, p. 89). Então, povos e culturas não contempladas pelas formas de visão dominantes acabam por ter a necessidade de propor outras formas de construção de conhecimento, como também proposições artísticas, que dialoguem com suas realidades e culturas, ratificando a presença dos seus corpos. Merleau-Ponty diria:

Toda a tentativa para reconstituir a ilusão da "coisa mesma" é, na realidade, uma tentativa de regressar ao meu imperialismo e ao valor de MINHA coisa

[...] A ciência vai apenas prolongar essa atitude: ontologia objetivista que se mina a si própria e se desmorona na análise (Merleau-Ponty, 2014, p. 24).

Práticas artísticas como o intitulado *cinema de mulheres*, ou mesmo as baseadas nas teorias pós-coloniais, têm o entendimento de que, em contraposição ao cinema hegemônico, a presença do olhar do autor deveria permear toda a narrativa cinematográfica apresentada. Essa atitude serviria não apenas como uma escolha estética, mas também como denúncia da presença/ausência do autor em cinemas que se omitem como lugar de posicionamento ideológico. Isso porque, "como 'regimes da verdade', os discursos estão encapsulados em estruturas institucionais que excluem certas vozes, estéticas e representações" (Shohat & Stam, 2006, p. 44).

A narrativa cinematográfica clássica – entendida como hegemônica também por adequar-se a um perfil de cinema mais comercial – tem em sua estrutura formal a discrição dos cortes entre planos. Essa estrutura permite que o/a espectador/a mantenha-se imerso no conteúdo proposto, ignorando o fato de que todos os discursos apresentados originam-se em determinados pensamentos, e, muitas vezes, em defesa ideológica de papéis sociais estereotipados. Em seguimento ao pensamento de Mearleu-Ponty (2014, p. 24), esta linguagem simula "a coisa mesma" em detrimento da "MINHA coisa", e oculta a incontornável presença do cineasta, através do uso de uma linguagem cinematográfica invisível. Esta opção, historicamente forjada por classes burguesas, majoritariamente composta por homens, ignorou e ignora recorrentemente o fato de que "a linguagem é completamente tomada por intenções e sotaques" (Bakhtin, 1992, p. 293).

Neste sentido, quando percebemos que a narrativa cinematográfica, clássica e hegemônica, encontra-se recorrentemente associada a formas estereotipadas de representação de corpos subalternos, torna-se nítida a necessidade de contrapor estratégias de representação dos corpos e das experiências no cinema. A este respeito, Trinh T. Minh-ha (2016, p. 32) diria: "Sempre pisco, quando olho. No entanto, eles fingem olhar para aquilo, por você, durante dez minutos, meia hora, sem piscar". Aqui, ela não narra

especificamente sobre planos-sequência de longa duração, mas metaforiza sobre o ato de ocultar-se como corpo-autor na realização cinematográfica. Realiza, portanto, um cinema feminista quando elabora um conteúdo estético e conceitual que recusa os exercícios de poder discursivos em 'regimes de verdade', como forma de expressar sua oposição às estruturas discursivas manipulatórias, forjadas pelos sistemas do patriarcado.

3. Documentário, falso documentário ou docudrama

Por razões que têm por base as teorias e reflexões propostas nas seções anteriores do presente artigo, optou-se por um estilo de estruturação do conteúdo e da forma de *Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua* diferenciado de uma parcela considerável da produção contemporânea de filmes documentários. Por este motivo, fez-se necessário argumentar e esclarecer quais as características resultantes da obra que têm por base as teorias anteriormente elencadas. A presente seção propõe assim uma discussão acerca do género e as possíveis localizações da obra no atual contexto de produção cinematográfica.

Com esse objetivo em mente, importa refletirmos sobre o dado primordial do filme documentário: a experiência do real. Ao mesmo tempo, é necessário destacar que, independentemente de buscarmos, ou não, realizar um documentário direto/clássico ou cinema verdade, a ideia original justificará as escolhas quanto ao que será cortado, ou ao que entrará no filme, assim como os modos de ordenação das imagens e sons captados. Apesar de a cineasta dever estar atenta ao que surgir de pertinente durante as filmagens, é no argumento do filme que reside o registro de maior intensidade do seu olhar subjetivo relativamente ao tema de sua investigação. "NÃO negligencie o seu argumento, nem conte com a chance durante a filmagem: quando o seu argumento está pronto, seu filme está feito; apenas, ao iniciar a sua filmagem, você o recomeça novamente" (Cavalcanti, 1977, p. 81). Isso porque o documentário expressa basicamente um diálogo entre o real, que pode ser percebido a partir da presença do *outro* no espaço, e o olhar da cineasta, durante a apreciação desse mesmo real. Portanto:

> envolve, necessariamente, uma negociação prévia, para a viabilização do registro, que marca o início de um processo de troca entre um "eu" e um "outro". O registro dessa troca obedecerá sempre ao comando do diretor do filme, responsável pela maioria das decisões de filmagem (Soares, 2007, p. 21).

Atuamos do mesmo modo no projeto de *Desde aquele dia em que deixei de ser tua*. Embora o roteiro desenvolvido ao longo do Projeto de Tese parta da autorreflexão e auto-nomeação de si e de situações vivenciadas pela protagonista, este terá, em associação, a apresentação de depoimentos de mulheres mapeadas, tendo por intuito explorar a diversidade do ser mulher. Por outro lado, estes depoimentos serão apresentados a partir da encenação de outro grupo de mulheres, tendo por base o texto originado nas entrevistas reais. Apesar dos depoimentos do documentário apresentarem-se em tela a partir da simulação dos mesmos, interpretados e adaptados por outras mulheres, os depoimentos originais serão a matéria do real na base de toda a obra. Nesse sentido, ainda que os depoimentos reais sejam de essencial importância para a realização do filme, a necessidade de proteção do anonimato das entrevistadas, a par da necessidade de clareza na apresentação do tema, demasiadamente complexo, fundamentam e norteiam a estruturação estética proposta. Conscientes do risco que a escolha enunciada comporta, aproximando, em um primeiro instante, a obra em questão da ficção, entendemos, em concordância com Sérgio Soares, que o documentário enquanto género resulta também de um processo criativo: "[...] marcado por várias etapas de seleção, comandadas por escolhas subjetivas deste realizador. Essas escolhas orientam uma série de recortes, entre concepção da ideia e a edição final do filme, que marcam a apropriação do real por uma consciência subjetiva" (Soares, 2007, p. 20).

Conceitualmente, a elaboração do roteiro cinematográfico que este texto busca contemplar difere pouco da elaboração de alguns tipos de documentário. Cineastas como Eduardo Coutinho, por exemplo, também podem ter por estratégia a realização de entrevistas prévias junto aos depoentes. Esse fato demanda a realização de uma segunda entrevista (já utilizada como

material bruto do filme), que se aproxima de uma simulação das falas e perguntas previamente concretizadas. Em *Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua* constrói-se assim "um discurso sedimentado em ocorrências do real" (Soares, 2007, p. 21) que é, ao mesmo tempo, poroso a contaminações de outros olhares e à constituição de novas formas de compreensão e leitura. Nesse sentido, as mulheres intérpretes dos depoimentos elaboram, em seus modos de apresentar as falas originais, diálogos com suas subjetividades, o que, acreditamos, somará experiências do real à obra. Esse mesmo real, que dialoga com nossos espaços coletivos e com base nas nossas relações humanas, pode assim ser percebido como um simulacro de quem somos individual e subjetivamente, semelhante ao modo como se estabelece em nossas relações sociais.

Se na prática dominante do documentário até 1950 a encenação, previamente elaborada textualmente e organizada em um roteiro fechado que em nada se diferenciava de um roteiro de ficção, era recorrência frequente no tratamento dos fatos abordados, dadas às condições técnicas do cinema de então e do padrão ético vigente à época, esse recurso encontra, nos dias atuais, seu espaço ideal de manifestação dentro de um gênero de documentário conhecido por docudrama (Soares, 2007, p. 39).

Além do fato de *Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua* apresentar a diversidade e a complexa existência da mulher em meio social através dos depoimentos encenados, o filme conta com a experiência, narrada em primeira pessoa, do alter ego da cineasta-autora, a exemplo da sequência em que se narra sobre a chegada em Portugal e o sonho de uma vida melhor para si e para seus filhos. Essa narração em primeira pessoa, que reflete sobre as experiências autobiográficas da cineasta, estará, em certos momentos, associada a imagens fotográficas, materiais de arquivo e *flashs* curtos de imagens, que funcionarão como memórias das trajetórias vivenciadas. Essas imagens orientarão o sentido do texto cinematográfico de um lugar autorreflexivo para a possibilidade de uma experiência coletiva sobre o *ser mulher*, do que as une e distancia, entre credo, cor, origens, sexualidade e ascendências.

A proposta estrutural de *Desde aquele dia em que deixei de ser tua* aproxima-se, desta forma, do conceito de docudrama. Isso porque, não apenas os depoimentos terão um texto previamente definido em seu guião, mas também encenações em ações simples, em um ambiente que reporte uma cenografia reveladora de informações sobre as personagens depoentes. Ao mesmo tempo, a narração em primeira pessoa do alter ego da cineasta-autora, apresenta-se como fio condutor entre os depoimentos, revelando experiências autobiográficas e reflexões sobre a vivência das mulheres em distintas contextualizações. De certo modo, esta narradora, que se apresenta como protagonista do filme, rememora o passado, demonstra desejos, apresenta conflitos e angústias, e cria paralelos com as entrevistas ao divagar subjetivamente sobre a experiência da mulher no mundo. Ao estilo docudrama, serão "histórias conduzidas por um protagonista claramente definido, orientado por uma meta, que enfrenta obstáculos em seu caminho" (Soares, 2007, p. 40).

Por outro lado, as escolhas estruturais que aqui enunciamos não se dão por interesse em propor um enquadramento específico dentre categorias de análise. Antes dialogamos com a perspetiva do documentarista brasileiro Jorge Furtado, que defende a criação do cinema documental: "quanto mais poético, mais real" (Furtado, 1992, p. 84). Neste sentido, considera-se que, no documentário, a intenção de apresentar o real de forma objetiva perde-se na inevitabilidade da elaboração de um ponto de vista. Por essa razão, sendo inevitável a presença do corpo-autora, este valer-se de formas poéticas de discurso pode ser a chave para ultrapassar a lógica de um real objetivo agora potencializado como experiência. Simultaneamente, a escolha, que reitera a presença do olhar da cineasta-autora, contraria o equívoco de, ao posicionar-se como narradora, controlar o real apresentado.

Nesse sentido, tem-se como intento na criação deste guião a apresentação de uma diversidade de experiências de mulheres, desviando-nos da polarização entre estes mesmos olhares. Associado a isto, é pretendido promover uma narração humana que oscila, vacila, hesita, mas que de maneira

alguma produz uma zona de estabilidade para o público espectador. O mundo não é estável, a humanidade não é constantemente coerente. Como diria César Guimarães:

> Quando a experiência, dispersa e fragmentada, é raramente apreendida pelo próprio sujeito que a vive, o simples relato, reduzido a um conjunto de enunciados manejados por um "eu" que se coloca como fonte única do discurso, pouco apreende do que está verdadeiramente em jogo (Guimarães, 2011, p. 71).

Ao mesmo tempo, procuraremos questionar o cinema de tese, estilo que se aproxima do cinema verdade, ou *vérité*, na simultânea recusa do cinema direto, um clássico americano que apresenta verdades acorpóreas ditadas por uma voz de Deus, numa narração objetivista e bem delimitada. *Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua* tem por anseio criar um mapa de expressões que remeta à vivência da mulher, que provoque afinidade com o público e que permita reflexões individuais por parte de quem assiste, promovendo ainda questionamentos sobre a alteridade. Como estratégia para instaurar essa relação com o público, é proposta a criação de cenas que intercalam os depoimentos, ou, inclusive, de cenas durante os depoimentos. Do mesmo modo, opta-se por uma montagem que, através da justaposição de imagens e sons, direcione as vivências encadeadas, umas às outras, permitindo que as histórias apresentadas em paralelo dialoguem entre si de maneira fluída e rítmica. Nesse sentido, *Desde Aquele Dia em que Deixei de Ser Tua* corrobora e apropria-se do entendimento de que "[...] o recurso aos expedientes ficcionais poderia ser considerado, quem sabe, um meio de alcançar dimensões mais complexas da experiência dos sujeitos filmados, vindo a reorganizar a relação entre a escritura do filme e o real que a constitui, perfurando-a" (Guimarães, 2011, p. 71).

4. Considerações finais

A partir dos argumentos elencados, é possível notar que a obra sobre a qual refletimos se justifica pela necessidade de dialogarmos sobre formas

de autorrepresentação de indivíduos subalternizados, a exemplo da autorrepresentação no cinema de mulheres como forma de cura para as sobredeterminações do poder hegemônico. Na trajetória projetada, buscaremos estimular a prática desses gestos, concebendo formas de representação que subvertam os estereótipos amplamente consolidados socialmente. Assim, apesar de termos discorrido acerca de um projeto cinematográfico que tem como norte discursivo a autorrepresentação de uma protagonista única, cremos que a forma como a obra se estrutura possibilita a autorreflexão dos demais sujeitos envolvidos em sua realização: sejam as mulheres entrevistadas, as que estarão presentes como intérpretes, ou mesmo o público que interagir com a obra. Ao mesmo tempo que a cineasta-autora reflete sobre suas experiências e conflitos de maneira ativa e humana, propõe-se que todos os envolvidos se questionem sobre suas próprias vivências. Da singularidade potenciamos, assim, o universal.

Buscando concluir a presente reflexão, listamos também algumas das motivações e características que dão vulto à relevância do Projeto de Tese, bem como ao diálogo promovido por ele. Entre outras, podemos citar:

1. Contestar as formas estereotipadas e socialmente aceites das representações da mulher no cinema.
2. Questionar o domínio do patriarcado sobre a vida da mulher.
3. Incentivar a autorreflexão sobre a experiência individual e subjetiva da mulher.
4. Promover o diálogo sobre a heterogeneidade e a diversidade do que é *ser mulher*.
5. Refletir sobre a necessidade dos sujeitos subalternos, destacadamente a mulher, curarem-se dos traumas vividos socialmente a partir da auto-consciência de si.
6. Questionar as formas cristalizadas do cinema na produção de conteúdo pouco representativo socialmente.
7. Propor formas alternativas de criação e produção cinematográficas, à revelia de categorias e métodos previamente estabelecidos.

8. Estimular a consciência humana sobre as disparidades entre vivências, seja por razão de classe social, sexo, cor, orientação sexual, ou outras características identitárias.

Finalmente, o Projeto sobre o qual trata este artigo, bem como o próprio *Speculum*, em que nos inserimos como parte da equipa, tem por expectativa a expansão da realização de projetos artísticos e cinematográficos que discutam e promovam a consciência social e política de quem assiste. Entendemos que à medida que os sujeitos se reconhecem em suas formas individuais e subjetivas, poderão libertar-se de imagens deturpadas de si e dos outros. No mesmo sentido, promovemos a abertura de mais agências para que os indivíduos subalternizados possam expressar suas realidades e se autorrepresentem, sem a necessidade de mediação. Isso porque, acreditamos, esse processo de autoconsciência do espaço coletivo permitirá o empoderamento de muitos indivíduos e estimulará o anseio dos mesmos na ocupação de espaços político-sociais previamente tomados, em um passado não muito distante, quase que exclusivamente, por corpos masculinos, brancos, burgueses e heterossexuais.

Referências bibliográficas

Bakhtin, M. (1992). *Estética da criação verbal*. Martins Fontes.

Bhabha, H. (1997, 8 de agosto). The Voice of the Dom: Retrieving the Experience of the Once-Colonized, *Times Literary Supplement*, 4923, 14-15.

Bovenschen, S. & Weckmueller, B (1977). Is there a feminine aesthetic? *New Germany Critique*, 10, 111-137. https://doi.org/10.2307/487675

Butler, J. (2019). *Corpos que importam: Os limites discursivos do "sexo"*. n-1edições; Crocodilo edições.

Cavalcanti, A. (1977) *Filme e realidade*. Editora Artenova, Embrafilme.

Feldman, I. (2019). Ela é um outro: por outra história do cinema. In K. Holanda (Org.), *Mulheres de cinema* (pp. 9-12). Numap.

Furtado, J. (1992). *Um astronauta no Chipre*. Artes Ofícios.

Guimarães, C. G. (2011). A cena e a inscrição do real. *Galáxia*, 21. 68-79. https:// revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/5747/4602

Hall, S. (1997) The spectacle of the "Other". In S. Hall, J. Evans, & S. Nixon (Eds.), *Representation: cultural representations and signifying practices* (pp. 225-279). Sage.

hooks, b. (1990). *Yearning. Race, Gender and Cultural Politics*. South End Press. Kilomba, G. (2019). *Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Cobogó.

Lauretis, T. D. (1982). *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*. Indiana University Press.

Merleau-Ponty, M. (2014). *O visível e o invisível*. Perspectiva.

Minh-ha, T. T. (2012). *Biography*. trinhminh-ha.squarespace.com/biography/

Minh-ha, T. T. (2016). Olho mecânico, ouvido eletrônico, e a atração da autenticidade. In A. Barbosa, E. T. Cunha, R. S. G. Hikiji & S. C. Novaes (Orgs.), *A experiência da imagem na etnografia* (pp. 29-36). Terceiro Nome.

Pereira, A. C., & Nogueira, J. A. (2018). A Reinvenção de Si e a Construção da Alteridade Perante o Irreversível: O cinema de Petra Costa. *Revista Científica/FAP*, 18(1), 106-126. http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/ article/view/2309

Pereira, A. C. (2019). Filmar-se e ver-se ao espelho: A auto-representação de do- cumentaristas portuguesas e brasileiras. *Fonseca, Journal of Comunication*, 19, 167-182. https://doi.org/10.14201/fjc201919167182

Shohat, E., & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. Cosac Naify.

Soares, S. J. P. (2007). Documentário e Roteiro de Cinema: Da pré-produção à pós-produção [Tese de Doutorado não publicada]. Universidade Estadual de Campinas.

Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?*. Editora UFMG.

Staeuble, I. (2007). Entangled in the Eurocentric Order of Knowledge: Why psycho- logy is difficult to decolonize. In V. Deventer, M. T. Blanche, E. Fourie., & P. Segalo (Eds). *Citizen City: Between constructing agent and deconstructed agency* (pp. 89-97). Captus University Publications.

Strathern, M. (2006). *O gênero da dádiva*. Unicamp.

Strathern, M. (2009). Uma relação incômoda: O caso do feminismo e da antropologia.

Mediações, (14)(2), 83-104. https://doi.org/10.5433/2176-6665.2009v14n2p83

Tedesco, M. C. (2019). Mulheres e direção cinematográfica na América Latina: Uma visão panorâmica a partir das pioneiras. In K. Holanda (Org.), *Mulheres de cinema* (pp. 81-96). Numap.

Tedesco, M. C. (2020). Nuevo Cine Latinoamericano: uma análise do cânone a partir do gênero. *Aletria*, 30(3), 39–62. https://doi.org/10.35699/2317-2096.23945

Veiga, A. M. (2019). Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme aconteci- mento. In K. Holanda (Org.), *Mulheres de cinema* (pp. 261-278). Numap.

ARTE E FEMINISMO: A ESCRITA DE SI NO CINEMA AUTOBIOGRÁFICO [1]

Priscila Lima Freitas
Julia Gabriella Nogueira Munhoz
Pedro Pinto de Oliveira

1. Introdução

No cinema, assim como em outras artes, as mulheres vêm deixando posições de coadjuvantes técnicas ou artesãs (pelo contexto histórico e cultural como as de figurinistas), costureiras, produtoras, e assumindo papéis de liderança de criação e realização como diretoras e roteiristas. Embora estas mulheres estejam conquistando cada vez mais espaço, a igualdade de gênero ainda é uma realidade distante da indústria cinematográfica como configura, ainda, o modelo tradicional deste setor. Diante das dificuldades, o gênero documental tem sido o campo onde essas diferentes mulheres produzem com mais evidência e autonomia criativa.

Neste sentido, o projeto "Speculum - Filmar-se e Ver-se ao Espelho: o uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa" parte da hipótese de que algumas cineastas assumem a narração de suas histórias como meio de expressão artística. Motivado pela originalidade do tema, o projeto dedica-se então à análise do cinema autobiográfico realizado por mulheres em Portugal e no Brasil.

1. Artigo publicado originalmente em *Contribuciones a Las Ciencias Sociales*, 16(10), 23254–23277.
URL: https://doi.org/10.55905/revconv.16n.10-269

Para o presente trabalho utilizamos o recorte de três entrevistas com cineastas brasileiras: Maria Thereza Azevedo, Isabela Ferreira e Lilian Solá Santiago. Elas foram gravadas em maio de 2023, no Brasil, com apoio técnico de Patryk Campos, de A Produtora Filmes e do site PNB Online, e editadas em Portugal por Marisa Pedro, estando disponíveis em plataformas de *streaming*, como o Spotify. Os depoimentos foram tomados na forma de *podcast*, produção de conhecimento de base sonora que faz parte do Projeto Speculum.

Em um primeiro momento apresentamos uma breve biografia das três documentaristas brasileiras com suas obras, atuações profissionais, histórico acadêmico e premiações. O perfil das entrevistadas auxilia em uma análise mais alargada sobre o contexto histórico e cultural ao qual cada uma das cineastas está inserida. Partimos da pergunta condutora: como situar essa forma de apreensão cinematográfica, a escrita de si, no contexto da cultura contemporânea?

Nossa fundamentação tem como eixo teórico a ideia relacional de comunicação de Vera França. E trazemos ainda a teoria crítica de valores do filósofo John Dewey: de que toda a conduta é envolta de valores, sendo que esses podem ser revistos quando vinculados a circunstâncias passadas em um novo contexto contemporâneo. Em aproximação com a teoria geral de valoração *deweyana* recorremos às noções de feminismo de Judith Butler e Ângela Davis.

Ainda como parte da fundamentação teórica, recorremos à noção de enquadramento de Erving Goffman, apresentando os quadros primários identificados nas entrevistas e utilizando os conceitos de Cinema trazidos pelas próprias cineastas entrevistadas: Maria Thereza Azevedo, Isabela Ferreira e Lilian Solá Santiago.

Como procedimentos metodológicos, analisamos excertos das falas das cineastas como tópicos que atravessam as questões levantadas pelo projeto de investigação. Damos a ver como o cinema autobiográfico realizado

por mulheres se insere, também, no contexto de um ativismo; expressão do sensível e espaço de criação no universo cinematográfico dominado pelos homens.

As cineastas e o *podcast* Speculum

Por muito tempo as mulheres foram relegadas a papéis sociais de esposas, mães e donas de casa, encobertas por zonas de silêncio, como define Perrot (2019). Esse apagamento de memórias traz luz sobre como a história negligencia e silencia a presença das mulheres em espaços de poder. Essa atenção reduzida a estereótipos evidencia que esse silêncio e obscuridade não se limitam a discursos, mas também às imagens, onde mulheres são imaginadas e representadas, por homens, e não contadas pelas próprias mulheres.

Como forma de romper com essas zonas de silêncio, o projeto *SPECULUM – Filmar-se e Ver-se ao Espelho: O uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa* dedica-se à investigação no âmbito do cinema autobiográfico, realizado por mulheres, em Portugal e no Brasil. Partimos da hipótese de que algumas das documentaristas assumem a escrita de si, a narração da sua história de vida, pessoal e/ou familiar e a busca de definições próprias como meio de expressão artística que entendemos ser importante analisar e incentivar criativamente.

Entendemos que o estudo da obra de mulheres cineastas, sobretudo em Portugal e no Brasil, pressupõe a identificação de possíveis trocas de experiências, conceito recorrente nos estudos feministas por englobar, em si, subjetividade, sexualidade, corpo, educação e política. Na nossa reflexão, identificam-se traços essenciais de documentaristas que produzem imagens sobre si mesmas, dando a conhecer o seu lado mais íntimo, dirigindo-se e tocando espectadoras/es pela exposição de si, num modo artístico de se revelarem.

Neste projeto integrado com Portugal, entrevistamos para o *podcast* do Projeto *Speculum* três cineastas brasileiras: Maria Thereza Azevedo, Isabela Ferreira e Lilian Solá Santiago. Nas entrevistas, elas falam das experiências

de filmar-se e ver-se e sobre como situar essa forma de apreensão cinematográfica no contexto da cultura contemporânea. As documentaristas também dialogam sobre como assumiram a escrita de si, a narração de suas histórias, também por conta dos reconhecidos obstáculos à entrada da mulher no mundo da realização e produção cinematográficas de ficção.

Para que seja possível uma análise mais alargada do desempenho dessas figuras públicas, apresentamos aqui um breve currículo das três cineastas brasileiras entrevistadas para o *podcast* do Projeto *Speculum* que utilizaremos como recorte para a presente análise:

2.1 Maria Thereza Azevedo

Figura 1: Maria Thereza Azevedo em entrevista para o Podcast *Speculum* – maio 2023
Fonte: A Produtora, 2023

Pesquisadora e professora do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGECCO/UFMT), Maria Thereza Azevedo é doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), com pesquisa sobre dramaturgia para roteiros cinematográficos de ficção contemporâneos. Ganhou muitos prêmios, entre os quais se destacam: Prêmio de melhor documentário pelo Festival Internacional de Cinema Feminino por Memórias Clandestinas

(2007); Prêmio Melhor telefilme documental pelo Festival de Cinema de Mato Grosso por *As cores que habitamos*, entre outros. Roteirizou e dirigiu os curtas de ficção: *Bolhas de sabão desmancham no ar* (2012), *Licor de Pequi* (2016), o documentário *Uterus Mundus*, selecionado para o 26.º Salão de Mato Grosso.

2.2 Isabela Ferreira

Figura 2: Isabela Ferreira em entrevista para o Podcast Speculum – maio 2023
Fonte: A Produtora, 2023

Cineasta e produtora de conteúdo, Isabela Ferreira é graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), atua também com roteiro e desenvolve projetos na área de comunicação e marketing. Atuou como diretora do videoclipe "Artista Sozinho" da cantora Nega Lu [2023]. Diretora do videoclipe "Suor e Melanina" da Rapper Pacha Ana [2022]. Diretora do videoclipe "Orgulho" da Rapper Pacha Ana [2021]. Diretora do documentário "As Mãos Beneditas de Justina" [2021]. Contemplada pelo Edital Cultural da Prefeitura de Cuiabá de 2019, com o projeto de documentário Maria Taquara [2021].

Isabela Ferreira também ministrou o curso de extensão "Produção de vídeo com celular para web: do roteiro à distribuição" [2020]. Convidada da

2.ª temporada do programa Cineclube Futura [2020]. E foi responsável pela direção e roteiro do curta-metragem *Como Ser Racista em 10 Passos* [2018]. O roteiro deste último curta foi produzido em sala de aula, na disciplina de Criação de Roteiro no então curso de Radialismo da UFMT.

2.3 Lilian Solá Santiago

Documentarista, mãe e treinadora de cineastas, assim como se apresenta, Lilian Solá Santiago é pioneira do cinema negro brasileiro, nos anos 2000 participou do Grupo Cinema Feijoada e com "Família Alcântara". Tornou-se a primeira mulher negra a lançar um documentário em salas de cinema do país. Realizou mais de uma dezena de documentários premiados no Brasil e no exterior e atuou como roteirista. É bacharel em História (1998), Mestre em Integração da América Latina (2004) e Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP).

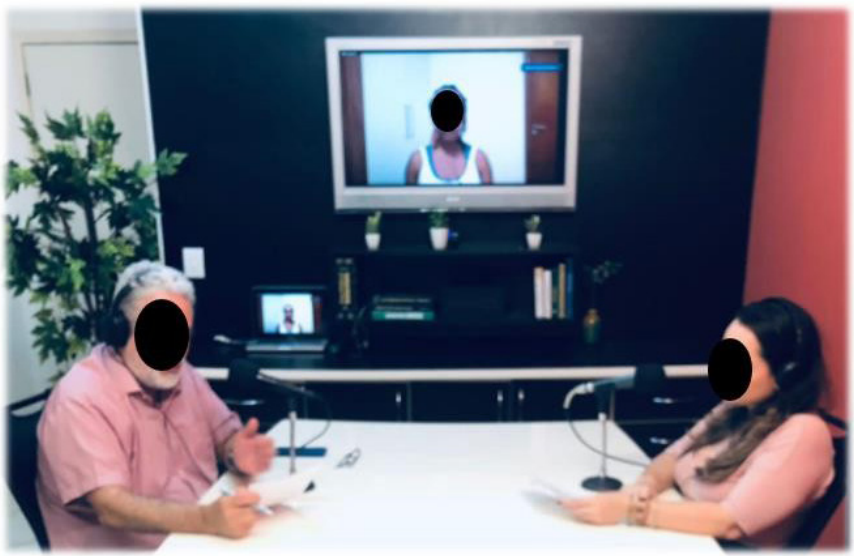

Figura 3: Lilian Solá Santiago em entrevista para o Podcast Speculum – maio 2023
Fonte: A Produtora, 2023

Como pesquisadora, concebeu e realizou o espaço multimídia e multiuso "Casa da Memória Negra de Salto", que faz parte da exposição permanente do Museu da Cidade de Salto, interior de São Paulo, desde 2016. Em 2021 recebeu o Prêmio Willian Greaves (Firelight Media - USA). É professora de Produção e Desenvolvimento de Projetos Audiovisuais há mais de vinte anos. Atualmente, através de sua empresa produtora Terra Firme Digital, desenvolve a realização (produção, direção e roteiro) do filme documentário *Pega a Laço*.

Em *Pega a Laço*, Lilian é mãe de Dandara. Juntas, embarcam numa viagem ao coração do país em busca dos vestígios de uma ancestral comum: a tetravó de Dandara. Uma indígena capturada no final do século XIX. *Pega a laço* é um filme sobre a ancestralidade e os limites da intimidade da relação entre mãe e filha. Um filme caboclo – mestiço entre história e arte, documentário e invenção, aventura e ensaio, tradição e tecnologia digital, violência e amor.

As entrevistas com Maria Thereza Azevedo, Isabela Ferreira e Lilian Solá Santiago foram gravadas, no Brasil, em maio de 2023, com apoio técnico de Patryk Campos, de A Produtora Filmes e do site PNB Online, e editadas por Marisa Pedro, em Portugal, estando disponíveis em plataformas de streaming, como o Spotify. O projeto "Speculum – Filmar-se e Ver-se ao Espelho: O uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa" é coordenado pela professora doutora Ana Catarina Pereira, da Universidade da Beira Interior (UBI) de Covilhã, em Portugal.

3. Valores, feminismo e quadros de sentido

Na definição *deweyana,* quando pensamos sobre a influência das várias experiências humanas, não importa quão diversas essas sejam, sempre há um padrão comum. Esse padrão é dado a partir da perspectiva de que todas as experiências são resultado de algum aspecto do mundo da vida na interação com o outro. No seu processo de conhecimento, o filósofo distingue atividades orgânicas das atividades interpessoais envoltas de valoração, sendo a

primeira parte de um estado orgânico e que não se constituem expressões de valor, e a segunda quando o item do comportamento orgânico busca evocar um tipo de resposta no outro.

> As valorações existem, de fato, e são passíveis de observações empíricas, de modo que as proposições que as expressam são empiricamente observáveis. [...] Os seres humanos são continuamente envolvidos em valoração. São elas que fornecem o material primário para operações de subsequentes valorações e para a teoria geral da valoração. (Dewey, 2009, p. 109)

Nessa visada pragmatista, compreendemos que as relações humanas e a interação com o outro estão continuamente envoltas em valores, como conceitua Dewey (2009). O que significa dizer que expressões de valor abrangem relações comportamentais recíprocas entre pessoas. Quando pensamos no contexto histórico, no passado os valores eram determinados pelos costumes e favoreciam sempre um interesse especial e ou pessoal. O que Dewey (2009) propõe é que valorações vinculadas com circunstâncias passadas são passíveis de serem imperfeitas e não apenas podem, como devem, ser revistas em um novo contexto contemporâneo.

Desse modo, é através do exame de condições e consequências de fatos que se pode compreender que toda conduta envolve valores a partir de conhecimentos do passado que atravessam a cultura. Essa interseção de valores é vista na nossa pesquisa a partir do caráter instrumental e final da comunicação, situada por Dewey (2009) como meio de compartilhamento de sentidos, onde todo ato social tem um fim. França (2001), por sua vez, compreende como caráter operacional da comunicação através de um processo de compartilhamento de sentidos entre sujeitos/interlocutores, por meio do discurso (materialidade simbólica) e um determinado contexto social, político e cultural:

> Nossa reflexão incide sobre esse momento fugaz em que a cultura, os valores, os desejos e as fragilidades que habitam a vida social e a existência concreta dos homens tomam formas, são recriados, modificados e, en-

> quanto representações, são reapropriados, se convertem em modelos, retornam enquanto novas imagens, refletem nos comportamentos e nos corpos – e assim sucessivamente. (França, 2001, p. 18)

Em aproximação à teoria geral da valoração *deweyana,* Butler (2021) aponta para a vulnerabilidade linguística ao refletir sobre o poder do nome, reforçando que nomear é também impor valores. Ao refletir sobre como ocorre essa ação injuriosa dos nomes, a filósofa feminista trata das condições gerais da nomeação como algo dado ou imposto e assinala para o fato de que o ato de nomear é também uma ação unilateral. "Somos por assim dizer, situados social e temporalmente ao sermos nomeados. E dependemos dos outros para receber um nome, para a designação que supostamente nos confere singularidade".

Dito isso, o que se tem então é que o ato de nomear também é uma relação de poder ao atribuir ao outro uma existência. Essa relação é classificada aqui como unilateral, sem que possua necessariamente uma forma, mas constituindo ao sujeito falando uma condição de vulnerabilidade permanente, como define Butler (2021). "O poder perturbador e até mesmo terrível de nomear parece evocar esse poder inicial do nome para inaugurar e manter a existência linguística, de conferir uma singularidade espacial e temporal".

Para romper com as zonas de silêncio e obscuridade, as mulheres enfrentam os valores que são nomeados e impostos por uma cultura masculina branca. É preciso então renomear, "desentrincheirar" significados fixados pelo gesto de nomear através do discurso/falar, como uma ação de confronto com verdades negadas ou reprimidas por essa cultura. Esses esforços, segundo Davis (2016), são uma resposta à supremacia masculina e estabelecem um espírito de luta militante para o movimento de mulheres de modo geral.

O que Davis (2016) acrescenta é que no confronto a esse silêncio o debate sobre mulheres atravessa as questões de raça e classe e não pode ser visto de forma separada. Davis (2016) propõe que a luta pela igualdade das mulheres passa também pela libertação da mulher negra. Ou seja, nos esforços feministas, devem-se considerar as convergências entre raça, classe e gênero

como contribuição para práticas mais igualitárias. “Enquanto as mulheres negras trabalhavam como cozinheiras, babás, camareiras e domésticas de todo tipo, as mulheres brancas do Sul rejeitavam unanimemente trabalhos dessa natureza”.

4. Quadros de sentido

Para que tenhamos uma melhor compreensão sobre a dessas figuras públicas, passamos as reflexões sobre o conceito quadro (frame) a partir de Goffman (1986) como acontecimentos básicos possíveis de serem identificados. “Parto do pressuposto de que as definições de uma situação são construídas de acordo com princípios de organização que determinam os acontecimentos – pelo menos os acontecimentos sociais – e nosso envolvimento subjetivo neles.” Segundo Goffman, é a partir de um conjunto de quadros primários em diferentes sequências de atividades que se torna possível a realidade ou literalidade em situações da vida cotidiana, na interação com o outro. São diferentes contextos sociais e históricos, que variam de uma sociedade para outra, ou até mesmo em uma mesma sociedade, que geram diferentes quadros primários.

Nestes casos, Goffman (1986) explica a noção de literalidade pelo conceito de transformação. Para o sociólogo, uma transformação nada mais é que a ação de tornar um quadro primário como modelo. O que significa dizer que em cada ação/ato de transformação remove-se a atividade transformada da atividade literal. Neste sentido, quando a performance envolve a necessidade de ‘enquadrar’ de modo diferente os mesmos acontecimentos, Goffman (1986) aponta para a ideia de enquadramento.

Sendo assim, o que Goffman (2012) propõe é que a vida cotidiana e a conduta corriqueira são envoltas de faixas estratificadas de enquadramento. Para uma melhor compreensão elaboramos a tabela abaixo a partir dos quadros primários, em diferentes enquadramentos, que identificamos no decorrer das entrevistas das documentaristas brasileiras Maria Thereza Azevedo, Isabela Ferreira e Lilian Solá Santiago para o Podcast Speculum:

Tabela 1: quadros primários

Mulheres	Cineastas brasileiras	Documentaristas de Si
Estudante	Diretora e roteirista	Documentaristas/racismo cotidiano
Professoras	Diretoras de Cinema	Documentaristas/feminismo
Pesquisadoras	Artes Cênicas e Audiovisual	Dramaturgia/Ancestralidade
Pioneira	Cinema Nacional	Documentarista Negra

Fonte: Elaborado pelos autores

5. Falar de si, o cinema autobiográfico

O cinema, segundo o professor de história do cinema brasileiro Jean-Claude Bernardet (1980), é a arte de contar estórias, desde o surgimento do cinematógrafo, como era popularmente conhecido "uma máquina de contar estórias para enormes platéias, de geração em geração", e que tinha a ilusão como a sua grande novidade, uma ilusão de verdade, chamada de impressão da realidade, pois, concordando com Bernardet (1980), o cinema adquire a impressão de que é a própria verdade, sinônimo de vida.

Essa impressão de realismo que o cinema possui ganha ainda mais força se pensarmos no cinema autobiográfico, concordando com o pensamento da Dra. Mónica Baptista (2019) que desloca o conceito de autobiografia da literatura para o contexto artístico cinematográfico, onde afirma que as artes reivindicam uma ligação entre um sujeito narrativo, sendo o próprio autor, a vida e os episódios dela mostrados, e continua:

> Pode acontecer que certos segmentos de uma vida apareçam apenas no contexto de acontecimentos históricos e sociais, ou que sejam selectivamente evidenciados. Uma biografia pode ainda consistir em fragmentos ou rascunhos, organizados de forma incoerente, sem qualquer padrão ou contexto que os oriente. (Steiner & Yang, 2004 *apud* Baptista, 2019)

Dessa maneira, a autobiografia diz respeito de um autor, que conta a sua própria história, do seu ponto de vista, segundo a sua verdade a partir da sua experiência. O que não necessariamente signifique a representação fiel

da sua realidade, é uma versão da sua história, que possivelmente se não fosse contada por ele mesmo, seria diferente. O aprofundamento desse pensamento nos permite considerar que o cinema, desde os primórdios, sempre buscou alcançar certo dado da realidade, uma camada de verdade que possibilitasse a representação do real, neste caso, da sua realidade subjetiva.

No cinema autobiográfico temos a busca incessante do homem em narrar, contar as suas histórias, em ver-se a si mesmo dentro de um processo que permite a alguém que veja a si próprio como sendo o outro, no mesmo instante, ser autor e personagem simultaneamente, o que abre o caminho para uma possível "construção ideológica", que de acordo com Baptista (2019) é a relação entre as intenções pessoais do autor com as circunstâncias históricas e contextos culturais vivenciados pelo mesmo, o que não anula o fato de o cinema autobiográfico tratar do grande tema que é a singularidade do ser.

Ser ou não realista é uma questão sensível para o cinema autobiográfico, como pontua a pesquisadora Julia Fernandes Marques (2022), ao esclarecer que o cinema permite, através da sua linguagem, a experiência da suspensão da realidade, ou a alteração da percepção do real. Em princípio, o cinema autobiográfico não deixa de ser cinema, e o cinema propriamente dito abre diversas possibilidades para uma contação de histórias, sejam elas mais ou menos ficcionais ou realistas. A questão é que, no cinema autobiográfico, as histórias estão diretamente relacionadas aos autores, que atribuem o grau de realismo em suas obras.

6. O cinema do homem e da mulher

No tocante à percepção, são nítidas as diferenças entre homens e mulheres de um modo geral, e no âmbito do cinema, não é diferente. Com o seu surgimento em sociedades europeias heterogêneas, o cinema já nasceu com uma estrutura patriarcal, é o que afirma Ana Catarina Pereira (2016), "A História do Cinema teve início nos finais do século XIX, em sociedades europeias heterogéneas com uma estrutura patriarcal comum".

O patriarcado está presente em obras cinematográficas de todo o mundo, prova disso é a baixíssima quantidade de festivais de cinema, feitos exclusivamente de mulheres que existem. De acordo com as tabelas apresentadas por Ana Catarina Pereira, em 2016 existiam apenas 53 festivais de cinema de mulheres em todo o planeta, desse total, 62% localizavam-se nos Estados Unidos da América, 26% na Europa, 10% na Ásia, apenas 2% na Oceania e nenhum no continente africano.

No Brasil, uma pesquisa publicada pela Agência Nacional do Cinema, 2007 e 2015, mesmo período do levantamento feito por Ana Catarina Pereira, revelou que as mulheres ocuparam 40% dos cargos de direção cinematográfica e receberam cerca de 13% menos que os homens. A pesquisa divulgada pela Ancine ainda expôs que, em 2016, 20,3% dos filmes lançados no Brasil foram dirigidos por mulheres, mas a metade dessas produções foram obras documentais. Os documentários, comparados ao cinema de longa-metragem, possuem um orçamento menor, ou seja, as mulheres estavam em desvantagem com relação aos homens da indústria cinematográfica naquele marco temporal.

Atualmente, as disparidades entre gênero e trabalho de homens e mulheres persistem. O patriarcado, enquanto um padrão de poder imposto pelos homens nos contextos socioculturais, continua a atuar nos imaginários e nas ações dos indivíduos de uma sociedade, como afirma a colunista Danielle de Noronha:

> Está presente no nosso dia a dia de várias formas e, como seres culturais, muitas vezes o reproduzimos sem perceber. Nossos costumes, práticas e convenções sociais, muitas vezes compreendidos como questões naturais, são na verdade construções. Como é possível constatar ao analisarmos o caso do mercado de trabalho. Pensando na relação entre os gêneros, certos padrões de comportamento, que estão presentes tanto no âmbito individual como no social, podem ser traduzidos como mecanismos de opressão, responsáveis por determinar relações de poder, hierarquias, lugares e papéis que as pessoas ocupam na sociedade. (Noronha, 2017)

O patriarcado enquanto uma forma de pensamento, dentro da esfera cinematográfica, pode ser observado como um problema estrutural que afeta as mulheres do mundo todo, tanto as mulheres realizadoras de filmes, quanto a todas aquelas mulheres aos quais os filmes alcançam. No Brasil, a presença das mulheres na direção cinematográfica teve um significativo aumento a partir do início de 2023, com a mudança do Governo Federal no Brasil, que criou e fortaleceu os mecanismos de apoio ao cinema.

Em consulta ao site do Itaú Cultural, a jornalista Luísa Pécora (2022) destaca que em 1981 e 1990 as mulheres tinham dirigido apenas 3,27% de todos os longas-metragens produzidos no Brasil. Recentemente, esse mesmo percentual passou para 11,35%, o que pode significar o surgimento de uma onda positiva com relação direta à atuação das mulheres no cinema brasileiro. Porém, ainda é cedo para se falar em igualdade de gêneros e oportunidades de trabalho no campo cinematográfico.

O debate sobre igualdade de gênero e trabalho cresce no Brasil, como argumenta Noronha (2017), "questões como disparidade salarial e assédio, antes mantidas a portas fechadas, se tornaram mais públicas. Profissionais se uniram em coletivos e grupos de debates, valorizando a mobilização conjunta". A Agência Nacional do Cinema (Ancine) agora conta com uma Comissão de Gênero, Raça e Diversidade, com foco em políticas públicas relacionadas à inclusão e à igualdade de oportunidades.

> Editais com paridade de gênero foram anunciados. Estudos sobre inclusão entre críticos e curadores foram produzidos. Novos festivais foram criados e os que já existiam passaram a dar mais atenção à diversidade. Desta forma, ajudaram a recuperar trajetórias como a de Adélia Sampaio, primeira mulher negra a lançar um longa-metragem nos cinemas brasileiros e a colocar o público em contato com cineastas indígenas, como Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Sueli Maxakali e Graciela Guarani. (Pécora, 2022)

É importante ressignificar o papel da mulher na indústria cinematográfica, e para dar início a este movimento, é necessário repensar as estruturas do

sistema, formatadas com base no patriarcado, e reconstruir os significados naturalizados e estabelecidos nos discursos e práticas sociais, que contribuíram até o momento para a conservação da objetificação, desigualdades, e exclusão das mulheres no mercado cinematográfico. Com a paridade neste setor, o cinema apenas ganhará com a maior diversidade: as diversas maneiras de compreender e executar as fases de pré-produção, produção e pós-produção do cinema. Isso oportuniza, como sugere Pécora (2022), um cinema mais rico, plural e representativo.

7. *PODCAST* SPECULUM: AS ENTREVISTAS

a. Estados da mulher

Na literatura temos uma apreensão, por Nathalie Heinich (1998), de estereótipos de mulheres na ficção ocidental. Os diferentes estatutos da mulher nas obras literárias: jovem casadoira, mãe, esposa, amante, solteirona. Categorias que nos são conhecidas não apenas pela cultura romanesca que lhes serve de veículo, mas também pela experiência de vida. Em que medida o cinema documentário das mulheres no falar de si pode ser uma experiência para termos um deslocamento desses "estados de mulher" forjados na ficção e no cotidiano?

Como resposta a essa pergunta, o primeiro apontamento que a nossa entrevistada Lilian Solá Santiago[2] destacou foi que "todas essas categorias são a visão do homem sobre a mulher". No cinema em geral, tanto a ficção como o documentário foram forjados nessa visão masculina, uma restrita classificação patriarcal.

O documentário autobiográfico é o lugar das mulheres falarem de si, de elas explodirem com esses "estados da mulher", é a oportunidade de as cineastas "trazerem todas as outras milhões de possibilidades que o ser

2. Lilian Solá Santiago foi uma das três cineastas brasileiras entrevistadas para o Podcast do Projeto Speculum que utilizamos como recorte para a presente análise. O referido *podcast* encontra-se em processo de edição na presente data, 20 set. 2023, após o processo de edição, o mesmo estará disponível na plataforma do Spotify entre os episódios do *Podcast* do projeto de investigação "Speculum - Filmar-se e ver-se ao espelho: o uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa (LabCom/FCT), assim como as demais entrevistas referenciadas deste artigo.

feminino traz em si" (Santiago, 2023). Nessa mesma linha de pensamento, Maria Thereza Azevedo comenta que os "estados da mulher" são ultrapassados, não classificam as mulheres da contemporaneidade. "A mulher mudou muito e às vezes as pessoas não estão acompanhando. Às vezes, elas próprias não estão acompanhando esse processo de mudança".

Maria Thereza Azevedo, também entrevistada do *podcast* Speculum, admite a não distinção entre os filmes documentários e os de ficções, e quando dizem respeito aos estados da mulher, pois as mulheres são muitas, e a cada trabalho autobiográfico, surgem outras mulheres, novas mulheres a partir do legado das outras.

Há outras mulheres aqui que são muitas, muitas, e muitas outras categorias que não se encaixam mais nessas categorias, que já foram as categorias fixas desses romances. Então, são muitas outras categorias que estão por vir, porque as coisas mudaram muito. Tem outras, novas mulheres que estão nascendo e que estão surgindo, às vezes das próprias mulheres velhas, novas mulheres nascendo de mulheres, inclusive velhas, outras mulheres. (Azevedo, 2023).

Concordando com Lilian Santiago e Maria Thereza Azevedo, a Isabela Ferreira (2023) acredita que as produções cinematográficas feitas por mulheres possuem uma diferença singular, capaz de revolucionar por meio da identificação, e relatou:

> Eu fiz um documentário sobre a Maria Taquara, que foi uma mulher negra. Então, é uma figura histórica, típica de Mato Grosso, de Cuiabá. Então eu tento, na verdade eu nem tento. Eu acho que eu acabei me aproximando dessa realidade sem querer, pude retratar, começando retratando a minha história. Eu comecei a me identificar com a história de outras mulheres, assim como a Justina, que é uma líder quilombola que lutou tanto para ter ali uma demarcação de terra. Então são histórias de mulheres que, assim como eu, são negras e são líderes no seu próprio território. Então, acho que isso, trazer esse outro olhar é muito impor-

> tante para mim. E é uma coisa que me identifica muito. Se eu trago nessas realizações e para que outras mulheres, assim como eu, possam se identificar também.

É perceptível o incômodo na fala das entrevistadas Speculum, ao falarem sobre os conceitos de "estados da mulher" de Nathalie Heinich (1998), onde admitem a existência de tais termos ainda na atualidade, "eu acho esses clichês aí de jovem, casadoira, mãe, esposa, amante, solteironas essas categorias aí, elas, elas já não nos dão conta de maneira nenhuma da mulher, a mulher mudou muito" (Azevedo, 2023), e da mesma maneira, é nítido o pensamento otimista ao falarem que esses estados estão em processo de mudança, o que está sendo trazido por meio do cinema autobiográfico feito por mulheres:

> O documentário autobiográfico é um momento muito bonito, que tem a ver com a primavera feminista dos anos recentes, além dessa capacidade de tomar os meios de produção, de tomar o lugar de fala, que a gente está numa pré-história, de coisas que vão mexer estruturalmente com muitas coisas. (Santiago, 2023).

É nítido o caráter militante que assume o discurso de cada uma das entrevistadas Speculum: elas tomam seus lugares de falas enquanto cineastas, produtoras de conteúdos autobiográficos, que falam de si mesmas com o intuito de alcançar muitas outras mulheres, e as darem visibilidade e representatividade no mercado cinematográfico.

b. O poder de nomear: mulheres que perderam o nome

Incontáveis são os casos de apagamentos e silenciamentos das mulheres ao longo da história, como bem ressalta Julia Fernandes Marques (2022) ao enumerar como exemplos: a impossibilidade do direito ao voto; à educação formal; aos espaços de representação política; ao direito de ir e vir sem a autorização expressa de um marido, irmão ou pai; à igualdade salarial; ou até mesmo, o direito de nomear-se a si própria.

O não poder se nomear caracterizou-se como um ponto sensível na fala de Lilian Solá Santiago: ela explica que o seu filme *Pega a Laço* foi uma tentativa de contar a história de ventre a ventre, onde as mulheres perdem o seu próprio nome. "A gente doa a nossa história pro patriarcado, a gente traz o nome dos homens", observa Lilian. Como as mulheres, ora carregam o nome do pai da mãe, ora do pai, dessa maneira perdendo a identidade, a cultura e a história da ancestralidade feminina. As mulheres não carregam os nomes de suas ancestrais mulheres, e continua:

> No Brasil principalmente, essa história é muito comum, a sua bisavó, sua tataravó foi pega a laço, a gente não sabe o nome dela, ela era indígena... É a minha história particular, mas ela é muito comum. Então, falando com as pessoas, todo mundo tem um "ai eu conheço alguém, comigo isso aconteceu também, então falar pela primeira vez, não é uma coisa que me dediquei a uma, toda uma carreira para fazer projetos audiovisuais autobiográficos, mas esse projeto, ele nasceu assim, ele se colocou assim, por essa semelhança da minha história com a história de tanta gente, dessa micro história representando essa macro história, que é apagada, a história das mulheres, das indígenas, que literalmente foram pegas a laços, isso quer dizer, que foram violadas, ou sexualmente violentadas, ou foram tomadas, obrigadas a se batizar como europeias, obrigadas a não falarem mais sobre a sua própria língua, a ceder o seu corpo e a sua alma pra fazer essa nação brasileira, que acha que é branca, o que é o mais engraçado de tudo. (Santiago, 2023)

Aliadas às questões do não nomear, como forma de apagamentos e silenciamentos, estão as questões da não representatividade da mulher em posições de poder. Essa representação é menor ainda quando se trata da mulher negra. Lilian Solá Santiago lembra a fala de Beatriz Nascimento, que foi uma grande pensadora das questões raciais, onde diz: "É preciso a imagem para se ter a identidade". Lilian afirma que as mulheres pretas sofreram um processo de "apagamento" e, por isso, acredita que atualmente essas mulheres, assim como ela, precisam de imagens para se ter a identidade.

A não representatividade do real pelas imagens pode dificultar a própria existência da mulher em sociedade, como afirma "se você não se vê, fica muito difícil" (Santiago, 2023). E relata que em determinado momento da sua infância sofreu muito com a falta das imagens, de identificação com os personagens famosos dos anos 80, onde as representações de mulheres negras quase não existiam, e quando apareciam eram sempre estereotipadas, "eram caricaturas de pessoas, e isso me fazia muito mal" (Santiago, 2023). Por assim dizer, na contramão desse pensamento, Lilian Solá Santiago, por influência de sua família que já trabalhava com o audiovisual, percebeu a necessidade de mudar essa perspectiva, e militar pelas causas femininas, no universo do cinema.

Nesse sentido, é possível presumir a enorme potência que o cinema autobiográfico adquire ao contar histórias feitas e protagonizadas por mulheres, visto que "o cinema, como ferramenta de poder, acaba por ser utilizado como aparato discursivo a serviço da consolidação da ordem e das instituições dominantes" (Marques, 2022), logo, se o cinema foi capaz de contribuir para a construção de estereótipos femininos até então, é absolutamente possível que ele faça o caminho reverso, colaborando para a ressignificação destes mesmos estereótipos.

c. O singular e o geral: a identificação

Emprestado da literatura, o conceito de "identificação" no cinema utilizado neste artigo parte da ideia central de Ana Catarina Pereira (2016) que a descreve como sendo o processo utilizado para descrever o nível de simpatia por ou a criação de vínculos a uma personagem específica.

No cinema, por sua vez, foi relacionado com o "ponto de vista": o/a espectador/a vê e segue um filme a partir do ponto de vista da personagem, apropriando-se do seu olhar como objecto do mundo exterior. Nesta perspectiva, associando-se a uma empatia narrativa com os sonhos, valores, memórias ou experiências da personagem eleita, a identificação envolve também um efeito visual conseguido pelo tipo de plano, enquadramento, edição

e montagem. Tratando-se de um processo que atenua as fronteiras entre o "eu" e o "outro", inclui não apenas as fases descritas pela psicanálise, mas também outras relacionadas com o consumo cultural, numa abordagem mais generalista (Pereira, 2016).

Entender o conceito de identificação é particularmente essencial para compreender as falas de Isabela Ferreira (2023), em entrevista ao *podcast* Speculum, visto que no início de sua carreira, e em primeiro lugar, a jovem cineasta nunca havia pensado na possibilidade de trabalhar com o cinema, não fosse a questão da identificação, ou a falta de identificação com a sétima arte, como veremos a seguir:

> O fato da situação foi a seguinte: a gente estava na sala de aula e a professora estava falando como em Cuiabá as pessoas são feias e começou a falar sobre isso, né!? E falando por causa dos traços, por causa dos traços negros. Era específica sobre isso. E naquele momento foi algo tão chocante que a turma não se moveu. Não foi só eu, mas a turma toda não teve uma reação. E revendo essa cena, hoje eu penso, mas eu poderia ter reagido de tantas formas. Só que naquele momento, ninguém esboçou reações, não teve como reagir. Então, eu acho que por isso que ela foi tão impactante, por isso que tinha que ser mostrada, porque ela não é só em relação à sua cor, mas ao seu cabelo em relação a tudo. (Ferreira, 2023)

A cena descrita por Isabela Ferreira, de um cotidiano dentro de classe universitária, é um exemplo clássico e atual do pensamento de Laura Mulvey (*apud* Pereira, 2016) sobre "uma constante deturpação de imagens, sendo a identificação constrangida por um processo cultural complexo que reproduz os princípios da cultura dominante, ao mesmo tempo em que reforça a identidade patriarcal", por assim dizer, a identificação que Isabela presenciou e sentiu em sua própria pele, pode ser entendida como o resultado de um imaginário social, fruto direto do patriarcado.

As imagens em movimento produzidas pelo cinema, em vias gerais, de acordo com Baudry (*apud* Pereira, 2016), possuem um enorme potencial difusor da ideologia dominante, a patriarcal no caso, visto que o espectador

se identifica menos com os enredos e narrativas, do que com o que é, de fato, mostrado pela câmera. Essa premissa abre um possível caminho para a reformulação desse imaginário degradante em que se encontram as mulheres. O cinema pode ser uma oportunidade de militância contra a ideologia dominante do patriarcado, atitude expressa de Lilian Solá Santiago (2023), "Minha militância negra/indígena é através da imagem", e Isabela Ferreira (2023):

> No curta metragem, eu trago a questão do turbante, a questão da ancestralidade, que ela não é respeitada, que não é só um adereço. Eu trago a questão, ali na situação da noite, da balada, com as pessoas negras. Elas não são a escolhida. Então tem essa, essa questão também. Então eu trago várias situações que, ao longo da minha vida eu fui vivendo e que está retratado ali, de uma forma sutil, mas que ainda assim causa incômodo.

Ao relatar essa cena, Isabela Ferreira acredita na possibilidade de fazer a diferença, ainda que tenha a consciência de que a audiência a interpretará à sua maneira, de acordo com as suas respectivas subjetividades, que as imagens retratadas no cinema não escolhem a cor, raça ou crença: qualquer pessoa passível à visão pode ser sugada pela força enigmática de uma imagem. Porém, mesmo que parte dos espectadores possam não entender a sua mensagem, a princípio, o que Isabela Ferreira, e as demais entrevistadas Speculum desejam mostrar, é a força da sua identidade representada, sendo inegável a sua capacidade de chamar atenção, por suas cores, formas, linhas, ângulos e enquadramentos.

É a potência do cinema autobiográfico em transformar o singular em geral, e vice-versa, pois após a distribuição, o cinema insere-se no mundo de tal forma que é impossível passar despercebido a ele, não se identificar, em certa instância, com as histórias neles retratados. Se na identificação existe uma força inovadora e revolucionária, é nisto que as entrevistadas do *podcast* Speculum Lilian Solá Santiago e Isabela Ferreira, acreditam, no cinema de militância, feito a partir de suas próprias histórias, contadas por elas mesmas.

d. Expressão artística: realidade & ficção

A percepção da arte cinematográfica, como apreensão da mente humana, pode se caracterizar como uma ação transformadora. O filtro perceptivo vai processando o mundo, uma nova realidade criada pela sétima arte, de forma subjetiva, como aponta Cecília Almeida Salles (2004) sobre o processo criativo, onde diz que cada olhar é único e específico, e não necessariamente idêntico ao original.

Há de se pensar o cinema enquanto conflito, como afirma Lilian Solá Santiago (2023), "o cinema é conflito, são lados díspares que se chocam, e que levam a história adiante, levam a gente a se interessar por um filme, e pela narrativa". As narrativas autobiográficas podem transformar os sujeitos, em objetos, as autoras em personagens, a realidade em ficção, e por que não pensar no movimento inverso? No decorrer da história, muitas vezes as mulheres foram vistas como objetos de consumo, como fotografias emolduradas em quadros e postas nas paredes. Pensar as fronteiras entre realidade e ficção em âmbito cinematográfico, se faz absolutamente necessário, ponto pertinente da entrevista no Podcast Speculum com Maria Thereza Azevedo (2023), assim como admitir que um filme autobiográfico possui ambas as linguagens, o que comenta Lilian Solá Santiago:

> Lilian Solá assume que os seus filmes são uma mescla de história, memória e invenção, mesmo sendo um documentário, pois pensa que "o documentário é invenção, é criatividade, é o tratamento criativo da realidade", ou seja, uma ficção, seus filmes são histórias, que não tem exatamente um fiel compromisso com a realidade propriamente dita, são híbridas, e com certeza, possuem a verossimilhança, o sentimento do real, assim como as questões que a tocam. (Santiago, 2023)

Concordando com Lilian Solá Santiago, Maria Thereza Azevedo acredita que muitas histórias já haviam sido trabalhadas no cinema autobiográfico, que as narrativas se repetiam na medida em que eram contadas repetidas vezes. Mesmo sendo histórias interessantes, e gostosas de contar, elas poderiam se modificar, alterar-se entre a ficção e a realidade:

> A gente cria histórias mesmo que a gente tenha pensado que aquilo tinha ocorrido. Mas é um ponto de vista, né? É um foco narrativo, né? Então, assim, esse ponto de vista, na medida em que cada vez que você conta, você vai criando e, dependendo da reação das pessoas, você vai desenvolvendo, dando um pouco mais de foco num determinado ponto ou no outro e tal. [...]. É a ponto de a gente, inclusive, ter dúvidas de que aquilo realmente é daquela forma ou não. Mas isso aí não tem como, como não existe, não existe. Quando se trata de narrativa, quer dizer, não existe a verdade absoluta. Não existe a narrativa, né? Então, assim é aí que é o espectador, aquele que ouve e ele está incluído nesse processo. Você não vai contar alguma coisa para qualquer um, né? Então, você tem uma cumplicidade com o outro e esse, o outro, que a princípio é alguém que está na frente da câmera e você está dialogando porque é uma câmera, não é só uma câmera, tem alguém ali e tem várias pessoas ali. Então assim é. Então você tem esse lado e tem um outro lado também. Que é essa paixão por narrar que é própria do ser humano, não é essa coisa dada de narrar. Isso é próprio do ser humano. Ser humano não é um contador de histórias. Então ele conta histórias que ele participou, que ele viu que ele fez parte. Então, assim, eu acho que tem esses aspectos. (Azevedo, 2023)

Diante das falas das entrevistas no *podcast* Speculum, Lilian Solá Santiago e Maria Thereza Azevedo (2023) concordam que as mensagens produzidas e reproduzidas pelo cinema, em especial, pelo cinema autobiográfico, vêm ao mundo para todos, aos milhares, de várias formas e formatos, todos as assistem pelas telas espalhadas pelo mundo, na televisão, nos outdoors, nas paredes, nas ruas, em cada cantinho da cidade e até no corpo das pessoas. As cenas consideradas marcantes pelo cinema se popularizaram de tal forma que se tornaram absolutamente comuns no cotidiano urbano, como se elas fossem parte da natureza, sempre existindo, se constituindo desta maneira, parte integrante, enraizada e viva do mundo, dessa maneira, real, mesmo que compostas por fragmentos ficcionais.

8. Últimos apontamentos

Ao analisar as falas das entrevistadas, vemos uma curiosa mistura de experimentações das mais diversas. Misturam-se história de vida, realidade, desejos e sonhos em seus trabalhos, onde fica claro que as autoras buscavam compreender as potencialidades do fazer o cinema autobiográfico. O impacto em suas vidas foi enorme: o pensar e o fazer cinema nunca mais foram os mesmos em suas vidas. Sobretudo, aquilo que se compreende como expressão artística, a linha tênue entre a realidade e a ficção. A proliferação de imagens, em formato cinematográfico, daquilo que elas acreditam ser, traria um forte impacto às suas semelhantes, pois como nunca antes, teria sido possível construir a própria forma como umas veriam as outras, apelando para os elementos presentes no cinema autobiográfico feito por mulheres.

As documentaristas encontram também no cinema autobiográfico a ferramenta onde assumem um novo enquadramento: o de militantes. O uso das imagens produzidas através do cinema permite a essas mulheres denunciarem o racismo e a misoginia que elas enfrentam no cotidiano, e dando a ver esse reflexo para outras mulheres, a potência da experiência estética. Expõe o quanto ainda é necessário que as mulheres lutem por mais equidade diante de grandes desigualdades sociais, contra a falta de representatividade de mulheres no cinema e em tantos outros setores. A luta pela igualdade, respeito e liberdade de criação compõe a imagem desse cinema autobiográfico que é movido pela coragem pessoal e sensibilidade artística.

Referências bibliográficas

Baptista, M. A. S. (2019). *Autobiografia em cinema.* Tese (Doutorado em Artes) – Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa - Universidade de Lisboa.

Bernardet, J.-C. (1980). *O que é cinema.* São Paulo: Editora Brasiliense.

Butler, J. (2021). *Discurso de ódio – Uma política do performativo.* São Paulo: Editora Unesp.

Davis, A. (2016). *Mulheres, raça e classe.* São Paulo: Boitempo.

Dewey, J. (1958). *Experience and Nature*. New York: Dover Publications, Inc..

Dewey, J. (2009). *A valoração nas ciências humanas.* Campinas (SP): Autores Associados.

França, V. R. V. (2000). Comunicação e política: edifica-se uma tradição? *Anais do IX Compós*, Belo Horizonte, MG, Brasil, IX.

Heinich, N. (1998). *Estados da Mulher. A identidade Feminina na ficção ocidental*. Lisboa; Editorial Estampa.

Marques, J. F. (2022). O cinema autobiográfico de mulheres como resistência: autonomeação e a subversão de estereótipos do cinema de hegemonia patriarcal. *Nhengatu. Revista Iberoamericana para Comunicação e Cultura Contra-Hegemônica*. Edição especial: Dossiê ComuniMídia. nº 6. ISSN: 2318-5023. v.1. Resistências, Imaginários e Decolonialidade. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/nhengatu/article/view/60866. Acesso em: 19 set. 2023.

Noronha, D. (2017). *Elas por trás das câmeras: reflexões sobre as mulheres no audiovisual*. Associação Brasileira de Cinematografia (ABC), Rio de Janeiro, 7 ago. Seção Artigos. Disponível em: https://abcine.org.br/artigos/elas-por-tras-das-cameras-reflexoes-sobre- as-mulheres-no-audiovisual/. Acesso em: 14 set. 2023

Pécora, L. (2022). *Um novo espaço para as mulheres no cinema*. Itaú Cultural, São Paulo, 16 ago. Seção de Artigos. Disponível em https://www.itaucultural.org.br/novo-espaco-para- mulheres-cinema. Acesso em: 14 set. 2023.

Pereira, A. C. (2016). *A mulher cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Editora LabCom. IFP. Covilhã.

Perrot, M. (1998). *Mulheres Públicas.* Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: fundação editora da UNESP.

Perrot, M. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005.

SALLES, C. A. (2004). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2 edição. São Paulo: FAPESP: Annablume.

SPECULUM: Filmar-se e ver-se ao espelho: podcast#2 – entrevista com Isabela Ferreira. Entrevistada: Isabela Ferreira. Entrevistadores: Pedro Pinto de Oliveira e Julia Gabriella Nogueira Munhoz. Edição: Marisa Alves Pedro. Cuiabá-MT, Brasil, 06 maio. 2023. *Podcast*. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/0GGikPjb1nFuphGX0AnCZH. Acesso em: 18 set. 2023.

SPECULUM: Filmar-se e ver-se ao espelho: podcast#3 – entrevista com Maria Thereza Azevedo. Entrevistada: Maria Thereza Azevedo. Entrevistadores: Pedro Pinto de Oliveira e Priscila Lima Freitas. Edição: Marisa Alves Pedro. Cuiabá-MT, Brasil, 02 ago. 2023. *Podcast*. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/0GGikPjb1nFuphGX0AnCZH. Acesso em: 18 set. 2023.

O CONTRACAMPO COMO MOVIMENTO INFINITO: O LEGADO FÍLMICO E ACADÉMICO DE RAQUEL SCHEFER [1]

Caterina Cuccinota

Introdução: a entrevista em três eixos fundamentais

Em junho de 2023, para a secção de *podcasts* do projeto *Speculum*, a professora e cineasta Raquel Schefer aceitou o convite para expor a sua relação com o conceito de documentário autobiográfico e explicar o seu processo criativo, entre a escrita académica e a realização de oito curtas metragens, que a própria divide em duas principais e seis secundárias.

Avança-se aqui uma nova hipótese de análise acerca do trabalho de Schefer, entendendo-o como uma proposta de cinema expandido, numa ideia de construção de um contracampo imaginário que se materializa não só com os filmes, mas também em textos académicos, apresentações artísticas e performances inspiradas no seu trabalho.

Um dos desafios nas atividades do *Speculum* foi a criação da seção de *podcasts*, na qual membros integrados do projeto conversaram com cineastas de língua portuguesa em entrevistas filmadas acerca do uso da escrita de si através do documentário. Raquel Schefer foi a quinta convidada. O presente ensaio pretende refletir sobre essa entrevista[2].

1. Este capítulo de livro foi originalmente publicado em: Cucinotta, C. (2024). O contracampo como movimento infinito: O legado fílmico e académico de Raquel Schefer. *Rotura – Revista De Comunicação, Cultura E Artes*, 4(1), 232-243. https://doi.org/10.34623/40fw-rs31Ver URL: https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura
2. Acessível em https://speculum.labcom.ubi.pt/podcast/.

Tendo presente o livro de Schefer, *El autorretrato en el documental: figuras, maquinas, imagenes* (2008), e a partir dos conceitos desenvolvidos na conversa, examina-se a forma como a prática fílmica e a teoria académica em Schefer parecem seguir um mesmo percurso de construção de espaços e corpos da descolonização. Os exercícios fílmicos de Schefer misturam o documentário dos arquivos familiares do avô com fragmentos ficcionais reconstruídos pela própria realizadora. Porém, é no trabalho académico que o conceito de pós-colonialismo aplicado ao âmbito cinematográfico se prolonga, a partir de outras formas e metodologias, centrando-se na análise do cinema político e anticolonial, numa articulação entre estética e política que aprofunda as relações entre modernismo e primitivismo.

A entrevista teve lugar na plataforma Zoom no dia 26 de junho 2023, pelas 14h00. As questões do uso do documentário autobiográfico como escrita de si revelaram uma profunda conexão entre os filmes de Schefer e o próprio projeto *Speculum*.

Lemos no site do Projeto *Speculum*: "Interessa [...] estudar modos de aparecer através do material autobiográfico e da situação catártica das cineastas a estudar".[3] É o caso de Raquel Schefer (1981), realizadora das curtas-metragens *Avó (Muidumbe)* (2009) e *Nshajo (O Jogo)* (2010), professora associada na Universidade Sorbonne Nouvelle e investigadora colaboradora do Instituto de História Contemporânea (IHC) da Universidade Nova de Lisboa.

A entrevista desenvolveu-se a partir de três eixos que contribuíram para ordenar ideias apresentadas por Schefer nas duas curtas-metragens, assim como os conceitos trabalhados ao longo dos anos em artigos, ensaios e no livro *El Autorretrato en el Documental: Figuras, Máquinas, Imágenes* (2008).

1. O primeiro eixo prende-se com o uso de materiais de arquivo. Em particular, a inserção da ficção dentro desses materiais, películas em Super 8 provenientes do ambiente familiar, mostram já uma metodologia prática que corresponde a um certo tipo de estética. Schefer recorreu a uma

3. https://speculum.labcom.ubi.pt/sobre/visao/

câmara Super 8 para os excertos de ficção, seguindo o estilo original e deixando o espetador com a sensação de que as imagens provem de um mesmo movimento temporal. Os excertos de filmagens do avô mostram a chegada da família à sua nova residência em Muidumbe, no Norte de Moçambique, onde aquele foi assumir o cargo de chefe do posto administrativo. Nestes excertos, a figura da avó é central em movimentos e gestualidade, como também resulta essencial na metodologia de filmagens da própria realizadora, que a imita, materializando uma nova e pessoal versão ficcionada.

2. O segundo eixo relaciona-se com o interesse de Schefer pelo documentário autobiográfico. O ponto de partida da reflexão, de facto, acaba por ser não tanto o avô, figura chave que filma ambientes e pessoas, mas a avó, mulher filmada. Ao longo da entrevista, Schefer dirá que se lembrava do avô em jantares e eventos familiares onde estes filmes eram projetados para toda a família. Sobre a avó, ficamos a saber que "contava sempre muitas histórias aos netos e à família em geral".

3. O terceiro eixo, fundamental para avançar na análise da obra de Raquel Schefer, é a relação profunda entre as representações do imaginário colonial provenientes da família e as investigações académicas através das quais se procura um contracampo ausente quer dos materiais de arquivo, quer das ficções personificadas por Raquel enquanto neta.

Reconhecemos que a procura de um "contracampo" na investigação académica de Raquel Schefer se reflete num estudo aprofundado do cinema colonial e pós-colonial, dos autores e das autoras que o desenvolveram, e das teorias que lhes são aplicáveis. Constatamos, porém, que tal relação exige um estudo aprofundado, ao mesmo tempo que verificamos como a relação entre filmes e textos académicos incita a um contínuo movimento artístico de análise entre estética e política, no qual a estética é também política e a política se torna estética.

O relato pessoal como reconstrução da memória

Durante a entrevista e depois de a entrevistadora (Caterina Cucinotta) ter apresentado um resumo dos três eixos que ajudaram a distinguir as várias fases do processo criativo na obra de Raquel Schefer, foi dada a palavra à entrevistada, convidando-a a regressar às motivações iniciais do seu interesse pelo documentário autobiográfico.

No primeiro momento, Schefer sentiu-se livre de começar o seu testemunho com uma apresentação da sua relação com os materiais de arquivo, numa perspetiva de análise dos processos criativos que a levaram à decisão de partilhar, fora do contexto familiar, os vídeos filmados pelo avô com uma câmara à mão e só mostrados aos membros da família.

> Os meus avós viveram em Moçambique durante o período colonial, entre os anos cinquenta e 1975. Aliás, partiram poucos dias antes da independência de Moçambique. O meu avô era inicialmente chefe de posto e depois foi administrador colonial, portanto, estava ligado diretamente à administração colonial. Eu nasci em Portugal já. A minha mãe veio para Portugal em 1975, tinha 17 anos. E desde que era pequena, desde que tinha três ou quatro anos, [n]as minhas primeiras memórias, lembro-me de que nos reuníamos em família regularmente e víamos esses filmes em 8 mm e em Super 8 que o meu avô projetava. Eu lembro-me que desde muito pequena me deparava com uma sensação assim, de estranheza e de não familiaridade num contexto familiar, porque, claro, estava com a família, com as pessoas que me eram e são próximas. Mas ao mesmo tempo, sentia que esse núcleo familiar pertencia e continuava a pertencer a um espaço de tempo que me era alheio. E então vivia um pouco a minha vida, até ter feito essas curtas-metragens e até hoje, um pouco sob uma espécie de sortilégio, espetralizada por essas imagens e, por conseguinte, também com o território e com um período histórico em que eu não tinha vivido. E, portanto, com estas duas curtas-metragens, o que eu tentei não foi, de alguma forma reconstituir a memória ou o

> imaginário daquele período, mas foi mais trabalhar a minha memória indireta. Portanto, a minha primeira tentativa de trabalhar com aqueles arquivos foi quando estava a fazer o Mestrado na Argentina.

De um ponto de vista artístico, Schefer recupera assim a experiência da vivência em família através da projeção dos filmes que o avô tinha trazido de Moçambique. A sensação de estranheza perante aquelas mesmas pessoas que, num determinado momento histórico, tinham vivido situações completamente diferentes do contexto conhecido pela realizadora, a atmosfera das projeções em 8 mm deixava-a incomodada, mas com vontade de trabalhar mais sobre um tópico importante, a "memória indireta". De um ponto de vista académico, Schefer relata como, a partir do seu Mestrado na Argentina, na Universidad del Cine, em Buenos Aires, iniciou um percurso duplo entre a criação de um documentário, que diz não ter chegado a ter uma montagem definitiva, e uma tese sobre o tema do autorretrato no cinema, que em 2008 acabou por ser publicada em livro com o título *El Autorretrato en el Documental*.

De volta a Portugal, em 2008, depois de ter deixado inacabada a curta documental pré-montada em Buenos Aires, Raquel Schefer obtém uma bolsa de estudo para frequentar o curso de videoarte do programa "Criatividade e criação artística" da Fundação Calouste Gulbenkian. Se na entrevista relata o grande privilégio que sentiu em ter tido como professores Harun Farocki e Chantal Akermann, pode afirmar-se que foi graças a este encontro com alguns grandes documentaristas que se abalançou a uma segunda tentativa de deitar mão aos arquivos familiares: um cruzamento perfeito entre processo artístico e processo académico.

> No quadro deste curso, tínhamos de ir preparando e desenvolvendo um projeto de vídeo arte ou de cinema experimental. Eu decidi então retomar os arquivos familiares. Nessa altura, já tinha passado cerca de um ano e meio desde a defesa da minha tese e eu tinha estado a refletir durante esse período em possíveis estratégias de ficcionalização: de um cruzamento entre procedimentos documentais e procedimentos

> fabulativos, de maneira a tentar, de alguma forma, tornar visível essa memória indireta ou essa pós-memória, para utilizar o conceito de Marianne Hirsch, de Moçambique. Tu, há pouco, disseste que as curtas tinham uma dimensão autobiográfica: eu diria que é mais uma dimensão auto retratista, porque tal como no autorretrato, não há qualquer compromisso pela verdade e pensando na definição do Michel Beaujour, que é retomada pelo Raymond Bellour, há uma espécie de tensão entre memória e invenção. Neste caso, há uma memória indireta e uma pós-memória, também ela própria em tensão com a memória direta da minha avó, e, por outro lado, essa fabulação. Para lográ-lo, decidi reconstituir algumas cenas em que eu própria encarno a minha avó de maneira a jogar com essa memória e criar também uma tensão entre passado e presente e entre espaços: portanto, Moçambique colonial e o Portugal do fim dos anos 2000. Enquanto as estratégias que utilizei, é a sequência repetida várias vezes. Portanto, a repetição é uma das estratégias. Foi uma sequência à qual cheguei intuitivamente, não sei porquê. Na altura, tinha quatro ou cinco horas de material filmado entre os anos cinquenta e 1975, em Super 8 e em 8 mm.

Seguindo o fio alinhavado pela entrevistada, e de acordo com Marianne Hirsch e o seu conceito de "pós-memória" (2008), procuramos ir além das próprias emoções geradas inconscientemente nas gerações que se seguem a um trauma nacional. No caso da família Schefer, Raquel incorpora o cinema no ato performativo das emoções que lhes foram transmitidas ao longo dos anos, durante as projeções do avô e através das estórias contadas pela avó, oscilando entre uma procura da estética e um posicionamento político. Neste caso, pelo lado material, o uso da mesma película dos registos originais transmite uma ligação indissolúvel entre as filmagens do avô e as ficções de Schefer, enquanto, por outro lado, o espiritual, as imitações de gestos, vestuário, movimentos e cores desdobram a personalidade feminina da avó, prolongando-se numa reflexão tangível através da voz-*off*.

Para o efeito da criação de um contracampo, estas duas materialidades, película e gestualidade, resultam fundamentais não só na fase do processo criativo, como também na concretização da curta-metragem enquanto autorretrato.

Se o projeto *Speculum* indaga acerca de estratégias criativas que fizeram do documentário autobiográfico uma marca importante na entrada em cena das mulheres no mundo do cinema (em Portugal e no Brasil), é precisamente nestas estratégias que se encontra o cruzamento entre estética e política desenvolvido por Schefer no seu texto de 2008.

De facto, numa outra entrevista (Basto et al., 2021), a autora refletira sobre a importância de estratégias como a repetição e a ironia para subverter o olhar colonial de uma certa divisão entre sujeito e objeto (colonizador e colonizado), para reforçar uma nova metodologia de *re-performance* que englobe em simultâneo os dois pontos de vista. O cinema português contemporâneo, nos seus atos performativos de anticolonialismo, constitui, por isso, uma inspiração importante no processo criativo de Schefer que, nessa entrevista de 2021, citou *Acto dos feitos da Guiné* (1980), de Fernando Matos Silva, e *Paraíso perdido* (1992-1995), de Alberto Seixas Santos, como obras importantes na superação desta divisão binária.

> Recentemente, a divisão entre sujeito e objeto tem sido questionada por um corpo de trabalho que explora a "pós-memória" do colonialismo português, entre os quais eu modestamente mencionaria a minha curta-metragem *Avó (Muidumbe)*. As estratégias utilizadas em *Avó (Muidumbe)* envolvem uma abordagem sensível à memória do colonialismo e uma re-performance do imaginário colonial, com o objetivo de ultrapassar esta divisão. (Schefer in Basto et al., 2021, p. 89).
>
> Outro aspeto também interessante nessa sequência selecionada arbitrariamente é que é muito exemplificativa daquilo que poderia ser o olhar colonial que é, aliás, o tema de uma curta que estou a finalizar neste momento. Portanto, na sequência, os corpos negros estão quase em forma

de 4, na periferia do quadro cortado. São corpos rígidos, contrastando com o dinamismo da espécie de dança que a minha avó executa. E há quase uma espécie de indiferença, quase de objetificação desses corpos. Portanto, acho que essa sequência é bastante eloquente relativamente àquilo que poderia ser o olhar colonial que no fundo também é um olhar que, além de colonial, se interceta com outras categorias. É um olhar masculino. A minha avó acho que nunca filmou. Tenho algumas sequências que foram filmadas pela minha mãe, mas era sempre o meu avô a filmar. Um olhar branco. É e também, em certo sentido, um olhar burguês, porque, claro, nos anos cinquenta e sessenta, nem todos podiam aceder às câmaras cinematográficas, embora de formato amador, como é o caso desta. Portanto, é um olhar de dominação mais além, digamos, da função que o meu avô ocupava em Moçambique. Então, portanto, com esta curta, o que eu tentei foi realmente também, pensando assim, numa perspetiva derridiana, a de incorporar, introjetar essa memória também para assumir a culpa. E trabalhar nos arquivos consultados com a reconstituição, também de maneira a apontar para o que estava fora do campo, que evidentemente era toda a tessitura do sistema de dominação colonial. Mas há pouco dizia que a sequência foi selecionada aleatoriamente e enquanto preparava o filme teve conhecimento do massacre de Mueda, de que nunca tinha ouvido falar até à data. E sintomaticamente, daquelas coisas da intuição que não sei explicar, soube que a sequência tinha sido filmada poucos dias antes do massacre e a 30 quilómetros de Mueda.

A partir de Marianne Hirsch, com esta reconstrução da memória pessoal, a cineasta materializa, portanto, o seu próprio olhar de pós-memória que interceta várias categorias analisáveis a posteriori, a partir de uma perspetiva contemporânea e pós-colonial. O gesto do avô de filmar a chegada da família à nova casa na província africana comprova o princípio de uma nova vida, de um novo espaço e de novos corpos em movimento. Chefe de posto em Moçambique, o avô possui, de acordo com Schefer, um olhar colonial que é também masculino, branco e burguês. Comprar uma câmara define uma

atitude burguesa, tal como ser o único a filmar define uma atitude masculina. Colocar no centro do *frame* a dança da mulher em contraposição com os corpos negros, literalmente na periferia do enquadramento, é igualmente uma mistura entre o colonialismo branco e a chegada do homem burguês. Todos estes elementos, aleatoriamente selecionados entre mais de cinco horas de película filmada, vão compondo um contracampo, a invenção de uma performance e de uma voz-*off* recuperada no final da curta-metragem, e atuam como reparação de uma das maiores injustiças da história do colonialismo português: o massacre de Mueda. Em consequência, a reconstrução da memória através do uso dos arquivos familiares posiciona-se de modo diferente de acordo com a versão oficial de um dos eventos com maior impacto na luta da libertação de Moçambique.

No seguimento de uma análise dos processos criativos que acompanharam Schefer na realização das duas curtas-metragens, não só é importante contextualizar os factos históricos citados que materializaram o esboço de um eventual contracampo, como também resulta de fundamental relevância aproximar as práticas criativas de Schefer das suas práticas académicas.

A construção de um contracampo como representação da culpa assumida

Nos primeiros minutos da curta *Avó (Muidumbe)*, logo depois de uma sequência proveniente dos materiais de arquivo com chuva torrencial num largo, num jardim e numa estrada em terra batida, o espetador entra num atelier de costura com a Raquel Schefer e uma costureira, ambas atentas, uma a tomar medidas e outra a ajudar com alguns movimentos corporais como o levantamento dos braços. Quando a câmara se pousa no papel que a costureira está a escrever, vê-se outra folha com algumas fotografias impressas. Diretamente e através de um corte, volta-se às imagens em Super 8 e é mostrada a sequência onde um grupo de pessoas (entre as quais se reconhece a família Schefer, amigos e alguns africanos) se resguarda da chuva debaixo de uma varanda. A mesma chuva da sequência de abertura da curta. O corte brusco auxilia o espetador a fazer uma ligação visual entre as cópias das fotografias no atelier de costura e a mulher vestida com uma camisola

vermelha e umas calças pretas na varanda moçambicana. Voltando ao atelier e ao detalhe da cintura das calças alinhavadas, entende-se prontamente que Raquel Schefer está a materializar uma cópia do vestuário que a avó vestia na sequência da varanda e da chuva tropical.

Mais adiante, na sequência da leitura por Raquel da carta escrita pela avó já em 2008, reconhecemos a roupa, exatamente como uma cópia da original vestida em 1960 no dia da chegada a Muidumbe.

Ao longo da entrevista, Schefer sublinhou muitas vezes que a sequência final da curta foi escolhida aleatoriamente entre mais de cinco horas de película filmada, realçando com algum impacto visual, também através das palavras lidas na carta anterior, que as pessoas eram amigáveis e a vida decorria num ambiente pacífico. Nesta sequência final, vê-se um grupo heterogéneo de pessoas – entre militares portugueses, africanos, mulheres brancas e africanas, crianças –, felizes, todas sentadas numa varanda, já sem chuva, noutro momento da estadia em Muidumbe: exatamente uma semana antes do massacre de Mueda.

Esta primeira curta-metragem, portanto, termina com a voz-*off* da própria realizadora a relatar notícias geográficas sobre o território e informações sobre o massacre de Mueda. Fica-se a saber, por exemplo, que o total de mortos foi oficialmente declarado como 14, pelas autoridades portuguesas, mas segundo o relatório da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) seriam 600.

Eis o excerto final que revolve por completo a significação da obra fílmica de Schefer:

> A casa dos avós, a casa dos avós em Moçambique, a vida pacífica, gente amistosa e ordeira. Avó, avô, mãe, Yumbe, Imagens de Muidumbe em 1960, planalto dos Macondes. Distrito e província de Cabo Delgado, hoje com 63.820 habitantes e uma área territorial de 1987 quilómetros quadrados. Limita-se a sul com o distrito de Meluco, a sul e a leste com o distrito de Macomia, a norte e a leste com o distrito de Mocimboa da

> Praia e a norte e oeste com o distrito de Mueda. Em Junho, o massacre de Mueda, a 30 quilómetros dali, não foi filmado nem fotografado. De acordo com o relatório oficial português, 14 pessoas foram assassinadas. Segundo a FRELIMO, os mortos foram 600.

Nas palavras de Marianne Hirsch (2008), a memória é simultaneamente individual e social, incorporada e mediada, partilhada e contestada. É uma prática, mas também é um ato. Sobretudo, o que capta a atenção, no caso específico de Raquel Schefer, é o facto de a visão da memória não representar apenas uma ligação com o passado, mas materializar-se como uma existência presente que encara o futuro. A voz *off* sobre o massacre de Mueda e a sequência filmada de um grupo de pessoas numa varanda moçambicana representam, desta forma, o cruzamento perfeito da ligação que Hirsch apelida de existência presente que encara o futuro. A partir de vestígios do passado, Schefer reformula as imagens em movimento, misturando-as com um texto falado, quase sussurrado, a partir da voz da própria realizadora.

Numa sequência de poucos minutos, Schefer filma-se em Super 8, de longe, com o mesmo vestuário que antes se viu ser usado pela avó, na sequência original, até que começa a imitação dos gestos de abanar os braços e dar piruetas, mostrando uma cara feliz e sorridente.

Toda a parte relativa à costura da camisola alude, de facto, a uma personificação que do exterior (o tecido e o molde) passa para o interior (a gestualidade repetida), num movimento que não só denuncia a alegria naquele momento tão trágico que é o da ocupação portuguesa em Moçambique, mas vai além da reprovação geral e assume uma culpa através da estética do corpo que, precisamente nos *frames* da gestualidade, procuram e encontram um ato político.

O jogo, a maçã e a etnografia invertida

O segundo trabalho de Schefer é de 2010 e encontra-se dividido em três partes: *Nshajo* (O jogo), que dá nome à curta, *A maçã* e *Vayungu* (O conto do homem branco). É interessante descobrir como o fio condutor das imagens

em movimento que nos são mostradas é representado por um conceito de etnografia invertida, que entende como protagonistas homens brancos e mulheres brancas no centro de uma estreita análise antropológica, tendo como referência, de facto, as práticas dos colonizadores junto dos povos autónomos. De acordo com Balona, as imagens de arquivo que Schefer insere admitem uma certa violência colonial portuguesa "através de excertos de filmes amadores realizados pelo seu avô no norte de Moçambique" (2017, p. 25). São filmados jogadores de *petanque* em Paris, com o intuito de "mostrar comunidades europeias como etnografáveis" (Balona, 2017, p. 26), e tendo como ponto de referência os filmes etnográficos de Margot Dias.

Portanto, também nesta segunda curta-metragem Schefer regressa à análise dos arquivos familiares filmados pelo avô durante a sua vivência em Moçambique. Mas regressa-se de igual modo à figura da avó personificada por Schefer através de gestos e sons. Na segunda parte, a realizadora está sentada à mesa e descasca uma maçã com faca e garfo, enquanto uma voz-*off*, a da avó, relata um acontecimento dos anos sessenta entre ela própria e o antropólogo Jorge Dias, por ocasião de uma visita dele e da mulher, Margot Dias, a Moçambique. Diz Schefer:

> Esta curta mais uma vez também articula uma memória familiar com a memória coletiva e também a história privada, familiar com a história coletiva. Eu lembro-me que a minha avó, que faleceu há pouco tempo, era uma pessoa que contava muitas histórias e eu passava muito tempo com ela nessa altura. Lembro-me de estar com ela deitada, ela contava essas histórias e eu começava a imaginar, etecetera. Uma das histórias que me contava, e depois repetia a história, era que uma vez um antropólogo tinha ido com a mulher à casa dela, porque andava fazendo uma investigação no Planalto dos Macondes. Eles tinham ficado lá instalados uma semana, não se lembrava do nome, mas lembrava-se que a mulher era estrangeira e que eram muito simpáticos. A dada altura, num dos jantares, ela perguntou o que é que ele queria de sobremesa. Trouxeram a sobremesa e ele escolheu uma maçã. Como a minha avó estava habituada, começou a comer de faca e garfo, enquanto ele já es-

> tava a comer à dentada, mas, ao vê-la, imitou o gesto dela e ela depois ficou-se a sentir muito mal por ter sido descortês com o convidado. Mas contava-me essa história. Claro que eu não fazia ideia de quem era o antropólogo, até porque era pequena da primeira vez que ouvi essa história. Depois percebi que eram Jorge e Margot Dias.

Sobre Margot Dias, no documentário *Margot* de Catarina Alves Costa, apresentado em 2022 no Festival DocLisboa, a realizadora portuguesa retoma uma entrevista antiga, feita à antropóloga no momento em que Alves Costa, com 29 anos, começava o seu trabalho como realizador etnográfica e Margot Dias, então com 88 anos, estava na fase final da sua existência; falecerá com 93 anos em 2001. Antes, Ana Balona de Oliveira (2017) tinha relatado a importância dos filmes etnográficos de Margot Dias para os estudos de Antropologia em Portugal, definindo, porém, como algo crítico o momento histórico em que o casal Dias foi fazer pesquisa de campo a Moçambique:

> Com efeito, o casal Dias efectuou o seu trabalho de campo numa área e num período de crescente mobilização clandestina contra a presença colonial portuguesa, que culminaria na fundação da FRELIMO em 1962 (dois anos após o massacre de Mueda) e no início da luta armada em 1964. (Balona, 2017, p. 25)

É no âmago da memória coletiva e da memória familiar que se insere a reflexão de Schefer que, com um prolongamento que sustenta a etnologia invertida, narra um facto realmente ocorrido, dando-lhe um amplo significado que vai, novamente, à procura de um contracampo como um fio invisível que relaciona os arquivos familiares, o autorretrato e o percurso académico da realizadora. Vemos Schefer a imitar, novamente, um gesto que vem diretamente das memórias da avó, desta vez apoiando-se não tanto nas imagens em movimento, como tinha ocorrido com a dança na varanda no dia de chuva, mas, sim, no relato da voz-*off* da avó. Perante a mistura de vídeo e áudio, o espetador encontra-se novamente entre a memória pessoal de um facto ocorrido nos anos sessenta e a representação do mesmo fixada em película Super 8 a imitar o formato dos arquivos originais.

Para além do mais, se "A maçã" é a parte central da curta, os dois episódios, anterior e posterior a este, oscilam também entre memória coletiva e etnografia invertida. Se as primeiras imagens em movimento dos jogadores de *petanca* em Paris pretendem referir-se ao povo europeu, neste caso francês, como algo observável, de que se possa extrair uma análise, a última parte, relativa ao poema africano sobre a presença do homem branco, segue pelo mesmo caminho.

> Como me interesso bastante pela Antropologia e pelo paradigma antropológico, sobretudo no que concerne à questão da representação e da relação entre observador e observado, decidi reler com mais atenção o volume do Manuel Viegas Guerreiro consagrado aos jogos macondes: jogos e não só, cantos, etecetera. A minha ideia inicial era reencenar um dos jogos descritos nesse volume de *Os macondes de Moçambique*. Ia reunir um grupo de amigos para reencenarmos os jogos juntos, num parque em Paris, mas nesse dia nevou muito e tive de cancelar, porque não havia condições e até os transportes estavam fechados. Então, comecei a pensar em estratégias alternativas e decidi então, mais uma vez dentro dessa lógica da reconstituição e da ficcionalização, eu própria repetir o episódio de "A maçã" no Bois de Boulogne.
>
> Sendo que é um jogo de *petanca* que eu filmei em Paris, tento jogar um pouco entre o real e o não real, entre o documental e o ficcional. Foi também desconstruir um bocadinho um género de documentário apócrifo, porque eu apresento aquelas imagens como fazendo parte de um documentário etnográfico filmado em Paris, mas na verdade foi filmado por mim, também em Super 8 e em 2011, se não estou em erro. Porém, toda a gente acha que aquilo são imagens antigas, tipo dos anos 60, etc. Tentei um pouco jogar com esses registos e com as próprias temporalidades.

Já Manthia Diawara, cineasta e teórico originário do Mali, tinha recorrido à antropologia inversa para escrever o seu *We Won't Budge: An African Exile in the World* (2003) e, antes, para filmar o *Rouch in reverse* (1995), virando

a câmara para Jean Rouch na sua Paris natal, e tornando este testemunho um comentário ao racismo na Europa e na América. De acordo com Balona Oliveira, Rouch "se transforma no seu 'native informant'" (2017, p. 26), assim como Schefer observa um grupo de franceses de Paris, imitando não só o formato do filme de arquivo, mas também respondendo à teoria diawarana da "reverse anthropology", tendo ainda em conta o volume de Viegas Guerreiro, Jorge Dias e Margot Dias acerca dos Macondes. A partir dessa reflexão, resulta mais interessante a reconstrução do facto em "A maçã", e ver um antropólogo como Jorge Dias quase forçado a alterar o hábito de comer o fruto à dentada e, sem resistência, pegar em garfo e faca e imitar a avó de Schefer.

O homem branco como peixe porque chegou do mar: a potência do relato audiovisual

A terceira e última parte resulta desta leitura mais atenta dos contos e cantos do volume *Os Macondes de Moçambique*, como é relatado na entrevista de 2023, e vem a ser a mescla áudio e visual de materiais de arquivo do avô da realizadora, com a voz-*off* dela a ler um dos contos.

> Os arquivos do meu avô são interessantes, porque há muitas cenas familiares, mas também há muitos eventos oficiais que são documentados e, neste caso, utilizei imagens de uma visita oficial do Melo Egídio a uma localidade em Moçambique de que meu avô era, não sei se chefe de posto ou administrador colonial na altura. Decidi mais uma vez cruzar, digamos, por um lado, essa figuração de acontecimentos familiares com a figuração de acontecimentos públicos inscritos na história coletiva e neste caso concreto na história da guerra contra o processo de emancipação do povo moçambicano: ao mesmo tempo, apontar também, ou problematizar, para ser mais precisa, alguns processos que estão no cerne do paradigma antropológico, como a relação entre o observador e o observado e também os processos da aculturação e da imitação.

Em *Vayungu* (O conto do homem branco), retirado do IV volume dedicado aos Macondes e editado em 1966, Schefer aponta, mais uma vez, para um prolongamento dos sentimentos de culpa como contracampo das vivências familiares, sublinhando como, da mesma forma que os documentários etnográficos de Margot Dias, também os filmes amadores do avô, não estão completamente isentos de um olhar exotizante, colonial e burguês sobre os povos africanos. Prossegue Schefer na entrevista ao *podcast* do *Speculum*[4]:

> É mais uma espécie de narrativa cosmológica maconde sobre o homem branco. É muito curioso que a cultura maconde vê o homem branco como um peixe, na medida em que chegou a Moçambique de barco. É um relato que em si mesmo propõe uma *desperspectivação* que a própria curta-metragem tenta operar: como olhar para aquelas imagens ou como tentar olhar, já que não é possível fenomenologicamente, a partir daquela que seria uma perspetiva maconde. Esse texto está também n'*Os macondes de Moçambique*, portanto está em shimakonde, a língua falada pelos macondes e que também se fala um pouco no sul da Tanzânia. Portanto, está esse poema no livro do Jorge Dias, da Margot Dias e de Manuel Viegas Guerreiro e aparece em shimakonde. Depois, com a transcrição portuguesa, eu decidi ler em shimakonde. O Paulo Israel, que foi o meu coorientador do pós-doutoramento e que fala shimakonde, disse que o meu sotaque é ridículo e que ele só se ria às gargalhadas quando viu a curta. Mas também vinha um pouco no sentido de operar essa estratégia de *desperspectivação*. Essas imagens da pesca, etecetera, foram imagens filmadas pelo meu avô, que faziam parte da coleção de arquivos.

Na última sequência, as imagens de pescadores negros e de peixes "cor de branco" alternam com sequências de cerimónias oficiais de militares portugueses, nesse caso a de Melo Egídio, como afirmará Schefer na entrevista. São apresentados homens, mulheres e crianças autóctones, os quais seguram nas suas mãos uma pequena bandeira de Portugal a esvoaçar ao vento.

4. Transcrição do Podcast#5.

Noutro excerto, mostram-se crianças negras vestidas todas de igual, com bata azul e rosa (supõe-se que a diferença tenha a ver com o género), empenhadas na representação de uma marcha. Todos os excertos parecem ser inócuos, sem sinais de violência ou de injustiças: o único sinal de alerta é, de facto, dado pelo cruzamento entre o poema recitado pela voz-*off* e a saudação fascista das crianças.

Eis o poema:

> Os brancos antigamente eram peixes; ficavam na água.
> Um dia um homem negro agarrou num anzol e foi pescar.
> Quando o tirou da água, veio um peixe que se tornou num branco.
> Os negros cuidaram dele até ele crescer.
> Adquiriu coisas boas e, quando se viu na posse delas,
> Começou a fazer-nos sofrer muito.
> E desde então até hoje nunca mais deixaram de nos tratar mal.
> (Conto Maconde, Mesa, aldeia de Macaba, perto de Nangololo, regulado de Chingamo)

A junção destes dois elementos audiovisuais atua como reconstrução mental, por parte do espetador, das imagens em movimento filmadas pelo avô da realizadora, as quais, de repente, se transformam num ato subversivo gerido por Schefer. Aí, nas sequências familiares, ao contrário do que se pode ter pensado naquele momento histórico, não houve invasões inócuas: a violência e a injustiça estavam inscritas no próprio dia a dia, na relação entre vítima e invasor e, mais importante ainda, entre observador (o avô que filma, mas também todo o aparato militar filmado) e observado (o povo moçambicano). Raquel Schefer acrescenta que esta sequência em particular foi filmada por outra pessoa, a pedido do seu avô, que aparece nas imagens.

Conclusões para repensar os gestos das sociedades contemporâneas

Na entrevista de 2023 ao podcast do *Speculum*, Raquel Schefer afirma que os arquivos filmados pelo avô pararam no momento em que a família voltou a Portugal, em 1975. O próprio gesto de reapropriação por parte da

neta Raquel dos filmes em Super 8 do avô aponta mais para uma posição de continuação material, não tanto no plano do tempo, mas sim numa perspetiva de movimento. A imagem em movimento transforma-se em imagem-movimento, carregando consigo não só as imagens desbotadas pelo tempo e pelo próprio formato, mas juntando-lhe uma perspetiva, ou um ponto de vista que, nas próprias palavras da realizadora, constitui uma *desperspectivação*.

Da reflexão no final da entrevista, sobressai a sensação de uma vontade de filmar "o outro" em contraposição ao "normal", como deve ter sucedido com o regresso a Portugal de toda a família. Além disso, já estabelecida em Portugal, a família Schefer continua a ter uma relação íntima com os filmes do avô, mostrados sempre no final de almoços e jantares em que todos se reúnem. Tal remete, por outro lado, para a problematização e a divulgação das imagens em movimento provenientes de arquivos familiares como uma das questões mais intensas e atuais no debate contemporâneo sobre os vestígios do colonialismo português do século passado.

Com a entrevista a Raquel Schefer ficamos a saber que o seu próximo filme, já na fase final de montagem, continuará a abordar temáticas parecidas às dos anteriores. O fenómeno está cada vez mais presente na realidade portuguesa: Aurora Almeida e Santos (2022) publicou um artigo de opinião sobre a urgência da criação de uma "Comissão da Verdade" sobre os atos de violência perpetuados pelos colonizadores portugueses, no qual entende que esta comissão deve incluir Angola, Moçambique, Guiné, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe. Outros realizadores e outras realizadoras abordaram no cinema, por vezes timidamente, esta temática que, cada vez mais, parece enredada, entranhada e tão complexa de analisar pelos próprios portugueses. Tanto na ficção como no documentário, dão-se pequenos passos na direção da compreensão do fenómeno colonial. Filmes como *A Costa dos Murmúrios* (2004), de Margarida Cardoso com base no livro homónimo de Lídia Jorge, *Tabu* (2012) de Miguel Gomes, mas também o recente *Rosinha e outros bichos do mato* (2023), de Marta Pessoa, entre muitos outros, são

claros exemplos desta aproximação. Os filmes de Raquel Schefer, peças relevantes neste percurso, têm ainda o carácter autobiográfico que os torna de grande interesse no projeto.

Referências bibliográficas

Almeida e Santos, A. (2022, 30 de setembro). *Ensaio: Portugal e a limitada reflexão sobre o seu passado colonial*. Gerador. https://gerador.eu/ensaio-portugal-e-a-limitada-reflexao-sobre-o-seu-passado-colonial/

Balona, A. D. O. (2017). Avó e O Jogo, ou o Arquivo Colonial 'em movimento' nos vídeos de Raquel Schefer. *Revista África(s)*, 4(7), pp. 19-27.

Basto, M.-B., Castro, T., Domingos, N., Overhoff, C., Pellerin, A., Piçarra, M. do C., Schefer, R., & Silva, M. D. (2021). *Fictions (post-)coloniales dans le cinéma portugais*. *Perspective*, 1.

Beaujour, M. (1980). *Miroirs d'encre*. Paris: Editions du Seuil.

Derrida, J. (1994). *The Specters of Marx: The State of the Debt, The Work of Mourning, and the New International*. (P. Kamuf, Trad.). London: Routledge.

Dias, J., Viegas Guerreiro, M., & Dias, M. (1964). *Os macondes de Moçambique*. Junta de Investigações do Ultramar: Lisboa.

Diawara, M. (2003). *We Won't Budge: An African Exile in the World*. Basic Civitas Books: New York.

Hirsch, M. (2008). *The Generation of Post-memory*. Poetics Today, 29(1), 103-128.

Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

Schefer, R. (2008). *El Autorretrato en el Documental: Figuras, Máquinas, Imágenes*. Buenos Aires: Catálogos, Universidad del Cine.

Filmografia

Acto dos feitos da Guiné, Fernando Matos Silva, 1980

Paraíso perdido, Alberto Seixas Santos, 1992-1995

Rouch in reverse, Manthia Diawara, 1995

A costa dos murmúrios, Margarida Cardoso, 2004
Avó (Muidumbe), Raquel Schefer, 2009
Tabú, Miguel Gomes, 2009
Nshajo (O Jogo), Raquel Schefer, 2010
Margot, Catarina Alves Costa, 2022
Rosinha e outros bichos do mato, Marta Pessoa, 2023

Parte IV

PODCASTS

PODCAST #1
ENTREVISTA COM FLÁVIA CASTRO

O nosso investigador, Daniel Oliveira Silva, entrevista a realizadora brasileira Flávia Castro. A conversa desenvolve-se a partir da realização do documentário autobiográfico *Diário de uma busca* (2010) e da ficção *Deslembro* (2018), baseada também em experiências reais vividas pela cineasta.

Daniel: Olá, sejam bem-vindas e bem-vindos a mais um episódio do *Speculum*, o podcast do projeto de investigação homónimo conduzido pelas pesquisadoras e pesquisadores do LABCOM, o Laboratório de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior. Eu sou o Daniel Oliveira, um dos investigadores da equipe, e hoje eu converso com a brasileira Flávia Castro. A Flávia é cineasta, nascida em Porto Alegre em 1965. A estreia dela na realização de longas metragens foi com o documentário *Diário de uma Busca*, de 2010.

No filme, ela investiga as estranhas circunstâncias da morte de seu pai, um militante de esquerda, durante um suposto assalto à casa de um cônsul alemão em Porto Alegre, nos anos 80. O documentário narra a história da infância e da família de Flávia, que viveu por anos no exílio durante a ditadura civil militar brasileira, em países como Chile, Argentina e França. O longa foi eleito o melhor documentário na amostra première do Festival do Rio, em 2010. Neste episódio, eu converso com a cineasta sobre *Diário de uma Busca*, e também sobre seu segundo longa, a ficção *Deslembro*. Neste segundo filme, Flávia utiliza algumas das mesmas memórias exploradas no documentário para criar a história de uma adolescente retornando da França para o Brasil após a amnistia no início dos anos 80, uma experiência vivida pela própria diretora.

Deslembro foi selecionado para a Amostra Horizonte do Festival de Veneza em 2018 e venceu o prêmio de melhor filme no Festival do Rio do mesmo ano.

Na conversa a seguir, nós vamos explorar os processos e decisões criativas por trás desses dois filmes.

Flávia, seja muito bem-vinda e um enorme obrigado pela sua presença no nosso *podcast*.

Flávia: Obrigada a você, Daniel. É um prazer estar aqui contigo. Um pouco nervosa, mas estou contente.

Daniel: Não precisa estar nervosa, vai ser uma conversa e os dois filmes são bem interessantes. A gente tem muito para falar. Então, eu queria começar, Flávia, falando sobre o processo criativo por trás desses filmes. No caso do diário, logo no início do documentário, você cita o ponto de partida para a realização do longa, que é a visita da sua meia-irmã, por parte do pai, ao Brasil, mas não entra muito em detalhes ali. E eu imagino que essa vontade de investigar a morte do seu pai já vinha diante disso. Me fala da decisão de fazer o filme e, mais especificamente, das escolhas criativas que você teve que fazer para tocar nesse assunto tão delicado para a sua família, especialmente no que diz respeito à equipe. Como foi selecionar os e as parceiras que te permitissem criar um ambiente de segurança e de intimidade para que seus entrevistados e suas entrevistadas se sentissem à vontade para relembrar aquelas memórias ali, que são tão dolorosas?

Flávia: Eu acho que foram decisões tomadas ao longo de um tempo longo, porque o *Diário de uma Busca* nasce em 2002, mais ou menos, como eu conto no filme, em conversas com o meu irmão, Joca. A gente começa a pensar na ideia de fazer um filme e depois, quando a Maria vem para o Brasil, a gente de fato... A Maria, minha meia-irmã, a gente de fato serve de *start* para a gente começar. Então, acho que as decisões foram sendo tomadas à medida que o processo foi avançando.

Eu não tinha nada claro no início, assim, vou fazer assim ou vou fazer assado. O que eu tinha era uma experiência já em documentário com cineastas

que foram importantes para mim nesse aprendizado do que era documentário contemporâneo. Eu tive duas experiências muito marcantes, uma com um diretor suíço-alemão chamado Richard Dindo, num filme que ele acompanhava o *Diário do Che* na Bolívia. Acho que, enfim, não é por acaso que depois faço o *Diário de Uma Busca*... É um pouco ali que eu entendo o que é o documentário, porque na França eles chamavam de documentário de criação, é um documentário que não lida necessariamente com a realidade, que se separa muito radicalmente do jornalismo. O Dindo trabalhava com roteiro superescrito e a gente fazia exatamente o que estava naquele roteiro. O espaço que se tinha para receber o real tinha o mesmo lugar que o espaço de criação em cima de um texto, que era o *Diário do Che*, e que a gente tentava colocar em imagens.

Daniel: Vocês reimaginavam, literalmente reimaginavam, como imagem.

Flávia: Exatamente. Indo nos locais precisamente onde ele tinha ido. Foi um processo muito... Foi uma filmagem muito importante e de aprendizado para mim. E o outro é o oposto disso, que é o Philippe Grandrieux, que era um filme totalmente diferente, no Brasil, sobre o Jogo do Bicho. Era um filme que ia ser um curta dentro de uma noite temática da Arte, da TV Arte franco-alemã, sobre jogo em geral, e acabou virando um longa dentro dessa noite de tão interessante que ficou o filme. E o Grandrieux, o Philippe tinha um processo completamente diferente na relação com as pessoas, ele chegava muito perto, ele ficava... A gente filmava o tempo da fita, eram aquelas fitas de *betacam* grandes, a gente filmava ainda o tempo da fita inteira, sem parar, não tinha corte, era outra coisa. Mas são dois processos muito interessantes e que foram, para mim, um ponto de partida para eu pensar como é que eu ia fazer um filme, como é que eu ia abordar um documentário.

Daniel: Entendo. É porque eu penso... eu reassisti aos filmes esta semana, e penso em momentos... Você tem conversas muito íntimas e às vezes muito honestas, eu não acho difícil a palavra, mas são conversas muito honestas e muito profundas, no sentido emocionalmente profundas e delicadas com seu irmão, com sua mãe.

Eu lembro de um momento que me marca muito no filme, que é quando você coloca para sua mãe que você e seu irmão, de certa forma... De certa forma não... Você e seu irmão eram uma espécie de estorvo para ela e seu pai naquele processo de militância e luta, enfim, operária, a luta de esquerda, que vocês dois eram um estorvo. Ela disse que sim, vocês eram um estorvo, era um momento delicado, especialmente ouvindo isso da sua mãe. E você não vai ter... Não é fácil criar um espaço e criar um ambiente em que você e ela se sintam confortáveis e à vontade.

Flávia: Mas não era confortável nem à vontade. De onde é que você tira essa ideia? (risos) Não era nada confortável, era tenso, era difícil mesmo.

Daniel: Mas eu penso assim, quem foi ali do seu lado? Você estava filmando e era só você e a equipe?

Flávia: Não, só a equipe, só a gente. Eu vou te falar então um pouco desse processo com a equipe. A equipe era o Paulinho Castiglione, que fazia a câmara, que por acaso tinha sido colega do Joca, porque ele tinha feito antropologia, então ele tinha sido colega do Joca, meu irmão, na faculdade eles se conheciam. E a Valéria Ferro, no som. Durante essas conversas, em geral, tinha só eles dois, eu e o Joca, quando o Joca estava presente. Mas na equipe como um todo tinha mais uma pessoa, que era a Malvina Castro, minha prima, em Porto Alegre, e em outros momentos o Ricardo Targino, durante as viagens, que cuidava mais da produção. Então era só isso. Durante as filmagens, essas partes mais... Nas partes familiares tem só o Paulinho e a Valéria. Nas partes com a polícia de Porto Alegre, da investigação, tem a Malvina, que foi quem fez toda essa produção lá em Porto Alegre.

Daniel: Para você como realizadora, como cineasta, qual desses dois momentos, como você estava dizendo, era mais difícil? Era mais difícil os momentos com a sua família, que eram essas entrevistas mais pessoais, digamos assim, ou esses momentos com a polícia, que era uma coisa mais institucional e você tinha que tentar extrair deles alguma coisa que talvez eles não necessariamente quisessem dizer?

Flávia: Eu acho que são dificuldades muito diferentes. Com a polícia, tinham várias questões. Tinha uma questão ética que eu me perguntava sempre assim. Porque, no início das conversas, eu me apresentava com o meu nome verdadeiro, mas eu não deixava claro, não dizia para eles, "olha, sou a filha daquele cara que estava naquele apartamento sobre o qual estou te entrevistando". E eles não faziam associação. Mais uma vez, eu não estava dizendo que eu era filha do meu pai. Então tinha essa questão. E tinha uma questão que era muito difícil. Eu ouvia falar do meu pai, e coisas muito duras sobre o meu pai, do momento em que ele morreu, por caras que estavam falando como se eles estivessem falando de um estranho para a filha. E eu tinha que segurar a minha onda. Então era difícil emocionalmente. Na hora, não. Na hora você faz. Eu queria saber, eu queria... Mas depois eu acho que vem a carga disso. Fora que é sempre muito pesado. É delegacia.

É todo um universo que é distante da gente e que é difícil mesmo de lidar. Então isso era difícil dessa forma. Com a família, tinha várias coisas. Com a família e com os militantes, porque eu acho que os militantes entram nesse lugar do afeto também, para mim, ao longo do filme. Era muito emocionante muitas vezes. Então eu tinha que lidar com o que os relatos me faziam sentir, mas também com o que provocavam no outro. Acho que isso fica muito claro na leitura das cartas, às vezes.

Eu dava para eles cartas que o pai tinha escrito para eles lerem, às vezes cartas para eles próprios, ou falando deles e tal. Isso provocava um tipo de emoção muito particular. Com a família mais próxima, é mais você entender o quanto cada um viveu aquela situação de forma diferente e como as dificuldades são diferentes em lidar com o passado. Daí acho que a dificuldade não era nem tanto na hora, era depois, era na montagem. Como é que eu lido? Sempre com essa questão ética no meio. Que direito eu tenho de expor, de dizer, de deixar?

Daniel: A minha próxima pergunta, é muito legal que você tocou nesse ponto, porque a minha próxima pergunta era exatamente sobre isso. É porque tem um momento bem forte, também logo no início do diário, em que o teu

irmão, o Joca, você já falou dele, ele te diz " o filme é teu, a história é tua, a linguagem é tua, o olhar é teu". Como que o Joca entra nisso? É uma conversa fundamental, não só porque é o filme discutindo sua própria feitura, mas porque te confronta como realizadora com o que talvez seja a principal questão desse tipo de documentário. Você está ali pedindo para aquelas pessoas compartilharem contigo algumas das memórias mais doloridas delas, alguns dos piores momentos das vidas delas. E por mais que elas tenham o direito de dizer ou não dizer o que bem entendem, no final, você é a diretora. Você vai montar e decidir o que entra ou não no filme. Então, eu queria te perguntar, como que foi essa negociação? Especialmente quanto a família, como que foram as conversas sobre o que você pretendia fazer no filme? Você chegou, depois da montagem, você chegou a exibir o longa para eles antes da primeira sessão pública. Eles tiveram o direito de pedir alguma mudança ou algo assim?

Porque o filme é em primeira pessoa. A história é sua, mas também é deles. E, no longa, eles se tornam personagens da história que você está contando.

Flávia: Bom, então, vamos por partes. Com o Joca, na verdade, no início, eu achava que ele ia estar muito mais perto de mim e ia fazer o filme junto. Isso não aconteceu. Então, tinha um pouco esse embate. Eu estava fazendo o filme, mas teve esse acaso maravilhoso de ele estar em Porto Alegre no momento em que começo a filmar. E ele gostava muito da Valéria, muito do Paulinho, então ele ficava muito com a gente. Ele tinha um congresso, ele estava num congresso de antropologia, e sempre acabava junto com a gente quando ele estava livre lá do trabalho dele.

Então, com o Joca, teve aquelas conversas todas que eram muito importantes para nós dois, não só pelo filme, mas para a gente mesmo. A gente estava ali descobrindo os arquivos do SNI, enfim, de mil coisas ligadas ao nosso pai, praticamente ao vivo no filme, porque eu recebi uma semana antes da filmagem. E era um cacatau.

Então, a gente começou a olhar junto para aquele material, com o Paulinho e com a Valéria ali filmando. E isso está, em parte, no filme. Esses momentos,

não exatamente... Tem também momentos em que a gente olha os documentos... mas esse período em que a gente está compartilhando isso. E daí tem esse embate de fato, que são percepções diferentes sobre o pai, sobre toda essa experiência, e esse estar dentro e fora do filme, que é o lugar que o Joca ocupa, digamos assim. Ele está e não está.

E daí, quando comecei a montar, fiz um primeiro corte e dei para o Joca ver. O filme devia estar com umas três horas. E ele virou para mim e falou "falta eu". E daí falei para ele, "então tá, eu vou te dar, eu tenho toda a tua parte em DVD, eu vou te dar, e você faz aí um select para a gente tentar ver como é que pontua o filme". Porque eu também tinha essa sensação, só que era tão difícil, porque o Joca é um metafilme. Ele falava, a construção dele e o pensamento dele se elabora ao longo de frases que se completam depois de muito tempo. Então ele começa com uma ideia aqui e daqui a cinco minutos a gente tem o final. Então era muito complexo para mim. Por isso e pelo que ele dizia também. Eu não conseguia, eu queria, mas não conseguia. E daí ele não fez nada com os DVDs, nunca viu, não me ajudou em nada. E eu resolvi voltar para a vontade e tentar de novo, como já estava muito construída a parte que eu chamo da vida e da morte, que é a investigação e a trajetória pelos países, política e afetiva, eu tentei pensar o Joca como outro fio realmente: tirá-lo do lugar da família e virar essa espécie de metafilme que virou. E daí acho que ele ficou mais ou menos satisfeito.

Então o Joca viu antes. A minha mãe foi muito louco, porque eu nunca imaginei que ela fosse estar tão presente no filme. E ela acabou estando, porque acho que ela tem uma maneira de contar e de falar interessante, muito crítico, mas muito verdadeiro; ela arrisca na fala dela. E acho isso bonito, sempre que o documentário capta esse tipo de fala, que te leva para um lugar... "Isso, estorvo". Quem imagina que uma mãe em um filme vai falar na frente da filha, "sim, você era um estorvo", coisa assim. Então, quando o filme estava pronto, eu falei, mãe, você está muito mais presente do que eu tinha imaginado, você quer ver, para ver se eu tiro alguma coisa, se você está confortável, fica confortável? Ela falou "não". O que está dito, está dito.

Então ela não viu. Ela viu o filme direto, em Gramado, eu acho, na primeira sessão pública do filme.

Daniel: Sua mãe, os depoimentos que ela faz, elas são muito fortes no filme, exatamente porque são muito honestas. Ela aparece ali no filme, claro que eu não a conheço, mas ela parece muito verdadeira, muito honesta e com uma visão muito crítica e muito clara do que foi aquele período na vida dela e na vida de vocês. Eu acho isso um dos grandes trunfos do filme. Eu considero ela quase uma das protagonistas, se não a protagonista daquela história ali, exatamente por essa presença tão forte dela ali.

Mas então, eu quero voltar agora, antes de a gente entrar no deslembro, eu vou te fazer uma pergunta, talvez um pouco filosófica, agora um pouco existencial, mas eu queria te perguntar o que você descobriu sobre a Flávia, sobre você mesma como pessoa, como cineasta, durante a realização do diário?

Porque pode parecer que você está ali tentando solucionar o mistério da morte do teu pai, mas eu acho que o filme é bem mais do que isso. É uma forma de você entender a sua própria história, por que você é quem você é. Por exemplo, eu fiquei me perguntando, revendo o filme agora, se as circunstâncias da tua infância, a necessidade de inventar novos nomes, identidades, esconder quem seus pais eram, se isso tornou a arte da narrativa algo precocemente natural para você, se isso te educou ou te treinou nas ferramentas de *storytelling*.

O que é que você acha que você aprendeu – se essa é uma palavra que pode ser usada – sobre você mesma no processo de realização do documentário?

Flávia: Eu acho que passei a vida inteira, a infância inteira escrevendo... Não é à toa que o filme se chama *Diário de uma Busca*. É porque sempre escrevi a vida, a infância inteira. E todos esses momentos marcantes, o golpe do Chile, depois a morte do meu pai, eu escrevi isso em vários momentos da vida. Era como se eu precisasse contar essa historinha, contar essas histórias.

É muito difícil, embora já tenha passado tanto tempo desde a fabricação do diário, porque sempre penso no diário, nos filmes, e na minha forma talvez de fazer os filmes, mais como uma coisa... Tem uma coisa muito artesanal. O diário levei muito tempo para fazer também porque foi feito de uma forma bastante solitária. O *Deslembro* já é outro processo, mas o diário levou muito tempo. Mas o que sinto hoje, quando penso no filme, é que foi a primeira vez que consegui expressar... Tem uma coisa... muito do que eu sou ali, no sentido da expressão artística mesmo. Aqueles *offs* com aquelas imagens, que era a coisa que eu mais tinha medo de não dar certo, por eu saber justamente que era a coisa onde estava me expondo mais e onde estava colocando mais de mim, a minha escrita, o jeito de eu imaginar aquela infância, de eu reinterpretar aquela infância com aquelas imagens de infância. Tinha uma coisa ali que era muito minha, que já existia, mas que não tinha colocado numa coisa para fora, numa obra.

Então, acho que teve um pouco a sensação de que eu conseguia comunicar, que isso fazia sentido, que isso não era esses anos todos escrevendo, reescrevendo, pensando em filmes, pensando em livros, pensando em coisas que eu queria fazer, não era totalmente inútil. Poderia ir para algum lugar, para alguma coisa.

E daí, claro, o *Diário* é um filme que foi extremamente bem recebido. Ele viajou o mundo inteiro, ganhou muitos prémios aqui, lá fora. Então, esse retorno também, e esse retorno quando você faz uma coisa tão pessoal, tão íntima, ela chega em um lugar também muito especial. Tem o reconhecimento artístico, mas tem também, para mim, no caso do pai, tinha uma espécie de validação da minha visão do pai. Porque talvez o meu maior medo de todos era, primeiro, que achassem que o filme era simplesmente uma tentativa de resolução de problema familiar e não um filme. E o outro era que vissem meu pai ou como um doido varrido, doidão, maluco, ou como um herói, que não era nenhuma das duas coisas que eu queria contar. Não era nem esse... Então, me fez muito bem, foi muito bom a sensação de acolhimento que o filme me deu.

Daniel: Isso é incrível! Então, é bom também que vai em caminho agora para as minhas próximas perguntas, que agora a gente entra um pouco no *Deslembro*, que é o seu segundo filme, a primeira ficção. E pensando nessa ideia que eu citei a pouco, que você também mencionou agora, que é essa de olhar para a história dos pais para entender quem você é, eu queria entrar agora no *Deslembro*, porque, para mim, as subjetividades da Flávia e da Joana, que é a protagonista do teu filme, do *Deslembro*, são a mesma, apesar das tramas serem diferentes. No *Deslembro*, quando a Joana volta para o Brasil, o pai dela já está morto, mas as premissas dos dois longas são semelhantes, no sentido de que as duas protagonistas tentam entender o que aconteceu com o pai como forma de entender melhor a si mesmas e de crescer também.

Isso era algo claro para você desde o início, essa continuidade ou ressonância temática para além da trama entre as duas produções? E em que momento, durante ou depois do diário, você começa a pensar ou decide fazer o *Deslembro*?

Flávia: Foi durante, na verdade, quando eu estava montando o diário, comecei a sentir muita vontade de trabalhar a questão mais específica de como é que a gente lembra, da memória. Mas a memória partiu desse lugar. Durante a montagem do diário, me confrontava com textos do meu pai, com histórias que eu tinha escrito criança e com a minha mãe contando situações. E cada um contava uma história. Dava para reconhecer que era o mesmo evento, o mesmo acontecimento, mas o que cada um lembrava era completamente diferente.

E isso me chocou muito. Então é daí que nasce. A ficção entra para mim e vem muito forte como um desejo durante a montagem do diário para trabalhar a memória, e com liberdade, sem ficar presa a alguma... enfim, a realidade. Então, quando você fala que a premissa é a mesma, a minha sensação é que não é exatamente a premissa que é a mesma, mas é a personagem. Quer dizer, a Joana, de fato, não tem como negar que tem muito a ver com a minha própria história. Mas acho que no *Diário de uma Busca*,

estou muito mais voltada para, de fato, entender a história do meu pai, embora seja permeado pela infância, e no deslembro estou mais perto das sensações dessa menina. Estou querendo ir mais fundo nessa relação com esse passado. Agora, se você pensar, acho que foi você que me falou isso, na nossa primeira entrevista lá na Mostra, que tem uma cena que é a mesma cena, que é justamente a do *psiu*, do silêncio, não faça barulho, quando falo o nome do pai no *Diário de uma Busca* e quando a Joana fala o nome do pai em uma reunião no *Deslembro*.

O filme *Deslembro* nasce dessa cena e nasce da possibilidade de imaginar o que teria acontecido se, de fato, meu pai tivesse sido preso porque falei o nome dele em uma reunião política.

Daniel: Como você disse, o *Deslembro*, revendo os filmes agora, é uma espécie de *zoom* para mim, de uma ampliação ficcional de um recorte bem específico do diário de uma busca. Acho que especialmente daquela entrevista que você aparece dando para um repórter de TV no terceiro ato do documentário.

Flávia: É o Roberto D'Ávila, né?

Daniel: Sim, e daquele momento ali da tua vida, daquela adolescência ali. Então, eu queria que você me falasse agora sobre as escolhas e decisões criativas diferentes que você teve que tomar, com base nos objetivos, digamos assim, se isso é uma palavra certa, os objetivos específicos que você tinha para o *Deslembro*.

Quais são as diferenças, em termos de montagem de equipe, das liberdades e das construções que você sentiu em cada uma das experiências, na ficção e no documentário? Você disse que queria trabalhar a memória a partir de algumas abordagens, digamos assim que um documentário não permitiria, digamos. Então, quais as possibilidades, as vantagens e desvantagens, digamos assim, dessas duas experiências?

Flávia: Eu acho que um documentário permite tudo. A gente pode fazer qualquer coisa, mas acho que, para mim, tratando de novo de um assunto

muito próximo, a ficção me dava um outro tipo de liberdade. O *Deslembro* é engraçado, porque tenho a sensação de que construo sempre as coisas uma em relação à outra. No *Diário de uma Busca* tem a investigação policial e a trajetória, a vida, que chamo de vida e morte. E todo o filme se estrutura dessa forma. No *Deslembro* tem o presente, que é 1979, início dos anos 1980, esse presente da Joana quando volta para o Brasil com a mãe, e a memória que irrompe, que vem assim como... E de novo tem essa construção. E, em termos de forma, eu pensava exatamente dessa forma. O presente do filme, a gente fez todo em plano sequência, não tem uma cena que não tenha sido feita em plano sequência. Eu queria que os atores estivessem no ritmo deles, eu queria ir nesse fluxo que eles fossem imprimir para as cenas. E a memória é fragmentada, a memória vem em planos muito fechados e completamente... Ela irrompe realmente. Então, acho que essas são talvez as duas diferenças na abordagem.

E a equipe, bom, tem uma parceria que se fez a partir do *Deslembro*, e que estou continuando para os filmes que estou fazendo agora, com a Helo [Heloisa Passos] e com a Ana Paula Cardoso, que são a diretora de fotografia, diretora de arte, com a Lara Carmo, que foi a primeira assistente no *Deslembro* e que agora, nesse filme que estou fazendo, ela vai ser diretora assistente, ela foi assistente de direção e agora vai ser diretora assistente nesse filme. Então, tem um núcleo criativo de mulheres que foi muito bacana e muito bom sentir que você consegue sonhar os mesmos sonhos.

Daniel: Eu tenho que colocar essa questão antes de entrar na minha próxima pergunta, porque a gente está aqui, é um *podcast* do *Speculum*, que é esse projeto que explora, investiga, tenta analisar ou entender ou pensar sobre essa onda de documentários, de documentaristas e mulheres em língua portuguesa que estão abordando, tratando de histórias familiares, histórias pessoais, etc. E você tocou agora há pouco, em se tratando da sua ficção, mas é também uma ficção que tem a ver com a sua história pessoal, você citou as suas parceiras que te ajudaram a trazer esse filme à tona, e que você diz que te entenderam, tanto que você está continuando a trabalhar com elas. Então, no contexto desse podcast e das nossas perguntas, das

nossas questões, eu tenho que te perguntar, se você acha que faz diferença que essas parceiras, que essas pessoas com quem você está lidando ali são mulheres e não homens?

É de alguma forma mais fácil para você, você acha, discutir ou abordar ou expressar certas emoções, ou colocar certas questões? Existe alguma diferença nesse diálogo criativo, digamos assim, em sendo uma mulher ou sendo um homem?

Eu sempre tenho medo dessas questões muito essencialistas, que parece que a gente está falando que todas as mulheres são de um jeito e todos os homens são de um jeito, que não é verdade, que é um jeito.

Flávia: Você falou a palavra certa. É uma pergunta, eu acho que não escolhi elas por serem mulheres, eu escolhi porque rolou uma afinidade criativa. E eu não tive experiências anteriores de dirigir um longa com homens nessas funções. Então, o *Diário de uma Busca* tinha o Paulinho, a Valéria, então é muito pequeno para eu poder te dizer, não, dada a minha experiência de dez longas-metragens, nove com homens, eu não posso... Eu sei que assim... quando *Deslembro*, quando a equipe foi formada, todo mundo que chegava falava, nossa, todas as chefes de equipe são mulheres. Parecia uma proposta, uma decisão anterior ao filme, mas não foi. Foi uma decisão em função das pessoas. Eu tive outra experiência no *Deslembro*, que foi muito curiosa, na montagem, porque eu montei o filme sozinha, depois comecei a mostrar, e depois no final entrou um cara, um homem, que é um francês chamado François Gédigier, e que é um cara que trabalhou com Lars Von Trier, que trabalhou com as pessoas mais variadas. E a gente começou com uma relação, ele era muito difícil na abordagem, ele era duro, um cara meio bruto, e acabou numa relação de parceria incrível. Então ele veio depois do processo todo, mas foi também uma parceria criativa importante do *Deslembro*. Então acho que realmente são perguntas essencialistas, acho que tem que ter cota, tem que ter mulher em todos os lugares, tem que ter tudo.

Daniel: A partir desse diálogo, dessa experiência que você teve com o Felipe, uma pergunta que acho importante fazer, tanto no caso do diário quanto do

deslembro, são duas histórias pessoais, são dois filmes baseados em memórias suas, em relatos e coisas que você viveu. Qual é a importância de trazer esses olhares externos? Eles te trazem alguma perspectiva?

Porque acredito que você, em certo momento, está tão inserida dentro daquela história, dentro daquelas emoções e sensações, que acho que inevitavelmente você deve quase se perder, é muito fácil se perder a perspectiva ali. Como é esse trazer olhares externos para essas histórias, essas experiências que são tão suas? Qual é a importância disso?

Flávia: Acho que é muito diferente. No *Diário de Uma Busca*, de fato, tem um momento em que precisei... Fiquei dois anos montando, tive um início com a Jordana Berg, que foi maravilhoso, mas depois ela saiu para fazer um filme do Coutinho, me ensinou a operar um pouco o Final Cut e fui para casa montar sozinha. E depois, no final, quando estava com duas horas, mais ou menos, comecei a mostrar, e a Jordana volta um pouquinho, e é uma troca muito importante com ela e com outras pessoas, que ouvi muito.

Porque no *Diário*, sim, no *Diário* tinha várias questões de dosar, de dosagem, do quão familiar, do quão íntimo. No *Deslembro*, não, porque no *Deslembro* é outro momento, é muito distante de mim já. A Flávia não está ali, estou completamente como roteirista, como diretora. Então, a montagem é só um filme, é só um filme no sentido de que só penso ali no quão... Como fazer para torná-lo o melhor possível.

Daniel: Percebo. Então, deixa eu te contrapor, acho que a minha próxima pergunta contrapõe um pouco isso que você está colocando e talvez você vai me, enfim, corrigir, digamos assim, ou não. Para mim, no documentário, no *Diário de uma Busca*, você ouve os relatos e as memórias dos outros. E na ficção, no *Deslembro*, a história me parece inspirada bem mais nas suas memórias, na sua versão subjetiva daquela época. Curiosamente, por mais que a trama do filme não seja exatamente a sua história, a história exata do que aconteceu com seu pai, me faz com que o *Deslembro* me pareça em momentos bem mais pessoal, bem mais confessional, subjetivo. É como se por meio da Joana, a Flávia conseguisse dizer e expressar coisas que ela

não seria capaz como si mesma ali no *Diário*. O *Deslembro* me parece mais próximo daqueles breves trechos da sua narração em off no documentário.

Flávia: Total.

Daniel: Você acha que essa possibilidade de fabulação inerente à ficção te permite explorar aspectos da sua subjetividade que não caberiam na moldura de realidade do documentário?

Como se no documentário você lembrasse memórias e na ficção você deslembrasse, explorando mais sentimentos e sensações?

Flávia: É exatamente isso. Adorei essa formulação. Eu preciso disso escrito. Mas é exatamente isso. No *Deslembro*...

Por isso que acho que também permite uma distância maior, porque já é ficção. Estou muito mais ligada em como essas sensações estão sendo elaboradas, esses sentimentos estão sendo elaborados artisticamente ali no filme do que comigo, preocupada... Eu já não estou... Estou, mas não estou. Mas acho que se fez a sua forma de definir os dois momentos de vida que são também o diário e o deslembro, foi muito perfeita. É isso.

Daniel: E aí a minha próxima pergunta agora... Como falei, eu revi os dois filmes essa semana para a nossa gravação hoje. E aquela melancolia, aquela depressão do teu pai no ato final do *Diário*, aquela incapacidade de adaptação ao retornado exílio, e até a tua relação com ele, que curiosamente me lembraram muito de um outro filme que vi recentemente e que gostei bastante, chamado *After Sun*, que é uma ficção, mas é também um exercício autobiográfico de uma filha revisitando uma viagem de férias que ela fez com o pai quando era adolescente, e reconhecendo nele um processo depressivo e um monte de coisas que ela não foi capaz de perceber na época. E os dois gestos fílmicos, o teu no *Diário* e o da cineasta Charlotte Wells, no *After Sun*, me pareceram semelhantes, no certo sentido.

Eu queria saber, não sei se você viu esse filme, se você vê alguma semelhança entre os dois.

Flávia: Estou preparada para ver, mas ainda não consegui.

Daniel: E, para além disso, quais filmes ou diretores, diretoras, te influenciaram antes ou durante a concepção do *Diário* e do *Deslembro*?

Flávia: Do *Diário*, o filme talvez que, para mim, é o ponto de partida da vontade de dirigir um filme, porque eu nunca tinha imaginado dirigir nada, é um filme da Sophie Calle, chamado *No Sex Last Night*, porque é um gesto, é uma artista plástica que coloca em cena a própria vida, com uma câmerazinha, ela filma de qualquer jeito, tem uma coisa de uma liberdade absoluta e de confiar no gesto e na comunicação de uma emoção e também de uma experiência. Então, nesse sentido, achei muito libertador o filme dela. Para mim, e também por ser na primeira pessoa. Daí, depois, comecei a ver mais filmes na primeira pessoa, mas acho que esse foi o que declanchou. E o *Deslembro* é uma mistura de muitas coisas... A forma como penso os cineastas que me marcaram tem o Cassavetes, e daí também tem a ver com essa liberdade e com essa forma de chegar nos personagens e do espaço que ele dá para os atores. Mas tem também Antonioni, por essa coisa das cores e do formalismo em outro lugar, que não tem nada a ver, mas que para mim está.

Tem o Perlov, com os diários de Perlov, que acho que tem uma forma de chegar perto das filhas e de nos levar para esse lugar do quotidiano de uma forma tão bonita. Então, o *Deslembro* se nutre de cinematografias muito diversas.

Daniel: É curioso, não sei se você percebeu, mas é uma coisa que você falando agora ficou muito claro para mim, e quando você cita, no caso do *Diário*, as influências de documentário, são mulheres, são filmes de mulheres, e no caso do *Deslembro*, as influências de ficção são todos homens, são grandes homens.

Flávia: Caraca! (risos)

Daniel: Cassavetes, Antonioni... São cineastas, o Perlov, são cineastas monstruosos, mestres, no melhor dos sentidos. Mas é curioso que isso, de novo, reforça esse projeto, essa investigação nossa, que essa relação, que eu

não vou tentar explicar aqui, não vou tentar justificar, das mulheres desse momento, de mulheres contemporâneas, com o documentário, e com o uso do documentário como uma forma de expressar sentimentos, experiências, sensações pessoais, subjetivas, e que a ficção, não é que mulheres não façam ficção e não façam excelentes ficções, o deslembro é um exemplo, mas a ficção ainda é um... ainda, por *"n"* motivos, motivos muito tristes e complexos, ainda é uma ferramenta, de certa forma, quase masculina.

Flávia: É engraçado, eu não tinha... Para você ver, porque acho que é complexo isso, porque a gente também não pode ficar preso a... vou pensar nas mulheres, tem que ser uma coisa, um processo o mais livre possível. Mas na ficção que estou trabalhando agora, a gente tem um *dropbox* com os filmes que a gente está vendo, e, sem dúvida, o principal é a Jane Campion, é uma mulher. Mas eu acho que você tem razão, eu acho que no documentário as mulheres acharam um espaço, não só acharam um espaço, como trouxeram linguagem. A partir dessa primeira pessoa, acho que as mulheres realmente acharam caminhos no documentário que não existiam, criaram lugares e espaços. Então isso é muito forte no documentário.

Daniel: Sim, com certeza. Flávia, agora vou colocar a minha última pergunta para a gente encerrar, que não é uma pergunta fácil, novamente, mas acho que é uma pergunta muito necessária, porque, no certo sentido, o *Diário* e também o *Deslembro* contam, na verdade, três histórias.

Tem a história da Flávia, das suas memórias de infância, a história dos seus pais e da sua família, da militância deles durante a ditadura, e também, num aspecto macro, a história do Brasil e da militância de esquerda na segunda metade do século XX. Eu vou quebrar um pouco a quarta parede agora e revelar para os nossos ouvintes, e espectadores e espectadoras, que nós estamos gravando este *podcast* no dia 13 de janeiro de 2023, é uma sexta-feira, e cinco dias depois da tentativa de golpe no Brasil, dos ataques terroristas, a sede dos três poderes em Brasília, ocorridos em 8 de janeiro.

O *Diário* foi lançado em 2010, então ele foi realizado e produzido ali durante o governo Lula, quando talvez existisse uma certa ilusão de que o fantasma

e os horrores da ditadura brasileira tivessem ficado para trás. Desde então, é óbvio, muita coisa mudou. Nós sabemos hoje que existem muitas pessoas no Brasil que aberta e declaradamente desejam o retorno da ditadura militar. E revendo o documentário, especialmente o final, eu não pude deixar de pensar que, se estivesse vivo, o seu pai não estaria surpreso com o que nós estamos vendo hoje. Aquela amargura, aquele desencanto dele no final, de perceber que não houve ruptura, que a revolução não foi feita, que os criminosos da ditadura não seriam punidos ou derrubados, tudo isso resultou no que nós estamos vivendo hoje.

Eu acho que ele se sentia quase vindicado, provado certo. E eu queria encerrar esse *podcast* te fazendo uma pergunta retórica, mas válida, eu acho, nesse momento que nós estamos vivendo. Se você fosse começar a produção do *Diário de uma Busca* hoje, depois do que se passou no Brasil nos últimos anos, o que você acha que seria diferente na sua abordagem ou na construção do filme?

Como esse contexto atual afetaria a história que você narra ali?

Flávia: No *Diário*, não consigo imaginar, mas o *Deslembro* tem uma coisa interessante, que a gente começou a filmar, ele se insere no presente em que foi lançado. O *Deslembro* foi lançado entre os dois turnos das eleições de Bolsonaro e ele já tinha, o filme já se alimentou do seu presente. Quando acabei o roteiro, no roteiro, primeiro fiz questão de colocar a questão dos desaparecidos políticos e da falta de punição. Tem esse personagem da avó, que é um personagem da Eliane Giardini, que coloca essa questão de que está em busca do filho. Para mim, essa questão do trabalho de memória não feito no Brasil é uma questão absolutamente fundamental e que, na verdade, atravessa os filmes e atravessa a minha própria vida, porque realmente eu acho que atravessa as vidas de todos nós. E a gente está vendo isso de uma forma muito contundente agora, mas isso não é assim, é porque é isso. Agora a gente está olhando para isso, mas tem gente que trabalha em cima disso e que pensa essa questão, assim como o meu pai falava lá atrás já um pouco disso, de que a gente volta, é uma derrota ou é uma vitória?

Como é que a gente vive esse momento? Então tem uma questão da esquerda, de parte da esquerda, de como é que lidou com isso, como é que lidou com a lei da amnistia. Tem a Comissão da Verdade, que foi instaurada muito tarde, mas muito tarde e de forma incompleta, a gente não conseguiu ir até o fim, não conseguiu. Ela é fundamental, ela é importantíssima, é óbvio que sim, mas como é que se trabalhou a nível de Estado, não só de governo, a memória das ditaduras no Brasil? É uma questão, é uma questão muito séria.

Daniel: Você fala, você acha que essa consciência dessas lacunas, dessas falhas do processo histórico brasileiro já estavam de certa forma presentes ali para você durante a realização do documentário, elas já se faziam, você estava mais ciente delas, talvez até, como você falou, pela sua experiência, pela experiência da sua família.

Flávia: É, porque eu estou... realmente, eu vivo, eu estou rodeada de pessoas que pensam essas questões.

Daniel: Flávia, a nossa conversa está muito boa, foi muito boa, mas a gente infelizmente tem que encerrar.

Esse foi o nosso episódio de hoje do *Speculum*. Flávia, eu gostaria novamente de te agradecer imensamente a sua participação, a sua disponibilidade de conversar e discutir connosco sobre os dois filmes. Então, a gente fica por aqui.

Muito obrigado pela urgência e pela atenção.

Muito obrigado, Flávia, pela sua participação.

Flávia: Obrigada a você, Daniel. Foi ótimo. Adorei.

Daniel: Igualmente. E até ao próximo episódio.

PODCAST #2
ENTREVISTA COM ISABELA FERREIRA

O Professor Pedro Pinto de Oliveira (UFMT), membro investigador doutorado do *Speculum*, conversa com Isabela Ferreira, realizadora brasileira do documentário *Como Ser Racista em 10 Passos*. Realizada no âmbito do projeto Speculum, a entrevista contou com a colaboração da jornalista Julia Gabriella Nogueira Munhoz, doutoranda em Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT, e com a parceria d'A Produtora Filmes e da PNB Online.

Pedro: Olá, o Projeto "Speculum, filmar-se e ver-se ao espelho, o uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa" dedica-se à investigação no âmbito do cinema autobiográfico, realizado por mulheres em Portugal e no Brasil. Partimos da hipótese de algumas documentaristas terem vindo a assumir a escrita de si, a narração da sua história e a busca de definições próprias como meio de expressão artística, que entendemos ser importante analisar e incentivar criativamente. Para esse projeto, entende-se que o estudo da obra de mulheres cineastas, sobretudo em Portugal e no Brasil, pressupõe a identificação de possíveis trocas de experiências, um conceito recorrente nos estudos feministas por englobar em si subjetividade, sexualidade, corpo, educação e política.

Na nossa reflexão, identificam-se traços essenciais de documentaristas que produzem imagens sobre si mesmas, dando a conhecer o seu lado mais íntimo, dirigindo-se e tocando em espectadoras, espectadores, pela exposição de si, num modo artístico de se revelarem.

No mesmo sentido, esse processo empático poderá ser ainda incentivado ou promovido mediante uma exposição de lugares e tempos de intimidade e de família, que, sendo únicos, são universalmente reconhecíveis. Por fim, pressupõe-se, a partir da execução do projeto *Speculum*, ser possível partilhar uma estrutura *prático-inerte* comum a todas as mulheres, que poderão assim definir-se.

O grupo de investigação do *Speculum* é motivado pela originalidade do tema e que tem, no panorama atual, estudos fílmicos em língua portuguesa e empreende esse trabalho com o sentido de sua continuidade.

Conversamos com cineastas que vivem ou viveram essa experiência, mas também com cineastas que não tenham feito ainda documentários autobiográficos para que possam contribuir com a reflexão sobre esse gesto e sobre o lugar das mulheres na realização cinematográfica.

O podcast *Speculum* recebe com muita alegria Isabela Ferreira, cineasta e produtora de conteúdo, graduada em comunicação social da Universidade Federal de Mato Grosso. Atua também com roteiro e desenvolve projetos na área de comunicação e marketing. Diretora do videoclipe *Artista Sozinho*, da cantora Nega Lu, de 2023. Diretora do videoclipe *Suor e Melanina*, da rapper Pacha Ana, de 2022. Diretora do videoclipe *Orgulho*, da rapper Pacha Ana, de 2021. Diretora do documentário *As Mãos Beneditas de Justina*, de 2021. Contemplada pelo Edital Cultural da Prefeitura de Cuiabá, de 2019, com o projeto de documentário *Maria Taquara*. Ministrou o curso de extensão produção de vídeo com celular para web, do roteiro à distribuição, e foi convidada da temporada do programa Cineclube Futura, de 2020.

Diretora e roteirista do curta-metragem *Como Ser Racista em 10 Passos*, de 2018. Atualmente gerencia os canais digitais e produz conteúdo para o serviço social do comércio, o Sesc Pantanal, aqui em Cuiabá.

Isabela, vamos começar falando sobre essa experiência desse documentário que você fez de *Como Ser Racista em 10 Passos*, que tem a ver - nós estamos falando de um cinema autobiográfico, do falar-de-si - e essa é uma obra, em

que dimensão que tem um pouco da sua biografia que fala um pouco de falar de si nessa sua realização?

Bem-vinda, é um prazer, é uma alegria estar aqui com a gente no *Speculum*.

Isabela: Eu que agradeço pelo convite. Falar de *Como Ser Racista em 10 Passos* é voltar no tempo para mim. Foi um roteiro que eu fiz em 2016, na sua aula, e que eu consegui gravar, que a gente conseguiu gravar, em 2018. E que até hoje é um curta-metragem que as pessoas se identificam, independente do tempo, independente de aonde ele ser exibido, tem sempre uma identificação. E isso para mim é muito significativo. E contar ali histórias que são minhas, das 10 histórias, umas 6 são minhas, é muito pessoal. E é muito... é uma forma muito diferente para mim retratar esses sentimentos que eu sempre senti, só que poder colocar isso num filme é muito diferente. E rever ele, sempre é muito... eu gosto muito, eu gosto muito.

Pedro: Desses 10 passos, você disse que 6 você tem aí uma relação biográfica, uma experiência de vida.

Isabela: Sim.

Pedro: Eu queria que você pontuasse quais as questões que levantam assim, que está ali a vida da Isabela Ferreira.

Isabela: A cena da faculdade, ela é muito... Eu não acho que ela seja mais forte para mim, mas... É que todas são muito impactantes para mim, mas ela é muito pessoal, porque foi um tipo de racismo que eu não tinha me atentado. Não é só a pele, mas os traços também. Então isso para mim foi uma coisa que me marcou, porque isso foi no começo da minha faculdade, eu só fui escrever anos depois sobre isso. Então aquela ali para mim é uma das que mais mexem comigo, vamos dizer assim.

Pedro: E descreve para a gente, para quem não tem assistido essa cena, e o que chama a atenção, porque é um gesto de racismo vivido dentro de uma universidade, que até seria um lugar de acolhimento à diversidade.

O que é que tem de específico nessa situação e no fato de ter sido dentro de uma universidade?

Isabela: O fato de... A situação foi a seguinte, a gente estava na sala de aula, e a professora estava falando como em Cuiabá as pessoas são feias, e começou a falar sobre isso, e falando por causa dos traços, por causa dos traços negros. Queria especificar sobre isso. E naquele momento, foi algo tão chocante, que a turma não... Não foi só eu, mas a turma não teve uma reação. E revendo essa cena hoje, eu penso "nossa, mas eu teria feito de tantas formas", só que naquele momento, ninguém esboçou reações, não teve como reagir.

Então acho que por isso que ela foi tão impactante, por isso que tinha que ser mostrado. Porque o racismo não é só em relação à sua cor, mas ao seu cabelo, é em relação a tudo. Então ali no curta-metragem, eu trago a questão do turbante, a questão da ancestralidade, que ela não é respeitada, que não é só um adereço. Eu trago a questão da... Ali na situação da noite, da balada, como as pessoas negras elas não são as escolhidas, então tem essa questão também.

Então eu trago várias situações que ao longo da minha vida eu fui vivendo, e que está retratado ali de uma forma sutil, mas que ainda assim causa um incómodo.

Pedro: E especificamente com relação à condição da mulher negra nessa produção. O que é que tem de mais tocante, na sua opinião, que seja específico com relação à condição da mulher negra?

Isabela: Acho que primeiro de tudo, antes de gravar esse documentário, eu nunca tive a intenção... Na verdade, eu nunca achei que eu pudesse exercer um cargo assim em uma produção audiovisual. Então sempre que eu trabalhei, eu procurava fazer produção, fazer cargos que não fossem ali de protagonismo mesmo. Então para mim, acho que isso foi um passo muito grande. De me reconhecer enquanto uma diretora, enquanto uma roteirista, de ver que eu sou tão capaz quanto os homens, quanto os homens brancos, que realmente dominam esse mercado. Então acho que pra mim foi isso.

E acho que o segundo ponto é poder retratar tantas mulheres negras como eu retratei, de poder me ver nessas mulheres. Mulheres fortes, mulheres protagonistas. As pessoas negras, a equipe toda foi negra. A gente sempre buscou trabalhar isso, buscar trazer esse protagonismo para mulheres e para pessoas negras em modo geral. Mas realmente, principalmente trabalhar com a Ana Maria, trabalhar com mulheres negras foi muito importante pra mim.

Pedro: E essa questão desse... A gente pode chamar de um cinema militante. Essa é uma experiência importante como realizadora, de você estar levando essas discussões, fazer as pessoas terem uma percepção diferente, de dar a ver aquilo que às vezes está oculto ou está feito de uma forma suave, escondida.

Isabela: Com certeza. Até foi muitas vezes como forma de brincadeira. Então é importante por isso, pra trazer à tona que essas questões não estão ok. A gente precisa discutir. A gente precisa falar que realmente isso incomoda. Não faça isso. Então mesmo que eu tente te trazer ali de uma forma com um pouco de humor, mas de uma forma mais leve, são questões que a gente precisa, precisam realmente ser discutidas. O racismo está aí. Então a gente não pode mais fingir que não está vendo.

Pedro: O que mais te incomoda no racismo? Na experiência de Cuiabá, de Mato Grosso, na nossa experiência local?

Isabela: Logo quando eu mudei pra cá, uma coisa que me chamou muito a atenção, que não acontecia...

Eu sou do Rio de Janeiro, que nem nosso professor, e uma coisa que nunca tinha acontecido comigo, é as pessoas me perguntarem se eu sou africana. E isso aconteceu diversas vezes, diversas vezes. E eles falaram, ah, não, porque o seu sotaque é diferente, é alguma coisa assim. Só que você sabe que... isso não aconteceria com os meus outros amigos, sabe? Então isso foi uma coisa que eu acho engraçado, mas eu acho que... isso foi uma coisa que chamou minha atenção, assim. E isso foi acontecendo e ainda acontece.

As pessoas sempre perguntam se eu sou daqui, de onde que eu sou. Mas muito nesse sentido. E até no dia que a gente foi gravar, uma cena de escritório ali com a advogada, que tem essa... uma das cenas, a gente sofreu racismo na portaria. Era um prédio de luxo, assim. E não queriam deixar a gente entrar. Então já começou ali.

Então, assim... Todas as vezes que a gente foi tentar gravar alguma coisa ou que a gente estava em um grupo, aquilo incomodava muito. Então foi muito interessante ver essa relação de como a cidade, que em sua maioria é negra, a gente se deparou com várias situações que... de impedimento, assim. Isso foi interessante de ver.

Pedro: Isabela, o nosso projeto *Speculum, o filmar-se a ver ao espelho, o uso da escrita de si por documentaristas*, pesquisa a presença da mulher cineasta na cena do cinema e o gesto de filmar a si.

Eu queria saber qual é a sua opinião sobre esse propósito do *Speculum*. O que você acha dessa visada, desse objetivo do nosso projeto?

Isabela: Eu gosto muito desse outro olhar, né?

Porque, pelo menos, eu sou uma pessoa que gosto muito de ficar nos bastidores. Então, quando você me contou desse projeto, eu comecei a refletir muito sobre a minha trajetória também. E eu acho que essa é a importância desse outro olhar, da gente acompanhar também o nosso desenvolvimento, as questões que a gente conseguiu enfrentar. Então, acho que é um projeto muito importante por trazer esse protagonista para essas mulheres que realmente não são vistas, nunca são as protagonistas, nunca são as mulheres que são citadas. Então, acho que esse projeto ele traz essa valorização desse olhar para essas mulheres.

Julia: Olá, Pedro e Isabela. O documentário, ele é uma forma preferencial para essa experiência estética e política das mulheres cineastas do falar de si?

Isabela: É difícil. Mas eu acho que é uma forma. Pelo menos foi a forma que eu encontrei de falar sobre as situações que eu vivi. Então, acho que sim, acho que é uma forma de falar, de se retratar. Acho que em muitas cenas eu me vejo ali naquela tela. Então, para mim, sim.

Pedro: Visualizando essa experiência, o que seria essencial no seu registo autobiográfico, na narração da sua própria história como realizadora, da sua família? Quer dizer, ou seja, você já realizou um filme que tem muitos traços biográficos da sua experiência de vida, da sua condição de mulher negra. Mas se você pudesse pensar numa nova realização, quais seriam os traços, quais seriam os pontos que você gostaria de enfatizar ou acha importante enfatizar?

Isabela: Acho que eu pensaria... Eu penso muito, não é? E se eu regravasse *Como ser racista*? E se eu fizesse em 20 passos, em outros passos? Eu tentaria trazer um outro olhar. Por exemplo, eu vejo muito essa geração que está vindo, que está tendo uma coragem que eu não tinha quando eu estava nesse lugar.

Então, acho que eu traria mais esse olhar da juventude que está enfrentando, que está me deixando muito orgulhosa, na verdade.

Pedro: E é legal que é assim, que é uma jovem cineasta falando de uma juventude.

Isabela: Sim.

Pedro: Quer dizer, essa força da juventude, dessas mulheres realizadoras, como é o seu caso? Isso muda a cena? Isso é um fator de força? Essa questão geracional de ter a palavra ou ter a ação pela juventude?

Isabela: Com certeza. Porque quando a gente lançou o clipe, a gente fez diversas exibições em escolas. Então, comparando a seis anos atrás para as exibições que a gente faz agora, antes as crianças sentiam incômodo em se ver na tela também. Sentiam incômodo de ver que certas brincadeiras realmente aconteciam no dia a dia. E acho que hoje elas não levantam mais, que

nem levantavam. Tinha criança que levantava e ficava embora. Não queria nem terminar de assistir. Então, acho que hoje eu vejo essa mudança.

Por isso que eu acho que o futuro está muito aberto para essas crianças, para essa juventude, porque eles estão com uma ideia muito boa. Eles estão com... Não diria uma militância, mas eles têm um acesso muito maior que a gente tinha. Então, eles estão se posicionando. Acho que é isso que é interessante.

Pedro: Então, o cinema também como informação.

Isabela: Exato. Exato.

Julia: Isabela, enquanto autobiografias, esses filmes revelam mais um exercício de subjetividade e narcisismo sem um propósito histórico e documental definido?

Ou eles são um gesto de afirmação do lugar da mulher cineasta em um contributo para a experiência do sujeito consciente?

Isabela: Eu acho que... Que é a subjetividade do meu olhar, sim. Eu acho que é uma afirmação que eu tenho que fazer, em que, como eu disse, foi a primeira vez que eu realmente pude fazer algo que eu pensava e não só ideias e personagens que não me pertencem. Então, eu acho que é o meu olhar. É o olhar meu, mais da minha família, mais das pessoas que me cercam, que é um olhar de... De valorizar as pessoas negras e o seu trabalho. E acho que vindo de mim, de uma mulher negra, lésbica, fazer uma produção assim, que incomoda tantas pessoas, que ainda hoje incomoda tantas pessoas, eu acho que é muito especial.

Pedro: Essa coisa do incómodo, de como você fustiga, dessa relação, dessa empatia com a espectadora, com o espectador, você acredita que seja também - aí já falando sobre o ofício da cineasta -, como a forma que você coloca no filme, quer dizer, da forma de contar, da forma de mostrar, de como trabalhar cada uma das cenas?

Isabela: Eu acho que não. Eu acho que não é a forma como a gente mostra, mas é o fato de a gente querer mostrar. Eu acho que é o fato da gente querer trazer para a superfície. Eu acho que a questão é muito... O racismo é um assunto que ninguém quer discutir. Então acho que o incómodo é de querer trazer ele. Porque eu vejo, pelo menos, que as pessoas tentam deixar escondido, fingir que não acontece, do que realmente querer conversar, sabe?

Julia: A nossa pesquisa, ela parte da hipótese de que algumas documentaristas terem vindo a assumir a escrita de si, a narração da sua história, também por conta dos reconhecidos obstáculos à entrada da mulher no mundo da realização e produção cinematográfica de ficção.

Essa tensão é redutora do ponto de vista de mercado dominado pelos homens ou uma saída criativa que mobiliza os públicos dos documentários?

Isabela: Acho que ambas.

Acho que é muito difícil a gente entrar nesse mercado, independente da cidade. Em Cuiabá, em Rio de Janeiro, acho que a mulher nunca é vista como se ela tivesse tanto potencial quanto o homem. Acho que já começa aí. Então é difícil ingressar nesse mercado, mas também é uma forma da gente ter nossas escritas, nossas histórias sendo contadas. Então, se eu não fizer de forma independente, eu não sei se essas histórias vão ser contadas. Pelo menos assim. É o que eu sempre busquei. Escrever de forma independente e tentar captar recursos para conseguir que essas histórias sejam contadas. Porque eu, desde que eu formei, eu vi muita dificuldade em me inserir nesse mercado que não fosse nessas posições de produção ou de continuista, mas nada que seja de direção, de "à frente" mesmo.

Julia: De liderança...

Isabela: Exato. Então, a forma que a gente tem de não parar, de continuar escrevendo, de continuar realizando é de forma independente.

Pedro: E o que é que você pode identificar nessa partilha de uma vivência comum à arte biográfica que toca as pessoas e, ao mesmo tempo, em que

se realiza a denúncia da perpetuação de determinadas desigualdades de género, como você citou antes?

Isabela: Sim. Eu posso, por exemplo, citar até o próprio *Como ser racista*. Até nas próprias músicas que a gente usou, a trilha sonora, ela foi toda de mulheres negras, né? A Karol Conká, a Preta Rara, a Pacha Ana. E acho que o que foi diferente pra mim foi, por exemplo, ter recebido uma ligação da Karol Conká. Então, porque é que ela me ligou? Porque é que ela se interessou? Eu acho que ela poderia ter só falado que não, mas foi a forma como ela viu de eu estar ali como mulher produzindo algo e uma história que ela se identificou também. Então, acho que as mulheres, assim, se uniram, assim, para essa produção. Acho que esse foi o grande diferencial de eu nunca ter trabalhado dessa forma, com tantas mulheres, tantas mulheres juntas.

Pedro: A Nathalie Heinich, no seu livro *Estados da Mulher* (um estudo da identidade feminina na ficção ocidental), analisa diferentes estatutos da mulher nas obras literárias. A jovem casadoira, mãe, esposa, mãe de solteirona. Categorias que nos são conhecidas não apenas pela cultura romanesca, que lhe serve de veículo, mas também pela experiência de vida.

Em que medida o cinema documentário das mulheres nos faz ter uma experiência diferente e deslocar esses estados da mulher, esses estereótipos forjados tanto na ficção, quanto reproduzidos no próprio quotidiano, na *concretude* do mundo da vida?

Isabela: Isso é verdade. Eu acho que, pelo menos, sempre que eu assisto uma produção de uma mulher, eu vejo uma diferença no olhar de como a mulher não é retratada apenas como personagem secundário, mas como as mulheres têm realmente uma história. Ela não é só um personagem ali para preencher um papel. E eu tento sempre trazer isso. E nas minhas produções, independente do *Como ser racista*, eu fiz um documentário sobre Maria Taquara, que foi uma mulher negra, uma figura histórica aqui de Mato Grosso, de Cuiabá. Então eu tento... Na verdade, nem tento. Eu acho que eu acabei me aproximando dessa realidade sem querer. Por retratar... Começando retratando a minha história, eu comecei a me identificar com

a história de outras mulheres, assim como *As Mãos Beneditas de Justina*, que é uma líder quilombola, que lutou tanto para ter ali uma demarcação de terra.

Então são histórias de mulheres que, assim como eu, são negras e são líderes no seu próprio território. Então eu acho que trazer esse outro olhar é muito importante para mim. É uma coisa que me identifica muito. E se eu trago nessas realizações, é para que outras mulheres, assim como eu, possam se identificar também.

Pedro: Agora, Isabela, fala um pouco da experiência do prazer de ter esse protagonismo, você falou, de se colocar nesse espaço de realizadora. O que é que lhe dá mais prazer no gesto, na ação de filmar, no cinema?

Isabela: Eu acho que... Eu gosto de todos os processos. Eu gosto de estar... Desde quando eu estou pensando a cena, eu gosto de estar em todos os processos, até na montagem. Mas o instalar, o gravar, o direcionar mesmo, é o que me deixa mais feliz.

E depois... É porque cada gravação é diferente, né? E ela nunca é da forma que a gente pensou. Ela nunca é daquele jeitinho... Ela sempre tem alguma coisa. Ou chove, ou tem algum empecilho. E eu acho que a forma que a gente tem que lidar com isso, que é um diferencial também.

E uma coisa que eu sempre busco é ter um ambiente agradável para todos. Eu não vejo... Porque eu já trabalhei muito, assim, e eu acho que o cinema pode ser uma coisa mais leve, uma coisa que envolva o colectivo e não só a minha ideia, isso e ponto. E é uma coisa que vem comigo desde *Como ser racista*. De aprender que esse coletivo também pode somar em muito. Essa partilha de ideias. Eu acho que para mim isso é muito interessante. Tanto que a equipe que eu trabalho desde 2018 é a mesma que eu trabalho até hoje. Então, para mim, é um prazer.

Pedro: Cá estamos entrevistando a cineasta Isabela Ferreira, do projeto *Speculum*. O que é que nós não lhe perguntamos, mas que você gostaria de falar, falando de si?

Isabela: Difícil. Eu acho que... Futuro. Vocês não me perguntaram o que eu farei de futuro.

Pedro: Qual é o futuro?

Isabela: O futuro... Acho que o futuro, não sei. Eu não sei ainda. Mas eu tenho um sonho que é... Eu sinceramente almejo que o *Como ser racista* alcance o máximo de pessoas possível.

Eu acho que isso foi sempre um sonho que eu tive. Porque ele é muito pessoal. Ele é muito... É muito sentimento, esse curta-metragem. E eu acho que ele é importante para tantas pessoas. E ele seria importante para Isabela, que tinha 10, 12 anos. Então, eu gostaria que para essas Isabelas do futuro que elas possam ter esse acesso.

Pedro: Legal. Conversamos aqui no podcast do *Speculum* com a cineasta Isabela Ferreira. Agradecemos a participação da aluna de doutorado do Programa de Estudos em Cultura Contemporânea e jornalista, Julia Munhoz, participando aqui do *Speculum* também.

Isabela, foi um prazer, uma alegria, uma honra receber você aqui no nosso podcast, discutir essas questões que esse projeto trabalha, desenvolve. Muito obrigado.

Isabela: Muito obrigada pelo convite. Obrigada, Júlia.

Julia: Parabéns. Que prazer falar sobre a minha vida. (risos)

PODCAST #3
ENTREVISTA COM MARITHÊ AZEVEDO

O Professor Pedro Pinto de Oliveira (UFMT), membro investigador doutorado do *Speculum*, conversa com a cineasta, professora e pesquisadora do ECCO/UFMT, Marithê Azevedo, realizadora brasileira vencedora do Prémio de Melhor Documentário pelo Festival Internacional de Cinema Feminino com *Memórias Clandestinas* (2007). Realizada no âmbito do projeto *Speculum*, a entrevista contou com a colaboração de Priscila Freitas, doutoranda em Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT, e com a parceria d'A Produtora Filmes e da PNB Online.

Pedro: Olá, estamos começando o podcast do Projeto *Speculum. Filmar-se e ver-se no espelho*. O uso da escrita de si por documentaristas da língua portuguesa. Partimos da hipótese de algumas documentaristas terem vindo a assumir a escrita de si, a narração da sua história e a busca de definições próprias como meio de expressão artística, que entendemos ser importante analisar e incentivar criativamente.

O estudo é coordenado pela professora doutora da Faculdade de Artes e Letras da UBI, Ana Catarina Pereira, com apoio da professora doutora Ana Isabel Soares, da Universidade do Algarve, e uma equipe multidisciplinar de pesquisadoras e pesquisadores de Portugal e do Brasil, entre os quais eu, Pedro Pinto de Oliveira, e Priscila Freitas, iluminadora e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, o ECO, da Universidade Federal de Mato Grosso. Conversamos com cineastas

que vivem ou viveram essa experiência, mas também com cineastas que não tenham feito ainda documentários autobiográficos, mas que possam contribuir com a reflexão sobre esse gesto e sobre o lugar das mulheres na realização cinematográfica.

Para a nossa alegria, estamos recebendo nesse *podcast Speculum* a professora, artista, pesquisadora em arte Marithê Azevedo.

Marithê é doutora em artes cênicas pela Universidade de São Paulo, a USP, com pesquisa sobre dramaturgia para roteiros cinematográficos de ficção contemporâneos. Ganhou muitos prémios, entre os quais se destacam o Melhor Prémio Documentário pelo Festival Internacional de Cinema Feminino por Memórias Clandestinas, de 2007, Prémio Melhor Telefilme Documental pelo Festival de Cinema de Mato Grosso por *As Cores que habitamos*, entre outros. Roteirizou e dirigiu os curtas de ficção *Bolhas de Sabão Desmancham no Ar*, de 2012, *Licor de Pequi*, de 2016, o documentário *Uterus Mundos*, selecionado para o 26.º Salão de Mato Grosso. Atualmente, Marithê Azevedo é professora e pesquisadora associada ao ECO, da UFMT, e orienta doutorandos em pesquisa sobre artes, artes visuais e audiovisuais.

Professora Marithê Azevedo, muito bem-vinda ao podcast *Speculum*. Eu quero começar essa nossa conversa com uma pergunta mais geral. Quais marcas da sua trajetória de cineasta você poderia pontuar como autobiográficas, com parte da sua experiência pessoal? O documentário *Poéticas do Agora*, que está em fase final de montagem, já montado para ser lançado, seria a sua obra mais ligada a essa experiência que o projeto *Speculum* pesquisa? Bem-vinda, é uma honra ter aqui você com a gente.

Marithê: Muito obrigada, professor Pedro. Muito obrigada, Priscila, pelo convite. Esse é um tema muito interessante e ele traz muitas discussões, porque essa questão da escrita de si realmente não é muito fácil. Não só para a definição, mas também para a sua prática.

Acho que, normalmente, as práticas das narrativas de si acontecem num momento crucial ou num momento de... Não é uma coisa muito... Agora vou fazer um trabalho sobre mim, sei lá, alguma coisa assim.

E ela tem se colocado como uma posição política, inclusive. Acho que essa questão da autobiografia, todo o cinema autoral, você se coloca no trabalho. Você dialoga, mesmo que seja uma ficção ou mesmo que esteja documentando uma outra pessoa, mas é aquilo que tem a ver com você, com a sua biografia, com o seu jeito de olhar o mundo, com as coisas que te interessam, é aquilo que faz você recortar, montar, buscar, criar. Todo cinema autoral já tem um dado autobiográfico. Está falando do outro, mas está falando de mim.

E o mesmo ocorre ao contrário. Está falando de mim, mas estou falando do outro. Então, quando surgiu o *Poéticas do Agora*, que, na realidade, foi por acaso, porque o *Poéticas do Agora* foi um projeto para o Mestres da Cultura, um edital do Estado, para produção em transmídia. E aí, a Ângela, que foi minha orientanda de doutorado, a Ângela Fontana, apresentou um projeto, me indicando como Mestre da Cultura. E acabou que esse projeto foi aprovado e ela propôs fazer um documentário. Só que ela não é uma documentarista, ela não é uma cineasta, ela foi uma propositora. E aí ela pediu se eu podia colaborar no roteiro, porque no roteiro era eu que sabia da minha própria trajetória. Eu falei, tudo bem, eu colaboro. Mas aí eu falei, não quero falar de mim, quero falar do meu trabalho, do meu trabalho junto num coletivo. Foi aí que a gente fez essa proposta de trabalhar essa ideia do *Poéticas do Agora*, que estou inserida nessas *Poéticas do Agora*, porque é o grupo de pesquisa. Nós fizemos com o grupo de pesquisa, mas que as coisas se misturaram bastante. E eu acabei me envolvendo não só no processo de roteiro, como também na direção e na montagem. Então é isso, esse trabalho acho que é o que tem mais ligação com a proposta de vocês.

Pedro: Agora, Marithê, em termos pessoais, o que te gratificou mais, o que mais te atraiu na realização e depois na montagem, depois desse documentário pronto, do *Poéticas do Agora*?

Marithê: Uma coisa muito interessante é que, às vezes, quando você tem um trajeto, um percurso, às vezes você não conhece os detalhes, porque você não vai pesquisar o seu próprio trabalho, você pesquisa o outro.

Então, uma coisa que achei bastante interessante é que pude perceber todo o enredo deste trabalho e como as coisas estavam interconectadas.

Então, a sensação que tive foi assim, nada aconteceu por acaso, sabe? Uma coisa vai puxando a outra e aquilo vai se desenhando. Então, isso foi uma coisa muito interessante, essa ideia de um desenho da interconexão de um trajeto, de um percurso de vida. Acho que isso foi a coisa que mais me atraiu, essas entrelinhas, esse entrelaçamento de coisas, que falam assim, nossa, como isso combina com aquilo? Nossa, como isso tem a ver com aquilo que está lá atrás?

O que mostra que, às vezes, muitas das coisas que a gente faz, às vezes a gente não tem noção de que lá na frente vai ter uma continuidade ou vai ter algum gancho com alguma outra coisa.

Então, as coisas são plantadas, elas vão florescendo em outros pontos. Então, isso foi uma coisa que achei muito interessante, foi o que me atraiu bastante, essa ideia.

Priscila: O nosso projeto Speculum, Filmar-se e Ver-se no Espelho, o uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa, pesquisa a presença da mulher cineasta na cena do cinema e o gesto de filmar a si.

Professora, qual a sua opinião sobre esse nosso propósito?

Marithê: Eu acho que é um propósito bastante interessante de tentar detectar o que acontece, porque realmente é complicado, porque estamos lidando com imagens, estamos lidando com o cinema, o cinema tem uma linguagem.

Por exemplo, o *Passaporte Húngaro*, da Sandra Kogut. Ela fez um trabalho documental, quer dizer, a maior parte dos trabalhos até agora, inclusive, são documentais. Então, *Passaporte Húngaro*, por exemplo, que é um filme,

um documentário, é muito interessante que é o processo de busca de um passaporte que não existia, quer dizer, você não sabe aonde vai dar. Então, tem uma aventura, tem uma aventura.

Por exemplo, o caso da Petra Costa, que também fez um trabalho sobre a irmã dela, a relação da irmã dela, Helena, que foi um filme bastante premiado. Então, são filmes importantes e que precisam realmente ser pesquisados num todo, sabe? Porque o que tem são pesquisas dos filmes isoladamente, mas o que vocês estão fazendo é um trabalho de tentar detectar determinadas características ou determinadas subjetividades que estão na questão da escrita de si cinematográfica, quer dizer, a escrita de si feminina ainda. Ainda tem mais a escrita de si feminina, quer dizer, mais um ponto interessante para o nosso tempo presente que é essa questão da mulher se colocar, que acho que é... Por isso que falo que é um gesto político, porque não é muito fácil você se colocar, você se abrir para o mundo, você se desnudar, você se desvelar, porque é esse o processo. Então, precisa de coragem, principalmente nesses filmes de revelação, de desnudamentos, de coisas mais íntimas e tal, esses filmes trazem essa potência da revelação e que, quanto mais você se revela, acho que mais você vai de encontro ao outro. Acho que essa é a grande questão do cinema autoral de escrita de si feminina, sabe? Acho que é essa a grande questão, porque nesse momento você... Quer dizer, a mulher foi, durante muito tempo e ainda é, silenciada, silenciada pelo próprio sistema patriarcal. Então, assim, na medida em que ela se coloca, quer dizer, ela não só está abrindo, proporcionada a voz da outra, como ela está se criando, se reinventando e reinventando a sua própria voz. Então, assim, você pode colocar essa voz em vários tipos de arte, mas no cinema, quer dizer, isso ganha uma dimensão, porque o cinema tem uma abertura, um desdobramento dessa questão pública maior do que o teatro, por exemplo, que você vai uma vez e ele acaba ali. O cinema tem essa potencialidade de expansão muito grande.

Então, essa voz é aumentada, ela é ampliada, alargada. Então, isso tem uma potência incrível.

Pedro: Agora, professora Marithê, especificamente sobre o documentário, você acredita que é a forma preferencial para essa experiência estética e política das mulheres desse falar de si?

Marithê: Se tem uma forma especial?

Pedro: Não, se o documentário é uma forma preferencial, mais potencial, inclusive até do cinema, de ficção.

Marithê: Olha, o documentário é o que está sendo mais trabalhado, principalmente essa linguagem do documentário contemporâneo, que vai trabalhar uma multiplicidade de linguagens híbridas, que acho que ele dá essa chance. E a questão dos documentos, dos materiais, você pode usar filmes B8, você pode usar fotografias, cartas, diários. Você tem muita coisa que pode utilizar, você pode ter várias texturas. O documentário te dá essa possibilidade, porque você pode trabalhar com várias texturas fílmicas e trabalhar com vários documentos, várias formas de documentar isso.

Agora, a ficção também pode ser uma... A autoficção é bastante usada no teatro, mas no cinema existe essa possibilidade da autoficção também, no cinema, quer dizer... E aí acho que também tem uma possibilidade grande, só que fica mais diluída essa questão da revelação, talvez, não sei, acho que teria que estudar mais. Mas é porque a ficção está mais para o lado da ficção, e quando você fala em documentário, você tem aquela noção de que aquilo, de fato, ocorreu.

Pelo menos você tem essa sensação, mesmo que seja ficcionalizado.

Priscila: Ainda sobre o documentário, gostaria de saber o que você sentiu ao filmar-se e ver-se no espelho?

Marithê: (Risos.) Foi complicado, principalmente na hora de montar. Eu falei, não, não vai dar. (Risos.) Nossa, fiquei muito tempo sem olhar para o material, porque falei, gente, não dá, não dá certo esse negócio, de jeito nenhum. Foi difícil, muito difícil. E aí tive que fazer um trabalho comigo mesma para dar um distanciamento, sabe? Para distanciar, para poder

trabalhar com isso. Aí falei, não, agora estou fazendo um trabalho, que é um trabalho de ideias, e aí vou trabalhar em cima das ideias. O que é a ideia, o que completa aquela ideia? Esse foi o critério que norteou o trabalho de montagem.

Priscila: Como é falar sobre as suas memórias íntimas, sobre quando você coloca essa esfera familiar? Como é que foi?

Pedro: Esse desvelar para o espectador, essa relação com o espectador, com a espectadora.

Marithê: Acho que, no meu caso, tinha muitas histórias que já estavam, já tinham sido trabalhadas. Porque a gente tem narrativas de vida, que são narrativas, que são coisas que a gente conta várias vezes. Então, assim, na medida que você conta, são histórias interessantes, você gosta de contar, e aí, na medida que você conta, ela pode se modificar.

São histórias que a gente pensa no espectador também, porque você ficcionaliza a si mesmo, no fundo, a gente se ficcionaliza o tempo inteiro, a gente cria histórias, mesmo que aquilo tenha ocorrido, mas é um ponto de vista, é um foco narrativo. Então, assim, esse ponto de vista, na medida em que cada vez que você conta, você vai criando, quer dizer, dependendo da reação das pessoas, você vai desenvolvendo, dando um pouco mais de foco num determinado ponto ou no outro e tal, a ponto de a gente, inclusive, ter dúvidas de que aquilo realmente é daquela forma ou não. Mas isso aí não tem como... Não existe! Não existe! Quando se trata de narrativa, quer dizer, não existe a verdade absoluta, existe a narrativa.

E aí o espectador, aquele que ouve, ele está incluído nesse processo, ele é um outro da história. Então, assim, ele é levado em consideração. Por isso que as histórias podem ir se modificando, essas narrativas podem ir se modificando ao longo de vários relatos. Acho que essa relação é uma relação, é dúbia, sabe? Porque ela é, ao mesmo tempo, é uma relação que tem uma certa cumplicidade, porque você não vai contar alguma coisa para qualquer um. Então, você tem uma cumplicidade com o outro, e esse outro, que, a

princípio, é alguém que está atrás da câmera e você está dialogando, porque uma câmera não é só uma câmera, tem alguém ali, tem várias pessoas ali. Então, assim, você tem esse lado e tem um outro lado também, que é essa paixão por narrar, que isso é próprio do ser humano. Essa coisa de narrar, isso é próprio do ser humano. O ser humano é um contador de histórias. Então, ele conta histórias que ele participou, que ele viu, que ele fez parte. Então, assim, acho que tem esses aspectos aí.

Pedro: Nós estamos conversando no podcast *Speculum* hoje com a cineasta e professora Marithê Azevedo.

Agora, Marithê, eu quero fazer uma pergunta que atravessa o contexto da economia política do cinema. Essa nossa pesquisa do *Speculum* parte da hipótese de que algumas documentaristas terem vindo a assumir a escrita de si, a narração da sua história, também por conta dos reconhecidos obstáculos, a entrada da mulher no mundo da realização e produção cinematográficas de ficção. Essa tensão é redutora do ponto de vista de mercado, dominado pelos homens, ou uma saída criativa que mobiliza os públicos dos documentários?

Marithê: Uma saída criativa, claro! É uma grande saída criativa, porque não é simplista. Agora vou trabalhar nessa chave porque o mercado agora está querendo isso e tal. Quer dizer, o mercado abraçou essas temáticas porque elas tocam as pessoas, elas tocam, elas tocam mesmo. Então, se elas tocam as pessoas, vai ter público. E se vai ter público, que bom para o mercado, vai vender mais. Então, acho que... Porque a coisa não é tão simples, ela é bem complexa. Porque, quanto mais verdadeiro for, acho que mais você tem condições de atingir o outro. Então, acho que, a princípio, essas narrativas vêm como saída mesmo, como uma saída bem criativa dessa coisa autobiográfica de falar de si e tal, e de não ter mais esse problema, nossa, estou sendo cabotina, falando de mim e tal. Quando você entende que isso é um gesto político e que você, ao fazer isso, está falando com outras mulheres e com outras pessoas, acho que isso toma uma outra dimensão.

Pedro: O que você pode identificar nessa partilha de uma vivência comum? A arte biográfica que toca as pessoas ao mesmo tempo em que se realiza a denúncia da perpetuação de determinadas desigualdades de gênero?

Marithê: Olha, acho que a denúncia vem junto, porque, a partir do momento em que você começa a trabalhar essas vozes, essas vozes que não tiveram oportunidade de fala, não tiveram oportunidade de se manifestar, que são vozes que foram, vamos dizer, reprimidas durante anos, na realidade você carrega séculos dessa opressão. E aí, o que você tem aí, ao mesmo tempo, que você não precisa denunciar, falar, estou denunciando. Não, a partir do momento que você fala, que você se manifesta, que você se expressa, naturalmente isso é uma denúncia. É quase que a sua presença é uma denúncia, sabe?

É quase que isso. Então, estar presente e se manifestar e se expressar, só isso já é uma denúncia. Então, acho que esses trabalhos, esses trabalhos que estão nessa chave dessas narrativas de si, acho que eles vão durar ainda um tempo, porque tem muita coisa para ser dita ainda. E nessa chave tem linguagens que estão sendo criadas em função de se trabalhar nessa chave. Então, são linguagens que vão nascer, que estão nascendo a partir dessa proposta.

Pedro: Muito bom, Marithê. Deixe-me fazer agora uma pergunta, trazendo um pouco da experiência da literatura, aproximando com o cinema, a ficção na literatura e o documentário. A Nathalie Heinich, no seu livro *Estados da Mulher,* um estudo da identidade feminina na ficção ocidental, analisa os diferentes estatutos da mulher nas obras literárias: a jovem casadoira, a mãe, a esposa, a amante, a solteirona, categorias que nos são conhecidas não apenas pela cultura romanesca, que lhes serve de veículo, mas também pela experiência de vida. Em que medida o cinema documentário das mulheres no falar de si pode ser uma experiência para os termos de um deslocamento desses estados de mulher forjados na ficção e no cotidiano de uma sociedade machista?

Marithê: Esses clichês aí de jovem casadoira, mãe, esposa, amante, solteirona, essas categorias aí, elas já não dão conta de maneira nenhuma, porque nesse processo todo a mulher mudou muito, a mulher mudou muito, e às vezes as pessoas não estão acompanhando, às vezes ela própria não está acompanhando esse processo de mudança.

Então, a partir do momento em que esses documentários ou essas ficções que trabalham sobre essas questões do feminino, que são reveladores e tal, surgem outras mulheres, que são muitas, muitas, muitas outras categorias que não se encaixam mais nessas categorias que já foram as categorias fixas desses romances.

Então, assim, são muitas outras categorias que estão por vir, porque as coisas mudaram muito. Então, assim, tem outras, outras e outras novas mulheres que estão nascendo, que estão surgindo, às vezes das próprias mulheres velhas, novas mulheres, mulheres inclusive velhas, outras, outras mulheres. E eu acho que essas categorias não dão conta, e outras que estão surgindo, que estão nascendo, elas vão... Esse filme autoral de narrativas de si feminino, com certeza vai começar a mudar esse quadro, está começando a mudar esse quadro, com certeza.

Priscila: Professora, o que nós não lhe perguntamos e você gostaria de falar, falando sobre si?

Marithê: Então, olha só, eu acho que vocês fizeram perguntas muito pertinentes, assim, dentro desse quadro aí de questões que vocês estão levantando. O que eu acho que seria interessante falar é que as mulheres, as novas cineastas, não tenham medo de falar de si, sabe? Porque isso é... Não tenham medo disso, se assumam, porque esse é um trabalho, é um trabalho que, se você vai falar de si, você vai fatalmente encontrar outra pessoa. Quanto mais você fala de si, mais você vai falar do outro. Então, assim, esse processo é muito rico. Então, uma coisa que eu acho que é interessante, para essa nós estamos agora num momento bacana do audiovisual, com essa lei Paulo Gustavo, que 71 % da lei que veio do Fundo Setorial do Cinema – o recurso veio do Fundo Setorial do Cinema –, e aí 71 % é obrigatório que

seja aplicado no audiovisual. Então, assim, nós estamos num processo de... Vai ser o ano do audiovisual, esse pedaço de 2022, 2023. Então, assim, as mulheres precisam se preparar dentro dessa perspectiva mesmo, que vocês estão colocando, sabe?

Por isso eu acho esse trabalho incrível, sabe? Eu acho que é um trabalho que vai trazer quase que uma coisa de processo emancipatório, vamos dizer assim. Acho que é bem interessante o que vocês estão fazendo e deixar um recado para as iniciantes que não tenham medo de falar de si.

Pedro: Professora Marithê Azevedo, muito obrigado pela sua participação no *podcast* do Projeto *Speculum*. Muito bom ter você nessa conversa, foi enriquecedora. Nós estamos muito felizes. Um grande abraço e a gente fica por aqui nesse *podcast Speculum*.

Marithê: Muito obrigada, vocês.

PODCAST #4
ENTREVISTA COM CLÁUDIA RITA OLIVEIRA

A Professora Ana Isabel Soares (UAlg), co-investigadora responsável pelo projeto de investigação *Speculum*, conversa com a cineasta, montadora e assistente de realização, Cláudia Rita Oliveira. A conversa desenvolve-se a partir da realização do documentário autobiográfico *No Canto Rosa* (2022), que tem como temática central a violência doméstica e psicológica contra a mulher.

Ana Soares: Bom dia, estou a falar com a Cláudia Rita Oliveira, que é cineasta, montadora, assistente de realização, e tem uma série de profissões das quais ela nos falará um pouco.

Eu estou em Faro. A Cláudia está em Lisboa e teve a gentileza de concordar em falar comigo para o projeto *Speculum*, para gravarmos mais este episódio, aquilo a que chamamos *podcast*, no âmbito de um projeto que procura entender documentários feitos em Portugal e no Brasil por mulheres e que tenham algum cunho ou de certa forma se aproximem do documentário autobiográfico.

A ideia é que *Speculum* significa *espelho* e estamos a pensar nestes documentários como obras em que as documentaristas filmam-se a si mesmas ou alguém da sua família, alguém próximo, mas se representam a si mesmas nessa filmagem.

Cláudia, muito obrigada, antes de mais.

Cláudia: Olá, obrigada, Ana Isabel Soares, a sério, obrigada mesmo pelo convite e parabéns.

Ana Soares: Vamos ver, estamos ainda no meio disto, mas para já é muito gratificante perceber que desde o início, que foi ainda em 2021, até agora, hoje é 13 de junho de 2023, já conseguimos fazer um levantamento de filmes com algum significado que passou, por exemplo, das duas dezenas para perto das oito dezenas. Temos quase 80 filmes catalogados neste momento, o que é muito bom, entre realizadoras portuguesas e realizadoras brasileiras. Também já percebemos que isto há de passar fronteiras, que há muita coisa em Espanha, que há muita coisa em França, em Itália, por aí vai, mas para já estamos aqui em Portugal. Entretanto, o teu filme mais recente, sobre o qual convido a começar a falar, foi realizado já quase dentro do nosso espaço temporal, não é? Portanto, quando é que saiu? Queres nos falar e apresentar o filme, por favor?

Cláudia: Então, *No Canto Rosa*, portanto, é um filme que segue um processo de violência doméstica, violência psicológica. Portanto, a minha mãe separou-se do seu ex-companheiro e, entretanto, aí começaram as agressões. E eu acompanhei o processo desde o início, ou seja, começaram as agressões psicológicas mais evidentes e, portanto, eu comecei por registar algumas coisas, primeiro no intuito de ter uma prova para tribunal ou, sei lá, não sabia se era válido ou não, mas no fundo para registar aquilo que estava a acontecer com esse intuito de prova. E depois a ideia de transformar isto no filme foi um bocadinho para dar voz à minha mãe, ou seja, porque eu senti que ela, portanto, estava a passar por um processo que a punha muito em causa, enquanto mulher. Enquanto mulher, se calhar que vive numa terra pequena, como podia ser noutra terra, mas, tipo, a sentir-se alvo de críticas e de questões moralistas, pronto. Mas que podem também estar só dentro dela, quer dizer, estão fora e estão dentro, não é?, obviamente estão nos dois sítios. E ela, a determinada altura, como este indivíduo, portanto, atacava muito desta forma, tipo, a mulher deve ser isto, deve ser aquilo e deve não ser o quê e tu és tal e tal e tal. Portanto, a minha mãe começou a ter uma necessidade enorme de se defender e pensou em escrever um livro. Pensou em contratar uma *ghostwriter* e escrever defesas em relação aos ataques moralistas que ele estava a fazer. E ela acabou por desistir e eu, nessa

altura, percebi: esta mulher precisa de falar. E foi nesse sentido que surgiu a ideia mais concreta, "ok, vou fazer isto num filme porque esta pessoa precisa de falar". Porque há aqui muitas outras questões que têm a ver com violência que não se cingem a esta agressão deste homem e esta mulher.

Portanto, há coisas atrás que devem ser esmiuçadas ou percebidas, também como uma forma de eu própria perceber o que é que se estava a passar.

Ana Soares: Queres falar sobre como é que deste esse nome ao filme? Enfim, o *Rosa* é mais ou menos auto-explicativo.

Cláudia: Surgiu porque a entrevista central do filme... Portanto, eu fiz, talvez, menos de um ano depois de isto ter começado a acontecer. Talvez uns oito meses, pronto. E foi numa altura que a minha mãe estava na minha casa. Portanto, ela saiu do lugar onde mora e esteve na minha casa, três meses de seguida, com medo de voltar. E depois esteve entre Lisboa e o sítio onde mora. E o que eu senti, ou seja... entrevistei-a. Pintei umas paredes de um quarto de cor-de-rosa e entrevistei-a num canto encurralada. Com a ideia de que talvez isto seja um dispositivo. Mas foi uma coisa, sei lá... Podia entrevistar numa parede branca, mas eu senti "ok, vamos encurralá-la no canto rosa". Nesta questão do que é a determinação do que é que uma mulher deve ser.

Ana Soares: Já tinhas trabalhado anteriormente, enfim, em vários documentários. Pelo menos dois dos quais, um deles como realizador, outro deles, se bem me lembro, como assistente – mas tu corrigir-me-ás –, sobre artistas. Um sobre o Mário Cesariny e outro sobre o Cruzeiro Seixas.

Queres falar um pouco da relação, se existe uma relação na tua posição enquanto criadora perante um objeto que estás a biografar. Porque num certo sentido, digo eu, o filme que fazes sobre a tua mãe é um passo, conta uma história de si, não é? Conta uma história de alguém. Queres falar um pouco sobre as coisas que se aproximaram e aquelas que se distinguiram entre estes filmes que fizeste ou nos quais trabalhaste.

Cláudia: No caso do filme do *Autografia*, que é um filme do Miguel Gonçalves Mendes, eu fiz assistência, fiz câmara algumas vezes, acompanhei o Miguel durante o processo. Mas é isso, criativamente não posso falar do filme porque não é um filme meu, é um filme no qual eu trabalhei.

Em relação ao *Cruzeiro Seixas* e às *Cartas do Rei Artur*, aconteceu uma coisa muito curiosa. Eu trabalho como montadora, principalmente em documentários, e acontece quase 90%, 85% das vezes, os filmes chegam à montagem, os documentários chegam à montagem, e não têm ainda um caminho. Portanto, esse caminho é descoberto na montagem. Ou seja, às vezes têm... nós queremos ir ali, mas é claro que as coisas mudam e o material filmado é uma coisa e as expectativas são outras, portanto, isso acontece muito. E era uma coisa que eu sentia às vezes, mas como é que os realizadores não têm ideia do que é que querem?

O que é que eu trago daí, dos documentários nos quais trabalho? Trago a questão da escuta. Porque é isso, às vezes há uma determinada expectativa, "mas era bom se acontecesse isto". E eu acho que essas coisas não funcionam. Ou seja, o que está gravado tem em si uma verdade própria. E acho que é essa verdade que se calhar temos que, pelo menos eu, tento estar atenta e perceber que material é que está ali, e o que é que isto quer dizer, e se calhar não forçar coisas que até podem ser forçadas, mas que não são tão honestas num determinado sentido, como aquilo que está ali.

Portanto, esse trabalho de escuta eu trouxe para este filme sobre a minha mãe e sobre mim e sobre a nossa relação e sobre relações e sobre sistemas instituídos, sei lá... Que é dar o espaço àquela pessoa para falar e nesses espaços há coisas que se vão entender.

Ou seja, houve muita coisa que eu entendi sobre a minha mãe que não tinha entendido, que eu entendi sobre mim que eu não tinha entendido, e que eu entendi sobre um sistema de que eu não tinha percepção de que era tão como é, no caso de Portugal...

Portanto, eu diria que é escuta e dar espaço e não ter ideias pré-definidas. Ou seja, ter ideias centrais, ter objetivos, mas manter as coisas fechadas.

Ana Soares: Ótimo. Sentiste alguma diferença entre estar a falar com um homem ou estar a falar com uma mulher? Isto é, a diferença, não sei, será por ser uma pessoa, de ser mulher ou homem, que te é muito próxima.

Não sei se estás a perceber a questão. À partida, eu pensaria a diferença entre homem e mulher, mas a questão não se põe por a tua mãe ser uma mulher, mas por ela ser a tua mãe.

Cláudia: Sim.

Ana Soares: Digo eu... Viste isso na altura em que estavas a filmar, pensaste... Concretamente, houve momentos em que estavas a gravar a tua mãe em que pensaste em como é que tinhas feito com outras pessoas?

Cláudia: É assim, no caso do Cruzeiro Seixas, pronto, eu acho que posso dizer isto porque também é o que é. Foi o que foi. O Cruzeiro Seixas era misógino de alguma maneira. Portanto, ele nunca... eu sentia quando estava a trabalhar com ele, que ele nunca acreditava muito bem que eu é que estava a fazer o filme.

Ana Soares: Ok.

Cláudia: Pronto. E isso foi mais ou menos até ao fim. Ele no final ficou contente e não sei o quê. "Ah, mas a Cláudia..." Ou seja, havia ali uma descrença total de que eu e a Isabel, que me acompanhava muitas vezes no som – quando há som bom foi porque ela estava lá –, que estas duas mulheres estão aqui a fazer... aquilo na cabeça dele. Portanto, eu sentia uma grande desvalorização na parte dele. Mas sim, ele no final: "Ah, pois é, a Cláudia é que..." Mas sempre um bocadinho na dúvida.

No caso da minha mãe, pronto. É o facto de ser uma mulher e é o facto de ser a minha mãe. Portanto, há uma relação também de bastante cumplicidade e proximidade. E de falar de coisas que são próprias de mulher.

E quando aqui digo próprias de mulher, no sentido de próprias da construção social do que é ser mulher. Pronto, é nesse sentido. Portanto, aqui há um ir direto a assuntos que têm a ver com essa construção social, claro. E há um entendimento, há uma compreensão, há um questionamento. Mesmo que o questionamento não seja o que é que tu sentes, não sei o quê. No fundo o que fica, eu penso que é um questionamento.

Ana Soares: E claro que a confiança imagino que tenha sido absoluta.

Cláudia: Sim, claro.

Ana Soares: Já disseste aí a certa altura que foste descobrindo coisas sobre ti própria também, que não tinhas à partida. Isso é um dos aspectos que no projeto nos fez avançar desde o início. Em que medida é que te sentes retratada no filme que fizeste? Que não é sobre ti, mas...

Cláudia: Sim, sim, sim. Se calhar também é importante dizer que... Portanto, é isso, eu fui filmando. Isto foi sempre uma coisa que foi feita paralelamente a outros trabalhos. Ou seja, trabalho como montadora, sou *freelancer*. Normalmente tenho sempre trabalho, que é uma coisa boa, mas depois tenho pouco tempo para fazer outras coisas que gostaria de fazer, mas é isso, é tudo uma gestão. Portanto, este filme foi feito nos intervalos. Fins de semana, pausas, entre outros filmes.

Depois, durante o Covid, durante o confinamento, tive dois meses, três meses, só para trabalhar na montagem do filme. Foi ótimo, ou seja, permitiu-me de facto mergulhar. E aí, portanto, tinha uma primeira montagem que era focada no conflito da minha mãe e ex-companheiro. Depois mostrei a alguns amigos que sentiram falta da minha presença. E eu comecei a perceber que eu fazia parte deste processo, do acompanhamento do processo, e que, no fundo, a minha presença é o *link*. Ou seja, isto de uma forma um bocado... Mas é o que permite ao espectador também entrar no filme, através de mim. Eu estou a falar, eu estou a viver isto com a minha mãe. Um observador participativo.

E houve coisas, essas coisas que fui descobrindo sobre mim, têm a ver com... Eu considero a minha mãe uma pessoa bastante livre ou disponível para questionar os conceitos que possa ter. Normalmente é uma pessoa que tem os valores que são os valores de quem nasceu em 1954. Portanto, Estado Novo, com os meus avós, quer dizer, não eram muito conservadores, mas claro que eram conservadores. Portanto, são reflexos de mentalidade de uma determinada altura. E eu, que nasci em 1976, já depois do 25 de Abril, também tenho esses mesmos valores. Um pouco mais diluídos, mas eles estão aqui. E no fundo foi o desmontar de uma carga que eu achava que não tinha, ingenuamente, mas que penso que todos nós temos. (Isto vai demorar até sair, acho eu.)

Foi esse confronto meu com uma mentalidade também um bocado machista. Machista no sentido... Sem muita noção, se calhar, de desigualdade.

Uma vez, na terapia, voltam-se para mim, "então, mas a Cláudia, para si, o que é que é ser mulher?" E eu comecei a dizer, "pois, mulher, conciliadora, tomar conta", disse assim uma série de coisas. Está tudo errado. Ri-me, ela riu-se e disse, "vou ali comprar uma máquina de costura, venho já"...

E acho que este filme, e este processo, todo este processo, serviu para me desmontar, também, nesse sentido.

Ana Soares: E isso vê-se no filme, pronto, é bom, é uma coisa que tu vês reflectida. E as pessoas já te disseram isso.

Cláudia: As pessoas já me disseram isso. Ou seja, não é uma coisa evidente, mas as pessoas já me disseram que sentiram esse percurso de descoberta, também.

Ana Soares: A minha questão a seguir tinha a ver precisamente com uma palavra que já usaste, que é terapia. No fundo, este processo foi feito, como tu dizes inicialmente, para dar voz. Sentiste que a tua mãe precisava de exteriorizar, de verbalizar alguma coisa. E essa verbalização é terapêutica. Portanto, o filme serviu um fim terapêutico, com certeza.

Cláudia: Serviu um fim terapêutico.

Ana Soares: E isso, claro, é um processo que reverte a favor de ti e da pessoa que tu estás a filmar.

Agora, a minha pergunta é, tu acreditas que isso possa servir para a frente, para outras pessoas, para os espectadores, para as espectadoras, que vejam o filme?

Cláudia: Eu tenho esperança que sim, se o filme conseguir chegar a alguns lugares. O filme... está a ser muito difícil de chegar a alguns lugares e eu acho também... Já pensei, se calhar o filme é mau, se calhar... Mas eu acho que há aqui questões e a forma como o filme tem sido evitado nalguns lugares, eu sinto que também é uma coisa sintomática, de "aqui não se mexe entre marido e mulher, não se mete a colher". Mas eu acho que o filme levanta questões, das questões mais simples, começa com o início de controlo. O homem que vai levar a mulher a determinado sítio e fica à espera dela. "Ah, mas isso é fofinho". Não, não é fofinho, porque isso feito sistematicamente é uma forma de controle e a pessoa está ali, sai daquele sítio e começa a falar de pequenas coisas que eu acho que são muito normalizadas, ou naturalizadas, mas que são sinais de controlo, de domínio, de desigualdade. Portanto, eu acho que este filme é importante.

Ana Soares: Isso a que te referes como um evitar, sentiste algum momento concreto? O filme passou em alguns festivais, aqui no momento em Portugal, não foi? No Porto FEMME e no Indy também?

Cláudia: No Festim.

Ana Soares: No Festim, sim. Sentiste nalguma outra ocasião, mesmo sem precisares de nomear, mas sentiste esse evitar de maneira concreta?

Cláudia: Senti. O filme foi selecionado por um festival que mais tarde desselecionou o filme. Isto foi uma coisa muito estranha. Não sabia que isto sequer era possível. E senti que no Festim eles tentaram afastar... Eu estou muito grata pelo Festim ter passado o filme. Mas senti que eles tentaram

afastar do que era o foco da programação, na maneira como o filme foi encarado, como não permitiram pôr cartazes no São Jorge, uma vez que o filme não estava no São Jorge, ia passar no Camões, disseram "não, então não pomos". Ou seja, senti que havia uma questão de medo.

E no Porto Femme, depois falei com uma rapariga que fazia parte da organização, não me lembro o nome dela, não era a Rita...

Ana Soares: Não era a Rita?

Cláudia: Não. E eu disse que estava muito contente que o filme estava no Porto Ferme e ela disse que tinha sido difícil e ela disse, pois é, que as pessoas têm medo deste filme. Ela disse-me isso... Ok. Iá...

Ana Soares: E aqui em Portugal não passou sem ser nos festivais? Nalgum CineClube? Não passou?

Cláudia: É assim, já fui a uma escola, tive uma experiência bastante fixe, com uma universidade, alunos do primeiro ano, foram super receptivos e isso também gerou debates, sobre violência no amor, portanto isso é uma coisa que eu acho que faz sentido para este filme.

E depois, num outro festival, mais pequenino, Festival de Cinema em Casa, na semana passada. E estou a tentar agora distribuição, mas não sei. (risos)

Ana Soares: No caso da distribuição, independentemente deste, por aquilo que já percebi tem uma particularidade, além de tudo o mais, e pode suscitar esse receio, sentiste diferenças entre a distribuição, uma estrutura ou não – não sei se irei por aí –, a distribuição de filmes como o *Autografia* e o do Cruzeiro Seixas?

Comparando esses dois, por exemplo, realizado por um homem, realizado por uma mulher, mesmo com objetos, vá lá, semelhantes, quase coincidentes, sentiste essa diferença?

Cláudia: Abismal! Ou seja, sou produtora há pouco tempo e não tenho muita experiência na questão da distribuição. E no caso... Bom, também o *Cruzeiro*

Seixas passou no Doc Lisboa, foi prémio do PUC, portanto, penso que isso também faz logo uma diferença.

Mas eu sei que o Miguel fez um grande trabalho a nível de contato com a imprensa e tudo isso, portanto, também há uma diferença na capacidade que ele tinha de fazer esse trabalho e a capacidade que eu tenho de fazer esse trabalho. Eu tentei entrar em contato com vários jornalistas, algumas também me deixaram de responder a determinada altura, isso também foi uma coisa estranha. Mas eu senti muita resistência, senti mesmo muita resistência. Tem parte a ver com a minha falta de experiência, mas eu acho que não só.

Ana Soares: Conversas com colegas realizadoras ou que trabalham no cinema sobre esta questão de fazer cinema enquanto se é mulher, ou isso não é um tópico que surge muitas vezes?

Cláudia: Isso é um tópico que surgiu a partir deste, de todo o filme, ou seja...

Ana Soares: Do *Canto Rosa*.

Cláudia: Do *Canto Rosa*. Eu para conseguir realizar o filme, para me candidatar a apoios, que nunca ganhei nenhum, abri uma produtora, abri a Madame Filmes, que foi especificamente... Ou seja, apareceu porque eu precisava de me candidatar e precisava de ter uma produtora. E fui ter com algumas produtoras e nenhuma produtora se quis envolver, porque este filme tinha questões legais. Então eu pensei "ok, eu tenho que abrir uma produtora". E a partir do *Canto Rosa*, a produtora chama-se Madame Filmes, e isto abriu um espaço, ou seja, em mim um espaço que é... Vamos fazer filmes sobre mulheres, sobre mulheres e não só, mas centrados na inclusão e nas histórias do lado B, num certo sentido. E agora estou a trabalhar principalmente com realizadoras mulheres.

Ana Soares: Estava aqui com uma curiosidade já de há bocado, desde o início quando falaste na tua prática principalmente como montadora, na relação entre material gravado e material final.

Consegues falar-nos disso? Que dimensão temporal é que gravaste e o que é que vai dar aqueles... hora e meia ou nem tanto, não é?

Cláudia: Hora e dezasseis, sim. É assim, não gravei muito. Este filme... Portanto, eu fiz a entrevista central. Depois fiz uma construção... É um filme de palavras, ao contrário de mim que não me considero exatamente uma pessoa de palavras, mas, pronto, tanto o *Cruzeiro Seixas* como este são filmes de palavras. O guião foi sendo escrito com gravações no telemóvel. Ia escrevendo ia montando, ia escrevendo ia montando, portanto, construí, tipo, essa estrutura. E depois fui... Construindo ou refazendo cenas de acordo com aquilo que sentia que o filme precisava.

É isso, o material mais precioso é o material que consegui gravar na altura. Fosse com uma GoPro, fosse...

Ana Soares: Portanto, trabalhaste sempre com dispositivos pequenos, pouco invasivos, não é?

Cláudia: Sim. Ou seja, a entrevista foi feita com uma câmara normal, mas pequenina também. Eu e a câmara e o microfone. Agora, houve alturas, tipo, estava na casa da minha mãe, não tinha mais nada, tinha uma GoPro, filmei com a GoPro.

Ou seja, não estava muito preocupada com a imagem, estava preocupada com o que estava a acontecer.

Ana Soares: Com o conteúdo.

Cláudia: Sim. É claro que depois houve outras vezes que fui e precisei de campos, de coisas, e aí levei a câmara e filmei de uma maneira mais metódica e mais cuidada.

Ana Soares: E na pós-produção, portanto, mexeste muito para equalizar a imagem em termos daquilo que tinhas...

Cláudia: Sim, sim.

Ana Soares: Portanto, aí a preocupação já foi...

Cláudia: Sim.

Ana Soares: Isto faz-me pensar que em toda a questão que tem a ver com a montagem, a pós-produção e que é, num certo sentido, a modalização de um discurso, não é? Portanto, tens um conteúdo, vais moldá-lo, aí já tens um objetivo.

Este processo é muito diferente, ou seja, há pouco falaste do processo de disputa, mas esse é o momento de captação, não é?

Cláudia: Sim.

Ana Soares: Até que ponto é que o momento posterior é o momento em que tu já tens as coisas determinadas? Já disseste há pouco que também se vai fazendo. Mas percebes qual é a grande diferença entre o modo como tu queres captar determina o material que tens e o modo como tu queres mostrar determina a maneira como o vais fazer, com o que já tens, não é? Não sei se é claro.

Cláudia: Sim, eu acho que é isso. Na parte que estás a filmar, nesta questão do documentário, e de um documentário feito um bocadinho precariamente, em que a preocupação é estar lá, ouvir, presenciar, registar. A seguir há edição, ou na edição também, obviamente, a questão é, já não é voltar para dentro, é voltar para fora. Como comunicar isto, portanto isto começa na edição, como comunicar para que a informação passe, para que seja clara, para que seja entendida, para que não seja chata, para que acrescente, para que tenha um valor... de conteúdo. E a pós-produção, tanto som como imagem, portanto, pretendem prolongar essa necessidade de comunicar com o outro, neste caso sair de um movimento de dentro e passar para um movimento exterior.

Este filme é isso, tem vários formatos, formado com várias câmaras, faço recurso a arquivos pessoais de HI8, de MiniDV, de VHS, portanto, há aqui uma grande mistura, portanto, é tudo um... É uma espécie de um *patchwork*. E esse *patchwork* faz parte da linguagem do próprio filme. E essa uniformização... é uma uniformização de... desuniformização, não...

Ana Soares: Porque é sempre visível que se trata de...

Cláudia: Sim, é sempre visível.

Ana Soares: ...materiais diferentes.

Cláudia: Sim. Eu acho que, no caso da imagem, a intenção foi muito só normalizar, ou seja, pôr as coisas um bocadinho... Imagina, HI8, tirar os *fields*, os entrelaçados, na GoPro tirar o excesso de distorção, portanto, é mais um trabalho de limpeza. Já no som eu acho que há uma continuidade, há uma necessidade de continuar a comunicar. Eu acho que o trabalho de som, neste caso, é mais criativo, a imagem é para resolver erros, o som é para resolver erros, mas tentar criar outras camadas de música, ou ambientes, ou pequenos apontamentos. Acho que o som, nesse sentido, é mais expressivo.

Ana Soares: A tua mãe escolheu alguma banda sonora? Teve alguma intervenção nisso?

Cláudia: Não.

Ana Soares: Era só curiosidade.

Cláudia: Ou seja, eu também não tinha dinheiro para... Havia algumas músicas que eu tinha [...] mas esquece.

Ana Soares: Pois, porque isto é tudo feito com um orçamento muito baixo, não é?

Cláudia: Sim, isto é tudo feito com dinheiro meu e da minha irmã.

Ana Soares: Ela assistiu, também, à realização de alguma maneira, a tua irmã? Ou só como produtora?

Cláudia: Laura, emprestas-me... Sim! (risos)

Não, eu acho que ela no início estava um bocado cética, bem com receio, acho eu, de mexer em determinadas coisas.

Mas depois é isso, uma grande companheira de, olha, podes ver, podes traduzir, podes... E depois, penso...

Ana Soares: Olha, acho que já temos aqui material suficiente...

Cláudia: Ok.

Ana Soares: ...para um apontamento no projeto.

Cláudia: Quer dizer uma coisa que acho bastante...

Ana Soares: Sim, claro. Ia perguntar se tinhas alguma coisa para acrescentar.

Cláudia: Sim, que é... Portanto, eu no final de uma versão de montagem que considerava estar terminada, tive acompanhamento de advogados, que não são os advogados que... Não foi o Doutor Ricardo Sá Fernandes e a Doutora Inês que acompanharam o processo, mas foram os advogados que eu contratei para saber que não estava a incorrer em um risco civil ou criminal, pronto. Ou para saber quais eram os riscos. E depois disso, depois de eles verem o filme, fazer uma análise, haver uma reunião bastante elucidativa, tive que censurar, tive que cortar coisas, tive que censurar bastantes coisas, e tive que censurar coisas da minha mãe que dizem respeito à narrativa dela. A narrativa pessoal dela, partilhada com o seu ex-companheiro. E isso foi um bocadinho chocante. Porque é isso, o nome dele nunca é mencionado.

E o que os advogados me explicaram é que, se fosse um jornalista ou uma jornalista, teria o poder de falar sobre essas coisas, de interesse social. Como é uma coisa pessoal, é mais sensível. Ou seja, se fosse um assunto pessoal, referente a outro tipo de coisa que não uma relação entre um casal, há uma cláusula, que é uma cláusula de subjetividade, em que eles determinam que, se o objetivo não é lesionar uma terceira pessoa, há o direito de se usar a palavra, de se falar sobre o assunto.

Mas depois há uma outra cláusula que tem a ver com a intimidade do casal. E nesse caso, não é permitido falar. E isso para mim, para já foi sintomático de que o sistema continuou a reprimir a questão de se poder falar sobre isto.

Ana Soares: A expressão.

Cláudia: Exato. E depois acabei por trazer este movimento de repressão para dentro do filme, porque achei que isto fala claramente de um problema muito grande.

Ana Soares: Mais amplo e mais estrutural. Uma espécie de machismo estrutural. São coisas dessas que estão em causa. Ou pelo menos, não sei se há machismo, porque se calhar o caso de ser um homem é igual. A expressão da lei é igual. Mas há uma questão de, sim, quando há exteriorização, e essa expressão é necessária, é muito estranho que a lei não esteja do lado de quem precisa...

Cláudia: É preciso.

Ana Soares: Isso é um ponto interessante. Obrigada também por partilhares isso.

Cláudia, muito obrigada. Já foi suficientemente corajoso teres feito este filme, da tua parte, da parte da tua irmã e da tua mãe.

Falar sobre ele é ainda também um gesto de coragem. Para quem está a trabalhar sobre cinema feito por mulheres isto é mesmo importante. E parece-me que é necessário haver pessoas como tu e como a tua mãe que transformam a repressão numa forma de liberdade, não uma forma de expressão. Por isso, obrigada de novo.

Cláudia: De nada. Obrigada também.

PODCAST #5
ENTREVISTA COM RAQUEL SCHEFER

A investigadora Caterina Cucinotta (URJC/IHC), membro do projeto de investigação Speculum, conversa com a investigadora, realizadora, programadora e professora na Universidade Sorbonne Nouvelle, Raquel Schefer. A conversa desenvolve-se a partir dos documentários autobiográficos *Avó – Muidumbe* (2009) e *Nshajo (O Jogo)* (2011), realizados a partir de arquivos familiares, e que têm como temática central a investigação sobre os antepassados da autora.

Caterina: Boa tarde a todos e todas. Estamos aqui com a Raquel Schefer para gravar um novo episódio do *podcast* do Projeto *Speculum*. O Projeto "*Speculum*. Filmar-se e Ver-se ao Espelho, o uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa" conta com o trabalho de investigadores do LabCom, que é o centro que acolhe o projeto, e outros investigadores de outros centros.

Eu sou a Caterina Cucinotta, investigadora integrada de bolseira de pós-doutoramento no Instituto de História Contemporânea e vou fazer a moderação deste *podcast* com a Raquel Schefer.

A Raquel Schefer não só foi realizadora de duas curtas, digamos assim, que têm a ver com o uso da escrita de si, com o documentário autobiográfico, como também é uma investigadora, professora – ela dirá melhor –, de cinema, não é, de estudos pós-coloniais.

É um prazer tê-la aqui connosco. Raquel, se queres fazer uma pequena apresentação sobre ti?

Raquel: Olá, boa tarde. Antes de mais, queria agradecer-te, Caterina, por este convite, é um prazer estar aqui e também felicitar-vos pelo projeto, que me parece muito interessante. Em relação à minha apresentação, como a Caterina dizia, sou investigadora e também fiz algumas curtas-metragens, duas instalações e também trabalho um pouco como programadora e curadora.

Caterina: Obrigada, Raquel. Aqui o que vamos a ter em conta são as duas curtas da Raquel Schefer, que são o *Granny - Avó (Muidumbe)/Mémé (Muidumbe)* – , de 2009, e *Nshajo* (O Jogo), logo explicarás os idiomas, de 2011. E, portanto, são duas curtas, como estava a dizer antes, autobiográficas, onde a Raquel Schefer encontra uns arquivos familiares e vai trabalhando um pouco, entre a ficção e o documentário autobiográfico, umas questões dos antepassados. Acho que no momento em que as curtas saíram, a tua avó ainda estava viva e, portanto, são arquivos de quando a família da Raquel Schefer vivia em Moçambique.

Gostava de falar contigo sobre o teu processo criativo, que acho que, quando estamos a falar do documentário autobiográfico misturado um bocadinho com ficção, acho que é muito interessante também saber não só a história desses arquivos que tu usaste, como também como materializaste as tuas histórias. Portanto, eu pensei que ver a tua filmografia, ver estas duas curtas, fiquei com a ideia de que a tua obra pode ser analisada, digamos assim, a partir de três eixos. Uma ficção cinematográfica dentro do documentário autobiográfico, que é um bocadinho materializada pela tua presença. A Raquel Schefer entra dentro destas curtas, materializando um bocadinho gestos, vestuário da sua avó e, logo, o interesse pelo autobiográfico a partir da tua avó, portanto, é uma autobiografia onde tu personificas um bocadinho a tua avó, portanto, é um interesse pelo autobiográfico, a partir desta figura, a partir desta figura da tua família.

E depois, claro, no final, gostava de ter algumas palavras tuas também sobre a tua carreira académica, relacionada com o estudo do cinema e no pós-colonialismo. Portanto, eu acho que o teu processo criativo se desenvolve

mesmo através destes três eixos. Foi uma grande surpresa e muito interessante para mim. Portanto, a tua avó, personificada por ti, gestos, vestuário, frutas, materialidades e tudo também já um bocadinho introduzido pelo teu livro, não é? O teu livro que se chama *O Autorretrato no Documental*, escrito em castelhano, o livro da Raquel é de 2008, portanto, se queres falar um bocadinho do processo criativo, podemos ir por ordem cronológica, se quiseres e começar pela *Granny*, de 2009.

Raquel: Obrigada pela tua aproximação às curtas, que me parece muito precisa e pertinente. Portanto, vou começar pelo ponto de partida destas duas curtas-metragens. Os meus avós viveram em Moçambique durante o período colonial, entre os anos 50 e 75, aliás, partiram poucos dias antes da independência de Moçambique. O meu avô era inicialmente chefe de posto e depois administrador colonial, portanto, estava ligado diretamente à administração colonial. Eu nasci em Portugal, já, a minha mãe veio para Portugal em 75, tinha 17 anos e desde que era pequena, desde que tinha 3, 4 anos, as minhas primeiras memórias, lembro-me de que nos reuníamos em família regularmente e víamos esses filmes em 8mm e em Super 8, que o meu avó projetava. Eu lembro-me que desde muito pequena me deparava com uma sensação de estranheza, de não familiaridade num contexto familiar, porque claro, estava com a família, com as pessoas que me eram e são próximas, mas ao mesmo tempo sentia que esse núcleo familiar pertencia e continuava a pertencer a um espaço/tempo que me era alheio e então vivia um pouco a minha vida, até ter feito essas curtas-metragens e até hoje, um pouco sob uma espécie de sortilégio espetralizada por essas imagens e por conseguinte também com o território e com o período histórico em que eu não tinha vivido. E, portanto, com estas duas curtas-metragens, o que eu tentei não foi, de alguma forma, reconstituir a memória ou imaginário daquele período, mas foi mais trabalhar a minha memória em direto. Portanto, a minha primeira tentativa de trabalhar com aqueles arquivos foi quando estava a fazer o mestrado na Argentina, fiz o mestrado em Cinema Documental na Universidade del Cine, em Buenos Aires, e nessa altura fiz um documentário onde já também ensaiava estratégias de ficcionalização,

mas não fiquei assim muito contente com o resultado e portanto, embora eu tenha projetado no dia da defesa da minha tese, aliás, a tese que defendi era *El Autorretrato en el Documental*, que depois foi publicada, portanto, o livro a que a Catarina fez referência, não fiquei muito satisfeita com o resultado e deixei essa curta-metragem inacabada. E depois tive a oportunidade de fazer o curso de Videoarte do Programa Criatividade e Criação Artística da Fundação Calouste Gulbenkian em 2008 (fim de 2008), e realmente foi um privilégio ter tido como professores pessoas que infelizmente já faleceram, como o Farok e a Chantal Ackerman, e no quadro desse curso tínhamos de ir preparando e desenvolvendo um projeto de Videoarte ou de Cinema Experimental e eu decidi então retomar os arquivos familiares. Mas, nessa altura, já tinha passado cerca de um ano e meio desde a defesa da minha tese, tinha estado a refletir durante esse período em possíveis estratégias de ficcionalização, de cruzamento entre procedimentos documentais e procedimentos fabulativos, de maneira a tentar, de alguma forma, tornar visível essa memória indireta ou essa pós-memória, para utilizar o conceito da de Marianne Hirsch, de Moçambique.

Tu há pouco disseste que as curtas tinham uma dimensão autobiográfica, mas eu diria que é mais uma dimensão autorretratística, porque tal como no autorretrato não há qualquer compromisso pela verdade e pensando na definição do Michel Beaujour, que é retomada pelo Raymond Bellour, há uma espécie de tensão entre memória e invenção, neste caso uma memória indireta e uma pós-memória, ela própria em tensão com a memória direta da minha avó e por outro lado, essa fabulação e para lográ-lo decidi reconstituir algumas cenas em que eu própria encarno a minha avó, de maneira a jogar com essa memória e a criar também uma tensão entre passado e presente e entre espaços, portanto, Moçambique colonial e o Portugal já do fim dos anos 2000. Portanto, quanto às estratégias que utilizei, a sequência que é repetida várias vezes – portanto a repetição é uma das estratégias –, foi uma sequência à qual cheguei intuitivamente, não sei porquê, tinha na altura, agora tenho um pouco mais, quatro ou cinco horas de material filmado entre os anos 50 e entre 75, em Super 8 e 8 mm, sintomaticamente

o meu avô deixou de filmar como cineasta amador quando voltou para Portugal, continuava a ter câmaras e tudo, mas deixou de filmar, portanto, isso também é um dado interessante, o regresso como o fim dessa tentativa de representação do espaço familiar e não só, essa sequência foi selecionada aleatoriamente e decidi trabalhar um pouco a repetição, se calhar sob a influência do Farocki, que era um dos professores do curso de videoarte. E depois decidi, por um lado, contrapor essa sequência e outras imagens de arquivo a um texto escrito pela minha avó e pelo meu avô, a quatro mãos, em que eles tentam recordar o dia em que mudaram de casa, que é basicamente o que está representado nessa sequência que é repetida. E tentei criar esse contraste, mais uma vez para colocar em tensão espaços, tempos, etc., mas também para remeter para uma espécie de insuficiência ou incapacidade da imagem em movimento, para dar conta da espessura sensível da memória e da própria experiência fenomenológica. Depois, outro aspeto que é também interessante nessa sequência, que foi selecionada arbitrariamente, como dizia, é que é uma sequência muito exemplificativa daquilo que poderia ser o olhar colonial, que é, aliás, o tema de uma curta que estou a finalizar neste momento. Portanto, na sequência, os corpos negros estão quase fora de quadro, estão na periferia de quadro, cortados, são corpos rígidos, contrastando com o dinamismo da espécie de dança que a minha avó executa, e há quase uma espécie de indiferença e quase de objetificação desses corpos.

Portanto, acho que essa sequência é bastante eloquente relativamente àquilo que poderia ser o olhar colonial, que no fundo também é um olhar que, além de colonial, se intercepta com outras categorias, porque é um olhar masculino – a minha avó acho que nunca filmou, tenho algumas sequências que foram filmadas pela minha mãe, mas era sempre o meu avô a filmar –, um olhar branco e também, em certo sentido, um olhar burguês, porque, claro, nos anos 50 e 60, nem todos podiam aceder a câmaras cinematográficas, embora de formato amador, como é o caso desta. Portanto, é um olhar de dominação, mais além da função que o meu avô ocupava em Moçambique. Com esta curta, o que eu tentei foi realmente, pensando numa perspetiva derridiana, incorporar e *introjetar* essa memória também para assumir a

culpa. E trabalhar os arquivos conjugados com a reconstituição também de maneira a apontar para aquilo que estava fora de campo, que evidentemente era toda a tessitura do sistema de dominação colonial. Mas há pouco dizia que a sequência foi selecionada aleatoriamente e, enquanto preparava o filme, teve conhecimento do massacre de Mueda, que nunca tinha ouvido falar até à data. E, sintomaticamente, daquelas coisas da intuição, não sei explicar, soube que a sequência tinha sido filmada poucos dias antes do massacre e a 30km de Mueda. E então depois, já a posteriori, quando me encontrava já prestes a finalizar o filme, decidi introduzir esse dado para contrastar a suposta alegria da vida familiar, tal como é representada nas imagens, com aquilo que acontecia fora de campo. O massacre de Mueda, como certamente muitos sabem, é considerado como o evento de resistência proto-nacionalista mais importante em Moçambique do século XX. Ocorreu em junho de 1960 e seria na sequência do massacre de Mueda que a Frelimo seria fundada em Dar es Salaam, dois anos depois, resultando da fusão de três movimentos. Nesse acontecimento, para o qual ainda não existe uma perspectiva historiográfica consensual, foram assassinadas, massacradas, centenas de pessoas: 600 e tal segundo a narrativa oficial moçambicana; 200 e tal segundo a historiografia moçambicana contemporânea.

Portanto, foi uma curta-metragem na qual tentei abordar estas questões que na altura, em 2009, agora felizmente já é um tema que é mais tratado no campo das artes, mas na altura havia muito pouca coisa sobre o assunto.

Caterina: É muito interessante o que acabas de relatar sobre o teu processo criativo e acho muito interessante esta parte quando tu falas da repetição como uma estratégia de ficção, também como uma influência do Farocki, mas acho que a repetição como estratégia de ficção, na minha leitura, é como se fosse uma manipulação para ir à procura dos gestos da tua avó. E acho muito interessante também quando falas de uma certa incorporação, incorporação da memória através do teu corpo. Para mim, em especial, é muito interessante ver que tu materializaste esta incorporação através da superfície, que é o tecido. Há uma parte muito interessante no princípio do filme, quando ainda não sabemos do que vai falar o filme, do que são essas

palavras estrangeiras, pelo menos para mim. Então, claro, no início do teu filme tu estás num ateliê, com uma modista, com uma costureira, estás a tomar as medidas do teu corpo, imaginamos, para fazer um vestido, para fazer uma peça de vestuário à medida.

E logo, ao longo do filme, vamos descobrindo que esta manipulação dos gestos, esta que tu chamas de uma repetição como estratégia de ficção, é também uma procura dos gestos que logo tu, com a roupa que copiaste, o molde que copiaste do vestuário que a tua avó vestia nesse dia de filmagem, com o mesmo molde vais repetindo um bocadinho os gestos que a tua avó fazia.

E, claro, no final, quando o espectador entende que, segundo o relato português, foram 14 mortos neste massacre e, segundo a Frelimo, foram 600 mortos ou mais, já percebemos quase todo o sentido desta curta. É muito interessante, para mim, esta parte onde falaste da objetificação dos corpos negros e, na verdade, é muito evidente como dentro do enquadramento eram completamente laterais, não era? Como se não tivessem, não sei, não tinham voz, não eram como se fossem objetos, não é? Adereços, uma objetificação bastante predominante. E todas as referências teóricas que tu tens relatado até agora são muito interessantes porque o teu trabalho, em particular, é muito interessante porque através destas referências teóricas tu vais logo materializar através do próprio cinema, através da máquina fílmica, tudo o que estás a dizer. Portanto, ficamos com a curiosidade de saber o que era a tua primeira curta, mas esta de 2009, de facto, é verdadeiramente especial. Há uma parte onde tu estás a ler uma carta, acho eu, da tua avó, estás a ler uma carta da tua avó e depois, no final, dizes que são: 6h40, Avó, Porto, 8 de novembro de 2008.

É muito, muito interessante. Não sei se queres falar um bocadinho deste processo de incorporação desta data contemporânea, quando estás a ler uma carta de há muitos anos atrás.

Raquel: Na verdade, não é uma carta de há muitos anos atrás, é mesmo a data de escrita do texto. Porque eu estava a mostrar-lhe as imagens, que

ela já tinha visto muitas vezes, claro, mas porque só não se lembrava muito bem, e pedi-lhe para recordar aquele dia. E então, claro, por um lado, ela era professora primária e então tem uma escrita assim bastante, não sei como dizer, muito séria, um vocabulário quase...

Caterina: Didática.

Raquel: Muito didática. Mas, ao mesmo tempo, o que eu achei interessante no texto é que há toda uma dimensão sinestésica, sensorial, são as cores, são os cheiros, que têm a ver mesmo com os próprios processos mnemónicos e também com a própria construção coletiva da memória da África. Porque se formos ler textos escritos por pessoas que voltaram da África também naquele período, antigos colonos ou colonizadores, é sempre esse elemento que ressalta, essa sensorialidade das cores, a paisagem, as sensações, etc. E isso também está presente no texto da minha avó. E então, como dizia antes, tentei contrapor esse texto às imagens para remeter para essa insuficiência da imagem, para dar conta da complexidade sensível da experiência em geral.

E se calhar isso também tem um bocadinho a ver, já que também há pouco falavas dos processos criativos, porque na verdade escrevo muito mais do que filme ou do que fazer filmes, mas o facto de eu ter decidido enveredar pelo cinema para tratar este tema também se calhar tem a ver com uma espécie de insuficiência da escrita, seja ela académica ou crítica ou mesmo mais novelesca, etc., para dar conta também da complexidade sensível desta questão, que no meu caso concreto tem a ver com a imaginação ou a fabulação de um território, de um período histórico em que eu não vivi, mas que também tem a ver com uma espécie de transmissão intergeracional e com a maneira como é que se herda uma culpa. Não sei, tal como a Marianne Hirsch também disse, a propósito do Holocausto: nós herdamos as experiências e a responsabilidade dos nossos antepassados.

Ou diz o Derrida, a propósito do *Hamlet*, nos *Espectros de Marx*. E então era isso, também era uma forma de assumir uma culpa, uma responsabilidade que não é minha, claro, diretamente, mas que é a coletiva. E tendo

em conta também a persistência de estruturas coloniais na sociedade portuguesa contemporânea, nomeadamente através do racismo e de outros fenómenos, portanto há toda uma linha contínua que se mantém, embora reconfigurada. E também queria, de alguma forma, ao interpretar eu própria a personagem da minha avó, e ao repetir os gestos, etc., queria também apontar para isso, para a maneira como devemos lidar com esse passado e assumir as responsabilidades.

Caterina: Há uma parte no teu livro em que explicas um bocadinho esta definição completa que acabaste de fazer sobre o cinema, uma parte no teu livro em que se afirma que à literatura falta-lhe a imagem, à fotografia falta-lhe o movimento, e então o cinema é que tem a imagem e o movimento. Portanto, claro, para tentar materializar esta escrita voraz, evidentemente o cinema foi uma máquina importante neste processo criativo. E agradecemos por isso. Não sei se queres passar à segunda curta de 2011, a começar pelo nome, para explicar um bocadinho o *Nshajo*, não sei se queres dizer *O Jogo*, que é o que está entre parênteses, não sei se queres falar um bocadinho sobre esta curta e sobre o processo que levou até à sua construção.

Raquel: Sim, esta curta, mais uma vez, também articula uma memória familiar com a memória coletiva e também a história privada familiar com a história coletiva. Eu lembro-me que a minha avó, a minha avó faleceu há pouco tempo, era uma pessoa que contava muitas histórias e lembro-me de ser pequena e passava muito tempo com ela, nessa altura, de estar assim com ela deitada e ela a contar-me assim histórias e eu começava a imaginar. E uma das histórias que me contava era que, e ela depois repetia as histórias, era que uma vez um antropólogo tinha ido com a mulher à casa dela porque andava a fazer uma investigação no Planalto dos Macondes e que tinham ficado lá instalados uma semana e que não se lembrava do nome, mas lembrava-se que a mulher era estrangeira e que era muito simpática, e que a dada altura, num dos jantares, que ela perguntou o que é que ele queria de sobremesa, trouxeram as sobremesas e ele escolheu uma maçã e que a minha avó, como estava habituada a comer a maçã de faca e garfo, começou a comer a maçã de faca e garfo, enquanto ele já estava a comer à dentada,

mas que ao vê-la ele imitou o gesto dela e que ela depois ficou a sentir-se muito mal por ter sido descortês com o convidado, mas contava-me essa história. E claro que eu não fazia ideia de quem era o antropólogo, até porque era pequena a primeira vez que ouvia essa história e depois percebi que era o Jorge Dias e a Margot Dias. Também como me interesso bastante pela antropologia, pelo paradigma antropológico, sobretudo no que concerne à questão da representação e da relação entre observador e observado, decidi – já tinha lido, digamos, alguns excertos de *Os Macondes de Moçambique*, mas decidi reler com mais atenção o volume do Manuel Viegas Guerreiro consagrado aos jogos Macondes. Jogos, e não só, cânticos, etc. Então, a minha ideia inicial era reencenar um dos jogos descritos nesse volume de *Os Macondes de Moçambique*. Ia reunir um grupo de amigos para reencenarmos o jogo juntos, num parque em Paris, mas nesse dia nevou muito e tive de cancelar, claro, porque não havia condições, até os transportes estavam forçados. Então comecei a pensar em estratégias alternativas e decidi, mais uma vez, dentro dessa lógica da reconstituição e da ficcionalização, eu própria repetir o episódio da maçã no parque de Fontainebleau – que toda a gente acha que é uma espécie de pintura, mas não, foi mesmo filmado no parque –, não, desculpa, no Bois de Boulogne, e depois cruzar essa sequência mais ficcionalizada, com, mais uma vez, imagens de arquivo filmadas pelo meu avô, e, neste caso, os arquivos do meu avô são interessantes porque há muitas cenas familiares, mas também há muitos eventos oficiais que são documentados e, neste caso, utilizei imagens de uma visita oficial do Melo e Egídio, a uma localidade em Moçambique, de que o meu avô era, não sei se chefe de posto, ou administrador colonial na altura.

E, então, decidi, mais uma vez, cruzar, digamos, por um lado, essa figuração de acontecimentos familiares com a figuração de acontecimentos públicos, inscritos, portanto, na história coletiva e, neste caso concreto, na história da guerra contra o processo de emancipação do povo moçambicano, e, ao mesmo tempo, apontar também, ou problematizar, para ser mais precisa, alguns processos que estão no cerne do paradigma antropológico, como a relação entre o observador e o observado e também os processos de aculturação e de imitação.

Caterina: O processo da aculturação e da imitação é uma parte muito interessante porque, enquanto estamos a ouvir a voz da tua avó a relatar o momento do corte da maçã, tu própria estás a cortar uma maçã com garfo e faca e, portanto, é uma espécie de imitação através das imagens. É, assim, aquela parte final também, o poema sobre o homem branco, é lido por ti, neste momento já não é a voz da tua avó, já és tu, a fazer uma espécie de reflexão, fazer uma espécie de reflexão sobre o contexto colonial. É um poema, não sei se queres falar um bocadinho deste poema e das imagens que escolheste para o acompanhar.

Raquel: Esqueci-me de falar da primeira sequência da curtametragem, que é um jogo de petanca que eu filmei em Paris, mas também tento jogar um pouco entre o real e o não real, entre o documental e o ficcional e também desconstruir um bocadinho o género do documentário apócrifo, porque eu apresento aquelas imagens que me fazem parte de um documentário etnográfico filmado em Paris, mas na verdade foi filmado primeiro, mas também em Super 8, em 2011, se não estou em erro, mas toda a gente acha que aquilo são imagens antigas, tipo dos anos 70 e etc. Também tento um pouco jogar com esses registos e com as próprias temporalidades. E depois em relação ao outro aspeto, é mais uma espécie de narrativa cosmológica, Maconde, sobre o homem branco.

É muito curioso que a cultura Maconde vê o homem branco como um peixe na medida em que chegou a Moçambique de barco. Então é um relato que em si mesmo propõe uma desperspetivação, que a própria curtametragem tenta operar, como olhar para aquelas imagens, ou como tentar olhar, já que não é possível fenomenologicamente, a partir daquela que seria uma perspectiva maconde. E decidi também... Esse texto está também n' *Os Macondes de Moçambique* e decidi... está em Ximaconde, que é a língua falada pelos Macondes, e que também se fala um pouco no sul da Tanzânia. Portanto, está esse texto no livro do Jorge Dias, da Margot Dias e do Manuel Viegas Guerreiro. Aparece em Ximaconde e depois com a transcrição portuguesa eu decidi ler em Ximaconde. O Paulo Israel, que foi o meu co-orientador de pós-doutoramento e que fala Ximaconde, diz que o meu sotaque é ridículo

e que ele só se ria às gargalhadas quando viu a curta. Mas pronto, também vim um pouco no sentido de operar essa estratégia de desperspectivação e essas imagens da pesca, etc., foram imagens filmadas pelo meu avô, que fazia parte da coleção de arquivos.

Caterina: É muito interessante esta parte da matéria, com o Super 8, que tu usas para misturar a ficção dentro do uso que tu fazes do arquivo como autorretrato. Portanto, imagino que seja uma coisa pensada, uma coisa sobre a qual houve uma reflexão para tentar misturar a ficção com os documentários que encontraste feitos pelo teu avô.

Portanto, todos os documentários que não são filmados por ti em Super 8, foram filmados pelo teu avô, é isso?

Raquel: Sim, o material não está montado, é mais material bruto, mas ele tinha essa *aficción* (fixação) e gostava muito de filmar, e filmava até algumas manifestações culturais que até têm algum interesse etnográfico, como aquelas que incorporei na curta-metragem. Mas nunca chegou a montar o material, portanto, é mais material bruto, fragmentário, que ele ia filmando. E também fotografava bastante bem. As fotografias dele têm bastante interesse.

Caterina: Há bocado disseste que o teu avô parou de filmar no momento em que voltou para Portugal, não é? Em 1985. Embora ainda tivesse uma Super 8, portanto, é como se tu estivesses aqui a continuar um bocadinho o que o teu avô parou.

Esta parte da descontextualização que estavas a falar sobre o teu sotaque do idioma e sobre o próprio poema, de ver o homem branco como um peixe, é uma parte interessante, acho eu, também para pensar que o trabalho do teu avô parou quando chegou a Portugal, não é? Como se fosse uma descontextualização ou ao contrário. Quando estava a viver em África, como o português estava sempre a filmar a vida dele ali, e quando volta a Portugal, onde pode filmar a sua vida, é como se isto não tivesse importância. O que tinha importância era o outro. Esta parte fortíssima, antropológica, de que

estavas a falar. Eu, para concluir, (eu sei que já passaram muitos anos) mas gostava também de saber algo mais sobre o teu livro, que foi a tua tese de licenciatura ou de mestrado, já não me recordo.

E, portanto, já a partir do título, a partir do autorretrato, depois falas também de um conceito de máquina, que é muito interessante. Portanto, no teu processo criativo e intelectual, o que vem primeiro é o livro. E a partir do livro é que depois começaste a filmar, é isso?

Raquel: Sim, na verdade, na tese de mestrado, como o meu mestrado era teórico-prático, tínhamos de apresentar uma tese, escrita, portanto, sobre um tema, e também um filme. E o filme foi aquele de que fiz referência há pouco, que deixei inacabado, mas foi mais ou menos em simultâneo. Portanto, a escrita da tese e a produção do filme foram processos que, de alguma maneira, se interpenetraram. E na tese de mestrado, portanto, estudei o autorretrato no documentário, o autorretrato como género que se situa entre uma dimensão mais documental e outra mais ficcional, entre a memória e a invenção, entre a dialética da mesmidade e da autoridade, tal como definido por diferentes autores. Mas tentei, porque isso é algo que me interessa bastante desde sempre, se calhar agora de uma forma mais consciente. Interessa-me muito estudar a evolução formal de certos géneros do cinema. Nesse caso era o autorretrato. E no quadro dessa tese, estudei a partir – não gosto muito desta palavra –, mas mais ou menos da evolução ou da transformação tecnológica. Portanto, em que medida as características tecnológicas de determinados dispositivos, neste caso era 16 mm, vídeo HD, vídeo digital, CD-ROM e DVD-ROM, se não estou em erro, porque já fui há muito tempo, de que maneira é que essas especificidades tecnológicas determinam determinados procedimentos de natureza narrativa e estética. Portanto, essa era a grande premissa. Estudei vários exemplos, um corpus bastante diversificado, com filmes norte-americanos, mas também brasileiros, etc. E o que me interessava era essa evolução formal, embora na altura não conseguisse formalizar dessa maneira. Depois, na tese de doutoramento, inicialmente também me inscrevi no doutoramento, queria continuar a tese de mestrado, mas acabei por mudar e por estudar o cinema

revolucionário de Moçambique, mas em paralelo com outras cinematografias que lhes são contemporâneas, como o novo cinema latino-americano, mas também com o cinema militante e engajado contemporâneo. E mais uma vez, o objetivo, agora já de uma forma consciente, era estudar a evolução formal do cinema político, todo o cinema político, evidentemente, mas do cinema militante e engajado. E também estudar as interseções entre inventividade estética e engajamento político. E, curiosamente, eu achava que ia abandonar completamente o tema do autorretrato e da autorreferencialidade no cinema, mas, ainda assim, acabei por dedicar um capítulo da tese ao estudo daquilo a que eu chamo a viragem autorreferencial do cinema militante e engajado a partir do fim da década de 70 e, especialmente, na década de 70.

Caterina: Portanto, a partir dos filmes do teu avô sobre África, tu também trabalhas a partir de filmes sobre África?

Raquel: Na tese, sim, estudei filmes filmados em Moçambique, filmes que documentam o processo, a luta de libertação, a luta anticolonial e, depois, filmes também que, de alguma forma, figuram o processo de construção do Estado-Nação após a independência e o período que estudei vai entre 1966, que foi o ano em que a Frelimo fundou o Departamento de Cinema e também é o ano de realização do primeiro filme sobre a luta de libertação, o *Venceremos* do Dragutin Popovic, que era um cineasta jugoslavo, até 1987, que é o grande ano de viragem da história moçambicana, tanto da história geral quanto da história do cinema.

Caterina: Raquel, o que eu sinto é que é como se estivesse a filmar o que estava atrás, o que estava atrás do que o teu avô apontava com a câmara. Porque enquanto o teu avô apontava para um terraço onde estavam todos sentados a tomar chá, etc., tu vais recuar um bocadinho na construção da nação. Falas já dentro da curta, falas deste episódio, dos 600 mortos, etc., e acho que esta construção da nação de que estás a falar e que investigas tem um bocadinho a ver com a construção do teu próprio trabalho. Como se fosse uma espécie de continuação do uso do autorretrato a partir desta história familiar. Não sei se estás de acordo.

Raquel: Sim, na verdade, os filmes que eu estudei são quase uma espécie de contracampo daquilo que o meu avô filmou. Na medida em que tornam visível aquilo que era invisibilizado pelo sistema colonial e pelo seu cinema, nomeadamente pelo cinema amador feito por colonos ou colonizadores. Em relação ao autorretrato, sim, também na tese esse exercício não está presente discursivamente, mas é evidente que o meu interesse por estes temas vem da história familiar.

Caterina: Também dá certo por conhecer, porque eu conhecia o teu trabalho académico. Portanto, ver as tuas curtas fez-me pensar muito mais sobre esta afirmação que saiu agora, como se tu estivesse a trabalhar o contracampo do teu avô, que acho que pode ser uma parte interessante, ver o teu trabalho como se fosse uma continuação de um hipotético autorretrato da tua família. Foi muito interessante para mim começar com o teu processo intelectual e acabar com o teu processo criativo. E acho que para os investigadores e os espectadores que vão ver este episódio do *podcast Speculum* vai ser interessantíssimo. Sabemos que estás a preparar o teu terceiro filme. Já te disse que temos muita curiosidade também que acabas o primeiro. O primeiro não, o zero. (risos)

Raquel: Não, não. Está em discos, sim, se calhar já nem funcionam... (inaudivelmente)

Caterina: Estamos à espera que acabes o terceiro e acho que podemos acabar aqui o nosso episódio. O nosso episódio podcast *Speculum*.

Obrigada pela tua participação, Raquel. Obrigada por estas maravilhosas declarações e afirmações sobre o autorretrato que se cruza um bocadinho também com a história de Portugal, que é sempre muito interessante, nesta parte pós-colonial, nesta parte colonial que tu trabalhaste a partir do pós-colonial. Mais uma vez, obrigada. Obrigada a todos.

Raquel: Obrigada.

PODCAST #6
ENTREVISTA COM TILA CHITUNDA

A socióloga e professora Catarina Sales (UBI) entrevista a cineasta brasileira Tila Chitunda. Na conversa, enfatizam-se os documentários autobiográficos realizados por Tila Chitunda, na sua busca por um encontro com a própria identidade, como descendente de angolanos. Dentre os filmes destacados, fala-se sobre *FotogrÁfrica* (2016), *Nome de Batismo – Alice* (2017) e *Nome de Batismo – Frances* (2019).

Catarina: Olá, sejam bem-vindos e bem-vindas a mais um episódio do nosso podcast do Projeto *Speculum*.

A nossa entrevistada de hoje é a realizadora Tila Chitunda.

A Tila, nascida em 1977, no Brasil, é uma realizadora de origem angolana; as raízes da sua família são angolanas, africanas, e toda a obra da Tila, até agora, tem vindo a ser realizada, no sentido de buscar a sua identidade, a sua origem, através das memórias de família.

Nós vamos falar hoje com ela sobre esse percurso, sobre essa busca de si, e sobre a relação que esta busca tem, ou pode eventualmente ter, com a metodologia autoetnográfica, ou seja, um paralelo entre aquilo que é o cinema autobiográfico, especificamente o cinema da Tila, e a metodologia autoetnográfica, que também dá enfoque, às pesquisas sobre si próprio, e num diálogo com aquilo que é o mundo e o momento histórico, que é algo histórico, que se vive, ou que a família viveu, quando se aciona memórias de família, como é o caso da Tila. A Tila tem, portanto, uma obra consistente, com vários filmes.

Nós vamos aqui focar o percurso da Tila, em geral, por exemplo, dando destaque a algumas obras, como o *FotogrÁFRICA*, que foi a primeira obra. que ela fez neste registo. Depois, a série *Nome de Batismo*, que ainda está em curso, com dois filmes já feitos, mas mais planeados, e uma das suas obras mais recentes, gravadas durante a pandemia, e que se chama *Deslocamentos*. Ora então, muito bem-vinda, Tila Chitunda. É um prazer tê-la aqui connosco. O meu nome é Catarina Salles Oliveira.

Eu sou socióloga, embora este seja um projeto de cinema, mas está aqui uma socióloga, a colaborar, porque, para já, é uma amante de cinema, mas não só por isso. É porque a parte metodológica de construção dos filmes e do diálogo com a sociedade, nos pareceu, neste projeto, um enfoque interessante. E é também sobre isso que vamos dialogar aqui um bocadinho hoje.

Tila, obrigada, antes de tudo o mais, por ter vindo. É um prazer tê-la aqui, para discutirmos, então, um bocadinho, a sua obra, o seu percurso, e, portanto, tudo o que nos transmite, e nos faz sentir, através dela.

Tila, eu, se calhar, começava por lhe perguntar exatamente sobre o seu percurso, porque, a meu ver, não sei se concorda com esta leitura que eu faço, grande parte da sua obra, se não toda, embora eu saiba que tem também outros projetos, não só a realização, ligado ao audiovisual, mas esta sua parte de realização, é toda ela em torno desta busca de si, e desta, portanto, desta autobiografia, como uma metodologia para chegar lá.

Tila: Sim, em parte, eu acho que sim. Enfim, eu nasci no Brasil, mas os meus pais e toda a minha família nasceram em Angola, e aí, na década de 70, na ocasião da guerra civil que acaba acontecendo em Angola, eles acabam migrando para o Brasil, e eu sou concebida e nasço lá. E aí, o que acontece? Eu cresço nesse contexto, no Nordeste, numa cidade que tem muito de África, Olinda – enfim, o Brasil também foi colonizado por Portugal, então tinham muitas semelhanças –, e o que acaba acontecendo é que eu cresço ouvindo várias histórias, que são as memórias dos meus pais, e dos meus irmãos, no caso. Mas histórias que eu não vivenciei. E cada vez que eles contavam essas histórias, eu conseguia visualizar isso muito bem, porque existe um

detalhe nessa narrativa muito forte, mas eu não tinha vivenciado, mas era tão louco esse processo que isso acabava quase sendo como se fosse uma memória minha construída, sabe? Eu ficava um pouco na dúvida: eu vivenciei isso, não é eles que estão contando e tal. E aí, esse processo, eu cresço lá em Olinda, acabo entrando numa faculdade de audiovisual. Quando eu termino o curso, eu então decido utilizar essa ferramenta, que eu adquiri na faculdade, como uma ferramenta de busca pelas minhas origens. Então, efetivamente, eu não só faço histórias sobre a minha família, mas eu acho que talvez os filmes que tiveram mais repercussão, eles têm a ver com essa minha busca pelas memórias. Então, é uma leitura que se faz, vamos dizer, correta.

Catarina: Muito bem, Tila. Muito interessante. E depois essa sua escolha pelo audiovisual, talvez tenha sido motivada também por isso. Ou foi um processo que sempre gostou? Como é que escolheu essa área?

Tila: Então, foi um processo, acho que bem pessoal, talvez motivado por isso. Na minha família não tem ninguém dessa área, meu pai era pedagogo, a minha mãe também, ambos da área da educação. Os meus irmãos seguiram arquitetura, enfim, nenhum curso ligado diretamente ao audiovisual. E aí, eu também não tinha muita certeza, mas aí eu entro na faculdade, quando eu começo a estagiar, eu começo a confirmar esse meu desejo de querer contar histórias através dessa linguagem. E aí foi a faca e o queijo. Você tem histórias interessantes dentro da sua própria casa, você começa a entender como funciona essa coisa de criar narrativas. Então, acabei juntando essas duas coisas.

Mas foi uma escolha que foi se confirmando ao fazer. Eu entrei na faculdade um pouco, será que é isso mesmo? Mas aí, na medida que eu começo a estudar, na medida que eu começo a entender o potencial dessa linguagem e as possibilidades também dessa linguagem, eu disse, não, é isso que eu quero fazer. E aí virou minha profissão, a partir desse momento.

Catarina: Nesse momento, que bom. Foi uma escolha feliz. Isso é ótimo. E Tila, o *FotogrÁFRICA*, que é de 2016, utiliza muito a fotografia. Não é que

depois não continue a utilizar, mas esse é então, até porque temos aquela primeira imagem muito simbólica, muito lindíssima, da parede cheia de fotografias. Que eu percebo agora, pelo que me conta, que obviamente também, além das histórias contadas, era aquela parede que também devia puxar imenso à construção de memória. É muito bonita. Portanto, foi efetivamente a sua primeira obra ou alguma que a gente não conheça neste género autobiográfico?

Tila: Eu entro em 1999 e termino em 2004 na Universidade Federal de Pernambuco, o curso de Comunicação Social, Rádio e TV. Ao terminar esse curso, você poderia escrever uma memória, enfim, um artigo, uma tese, mas você podia fazer um filme também. E eu optei por isso. Então, existe um filme que inclusive está também disponível online, se não me engano, que se chama *Histórias do Lado de Lá*, que é um documentário que eu fiz com uma outra colega e que esse foi o primeiro exercício nessa coisa de querer contar uma história pessoal que estava dentro de casa. Mas o que acontece? *Histórias do Lado de Lá*, na verdade, não é só a história da minha família. Eu resolvi ir atrás das histórias dos vários angolanos que, por alguma razão, estavam morando em Pernambuco e, entre eles, a minha mãe.

Catarina: Toca num outro aspeto que foi a mim pessoalmente também o que me cativou muito para a sua obra, que é o aspeto das migrações e dos deslocamentos entre países. E, a meu ver, também de uma leitura que também não sei, se concorda, são deslocamentos que são físicos, mas são também simbólicos, são também identitários, são também, portanto, interiores. Porque são pessoas em busca de um lugar para si. E isto diz muito. É um processo interior e exterior. Portanto, começou logo com esse tema. Que é o tema da ida de migrantes de Angola para o Brasil, que foi a história de raiz sua também.

Tila: Sim. E, para mim, eu acho que se a gente vai percorrendo pelos outros filmes que eu fiz, no final das contas, contando com *Histórias do lado de lá*, que seria, digamos assim, um exercício do final de curso da faculdade, a gente tem o *FotogrÁFRICA*, como você já falou, o *Nome de Batismo - Alice*, o *Nome de Batismo – Frances*.

Eu vou começar pelo *FotogrÁFRICA*. Talvez a gente possa sair viajando por eles todos. Efetivamente, quando você fala essa coisa, mas será que a coisa da imagem, aquela parede da casa da sua mãe e tal, isso te inspirou para o visual? É bem interessante, porque o processo de criação daquela parede foi sendo preenchida na medida que eu ia crescendo. A parede foi crescendo, a quantidade de fotos foi crescendo, na medida que eu fui crescendo também. E, para contar rapidamente como é que aquela parede foi sendo construída, quando os meus pais fogem, eles saem com a roupa do corpo. Eles não tiveram tempo de pegar o álbum de casamento, o aniversário de um ano de filho.

Então, eles saem sem nenhuma memória fotográfica. E, a partir do momento que as pessoas que estavam espalhadas ao redor do mundo, que, de alguma forma, tinham também fugido dessa guerra em Angola, eles sabem do paradeiro dos meus pais, eles começam a dizer, poxa, eu estou aqui com uma foto do seu casamento, qual é o seu endereço? E aí, ele manda lá para Olinda. Eu tenho aqui o aniversário de um ano da sua filha, mais velha. E, assim, minha mãe foi recebendo essas fotos e começou a construir essa memória e a compartilhar essa memória, porque podia ter ficado no álbum de fotografias, mas para ela era muito importante passar naquela casa, e qualquer pessoa que fosse lá pudesse ver.

Catarina: E ela menciona isso. Que lhe dá energia olhar as fotos.

Tila: Para ela, exatamente. Para minha mãe funcionava como uma forma de revitalizar. Acho que ela diz isso mesmo no filme.

Catarina: Diz, diz, diz.

Tila: Isso me revitaliza, de parar nessa parede e voltar para esses lugares, e para essas pessoas. E, no meu caso, era diferente, porque eu não conhecia esse lugar, eu nunca tinha ido para Angola, eu não tive a oportunidade de crescer, de passar férias com os meus avós, com os meus primos, todos eles ficaram lá. Então, era um bando de gente desconhecida, mas, ao mesmo tempo, eram todos meus parentes. Então, era uma relação meio estranha.

Mas, ao mesmo tempo, isso. Eu acabei criando uma memória paralela, como se fosse um mundo imaginário paralelo dessa família que eu não convivi, mas que elas estavam ali muito presentes naquela casa.

Então, *FotogrÁFRICA* é isso. Então, aquela parede foi se estendendo, se estendendo, na medida que os meus pais foram recebendo fotos, fotos de familiares e amigos que estavam espalhados no mundo inteiro. Então, para mim, era isso. Era partir dessa imagem para saber quem eu sou também. Porque eu sou filha de angolanos, mas eu nasço no Brasil, num lugar que tem muito de África, mas não necessariamente o que eu percebia de África – em Olinda e no Brasil, era o que eu via dentro de casa, pelo próprio processo dos meus pais. Enfim, essa questão das religiões de matrizes afro, afro-brasileiras, que é o caso do candomblé, as manifestações como o maracatu e tal, não era exatamente isso que os meus pais frequentavam, mas a partir do momento que eu saio na rua, todo mundo acha que eu tenho alguma coisa com candomblé, ou alguma coisa com capoeira, ou alguma coisa com... E era uma eterna contradição. Então, para mim, fazer o filme era um pouco também uma forma de entender isso. Porque, na verdade, existem várias Áfricas nessa diáspora, e não necessariamente existe uma única África. Então, acho que o *FotogrÁFRICA* fala muito disso.

Catarina: Há um momento em que a sua mãe, aquela ideia de levar a sua mãe, lembra-se daquela... Ela acaba por não ir, porque ela não se revê naquilo, não é?

Tila: É. E é muito interessante, porque a mãe Beth de Oxum, que aparece, que é maravilhosa, toda vez que eu volto em Olinda, vou lá, faço questão de falar com ela, é uma figura que cresceu com as minhas irmãs. Ela é de uma geração mais velha, e quando a minha família chega no Brasil e que vai morar nessa periferia de Olinda, Beth é vizinha. A família da Beth é vizinha dessa família.

Então, é a partir desse momento..., ela narra isso no filme, de alguma forma. E aí Beth toma um caminho na vida que leva ela para a questão das religiões de matrizes afro-brasileiras, mas sempre é com aquela família, uma família

africana, que não necessariamente compartilhava dessa crença, mas que ela estimava bastante. E isso é até hoje, sabe? Mas é isso. Mas aí no filme, e o documentário é bom por isso, que você até pode prever coisas, eu previ a saída da minha mãe lá, vai ser um encontro maravilhoso, as Áfricas vão se encontrar. Isso tudo estava no meu roteiro. E quando eu proponho isso para a minha mãe, dizendo, mãe, vamos lá visitar Beth, que é uma vizinha sua aqui. Ela, não, minha filha, você está querendo um pouco demais. Então, como é que você trata isso também num roteiro cinematográfico? E eu acho que o filme cresce muito por conta dessas resistências da minha mãe mesmo. Eu querendo entender, achando que ela pode curtir uma coisa, pode concordar com uma coisa, mas não. E eu acho que isso que é a grande força do filme.

Catarina: É interessante que isso vai dar ao encontro de uma pergunta que eu também tinha para lhe colocar, porque em todos estes filmes que eu vi, portanto, eu vi estes quatro, que referiu. Referiu este e depois mais o *Deslocamentos*.

A Tila está a lidar com pessoas muito próximas e com a vida delas. São seus familiares ou amigos próximos e a vida delas. E agora o que contou é muito interessante. A sua mãe tinha uma ideia para o roteiro que a mãe não aderiu. Portanto, aqui já me respondeu um pouco à questão, que é como é lidar com isto, com esta proximidade e como é que eles reagiram. Como é que eles foram reagir?

Tila: Eu acho que essa pergunta é muito boa. Eu participei de alguns debates... E tem uma história, tem uma anedota engraçada também para contar sobre isso. É bom você falar sobre como é que as pessoas... Como é que a minha família reage. Porque é isso. Eu tinha cinco dias, sete dias de filmagens diretas. Depois eu fiz coisas um pouco mais pontuais. E... E aí eu me lembro muito bem quando eu resolvi, antes de mostrar mesmo em algum festival, no cinema, de fazer uma visualização na casa da minha mãe. E está aquela coisa de almoço de domingo, ou seja, aquela imagem que você vê no final do filme. Efetivamente, era uma coisa que acontecia muito. Quando a minha

mãe estava aqui, ela gostava muito de reunir os filhos e tal. E aí eu disse, Mãe, faz um almoço desses que você gosta. Eu vou chamar todo mundo que participou, meus irmãos, meus sobrinhos, todo mundo. Vamos projetar o filme aqui em casa. E aí quando terminou... A *avant avant-première* de todas. Tinha mostrado talvez para alguns amigos, assim. Naquele processo de montagem. Mas assim, o filme estava finalizado e eu vou mostrar.

E aí quando terminou o filme, todo mundo ficou assim... (espanto) Porque você não imagina... Eles participaram da filmagem do almoço e tal. E de repente eu começo o filme abrindo o filme com jogo de búzios. Aí minha família, sei lá, 80% protestante, evangélica, eles já tomam um susto. E aí quando termina, é um filme curto, 25 minutos, eu só vendo as reações, assim. Às vezes é um pouco de risa, um pouco de suspiro e tal. E aí a música no final é muito bonita e tal, mas fala de mamãe Oxum, desse Rio das Lembranças, mistura essa história... É uma música original, inclusive. Então a família fica toda... Não consegue falar. E aí, aos poucos, um diz, mas eu acho que é muita exposição. Você vai mostrar mesmo esse filme?

Eu digo, mas exposição? Exposição de quê, assim? Esse é o meu ponto de vista, assim. Quem está sendo exposto aqui sou eu. Colocando minha cara tapa, de certa forma.

Não, mas você está falando que nós negamos nossa cultura. Então começou todo um debate, onde eu disse: Gente, eu acho que vocês todos podem discordar do filme. Eu não fiz um filme para agradar vocês.

Eu precisava tratar coisas e é isso que está no filme, sabe? E que bom que esse debate foi lançado. Então passou um tempo. Teve até o irmão que não queria muito falar comigo, mas depois ele: não, entendo, esse é o ponto de vista.

Mas o mais interessante é que depois eu mudo do Brasil, atualmente eu moro na Europa, e aí o filme continuou circulando no Brasil. E aí a minha mãe, que de certa forma não sabia muito bem qual era o lugar dela, ela

gostava do filme, mas sabe que uma coisa que ela disse, mas até isso ela entende e diz: não, Tila, efetivamente é o seu ponto de vista.

E eu dizia: mãe, eu estou precisando de uma representante, porque o filme está circulando lá nos festivais e precisa de alguém para representar, participar dos debates. Você topa? Você toparia?

E eu fiz essa proposição achando que não. Do mesmo jeito que ela disse que não ia para a BETA, claro que ela não vai representar o meu filme, e ela não concorda. E ela respondeu, não, eu vou. Eu vou, contanto que eu possa botar o meu ponto de vista. E aí eu achei isso maravilhoso. E aí eu disse, mãe, essa é a riqueza do filme, porque você vai trazer o seu ponto, você não tem que me defender, você tem que se defender nesse processo, o seu ponto de vista, no caso, quando eu falo. E aí eu até brinco dizendo assim que o *FotogrÁFRICA* acabou rodando vários festivais, ganhou prémio, não sei o quê, mas, para mim, o maior prémio foi perceber que a minha mãe entendeu. Ela entendeu no sentido que ela pode ser, sim, tolerante, ela pode, sim, aceitar o ponto de vista do outro sem se sentir magoada e tal. E ela passou, ela não está mais fisicamente com a gente aqui, mas eu acho que esse filme, no final das contas, ele acabou reconectando muita coisa que a gente estava meio perdida, meio superficial na família, porque as pessoas, a partir desse filme, começaram a dizer o que realmente elas pensavam.

Catarina: Que interessante. Tila, e depois, na sequência, quando começa o projeto superinteressante, que ainda está em curso, no *Nome de Batismo*, é aquela viagem fantástica à África. Com a mãe, precisamente. Ela aí já sabia, aceitou e foram as duas e pronto.

Tila: Essa viagem foi mais fácil, enfim, esse segundo filme, mais fácil entre aspas, porque o *FotogrÁFRICA* é o filme melhor, ainda que a cidade onde eu nasci, eu conhecia todos, a hora que o sol nasce, quem passa onde, eu tinha todo o controle, vamos dizer assim, para você imaginar o que você quer filmar.

O *Nome de Batismo*, só para contextualizar, que é um projeto maior, enfim, eu me apresento hoje socialmente como Tila, mas eu tenho um nome como boa filha de angolanos, e talvez em Portugal, acho que também tem essa coisa, que é uma coisa que Angola e Brasil, verdade, de Portugal, que é você botar muitos nomes para cada pessoa.

Então, na verdade, eu tenho três nomes de batismo, mais o sobrenome da minha mãe, mais o sobrenome do meu pai. Então, no total, eu tenho cinco nomes.

E aí, *Nome de Batismo*, basicamente, a premissa desse projeto é que eu vou atrás das histórias que motivaram meus pais a me batizarem com esse nome gigante.

E aí, Tila vem do Tilovita, que é o meu terceiro nome, que eu explico já já, mas eu começo pelo Alice, que é o primeiro curta que eu realizo desse projeto. Alice, na verdade, eu recebi esse nome em homenagem à minha avó materna, que se chamava Alice, só que eu nunca a conheci. E o que acontece? Ela nasceu no Planalto Central de Angola, ali naquela região de Ipié, enfim, Lubango, naquela região ali. E aí, o que acontece?

Quando eu decido fazer esse projeto, eu digo, eu não conhecia a minha avó, tudo o que eu sei dela, é o que a minha mãe contou dela. E aí, o projeto, ele nasce porque um dia, eu estava falando para a minha mãe que eu estava querendo ir a Angola, preparar uma viagem para lá, de preferência filmando, um pouco para ir atrás das memórias, ver se alguém que está vivo ainda, da época da minha avó, enfim, coisas um pouco irreais, porque eu não tinha nenhum contato com Angola, não é como hoje, que você ainda tem um *Facebook* e tal. Estou falando de 2013, que é a génese desse projeto. Era muito difícil ainda o contato, mesmo pela *internet*. E aí, a minha mãe, quando me vê, é curiosa nisso, disse, tá bom, espera aí. Ela vai lá nos arquivos dela e tira uma carta, que é uma carta que a minha avó escreve em resposta para os meus pais. Quando meus pais chegam no Brasil, enfim, era período de guerra, não sabia, eles tinham um endereço, eles, vamos mandar, se chegar, chegou. Então, as cartas demoravam tipo oito meses para chegar, viajar até

chegar ao seu destino. Então, eles mandam uma carta dizendo, estamos no Brasil, não sei o quê, conta um pouco o que aconteceu, a fuga, como foi, e que a família cresce e que tem uma outra criança na família, que sou eu. Então, eles mandam uma carta para lá para anunciar o meu nascimento.

E aí, alguns meses depois, a minha avó então responde essa carta, essa carta escrita em umbundo, diga-se de passagem, que para mim é um detalhe super importante.

Catarina: Muito importante no filme, muito importante.

Tila: Umbundo é uma língua, enfim, das várias línguas que se falam, para além do português em Angola. Então, umbundo é a língua falada pela etnia dos povos umbundo, que estão mais ali nessa região que eu falo, do Pitibié, do Huambo, Lubango, que é o centro-sul de Angola. Os meus pais são dessa etnia, os dois, meu pai e minha mãe. Então, minha avó escreve em umbundo – aí parênteses, porque como assim ela aprendeu umbundo?, É outro filme, então é o *Frances* que fala sobre isso –, dizendo isso, estou muito feliz, que bom, aqui temos só notícias de guerra, não sei o quê, mas estou muito feliz que vocês estejam vivos, e que vocês me homenagearam, então, com a nova letra. E esse é o contato que eu tenho com a minha avó, e era uma carta que eu não conhecia, assim. Eu não tinha nenhuma lembrança, sabe?

Quando a minha mãe mostra uma carta que tem três páginas, eu começo a chorar, a dizer, nossa, essa é a minha avó falando do meu nascimento no final da década de 70. Então, a partir desse contato com essa carta, eu digo, eu preciso ir lá. E aí é o dispositivo do filme, eu escrevo para ela, e pego trechos da carta para ela ir me respondendo. E aí foi um filme que, de novo, documentário, você tem um roteiro, vamos pegar um avião, vamos descer lá, vamos tentar um contato de minha mãe com não sei quem, meu contato... Mas as coisas não vão funcionando como você quer, e sobretudo em Angola, que eu nunca tinha ido para Angola, então eu não fazia a menor ideia de como funcionava. Então, essas dificuldades, de certa forma, uma certa inocência da minha parte na época, foram levando o filme para esse lugar, que era um lugar de busca, mas um lugar também de uma certa

dificuldade. Então, eu tinha dificuldade da língua, não entendia umbundo, minhas tias começam a falar comigo em umbundo... A minha mãe, de vez em quando, tentava traduzir, as minhas tias também. Quando elas viam que eu estava realmente voando, não, sabe o que aquele soba está falando aqui? Traduz, traduz, porque eu estou voando mesmo. Tirando "obrigado" e "bom dia", eu não sei falar nada em umbundo. E é interessante, porque meus pais falavam o mundo e, finalmente, eles também não transmitiram isso para mim. Então, *Alice* é isso.

É essa busca, por isso que eu resolvi até esse Planalto da X-Samba, numa grande caravana. Acho que o que foi interessante também, nesse contato com essa família, pela primeira vez, a grande maioria pela primeira vez, é que muitos dos meus primos nunca tinham se interessado em ir até esse local de origem da nossa avó. E, de repente, por conta da minha presença lá, todo mundo se mobiliza.

Então, vai essa caravana em destino lá da X-Samba, que é um lugar super perdido, mas onde a minha mãe ia passar a infância dela, as férias, geralmente, ela estava ali.

Então, foi isso. Então, *Alice* é um curta também, 25 minutos, mas que a jornada é basicamente essa minha saída do Brasil pela primeira vez para Angola com a minha mãe, que estava super feliz de poder me apresentar à terra dela. Então, eu estava num lugar de muito estranhamento, às vezes, porque, de certa forma, as memórias da minha mãe, do antes-guerra, aquele lugar é fantástico, e aí você volta, sei lá, 40 anos depois, praticamente, e não é exatamente aquele meu imaginário, daquela criança escutando aqui: ah, porque o seu avô era um soba, porque ele tinha muitas plantações, ou a terra é muito fértil, então, você vai chegando lá e você vai se deparando que não é exatamente aquilo.

Mas, ao mesmo tempo, o que para mim foi muito incrível nesse contato, foi o acolhimento da minha família, exatamente, essa coisa de você não ter crescido com eles, mas eles te recebem como se você sempre estivesse lá. E isso eu achei muito potente, muito incrível. Eu acho que a cena do... Eu fui

sozinha, eu não tinha uma equipe para gravar comigo, então, eu fui sozinha com a minha câmara, esse filme foi feito realmente eu, a câmara e o microfone que eu botava em mim, às vezes, botava nos outros. E eu acho que tem uma... acho não, tem a cena que eu estou com a câmara, e simplesmente eu boto essa câmara no tripé e eu entro nessa dança que está todo mundo ali. Eu disse: eu tenho que ir para frente dessa câmara.

E é isso. Então, foi um filme de encontro pela primeira vez com essas origens, assim, *in locu*. Claro, tem os meus pais que fazem parte dessa origem, mas aí você se deslocar, você falou disso. Dos deslocamentos. Então, é a primeira vez que eu me desloco fisicamente para esse lugar, ou retorno. Se a gente pensar numa coisa mais ancestral. E que foi muito potente. Mesmo com todos os estranhamentos, assim, foi uma viagem que me alimentou muito e, sobretudo, me fez entender melhor a minha mãe, mas a mim mesma também. Porque você acaba tendo impresso em você várias coisas que você diz, mas isso vem de onde? E você, quando está nesse lugar, diz: ah, tá, agora eu entendo de onde é que isso vem. Eu costumo dizer que, inclusive, os meus filmes, pelo menos os autobiográficos, eles partem muito disso. Tem gente que faz terapia e eu faço filme.

E eu penso que a cada próximo filme, ele acaba me colocando no eixo, dizendo, olha aqui, ó, a tua jornada, ela está desse jeito por conta disso aí. Tem muita coisa que você carrega da sua ancestralidade. E que, às vezes, quando a gente não tem acesso direto, a gente fica meio perdido.

Catarina: Claro, claro. Tila, e já agora, uma questão aqui que eu também tenho para lhe colocar e vem agora muito bem, de acordo com o que disse agora.

O que é interessante, eu não sei se tem tido essa reação das pessoas, o que é interessante, em quem vê, é que a Tila está realmente a fazer uma busca de si, e quase terapêutica. Como disse muito bem. Mas depois nós encontramos uma série de coisas em comum. Ou seja, quem está a ver o filme, até porque a Tila faz um processo muito interessante, nos dar a conhecer o mundo através desta visão sua. Um processo até, como diz a minha colega

Júlia, em duas camadas. Há uma camada interior própria de vida pessoal, mas depois há uma camada de visão de mundo que a Tila contextualiza, por exemplo, esta questão da guerra, a história de Angola, a questão da diáspora no Brasil, tudo isto é muito...

Foi isso que me fez pensar na questão da autoetnografia, porque é uma metodologia em que a pessoa se procura a si própria e a entender-se a si própria, mas para se situar no mundo.

Tila: Eu acho que tem... Eu nem conhecia muito o termo, porque eu não sou nada da academia, mas quando você colocou a pergunta, eu disse, deixa eu saber um pouco o que é que se diz, o que é que é a autoetnografia. E eu acho que funciona muito bem. Eu acho que existe efetivamente essa interseção entre essa coisa autobiográfica e essa coisa mais macro, mais universal nos filmes.

Inclusive, nos debates eu costumo dizer isso. Que eu particularmente... Uma coisa que me guia é partir de uma situação pessoal para falar de coisas mais globais, mais gerais, mais coletivas. Seja racismo, seja diáspora, seja maternidade, seja deslocamentos, seja identidade, enfim. Pelo menos, como você bem colocou, esses últimos quatro filmes, eles têm muito esse traço. Eu parti de uma... Se eu trouxer isso para o último filme, que é o curta, *Deslocamentos, Paraíso e Caos*, que é um pouco essa história de como esses três continentes me atravessam, de certa forma, e, ao mesmo tempo, agora eu não sou mais a filha da Dona Amélia, eu me torno mãe também, e como é ser mãe nesse processo. Então, eu começo o filme falando sobre mim, eu, meus filhos, não sei o quê, e termino falando sobre George Floyd, toda essa loucura que o mundo, rodando do jeito que está, onde ele parou. Então, assim, eu acho que isso é um bom dispositivo, porque isso, de cara, já cria uma certa empatia com...

Eu, pelo menos, gosto muito de histórias, quando estou assistindo um filme e lendo um livro, onde a gente tem um narrador, onde você vai quase chorando, e vai acompanhando a sua jornada de forma que você se sinta quase ele, sabe? Então, eu acho que, de certa forma, quando eu me coloco como

personagem e quero contar a minha trajetória, tem uma coisa dessas, mas eu estou falando de mim, mas falando de mim nessa visão desse mundo mais macro também. E eu acho que isso acaba tocando muitas pessoas. Eu digo isso porque eu recebo mensagem até hoje, de gente dizendo: cara, vi teu filme, você me levou para tal canto. Quer dizer, é a tua história que me leva para a minha história, sabe? A refletir sobre a minha própria história. Então, eu acho que a força está por aí, assim.

São essas histórias que parecem pessoais, mas que, no final das contas, são histórias de todo mundo, da humanidade.

Catarina: Claro, claro.

Tila: Eu acho que toda vez que você falou dessa coisa de autobiográfica e autoetnográfica, eu acho que... Eu nem sei se é intencional, mas é isso. A sua visão de mundo confrontada com a sua própria história. Tem sido desse jeito. Eu acho que tem funcionado bem até então.

Catarina: No deslocamento, isso é muito interessante, porque também foca aquele momento histórico da pandemia. Foi muito importante reter e o que se sentiu. E depois eu acho que aquele paralelo que faz entre paraíso e caos nos dois países, Brasil e Suíça, e o aparente paraíso da Suíça, mas que também tem lá dentro muito que se diga. Acho que está brilhante.

Porque é muito... É muito simples, aliás, é o que eu sinto dos seus filmes, porque eles são muito simples, mas tão ricos, dizem tanto. Precisamente o segredo é essa simplicidade plena de significado. E riqueza interior, de vida interior. Eles pulsam. Eu acho que eles têm uma dinâmica que pulsam. E acho que este está extremamente bonito. E tocou muita coisa. No deslocamento, todas aquelas questões que focou... Quer dizer, houve um roteiro... A Tila já nos falou que às vezes vai alterando o roteiro. Também aconteceu no *Deslocamento*, mas é porque depois vai falar das questões bem duras dos assassinatos das crianças, do Floyd... Já estava previsto ou foi surgindo?

Tila: Então, o *Deslocamento*, na verdade, foi um curta que surgiu a partir de um convite do Instituto Moreira Salles, que é uma instituição cultural

no Brasil, e que eles estavam convidando artistas durante o período da pandemia a fazerem criações livres. Você não quer falar de qualquer coisa. Contanto que você não colocasse a sua saúde em risco, sobretudo se você fosse filmar fora, porque a gente estava realmente num período de pandemia, do isolamento social. E, para mim, o que me bateu de cara foi as várias loucuras que foram acontecendo durante a pandemia. Primeiro, essa coisa do George Floyd, que foi global, pelo menos no mundo ocidental, vamos chamar assim, essa coisa filmada, essa potência que agora todo mundo tem o telefone, então você pode sair criando narrativas e denunciando de forma global. E, logo em seguida, teve essa questão do menino Miguel, em Recife, que foi um menino, filho de uma empregada, que cai de um prédio de classe rica e que foi horrível. Então, para mim, isso era demais, por ser preta, por eu ser uma pessoa preta, por eu ser mãe de meninos pretos. Então, era uma coisa que, na pandemia, além do isolamento e tudo o que vinha junto, estava me atravessando muito.

Então, quando esse convite chega, eu disse, eu quero falar sobre isso. E como é que eu vou falar sobre isso? Então, aí começa a história do roteiro. Volto na minha infância, eu enquanto menina preta, como é que eu era, quais foram os meus *bullies*, quais foram os meus problemas, minhas questões. Então, muita coisa foi vindo, e aí o roteiro surge a partir dessa minha vivência pessoal. E eu começo a escrever, dizendo que hoje eu sou casada com um homem branco e nós temos filhos que são pretos, no caso, mestiços, a depender do ponto de vista, mas são pretos, porque são filhos meus. E quando eu estou no Brasil, tudo o que eu comecei a colocar foram vivências, efetivamente. São dois meninos pretos, mas um é um pouco mais claro que o outro, então, se o mais claro está comigo, eu sou a babá, porque como é que pode uma mulher preta ser mãe desse menino que tem até cabelos um pouco loiros, porque o pai é meio loiro, *brefe*.

E, ao mesmo tempo, quando o outro que é mais escuro está com o pai que é branco, só pode ser adotado. Então, assim, eu começo a trabalhar isso, como esse racismo nos atravessa enquanto família. E aí, basicamente, eu criei um texto para contar essa minha jornada. O que tem em casa, o que

a gente tem no Brasil é isso, e os lugares que eu ocupo. Então, é um curtinho, acho que tem oito minutos, mas que eu queria abordar tanta coisa e eu disse: só posso falar de tudo isso se eu criar um texto e ilustrar esse texto. Então, efetivamente, o roteiro não teve muita alteração, porque ele primeiro foi pensado, o que é que eu queria dizer, e a partir desse roteiro, eu fui atrás das imagens. A maior parte das imagens são imagens de arquivo, ou seja, eram fotos minhas, e fotos que encontrei na *internet* e tal, enfim. Saí uma vez no trem para ter um pouco de imagem da Suíça, pronto. Foi um pouco isso. O *Deslocamento* foi criado desse jeito.

Catarina: Em termos do diálogo, tem ido a festivais, tem ganho de prémios, portanto, há uma relação com o público, com o meio cinematográfico, com outras realizadoras... Neste seu lugar de mulher realizadora tem falado com outras, há rede?, como é que tem sido?

Tila: Então, eu... É interessante, porque às vezes os filmes são colocados em programas e você acaba conhecendo as pessoas em função de temáticas semelhantes e tal. Então, nesses processos, desde 2016, eu acho que eu cruzei algumas realizadoras, sim, inclusive realizadoras pretas, que dialogam muito com o que eu faço. A gente percebe que pelo menos nos últimos 10 anos existe no Brasil uma ascendência e quanto mais mulheres pretas a gente consegue contar nossas histórias, então você vai moldando esse imaginário também do Brasil. E a gente percebe que está havendo, sim, ainda não é o suficiente, mas existe sim uma mudança já, inclusive, TVs como a Globo têm contratado diretoras pretas e têm colocado suas obras no ar. Isso que vai, na verdade, mudar esse imaginário no Brasil.

Catarina: Tila, a história de *Frances* é muito interessante, porque é ali um elemento inusitado, diferente. É muito engraçado, porque é aquele cruzamento que os seus pais tiveram, portanto, com aquelas pessoas e com a Frances. E que me inspiraram tanto. E é um certo cruzamento também, é história, claro, e um cruzamento de culturas.

Tila: Falando de *Frances*, já porque a gente falou todos os filmes, *Frances* é o seguinte... Para mim sempre foi muito interessante essa trajetória do meu

pai, principalmente, e também entender como é que minha avó escreveu em umbundo, que é uma língua tão oral, como assim ela foi escrita? Então, a partir dessa curiosidade, eu entendo que teve essa presença missionária muito grande e eles chegavam lá com escola, com igreja, com hospitais, para melhorar, vamos dizer assim, a situação daquela população e a diferença que existia entre, pelo menos o que eu entendi, a partir dos depoimentos da minha mãe, principalmente, entre a educação oferecida por Portugal, ou seja, a educação do Estado e a educação dos missionários. Enquanto Portugal queria que todo mundo falasse português e não falem mais as línguas locais, não sei o quê, os missionários aceitavam isso, e aceitavam a dança e a cultura, e saíram incorporando tudo isso nessa forma de cultuar, efetivamente, os missionários tiveram uma – não posso dizer –, tiveram um papel super importante na estruturação da minha família, do ponto de vista social, do ponto de vista da educação e tal, eu não posso negar isso, tenho críticas, tenho críticas, mas assim, eu estou fazendo um curta e eu preciso, às vezes, escolher o ponto de vista que eu vou defender nesse curta, e para esse primeiro filme, no caso, o segundo filme, no caso, o *Frances*, esse foi o ponto de vista que eu resolvi defender, de colocar por A mais B que sim, para mim a educação é uma chave, foi isso que salvou a minha família, não tenho a menor dúvida, por isso que eu falo assim, o *Xitunda*, que é o filme que eu quero fazer sobre o meu pai, se você souber de onde meu pai sai, diferentemente da minha mãe, que já vem de uma família mais burguesa, saber de onde meu pai veio, que os meus dois avós paternos eram dois camponesinos, assim, pessoas que trabalhavam na roça, meu pai quando voltava para esse *bled* de onde ele veio, esse lugar, as pessoas tinham ele como um rei, assim, como um cara que conseguiu, que virou um quase ministro de estado, assim, no governo de transição, sabe? Então, só para dizer isso: de onde ele vem, e onde ele chegou.

Catarina: Claro. Uma oportunidade social muito elevada graças à educação. A oportunidade de se educar. Claro que isso foi muito importante. É muito interessante.

Tila: Exato, exato. Então, é isso, o *Titunda*, que é o filme que eu quero fazer sobre o meu pai, vai abordar essas questões, aí falando um pouco sobre... Vou tentar fazer um resumo dos outros dois filmes que estão faltando, o Cicato é o sobrenome de família da minha mãe, e aí o *Cicato* eu quero abordar um pouco essa questão mais, talvez, burguesa, porque a minha mãe vem dessa família que o meu avô era o chefe de estação de trem, na época que o trem era o grande representante do progresso, era a linha de trem que cruzava Angola inteira e que levava essa riqueza, então, certamente, o *Cicato* vai abordar um pouco essa memória do meu avô, mas para falar dessa Angola também, dessa época, aí da década de 50...

Catarina: Ai, que interessante! E do próprio comboio, da própria linha, da criação da linha, da importância, isso é extremamente importante, vai haver, isso é importantíssimo, historicamente, socialmente, para se perceber, é ótimo.

Vai ser fantástico, já estou ansiosa!

Tila: Eu partiria dessa vida do Cicato, que é esse meu avô que chegou a ser chefe de estação igualmente, e o Tilovita, que fiz ao contrário, Chitunda Cicato Tilovita, que sou eu, e que esse nome, na verdade, foi criado pelos meus pais. É um nome que, na verdade, é uma contração de uma expressão em umbundo, que significa, que a expressão é *Tila Ovita*, e que significa *Tila Ovita*, e que significa fugitiva de guerra. Então, quando os meus pais me batizam com esse nome, eles criam, eles cortam o ar, e fica Tilo Vita, como nome, como terceiro nome, digamos assim, nome próprio, e eles dizem, não, a gente precisou te batizar desse jeito, para você saber que você não nasceu aqui, mas que você é um fruto dessa fuga e tal. Então, o *Tilovita*, na verdade, é um filme que eu acho que vai ser sobre a história de uma tia que eu encontrei lá, a irmã mais nova da minha mãe, que foi uma figura que ficou, sei lá, 20 anos perdida nas matas, durante o período de toda a guerra ela ficou perdida, ninguém sabia do paradeiro dela, e ela reaparece.

Então, eu parto da pergunta, quem é a verdadeira fugitiva de guerra? Eu, ou a tia Angelina, que é essa figura, e que está viva, e que a gente até trocou

uma ideia quando eu estive em Angola, foi até aniversário dela esses dias, toda vez eu mando uma mensagem para ela e tal. E aí, seria talvez sobre ela, o filme, ou sobre o percurso dela, enfim. Então, sobre o futuro *Proome de Batismo* é isso.

Catarina: Muito bem. Tila, gostei imenso, agradeço imenso. Espero não ter roubado muito tempo. Espero também que tenha sido interessante para si.

Tila: Sim, sim, é bom revisitar essas histórias todas, sempre é um prazer. Obrigada.

Catarina: Muito obrigada. Muitas felicidades para todos os projetos, e para a família também, que é o mais importante.

Tila: Obrigada, obrigada.

PODCAST #7
ENTREVISTA COM MARGARIDA LEITÃO

A professora e investigadora responsável pelo *Speculum* (LabCom/FCT), Ana Catarina Pereira, conversa com a realizadora portuguesa Margarida Leitão, professora (ESTC) e membro integrante do mesmo projeto. Na entrevista, o filme *Gipsofila* (2015), sobre a relação de Margarida Leitão com a sua avó, apresenta-se como foco central. Ao mesmo tempo, o diálogo estabelecido destaca a importância da reflexão em torno do cinema autobiográfico de mulheres.

Ana Catarina: Olá, bom dia a todas e a todos. Bom dia, Margarida.

Margarida: Bom dia, Ana.

Ana Catarina: Estamos aqui porque eu queria realizar esta entrevista precisamente à cineasta Margarida Leitão, que descrevo primeiramente como cineasta porque, como sabem, ou como iremos ver, a sua dedicação ao cinema é mesmo múltipla e interdisciplinar.

A Margarida Leitão é professora adjunta convidada da Escola Superior de Teatro e Cinema em Lisboa, é mestra em desenvolvimento de projeto cinematográfico na especialidade de dramaturgia e realização e é licenciada em montagem cinematográfica pela mesma instituição Possui também o título de especialista em artes/cinema/montagem pelo Instituto Politécnico de Lisboa. Trabalhou como profissional de cineasta. Trabalhou como profissional de cinema em funções de montagem, de realização e de anotação. Realizou várias curtas-metragens de ficção e documentários que foram exibidos em festivais um pouco por todo o mundo e também na televisão.

O seu primeiro filme, *Kilandukilu/Diversão*, recebeu uma menção honrosa no Festival Internacional de Curtas de Vila do Conde. A curta, *A Ferida*, e o documentário *Muitos Dias Tem Um Mês* foram premiados em festivais nacionais e tiveram estreia comercial. O documentário para televisão, *Design atrás das grades*, recebeu o prémio Melhor Documental Transfrontera no Festival Internacional da Estremadura. Por sua vez, o documentário *Gipsofila*, de que hoje iremos falar mais, além de inúmeras distinções nacionais e internacionais, recebeu o prémio especial do Júri no Festival Internacional de Turim.

A Margarida ainda realizou outros filmes, como o ensaio audiovisual *Gestos do Realismo*, os documentários *Juventude Brava*, *Cara a Cara* e *Matar o Tempo*, e as curtas de ficção *Mulher Ideal*, *Zoo* e *Parte de mim*.

O meu nome é Ana Catarina Pereira e irei ter o prazer de iniciar esta entrevista à Margarida Leitão, que espero que seja essencialmente uma conversa que vai fluir no âmbito do projeto Speculum, Filmar-se e Ver-se ao Espelho, o uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa.

Margarida, eu gostava de começar esta nossa conversa precisamente por aí. O projeto *Speculum*, no qual a entrevista se encontra integrada e do qual ambos fazemos parte, dedica-se essencialmente ao estudo do documentário autobiográfico realizado por mulheres cineastas em Portugal e no Brasil. Encara esse documentário autobiográfico como uma forte tendência do fnal do século XX e início deste século, procurando identificar os casos de estudo de ambos os países, mas também promovendo a realização de mais filmes que possam definir-se desta forma.

Através do teu filme, *Gipsofila*, foste uma das primeiras pessoas a fazer-me pensar nesta temática e a refletir sobre ela.

Como é que te sentiste quando comecei a falar no projeto, nos nossos objetivos, nas nossas metas? O que é que te levou a aceitar, e de que eu desde já agradeço, o convite e a fazeres parte desta equipe?

Margarida: Obrigada, Ana Catarina pelas tuas palavras. Eu gostaria de dizer primeiro que, quando começaste a falar do projeto, ou comecei a ouvir, das coisas que me impactou logo é a pertinência e a importância que é criar este espaço de investigação. Na medida em que o documentário...Há duas questões aqui que, para mim, são essenciais.

Uma é a questão do documentário feminino. Para já, o documentário, em si, tem sido uma área, em Portugal – e noutros sítios também, mas em Portugal –, eminentemente feminina. Num certo sentido, tem sido mais difícil acesso, a projetos de ficção de mulheres. Destacam-se no documentário português várias documentaristas mulheres. Tem sido, portanto, uma área de exploração do cinema no feminino, independentemente de ser autobiográfico ou não. Mas tem sido uma área onde as mulheres têm tido a possibilidade de construir obra, de uma forma mais regular, sem estar dependente, de um subsídio para uma primeira obra que nunca aparece. Acho que há um lado do documentário em si que é muito importante, investigar e pensar como é que tem sido um espaço de exploração artística por parte de mulheres cineastas.

Por outro lado, a questão que tu lanças do autobiográfico. Para mim, o surgimento do Gipsofila na minha carreira, até foi um bocado inesperado. Nunca pensei em cruzar a câmara, em aparecer eu própria e tornar-me personagem. E tudo se deveu a um conjunto de circunstâncias e à natureza do projeto que eu quis desenvolver. Sinto que também é um espaço de afirmação no feminino muito importante e acho que o digital veio trazer essa possibilidade de forma mais acessível a ser explorada.

Acho que, de certa maneira, há sempre aqui uma espécie de fantasma, enfim... Podemos chamar fantasma só para dar um nome, de uma certa invisibilidade que parece transparecer no trabalho feminino, seja em qualquer área, e também no cinema. E penso que a possibilidade de acesso aos meios e de poder controlar esses meios, que o digital, de certa maneira abriu, faz com que surjam trabalhos desta natureza. Acaba, no fundo, a tónica deles ser: quebrar uma certa invisibilidade...uma certa realidade.

E podemos depois falar mais especificamente no meu filme. Para mim, havia, apesar de tudo, algumas temáticas que eu não via retratadas no cinema, que eu queria tornar visível e explorar mais graficamente em filme. Ao mesmo tempo que há estas obras, acho que, quando falaram do projeto Speculum, a ideia de criar realmente um estudo que atravesse essas obras, para mim, é de uma importância relevante. Para também, em termos académicos, dar visibilidade e até identificar. Porque, às vezes são objetos que pela sua natureza mais autobiográfica, não são conhecidos e, haver este trabalho já de identificação e de estudo, eu acho que é fundamental.

Ana Catarina: Obrigada. Sendo uma tendência, eu não gosto muito desta palavra, mas é verdade que este tipo de filmes tem vindo a assumir-se, a marcar presença nos circuitos cinéfilos, sendo então uma tendência, chamemos-lhe assim, também está a acontecer outra questão, que é o léxico e as designações para catalogar estes filmes têm vindo a multiplicar-se, também com uma certa dificuldade de estabelecimento de fronteiras entre si. Fala-se de escrita de si, fala-se de autobiografia, até de termos como bio-romance, romance do corpo, autoficção, ficcionalização da experiência. Eu gostava de tentar perceber de todas estas, se existem algumas palavras-chave para ti, se existem alguns conceitos com que te identificas mais, digamos assim.

Margarida: Pois, é sempre esta questão complicada da catalogação, não é? O cinema já é catalogado à partida, curta, longa, documentário, ficção. Logo aí começamos a ter problemas. Depois quando entramos nos géneros da ficção – que no cinema clássico americano estava tudo bem estabelecido, o que é que era cada género – mas agora, já é mais nebuloso. E no documentário... até que ponto é que é documentário ou ficção?

De certa maneira, eu acho que a primeira palavra-chave, para mim, é trabalhar cinema. Porque às vezes parece que já estamos noutro...É trabalhar o cinema, imagens, sons. Cinema. Portanto, essa para mim é a primeira palavra.

Em termos do Gipsofila, porque como foi um projeto desenvolvido no âmbito do mestrado que já referiste, acabei por trabalhar mais dois conceitos.

Eu não queria o autobiográfico, nem a biografia direta, não era isso que eu pretendia. Era mais questões ligadas à autorrepresentação, à autorreflexividade do que, a questão da biografia. Também não fui para uma questão de um diário. Não fui para essa estrutura direta. São encontros. Encontros que se entrecruzam e que as ligações às vezes não são lineares como no cinema narrativo. Criam ecos... ao longo do filme, certos temas, certos sons há uma exploração bastante variada...

Eu lembro-me quando, por exemplo, estavas a falar das curtas-metragens, que eu fiz *A Ferida* e depois fiz o *Parte de Mim*... Lembro-me de uma vez que mostrei o *Parte de Mim*...Quando fiz essas curtas-metragens, que são centradas em protagonistas femininos e com situações narrativas que elas passam, eu sentia que nos festivais, apesar da boa receção em geral, não havia ainda um espaço daquele cinema, daqueles retratos que eu estava a tentar trabalhar. E lembro-me de uma vez alguém a comentar um filme meu, dizer assim :"ai, esta curta é tão feminina". Parecia pejorativo como algo que, é tão feminino e eu fiquei a pensar, porque é que isso é visto como pejorativo...

E, portanto, há um lado de que, quero trabalhar na área do cinema e a partir daí, sim, explorar várias possibilidades. A questão da autorrepresentação para mim foi interessante, esta questão de passar a fronteira, de me pôr também no lugar de quem está à frente da câmara. Da fronteira entre o autor e personagem ser algo que se esbate. Foi algo que eu queria explorar. Mas, ao mesmo tempo, também é o fazer cinema que me interessava e partilhando isso, neste caso, com a minha avó. Esse fazer tem um lado também de reflexividade sobre onde pôr a câmara, como construir o plano, a luz, os sons. Isso também era uma marca que eu queria trabalhar. Portanto acho que são estas duas..., são os polos. Não sei se visto o filme, criam-se outras classificações. Mas estes são as que pelo menos me identifiquei e que foram de certa maneira as matrizes para a construção do filme.

Ana Catarina: Já vamos falar um pouco mais sobre o filme, mas ainda dentro do projeto uma das atividades que concretizaste no âmbito do Speculum

foi a realização do workshop "Cartas Fílmicas, a escrita do eu no feminino", precisamente na escola onde tu lecionas a Escola Superior de Teatro e Cinema. O workshop terminou agora há poucos dias, mas eu queria perguntar-te se já conseguiste refletir um pouco sobre a experiência se já consegues fazer um certo balanço daquilo que aconteceu que eu sei que foi marcante para ti.

Margarida: Sim, quer dizer, tenho sim algumas. Embora ainda está muito, como tu dizes. Foi há relativamente pouco tempo. Acabou a semana passada. Para já foi a constituição de um grupo de trabalho com alunas da licenciatura do primeiro, segundo e terceiro ano. Foi muito interessante. Eu quis logo à partida quebrar esta barreira professora/aluna. Porque como elas foram minhas alunas, havia sempre esta tendência de verem-me como uma professora no âmbito curricular. Eu não queria. Queria quebrar neste workshop um bocado esse... e, portanto, dispus as mesas mais em forma circular, como se fôssemos todas um grupo de trabalho à volta de uma mesa, à conversa.

Isso funcionou muito bem. Há aqui a possibilidade de falarem de certas temáticas. Eu senti que mesmo dentro da escola há pudor em puxar para certas temáticas e aqui criou-se um espaço realmente em que essas barreiras, que às vezes são autoimpostas, de que sentem dificuldade em falar abertamente, aqui fossem quebradas.

Acho que o workshop teve a questão de introduzir certos objetos fílmicos que eram desconhecidos. Uma certa escrita do cinema que foi mostrada no Feminino, e que não são dados curricularmente. Foi também criado este espaço de diálogo que fez com que houvesse o desenvolvimento de projetos uns mais finalizados que outros, mas que resultaram depois numa apresentação final de objetos... E há uns que ainda vão estar em desenvolvimento e espero, só em setembro, ter as versões finais disponíveis.

Das coisas que me marcaram mais, foi a questão de criar um diálogo, um diálogo aberto e franco. Eu sinto que a proposta era muito dar-lhes espaço para o que viesse delas, não é? Não ser uma imposição curricular minha, de

todo. Que fosse um espaço onde cada uma procurasse o ponto de vista e a voz, que lhe interessasse explorar artisticamente.

E isso foi das coisas que se trabalhou através da definição e da construção da carta fílmica. Qual é que é no fundo, este ponto de vista feminino? O que é que é o feminino para cada uma, trabalhado em cada projeto? Também a questão de constituição da voz, do discurso. O que é que se quer dizer sobre esse feminino, mesmo que não seja em termos de texto, mas o que é que isso quer dizer, como é que isso se trabalha, e a expressão artística. Encontrar a melhor expressão artística, o melhor dispositivo fílmico para trabalhar esse olhar, essa voz... e foi isso que foi muito explorado.

Ana Catarina: Olhando para esse grupo de participantes no workshop. Olhando assim para as tuas alunas de uma forma mais geral que lecionas a vários níveis de licenciatura e do mestrado, sentes que estamos assim, de certa forma a desenvolver um trabalho de reivindicação de um espaço de descentramento do olhar que foi dominante ao longo de mais de um século de história do cinema? Achas que estamos a fazer isso? Ou não sentes essa responsabilidade?

Margarida: Não, quer dizer... Acho que sinto na medida em que há um lado que é intrínseco e, portanto, a transmissão acontece. Acho que o que eu não estava tão à espera... não é tão à espera... a questão da dificuldade de começar a falar. Por exemplo, aconteceu ver alunas que eu tive que nunca falaram muito, mas que neste espaço encontraram um espaço livre para falar.

Isso também é uma coisa que até estou a pensar e tenho de refletir um bocado. Como é que nas salas de aulas cria-se espaço para todos, para vozes que não são logo tão...

Ana Catarina: ... audíveis...

Margarida: ...audíveis, que também sejam ouvidas. Eu acho que apesar de tudo, agora falando do curso em específico, há espaços aqui de desenvolvimento de projetos que podem ir para essa voz. Eu já trabalhei por exemplo, numa cadeira que existe na Escola de Laboratório Experimental, acompanhei

projetos que tinham uma voz muito autobiográfica e muito baseada no eu, masculino e feminino. Já há espaços dessa exploração na escola.

Aqui foi interessante também criar um espaço, de pensar a filmografia no feminino porque isso não é tão curricularmente mostrado. Eu por acaso também tive aqui a sorte, de certa maneira o acaso... que é o Cineclube de Alvalade mostrar as minhas curtas ditas 'femininas', a *A Ferida* e o *Parte de Mim*, o ano passado, e este ano passou o *Gipsofila*. Portanto vários alunos e alunas, puderam ver essas obras e também isso criou um diálogo interessante.

Nesse aspeto que estavas a mencionar de como é criar um espaço, como é que é trabalhar o feminino. E houve vários diálogos nesse sentido nestas sessões e a seguir às sessões. Para mim foi interessante, apesar de ser intrínseco e estar de uma forma mais de acompanhamento... foi interessante termos feito este workshop e ser uma forma direta. Ser uma coisa mesmo com esse propósito, enunciado, e ser de uma forma direta.

Para mim foi enriquecedor e penso também para elas. Pelo menos o feedback que eu tive é positivo. Todas queriam continuar a desenvolver os projetos que exploraram. Todas elas exploraram possibilidades, umas com arquivo, outras filmando coisas, autorretratos mais diretos, de algo ligado ao momento. De certa maneira, constituíram as suas cartas fílmicas, para as mostrar e isso foi muito gratificante.

Ana Catarina: Estou muito ansiosa para ver. Agora falando então em relação ao teu *Gipsofila*. Em muitos documentários autobiográficos há uma opção de quem filma, seja da realizadora, seja do realizador, de se manter sobretudo atrás da câmara. Há ali a presença iminente da voz que narra, que questiona, que interfere constantemente em todas as cenas, mas no teu caso, no *Gipsofila*, a exposição é muito maior, é muito mais significativa em termos de personalidade, em termos de corpo. A tua avó faz comentários muito pertinentes sobre a tua maneira de ser sobre a maneira de te apresentar sobre a maneira de estares que são muito comentários de avó. Há cenasmuito bonitas em que ela inclusivamente quer dirigir o filme, te diz

onde é que deves colocar a câmara, quais é que são os espaços com a melhor luz para serem filmados, o que é natural uma vez que é a casa dela, ela é que realmente sabe quais são. Mas a minha questão é: esse vosso duplo posicionamento foi naturalmente pensado, não é? Vocês conhecem-se demasiado bem para não o ser... Como é que isto foi acontecendo?

Margarida: A ideia de filmar a minha casa com a minha avó na verdade já existia e até havia assim um lado na família de "ah, tens que filmar a avó". Mas ao princípio era a ideia de histórias do passado. A minha avó tem histórias riquíssimas, foi emigrante na infância nos Estados Unidos. Depois foi estudar sozinha para Viseu. Tem assim uma história... e eu comecei com esse impulso mais de registo, mais de entrevista, de registo de histórias, mas rapidamente percebi que apesar de gostar de ouvir as histórias, e até as gravei e filmei-as, não era esse o impulso para fazer aquele filme que eu queria.

Eu queria realmente explorar o encontro entre duas pessoas e para isso tornou-se claro que eu teria de ir para a frente da câmara. Não poderia estar nesta figura de entrevistadora e deixá-la sozinha. Para mim houve logo um desconforto nestas primeiras conversas filmadas e ela estar sozinha à frente da câmara, e eu ser algo que está atrás da câmara, como se fosse desligado. Eu percebi que tinha de entrar e ao entrar eram outras coisas que iam acontecer. Era uma partilha a outro nível, não necessariamente só de histórias biográficas, mas era para mim mais encontro de vida, de momentos. Também para mim havia um lado de dimensão cinematográfica da exploração.

Eu formei-me em montagem e realizei vários filmes, mas nunca tinha pegado uma câmara porque quando me formei as câmaras eram em película, e aquilo assustava-me. Aquilo de pôr a película dentro da câmara, mais as objetivas. Nunca quis me aproximar muito disso. Gostava de montar em película e montei na Steenbeck e adorei essa experiência. É algo que até às vezes faço isso aqui na escola. Vou ali à Steenbeck e tento pôr lá uma película a rolar. Gosto da experiência física da montagem que é algo diferente, mas

filmar não. Para mim a ideia de pegar na câmara e de filmar diretamente, não ter um interlocutor que é alguém que está com a câmara, e o mesmo com o som. Fazer o filme, dessa forma, e de explorar e de ver realmente, de esperar o quadro, tentar perceber em cada situação. Era algo que eu já tinha prática do documentário. Mas aqui era eu que fazia diretamente e era algo que eu queria muito explorar e experimentar.

E também neste caso com a minha avó, também não fazia sentido nenhum para mim, levar outros elementos, porque iriam perturbar algo que eu queria que acontecesse, à frente das câmaras. Tinha a ver com uma intimidade, que não podia ser quebrada com elementos fora desta cumplicidade.

Realmente o filme foi acontecendo de uma forma um bocado solta. É uma escrita de si, bastante solta no sentido que ia visitá-la e às vezes aconteciam coisas, outras vezes não aconteciam. Às vezes ia filmar o espaço, outras vezes estava mais com ela a conversar, e, portanto, as coisas foram fluindo. Também punha em questão "até que ponto é que será que vai dar um filme". Há um lado que eu queria também explorar do cinema não como uma atividade excecional, que se faz quando se tem o financiamento (que tem de ser também). Uma atividade que tem de ser feita naquele período excecional, porque nós conseguimos as condições todas. Eu queria no fundo ter uma experiência de cinema que fosse mais... algo como um pintor vai para o estúdio. Eu ia para o meu estúdio que era a casa da minha avó e eu ia dar umas pinceladas. Aquilo ainda estava... o quadro ainda está indefinido, o filme ainda está indefinido, mas com as pinceladas que eu ia dando, ia sentindo que me ia aproximando da essência e as coisas que iam começando a se tornar visíveis para mim. E era essa atitude que eu também queria. O filme não ser algo distante, mas ser algo que é vivido e construído.

Eu precisava, naquele momento do meu percurso profissional, de uma relação mais direta com o cinema, e de certa maneira também se calhar com a vida. Fui-me refugiar-me, acho que não posso negar. Refugiar-me naquele espaço e poder experimentar, experienciar os dois. Nesta última projeção havia quem perguntasse no final "realmente parece que partimos com um

filme sobre a tua avó, mas é um filme sobre ti. Como é que é essa transformação?". E, na verdade, quer dizer, eu ao ir para lá, e eu ao filmar, eu é que estou a tentar descobrir algo explorar algo sobre mim, a minha avó funciona ou a minha avó era... Havia uma identificação de uma natureza, de uma relação que funciona como um espelho humano. Ela reflete-me muito, ela vê e reflete o que vê.

Acaba por ter um pendor muito direto e que, apesar de eu há bocado não ter dito, autobiográfico, mas que é auto: autorrepresentação, autorretrato, ou algo que se aproxima disso. Pelo menos nas minhas obras é o que mais se aproxima disso e gosto desse lado do filme ter sido do cinema, como algo também de experimentação. De imagem e de sons, houve várias coisas que foram exploradas...

O filme tem um lado que tem essa exploração como tu dizias. A participação da minha avó nas filmagens, ativa em alguns momentos, noutros não tanto. Ao mesmo tempo o filme tem uma dimensão – que ela essa não participou – que é a parte da montagem, que tem muita construção a vários níveis e até brincadeira... artifícios que eu tenho muito prazer em que estejam lá, porque o cinema na verdade é sempre uma construção.

Ana Catarina: Mas essa ideia que tu estavas a dizer é lindíssima – a ideia do pintor no estúdio – e o teres necessidade de trabalhar sozinha, porque só assim é que conseguias fazer este filme. O filme tem duração de uma hora e nós vamos vendo pela janela... vamos vendo condições meteorológicas diferentes, os vossos corpos vão estando de maneiras diferentes, os penteados, as roupas. Mas nós não temos noção de quanto tempo é que aquela hora que é editada demorou a captar-se, digamos assim. Quanto tempo é que o projeto terá demorado a fazer-se, se alguns dias, se alguns meses, se alguns anos. E é interessante esta questão porque duas mulheres de duas gerações completamente diferentes acabam por driblar precisamente o tempo de uma forma que, para quem assiste, ele fica indefinido, fica nublado, fica... ou deixa de ter importância, o que também é interessante no vosso encontro, ou é indefinível. Tu olhas para o filme assim também?

Margarida: Eu devo dizer que ao princípio, também pensei como anotadora "isto não vai funcionar muito bem". Por exemplo, os penteados... Estava assim com algum receio de que quando começasse a montar essas descontinuidades de certa maneira fossem marcar muito, e criar assim disrupções não pretendidas. Mas, na verdade, rapidamente apercebi-me que não, no trabalho da montagem isso não... Ou seja, no trabalho que pretendia fazer, isso não iria influenciar muito.

Foi muito interessante, porque o filme realmente foi desenvolvido ao longo de três anos de uma forma muito espaçada. Eu fui fazendo outras coisas. Foi a certa altura que comecei a montar e a filmar. Teve assim um trabalho de construção bastante longo, com contaminação a certa altura do próprio trabalho de montagem para as filmagens. No sentido que ia percebendo o que queria explorar, aquilo ou mais outra coisa e, outras vezes, era só deixar estar.

Mas em relação à questão do tempo, realmente eu de certa maneira aboli uma lógica cronológica. Ao princípio, como estava a dizer há bocado, tinha algumas reticências que iria funcionar. Segui uma lógica de construção até com um fio narrativo ténue, mas que lá está. Tem outras camadas, e penso que, no fundo, a passagem realmente não se faz tanto com a determinação – como eu estava a dizer – diarística, de dias. Este dia, depois daquele dia. É mais de momentos. Não é tanto marcado uma questão cronológica. Não interessa. A cronologia de certa maneira começa a ficar esbatida.

Embora haja algumas menções temporais que acabam por criar algumas determinações do período em que se terá passado, mas que não... realmente não... Ou seja, a construção não teve de todo a ver com uma base cronológica. E de certa maneira também há uma questão do tempo em termos de duração. Tinha de fazer planos fixos para eu poder estar em frente à câmara também. Planos longos, para as situações desenvolverem-se, portanto, muitas vezes deixava a câmara a filmar e o plano tinha a duração...

Ana Catarina: ...que acontecia...

Margarida: ...que acontecia. Portanto, também este lado de viver uma situação, de viver um momento também, na própria feitura dos planos. Isso fazia parte da metodologia. Questões práticas, e não só, também da adoção de estilo, realmente há um... há um fluir. Até é curioso, porque a cena final é das que eu primeiro filmei. O final foi das primeiras cenas que eu filmei e... E o início já foi mais a meio...

Ana Catarina: Há outra questão numa entrevista que eu te fiz há uns anos com o Eduardo Baggio e hoje também já afloraste um bocadinho essa questão. O filme é inevitavelmente empático. As pessoas gostam de ver e emocionam-se e remetem naturalmente para as suas próprias famílias e para as suas próprias experiências. Mas há coisas que, às vezes, as pessoas dizem-te que "esta parte é tão bonita, emocionei-me tanto", e tu tens um respeito por quem te diz isso que é... ou não dizeres nada, ficares calada, ou aceitares simplesmente...

A mim parece uma atitude de muito respeito pelo espectador, por quem assiste, porque há muitas coisas que são ali editadas, montadas, interpretadas de alguma forma, mas isso é a tua forma de veres o cinema e de fazeres cinema, ou seja, é tudo verdade, seja documentário seja ficção? Qual é que é o teu posicionamento em relação a isto?

Margarida: No *Gipsofila* para mim era mesmo muito importante, que o filme fosse um espaço aberto, para o espectador habitar, ou seja que aquela casa fosse um espaço aberto. E por isso, também realmente, não há uma... Há assim fios narrativos, mas não há uma coisa fechada para chegar a um fim fechado.

Para mim era importante – e é importante em termos de cinema – que o espectador tenha um papel ativo. Ou seja, que participe como espectador, que não seja apenas um recetáculo de uma narrativa fechada com princípio, meio e fim, com uma conclusão. Há um lado de querer, realmente, que pudesse haver várias possibilidades de entrada, e que não fosse completamente determinado pela montagem neste caso, do filme.

E o filme, foi surpreendente para mim na receção que teve a vários níveis. Para já porque nunca houve um filme em que eu tivesse, as pessoas diretamente a contactarem-me. Por exemplo, quando o filme foi exibido no Indie Lisboa, eu depois nos dias seguintes tinha mensagens de pessoas a comentarem o filme e como é que o filme os tinha tocado.

Das coisas mais interessantes – e que tinha a ver com algo que eu queria que acontecesse – é que muitas vezes falavam de algum momento do filme e não era necessariamente o mesmo momento para todas. E nesse sentido foi muito importante ter esta recetividade das pessoas ... às vezes falaram de cenas que até eu não diria que seriam... mas que, para aquela pessoa, naquele momento foi um tocante.

E eu também gostei desse lado de haver uma partilha pós filme... Normalmente o filme está feito e é mostrado. De repente eu também receber do público a partilha do lado de lá para mim, não ser só eu partilhar o filme... Tive muitos ecos, muitos ecos. Mesmo quando passou em Turim. Lembro-me que cheguei ao quarto hotel e nem tinha percebido muito bem se a sessão tinha corrido bem ou não, porque com o italiano confesso que estava um bocado lost in translation. Não estava a perceber bem a recetividade, e lembro-me que cheguei ao quarto de hotel e recebi um email enorme de uma pessoa a dizer "desculpa, eu não pude ficar para o debate". Muitas pessoas saíram e não ficaram. E ela disse: "não pude ficar para o debate porque eu não consegui falar logo após o filme, mas queria lhe dizer isto e isto".

Às vezes em filmes autobiográficos há uma questão de alguém que quer resolver algo no passado. Às vezes há este dispositivo de haver algo no passado que vou tentar descobrir, vou tentar ultrapassar, vou tentar confrontar. Mas, na verdade, não havia isso. Eu estava a viver no presente, e, portanto, havia estes...

No fundo, havia várias questões que me interessavam explorar. Mas não havia essa coisa de chegar a um fim. Ou seja, eu chego a um fim que é a resolução deste mistério, ou o que quisermos chamar, que eu me propus, e não havia... O mistério tem mais a ver com viver como é com a vida com

várias temáticas ligadas à vida como a solidão, a condição feminina, o envelhecimento, a morte. Como é que lidamos. Tinha muito mais a ver com esse tipo de questões.

Ana Catarina: Olha, quando eu estou a ver o teu filme e quando estou a ver outros um pouco neste registo, penso num texto que para mim foi importante em vários momentos, que é um texto do José Mattoso, de quem nos despedimos assim muito recentemente em que ele diz "não dar mais valor à queda do império do que ao nascimento de uma criança, nem mais peso às ações do rei do que a um suspiro de amor". Achas que esta escrita de si os documentários autobiográficos que estamos a analisar e a criar no projeto se inserem nesta linha de pensamento: "não dar mais valor à queda do império do que ao nascimento de uma criança nem mais peso às ações do rei do que a um suspiro de amor". Eu acho esta frase linda.

Margarida: Eu não conhecia essa frase...

Ana Catarina: Eu acho maravilhosa.

Margarida: ... e até é muito. Realmente, a personalidade do José Mattoso. E por acaso gosto muito dessa primeira parte da afirmação, "dar à luz uma criança", e é interessante porque logo nessa, dupla que é posta em oposição: num aparece o universo masculino, das guerras, e o outro é o feminino. No fundo há um lado de... o doméstico pode ser a arte. O caseiro não é necessariamente algo... Tudo pode ser tudo. Também é um bocado tentar quebrar essa catalogação, que às vezes cria um bocado uma guetização.

Ana Catarina: No corpus fílmico que também vai compondo o Speculum existem muitos filmes sobre a área genealógica das realizadoras, como o teu Gipsofila, mas são quase sempre sobre a ascendência das realizadoras sobre mães, sobre pais, sobre avós, sobre tios, ou então irmãos da mesma geração, amigos, na tentativa de perceber o que é que lhes foi legado e transmitido até àquele momento. São muito centrados no passado, na árvore genealógica que receberam, mas existem poucos filmes, no corpus fílmico do *Speculum* não existe quase nenhum sobre as gerações seguintes, sobre

os nossos filhos, aqueles que desejamos que fiquem depois de nós. Tendo em conta os momentos que nós atravessamos nas nossas vidas de jovens mães, no sentido de sermos há pouco tempo, tenho que te colocar esta pergunta pensas fazer um filme neste registo autobiográfico sobre a vivência da maternidade?

Margarida: É assim, no imediato, não... Acho que ainda estou na parte da vivência da maternidade e não consigo... ainda está muito para mim na experiência à flor da pele, e, portanto, acho que não consigo trabalhá-la. Para já quero vivê-la... Eu acho que a questão da maternidade é algo que eu própria gostava de ver mais refletida no cinema, fosse ficção ou fosse documentário ou ensaístico. Realmente não... Se tentar, lembro-me de poucos exemplos em que isso aparece. Penso que no futuro é algo que sem dúvida irá surgir, é algo... não sei se necessariamente mais documental ou mais ficcional, mas eu acho que é algo que vai estar presente.

Ana Catarina: Margarida, foi um prazer esta entrevista. Gostei mesmo muito. Obrigada.

Margarida: Eu também gostei muito.

Ana Catarina: Espero que possamos continuar a colaborar contigo durante este projeto.

PODCAST #8
ENTREVISTA COM LILIAN SOLÁ SANTIAGO

O Professor Pedro Pinto de Oliveira (UFMT), membro investigador do *Speculum*, conversa com Lilian Solá Santiago, a primeira documentarista negra a lançar um documentário em sala de cinema, no Brasil. A entrevistada também acumula as funções de mãe, pesquisadora e professora, na área do audiovisual. Na entrevista, destaca-se o filme autobiográfico em desenvolvimento *Pega a Laço*, que narra a trajetória da realizadora com Dandara, a sua filha, em busca de uma ancestral indígena. A entrevista contou com a colaboração da jornalista Julia Gabriella Nogueira Munhoz, doutoranda em Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT, e com a parceria d'A Produtora Filmes e da PNB Online.

Pedro: Estamos começando mais um podcast do projeto *Speculum, filmar-se e ver-se ao espelho, o uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa*. Partimos da hipótese de que algumas documentaristas terem vindo assumir a escrita de si, a narração da sua história e a busca de definições próprias como meio de expressão artística, que entendemos ser importante analisar e incentivar criativamente.

O estudo é coordenado pela Professora Doutora Ana Catarina Pereira, com o apoio da Professora Doutora Ana Isabel Soares, da Universidade do Algarve, e uma equipe multidisciplinar de pesquisadoras e pesquisadores de Portugal e do Brasil, entre os quais eu, Pedro Pinto de Oliveira, e hoje, nesta entrevista, contando com a participação da jornalista jornalista, Julia Munhoz, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de

Cultura Contemporânea, o ECO, da Universidade Federal de Mato Grosso. O apoio técnico é de Patryk Campos, de A Produtora Filmes e do site PNB Online. Neste podcast *Speculum*, vamos conversar com Lilian Solá Santiago. É como ela se apresenta, documentarista, mãe e treinadora de cineastas. Pioneira do cinema negro brasileiro. Nos anos 2000, participou do grupo Cinema Feijoada e com a família Alcântara. Tornou-se a primeira mulher negra a lançar um documentário em salas de cinema do país. Realizou mais de uma dezena de documentários, premiados no Brasil e no exterior, e também atua como roteirista. É bacharel em História, mestre em Integração da América Latina. E doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, a USP. Como pesquisadora, concebeu e realizou o espaço multimídia e multiuso Casa da Memória Negra do Salto, que faz parte de exposição permanente do Museu da Cidade de Salto, no interior de São Paulo. Ela recebeu, em 2021, o prémio William Greaves Firelight Media, nos Estados Unidos. É professora de produção e desenvolvimento de projetos audiovisuais há mais de 20 anos.

Atualmente, através de sua empresa produtora Terra Firme Digital, desenvolve a realização, produção, direção e roteiro do filme documentário *Pega a Laço*.

Em *Pega a Laço*, filme que está em desenvolvimento, Lillian é a mãe de Dandara. Juntas embarcam numa viagem ao coração do país em busca dos vestígios de uma ancestral comum, a tetravó de Dandara, uma indígena capturada no final do século XIX. *Pega a Laço* é um filme sobre ancestralidade e os limites da intimidade da relação entre mãe e filha. Um filme caboclo, mestiço, entre história e arte, documentário e invenção, aventura e ensaio, tradição e tecnologia digital, violência e amor.

Lillian, é uma honra, uma satisfação recebê-la aqui no podcast *Speculum*. E como você viu, qual é o nosso projeto, qual é o nosso objeto especificamente, eu gostaria, antes de você falar desse filme que está em realização, em desenvolvimento, que tem marcas muito fortes autobiográficas de você, da sua família... Eu gostaria que você falasse um pouco em retrospecto o

quanto da sua carreira, da sua realização, de projetos anteriores, traz esse filmar-se assim, dar a ver você mesmo, a sua experiência. Como mulher negra, cineasta. É uma honra tê-la aqui.

Lilian: Boa tarde, Pedro. Eu agradeço demais o convite de estar aqui com vocês. Obrigada. Boa tarde, Julia, Patryk, todo mundo que está ouvindo.

Lembrando Beatriz Nascimento, que é uma grande pensadora, que me alinho demais, e que é possível a gente conhecer um pouco do pensamento dela através de um filme, mais do que de um escrito. Tem fragmentos de textos que ela escreveu, que foram publicados, mas o filme *Ori* é um filme que traz o pensamento dela, a voz dela. Ela narra esse filme, o filme da Raquel Gerber, e ela falava que é preciso a imagem para ter identidade. E eu, como uma mulher afro-ameríndia, me considero tanto negra quanto indígena, quanto cabocla, que é essa mistura de europeu com indígenas e negros, nós sofremos um processo de apagamento. Então, para mim, a saúde, para a saúde das pessoas que se parecem comigo, que tem uma cor parecida comigo, a gente precisa de imagens. É necessário. As imagens são necessárias para se ter identidade. Então, se você não se vê, fica muito difícil. Então, eu fui uma criança que sofri muito com a falta de imagens. Eu me identificava, não conseguia me identificar com personagens nenhum das histórias dos programas infantis, do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, que eu adorava. Era muito ruim. A identificação com os personagens negros, era muito *bullying* nos anos 80, eram piadas. E hoje a gente sabe e olha para isso com muito mais cuidado, mas naquela época não tinha nenhum cuidado. Então, nunca tinha personagens assim, negros, indígenas. Quando tinhas, eram estereotipados, caricaturas de pessoas. E isso fazia muito mal. E minha família é ligada ao audiovisual. Eu sou filha temporânea de uma família que já estava na TV e no cinema antes de eu nascer. Então, tenho meus irmãos que trabalhavam na TV, no cinema. Eu vi muitos filmes brasileiros serem filmados, programas, novelas. E isso, para mim, acabou virando o meu campo de militância mesmo, sabe? De atuação na vida por essa imagem. Minha militância negra através da imagem. A militância negra indígena é através da imagem. Sempre foi assim, desde a primeira crise. Quando eu comecei

fazendo qualquer coisa, publicidade, qualquer filme. E aí, na faculdade de História, começou a ser muito forte a necessidade dessas imagens. E de fazer história com o audiovisual também, que é uma coisa diferenciada. Eu sou uma historiadora contemporânea, podemos dizer assim. Eu faço história com o audiovisual.

Pedro: Lilian, agora é interessante. Normalmente, a gente conversa no podcast *Speculum* com realizadoras e cineastas a partir já de uma obra pronta.

E a gente tem uma grande oportunidade de conversar com você sobre um projeto em andamento, um vir a ser, que é esse filme que você está desenvolvendo, o *Pega a Laço*, que é a história da sua família, uma história dos seus ancestrais. Quando você concebeu o filme, que marca da família, ou que marca autobiográfica te chamou mais atenção, te colocou ao centro desse processo de criação?

Lilian: É... O *Pega a Laço*, ele tem... É uma... É uma forma de dialogar um tema muito grande, muito grandioso, muito importante, que é o patriarcado capitalista. Então, eu vou falar de uma coisa enorme, de uma questão que a gente está imersa há milênios, através de um ponto de vista muito pequenininho ali, da história da minha família, com as minhas fotos, a relação, a minha filha que vai crescendo, a minha relação comigo, e a minha mãe, e a minha avó, e minha bisavó, e aí a gente cai no desconhecido a partir de então, que é esse povo indígena ancestral. E eu sempre trabalhando... Minha mãe que tem essa ascendência indígena mais evidente, na minha família, e sempre trabalhei com a questão negra nos meus filmes, que tem a ver com o meu pai, a minha relação com o meu pai. Mesmo não sendo filmes autobiográficos, cada filme que eu fiz, ele traz uma perspetiva dessa relação minha com o meu pai, e com a cultura negra, e com a herança negra ancestral. E o *Pega a Laço*, ele foi me tomando, ele sai, surge de um filme, surge de um projeto que eu começo a pensar em falar de miscigenação, e desse projeto surgiram dois. Foi um tronco que desembocou em dois projetos, um que é uma série sobre famílias inter-raciais, que eu estou desenvolvendo, mas é falar do outro, e o *Pega a Laço*, que foi essa busca dessa história ventre a

ventre, as mulheres perdem o nome, a gente doa a nossa história, para o patriarcado, a gente traz o nome dos homens. Me chamo Lilian Solá Santiago, é o nome dos homens do lado da minha mãe, e dos homens do lado do meu pai. Eu não trago o nome da minha bisavó paterna, Maria Augusta do Espírito Santo, nome tão bonito, mas provavelmente é de um outro homem, nem da minha avó, então a gente doa o nome, e a gente se dá para construir essas famílias, e no Brasil, principalmente, essa história é muito comum. Essa história minha, que é, ai, olha, sua bisavó foi, sua tataravó foi pegar laço, a gente não sabe o nome dela, ela era indígena... É minha história particular, mas ela é muito comum. Então, falando com as pessoas, todo mundo tem "ai, eu conheço alguém, é comigo, isso aconteceu também". Então falar, pela primeira vez, não é uma coisa que eu me dediquei toda uma carreira a fazer projetos autobiográficos, mas esse projeto, ele sim, ele nasceu assim, ele se colocou assim, por essa semelhança da minha história com a história de tanta gente, dessa microhistória representando uma macrohistória, que é apagada, a história das mulheres, a história das indígenas, que literalmente foram pegas a laço, isso quer dizer, foram violadas, ou sexualmente violentadas, ou foram domadas, foram levadas, obrigadas a se batizar como europeias, obrigadas a não falar mais a sua própria língua, a ceder seu corpo e sua alma para fazer essa nação brasileira, que acho que é branca, isso que é o mais engraçado de tudo.

Pedro: Mais engraçado...

Lilian: Se não fosse trágico.

Pedro: Trágico, terrível...

Eu gostei muito quando você descreve o projeto desse *entre*: entre história e arte, entre documentário e invenção, entre aventura e ensaio, entre tradição e tecnologia digital, entre violência e amor. E eu quero acrescentar, para você comentar, entre o singular, a sua história de vida, e entre o geral desse patriarcado. Como é que é que você modula, afina, esse *entre* uma coisa e outra?

Lilian: É, eu sempre prezei, prezo pelo hibridismo. Eu acho estranho esses purismos e essas coisas muito estanques. Então, eu acho que o cinema é conflito. É conflito. São lados díspares que se chocam e que levam a história adiante, levam a gente a se interessar por um filme e pela narrativa. Então, é a partir dessa questão dramatúrgica do conflito, é que eu vou mesclando história e memória com invenção. Porque é um caminho para mim, isso assim. Eu venho da história, e aí eu vivia me flagrando, inventando. Gente, será que eu sou mentirosa? Mas eu gosto de inventar. Então, tem um pedaço da história, eu já invento outro. Nossa! Então, é um jeito de dar vazão a isso. Num documentário, assim, sempre tem documentário, documento, é aquela história que aconteceu... E adoro pensar. Como John Grierson, assim. Documentário é invenção, é criatividade, é um tratamento criativo da realidade. Então, ele é ficção, ele é história, e eu já me coloco assim. Não vou ficar falando: "olha, vou fazer um documentário, documento a história da minha família, a realidade sobre as mulheres pega a laço". Eu não me arvoro a isso. Teve gente no passado, o pessoal até falava. O Jean Rouch achava que estava inventando, quando fez o documentário participativo, o documentário *realité*. "Agora a gente vai filmar a verdade. Cinema verdade." Sem interferências, pessoas podem falar o que elas quiserem, todo emocionado com o som direto, de poder captar entrevistas. Mas as pessoas fazem o personagem ali. Você abriu a câmera, acabou a realidade. A invenção começa no ON. E aí vai para a edição, ela vai virar... Você pode fazer qualquer discurso com as palavras da pessoa. Só cortando e colando. Então, eu já me coloco no hibridismo de cara pela primeira vez, porque vem de um conflito: "Ah, eu sou documentarista, me contratam para fazer documentário, querem a verdade". Mas na hora de fazer meu projeto artístico, eu faço questão de dizer que não é só a verdade, sabe? Para poder brincar com mais facilidade.

Julia: Olá, Lilian, Pedro.

Lilian, o nosso projeto *Speculum, Filmar-se e Ver-se ao Espelho, o uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa*, pesquisa a presença da mulher cineasta na cena do cinema e o gesto de filmar a si. Qual a sua opinião sobre esse nosso propósito?

Lilian: Eu acho interessante. Eu acho que é um caminho contemporâneo que cada vez a gente vê acontecendo, várias cineastas assim. Vejo muitos trabalhos com intersecção com a arte, a performance. Eu acho que esses filmes geralmente são filmes performáticos e trazem essa fronteira também. Acho que isso tem a ver com o momento em que as mulheres começam a pegar a câmara, que tem a ver com meios de produção mais à mão, celular, câmaras compactas, e que dá uma – quase que podemos dizer – uma explosão disso.

Eu tenho uma amiga curadora que fala assim "Gente, eu não aguento mais filme autobiográfico. Eu não aguento mais".

Pedro: Porque é em volume, é em quantidade ou na qualidade?

Lilian: Em quantidade, porque a qualidade infelizmente é isso. Tem acesso, a gente tem vários meios, tem o *TikTok*, a gente está no momento de exposição da autoimagem. Muitas pessoas acham que é gravar uma performance, está valendo, uma *voz over*, muito emocionados com o trabalho da Petra Costa. E aí as pessoas acham que é fácil, mas vem que... você vai ver a equipe, os créditos da Petra Costa, são seis roteiristas diferentes para chegar naquele resultado. Então as pessoas acham que eu vou ligar a câmera, vou fazer um texto, é barato, é fácil. Então tem bastante hoje, tem uma quantidade grande.

Pedro: Então vamos falar, eu ia perguntar, o documentário como a forma preferencial para a experiência estética e política das mulheres cineastas do *Falar de Si*, mas complementando isso, é assim, também no sentido de que essas produções tenham uma potência, um poder de realização profissional.

Seria isso, esse jogo de soma?

Lilian: É, né? As pessoas têm que buscar ferramentas, o ferramental. A gente está num momento estranho, as pessoas, os mais jovens, tem muitos que estão renegando o conhecimento, um determinado tipo de conhecimento, quer escolher o que quer aprender. Eu acho que o passado é um dado que

a gente tem que se apropriar, senão a gente está copiando, está repetindo e está sendo redundante. Achando que está inventando a pólvora e não, só está errando. (riso)

Pedro: Muito bom.

Lilian: Então, eu acho que tem muito hoje em dia...

Julia: Lilian, visualizando essa experiência, o que seria essencial no seu registo autobiográfico, na narração da sua própria história de realizadora e da sua família?

Lilian: Ah, como eu já disse, o que eu acho essencial é isso, são os pontos que unem a minha microhistória à história maior. Tem alguns pontos muito interessantes, especificamente na história do *Pega a Laço*, desse documentário. Eu venho de uma família evangélica, que meu pai era extremamente evangélico. Extremamente evangélico. Um fervoroso, como eles dizem. Um homem negro, que eu conheci assim, meus irmãos conheceram ele de outro jeito. E eu sempre achei que era uma coisa dele. E pesquisando... que ele trouxe isso para a família, fortemente. E pesquisando, o *Pega a Laço*, e começando as pesquisas, e entrando nessa história da família, eu percebi que não, que é... Isso vem da minha mãe, minha mãe que o convenceu a isso, que usou isso como uma ferramenta de organização familiar, ao modo dela, de fazer com que o homem fosse mais organizado, cumpridor de horário, dentro daquela forma, entendeu? E isso vem de um... Isso tem muito a ver com o facto de eu ser descendente de indígenas, do interior de Goiás, de Tocantins. Então, minha família é adventista, já há muito tempo, e os adventistas, eles eram missionários que iam para o interior, e pegar, levar a palavra para indígenas, que eles... aprendiam a língua, e as pessoas, antes de saber falar português, aprendiam os dogmas da igreja. E se apropriavam daquilo para... Era o dentista que ia lá arrumar o dente dele, era o médico, era a enfermeira, era quem levava vacina. Então, criava uma relação com a igreja, assim, simbiótica. E uma forma de neocolonização, podemos dizer assim. Então, a gente tem os católicos na Idade Média, final da Idade Média, vindo para lugares distantes, como a América, e a gente tem, no século XIX,

século XX, esse colonialismo evangélico, que vai para o interior do Brasil, e que, assim, tem um lado que organiza as famílias. Então, muitos dos irmãos da minha mãe fizeram universidade, a gente que nasceu nos anos 20, 30, família pobre, que passou fome na infância, mas tem toda essa trajetória heroica. Mas, por outro lado, cortam-se todas as laços (sic) com a ancestralidade. E com a cultura local. As pessoas são lavadas do sangue de Jesus, homogeneizadas. E aí perde totalmente as características do povo, do lugar, do modo de ser, de viver.

É um genocídio cultural, sabe? Muito sério. Que é a historinha da minha família. Eu que nasci assim, mas a gente vê que se abre um leque. Então, tem várias coisas assim no filme. E que ligam a minha história, a história maior e também há ausência de filmes que falam sobre isso.

Pedro: Lilian, eu quero só voltar, porque eu achei interessante essa crítica que você fez sobre esse volume sem qualidade.

Enquanto autobiografias, esses filmes revelam mais um exercício de subjetividade e narcisismo, sem um propósito histórico e documental definido? Ou são um gesto de afirmação do lugar da mulher cineasta e um contributo para a experiência do sujeito consciente?

Lilian: Acho que pode ser as duas coisas, Pedro, e muito mais ainda. Então, a gente tem de um tudo. A feira é bem diversa. Tem de um tudo. Então, tem esse exercício narcísico, às vezes uma terapia através do vídeo, tem autoconhecimento... Mas tem uma obra de arte muito bem fundamentada a partir desse trabalho autobiográfico.

Tem uma artista que trabalha com vídeo, que está nessa fronteira de arte e documentário, a Lini Mota. Ela é uma pessoa que, se vocês puderem conversar e saber mais sobre o trabalho dela, é de uma riqueza estética, histórica, ímpar. Ela está mais nas artes, mas ela trabalha com audiovisual e com a história da família. Então, são filmes que se projetam em exposições, que é também algo que eu gosto muito de fazer. *A Casa da Memória* tem a ver com isso. Meu doutorado tem a ver com isso. Gosto muito do audiovisual

expandido para tratar essas questões e inserir essa história afro-ameríndia nos espaços de museu, que ela também é totalmente apagada, deturpada. E muito porque falam que "ah, não tem objetos. Os objetos não são... Não tem documento. Todo documento que se esfarela entre..." Que documento você quer de um indígena que não seja a cuia que ele bebe água ali? O documento está nas narrativas. O documento está na história oral. Então, eu adoro pensar formas de incorporar a história oral para a museologia. Torná-la "museável". Porque ela é a riqueza dos povos afro-ameríndios. A riqueza desses povos está na oralidade.

Julia: Como você analisa o potencial de empatia criado com a espectadora ou o espectador? É atingido, sobretudo, pela revisitação de memórias íntimas desenvolvidas na esfera familiar?

Lilian: Olha, eu tenho uma pesquisa ampla sobre isso. Tenho experiências que eu vivi em exibições de filmes meus. Teve uma exibição muito legal que eu fiz em praça pública, lá em Salto, que eu era coordenadora de um curso de cinema lá por 12 anos. E a gente exibiu *Que Horas Ela Volta*, da Anna Muylaert, na praça pública. E antes exibiu um documentário meu que chama *Mulheres Bordadas, Fios do Passado*, que é fruto de uma piscina com mulheres negras, idosas, ali da cidade, contando pequenas coisas, assim, de uma subjetividade amorosa, sabe? Falando das coisas que elas gostam, de memórias lindas da infância. Pessoas muito simples.

E aí depois as pessoas me escreveram, assim, procuraram, foram atrás, sabe? De redes sociais. Falaram: "nossa, eu me vi, eu vi a história da minha mãe, eu vi a história da minha avó". Não só no meu filme. Poder assistir esse programa, que tanto no meu filme quanto essa ficção, *Que Horas Ela Volta*, ela traz essa subjetividade das pessoas invisíveis. Normalmente, no audiovisual. Isso é necessário ver mais, assim. Então, eu, mesmo não tendo essa pesquisa abrangente, que posso falar como que as pessoas recebem uma pesquisa de receção sociológica séria que desse conta disso, nesses *feedbacks* a gente vê: meu, é tudo por fazer. É muito importante, muito necessário tocar a subjetividade das pessoas, elas verem filmes com pessoas que pareçam com elas, histórias que pareçam com as delas.

Pedro: Lilian, de novo, é mais uma pergunta que está entre uma coisa e outra, e uma coisa é outra.

A nossa pesquisa parte da hipótese de que algumas documentaristas terem vindo assumir a escrita de si, a narração da sua história, também por conta dos reconhecidos obstáculos à entrada da mulher, no mundo da realização e produção cinematográfica de ficção. Essa tensão é redutora do ponto de vista de mercado, dominado pelos homens, ou é uma saída criativa que mobiliza os públicos dos documentários?

Lilian: Eu acho que são as duas coisas, e mais coisas também, como a outra pergunta.

Eu gosto muito de ver ficção como espectadora, mas produzir ficção é uma coisa que não acho agradável. Acho uma camisa de força, as pessoas não têm experimentação, é muito certo, é muito... "Ai, tem que seguir o roteiro, as equipes são grandes, a direção é quase industrial". Eu acho... Admiro quem trabalha assim, mas, para mim, o jeito de usar o audiovisual, para a minha criação, é uma equipe que cabe num carro popular. Que eu me sinta bem, que eu consiga dialogar... que as equipes grandes... é um processo... Nossa, é muito distante da arte. É muito difícil a direção de ficção.

Então, acho que tem os dois lados. Tem pessoas que eu vejo que querem fazer ficção, mas fazem documentário porque é mais barato. Tem isso também, gente que anseia por fazer ficção, mas que, enquanto não rola, eu vou fazer aqui. E vai treinando. E também ou fazem as duas coisas muito bem...

Eu até já fiz uma tentativa de ficção e virou um doc ficção. Era muito antes desse virar moda. Então, eu mandava para os festivais, isso foi em 2008, eu mandava para o festival de ficção, mas não aceitavam porque era documentário. Eu mandava para o festival de documentário, mas não aceitavam porque era ficção. Eu gosto mesmo de trabalhar com essa confusão. Acho salutar. E acho que pode ter grandes orçamentos para isso também. Vamos ver o futuro. Acho que cada vez mais vai ter.

Pedro: É legal. Você já disse que o seu documentário tem invenção, a sua ficção, na sua realização, tinha documentário.

Lilian: (riso)

Pedro: Ao contrário, também vale, não é?

Lilian: Sim.

Pedro: Essa arte biográfica toca as pessoas, no sentido da subjetividade, da identificação, mas, ao mesmo tempo, denuncia, é uma parte que denuncia determinadas desigualdades do género? Nós estamos falando aí da presença das mulheres?

Lilian: Acho que é inevitável, porque fazendo ou não cinema, audiovisual, a ausência das mulheres, o número de mulheres é algo que se denuncia por si só. A ausência das mulheres nas artes. Mas até que no Brasil a gente tem mais artistas, até mais velhas. No cinema, nem tanto. E a gente, nos anos 60, tinha uma mulher ali no Cinema Novo. A Helena Solberg. A gente tem uma história muito recente, mas teve produtoras, cineastas, em todas as etapas do cinema brasileiro. Todos os momentos a gente teve. Mas sempre muito poucas mulheres, infelizmente.

Só o facto de fazer ou não fazer sempre está apontando para isso, para essa ausência das mulheres, essa desigualdade de género.

Pedro: Lilian. A Nathalie Heinich, no seu livro *Estados da Mulher, um estudo de identidade feminina na ficção ocidental*, na literatura, analisa os diferentes estatutos da mulher nas obras literárias. A jovem casadoira, a mãe, a esposa, a amante, a solteirona, categorias que nos são conhecidas não apenas pela cultura romanesca, que lhes serve de veículo, mas também pela própria experiência de vida. Em que medida o cinema documentário das mulheres no falar de si pode ser uma experiência para termos também um deslocamento desses estados de mulher forjados na ficção e no quotidiano machista patriarcal?

Lilian: Todas essas categorias são a visão do homem sobre a mulher. Isso o cinema em geral, a ficção, o documentário, eles são... Eles foram forjados nessa visão masculina: a visão do homem sobre a mulher. E eu acho que essas categorias, as mulheres falarem de si, documentários autobiográficos, explodem com isso. Eles trazem todas as outras zilhões de possibilidades que o ser feminino traz em si, além da estrita classificação patriarcal. Você vê, todas essas categorias são em relação ao homem. O que é que você é em relação ao homem? É a amante? É a casadoira? É a viúva? E o que é que se retira a isso? Eu adoro a ideia de pensar...

Bom, se a gente pensar, os cromossomos X e X, as mulheres têm essa dupla que se repete de cromossomos e o homem, é o X e o Y. Então, falta uma perninha na pessoa, não está sobrando, na verdade. Mas é toda uma história que faz como se a perninha estivesse faltando na mulher. Porque tem que domar essa força, entendeu? Tem que prender, tem que organizar, tem que ser usada a favor da manutenção do sistema que não nos favorece.

Então, o documentário autobiográfico, isso é um momento muito bonito, acho que tem a ver com a primavera feminista dos anos recentes, e além dessa capacidade de tomar os meios de produção, de tomar o lugar de fala, que a gente está numa pré-história de coisas que vão mexer estruturalmente com muitas coisas.

Pedro: Conversamos aqui no podcast *Speculum* com a cineasta Lilian Solá Santiago.

Lilian, o que nós não perguntamos e que você gostaria de falar, falando de si?

Lilian: (riso) Eu só... Acho que só quero agradecer.

Foi um prazer estar aqui conversando com vocês. Adoro refletir sobre o trabalho, sobre documentário. E de mim, assim, queria falar que tenho a alegria de ser uma artista no documentário. Realmente, o meu lugar de fala na arte, é esse hibridismo entre história e ficção e documentário e realidade, esse tratamento criativo da realidade.

E falar que as pessoas amam cada vez mais documentário, isso é muito legal. Até quem não sabe que adora documentário. Uma coisa que eu sempre falo para alunos, é assim, você sabe que *Big Brother* é documentário? (riso) Lembrem-se que *Big Brother* é documentário. Documentário é *pop*, gente, para caramba. A gente está no momento mais *pop* do documentário. Além do *true crime* e tudo.

Então, o autobiográfico, é um caminho mais autoral, mais artístico, mas é uma das vertentes desse momento de explosão dos documentários que a gente vive hoje.

Pedro: Lilian, muito obrigado pela sua participação. Gostamos imenso. E o podcast *Speculum* fica por aqui. Até uma próxima oportunidade. Obrigado.

Lilian: Obrigada.

PODCAST #9
ENTREVISTA COM JOANA OLIVEIRA

Rita Capucho – pesquisadora do *Speculum*, co-directora e co-fundadora do festival de cinema Porto Femme – entrevista a realizadora e argumentista brasileira, Joana Oliveira. A conversa teve como ênfase a mais recente longa-metragem autobiográfica da cineasta, que destaca o valor da amizade entre mulheres. *Kevin*, documentário estreado em 2021, centra-se na visita que Joana faz à sua amiga Kevin, no Uganda. As amigas conheceram-se 20 anos antes, quando ambas residiam na Alemanha. A memória de vivências passadas e presentes dá o mote a um filme em que feminismos, racismos e maternidades são o centro do diálogo constante.

Rita: Bem-vindas, bem-vindos, a um novo podcast de uma série de 10 episódios do projeto *Speculum, filmar-se e ver-se ao espelho o uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa*. Partimos da hipótese de algumas documentaristas terem vindo a assumir a escrita de si, a narração da sua história e a busca de definições próprias como um meio de expressão artística que entendemos ser importante analisar e incentivar criativamente.

E hoje temos aqui um encontro muito esperado com a Joana Oliveira, a realizadora do filme *Kevin*, que faz parte do nosso Corpus Fílmico. E, portanto, eu começo por dar as boas-vindas, Joana, muito obrigada por estares aqui hoje connosco neste nosso podcast e muito obrigada também pela tua generosidade com todo o nosso projeto.

Joana: Eu agradeço muito, estou muito feliz de estar aqui hoje.

Rita: Obrigada, Joana. Eu começo por te apresentar, portanto, Joana é argumentista e diretora que trabalha na área do audiovisual desde 1999. Mestre em cinema pela Escola de Belas Artes, também graduada em Direção de Cinema e em Comunicação Social. Dirigiste já várias curtas-metragens de ficção, documentário, programas para TV, tens duas longas-metragens, a *Murada*, de 2010, e também o *Kevin*, que é o filme de que vamos falar aqui hoje, mais recente, de 2021. Além de teres tido também... realizado várias curtas-metragens, elas que fizeram também um percurso bastante interessante e que foram selecionadas para vários festivais nacionais e internacionais de cinema.

E eu começaria por falar sobre este filme que nós conhecemos, o filme *Kevin*, que esteve em competição na última edição do Porto FEMME, do Festival Internacional de Cinema, no qual conquistou o prémio para melhor filme na competição temática, que tinha o tema também de reflexo deste projeto. E eu recordo-me quando nós vimos o filme e a equipa de pré-seleção estava a ver o filme, que recebi várias mensagens das pessoas a dizer "adorei este filme, este filme tem que estar selecionado, tem que estar na competição final e foi muito bom". E realmente depois também de o ter visto concordei plenamente com todas as opiniões.

E eu gostaria que nos falasses um pouco do que é este *Kevin* e também de como é que surge esta ideia para este teu filme tão maravilhoso.

Joana: Muito obrigada pelo convite, eu estou muito feliz, eu acho o projeto de vocês incrível. E fico muito feliz também com o retorno sobre o filme. Eu acho que eu tive... uma impressão, eu não estive presencialmente no Porto FEMME, mas eu tive uma impressão de um carinho muito grande, assim, da equipa toda, o retorno, os e-mails que eu recebi, é um festival muito, achei muito cuidadoso com as realizadoras, com o nosso trabalho e com o *Kevin*, especificamente. Eu agradeço muito o prêmio. O Kevin, ele nasce de uma vontade, é engraçado falar, quase egoísta falar, mas é a verdade, de eu rever a minha amiga. Eu... A Kevin é uma ugandesa que eu conheci na

Alemanha, em 99. A gente se conheceu numa aula de alemão para estrangeiros e ficamos amigas muito rapidamente, assim, acho que nesse lugar de estrangeiras, em outro país, mas éramos muitos estrangeiros ali naquela aula de alemão como uma nova língua, mas não foi essa conexão com todo mundo, fomos nós duas, assim, que nos conectamos muito e seguimos amigas por muitos anos, assim. A gente... Eu cheguei até a morar durante um tempo no dormitório de estudantes dela, meio escondida, assim, e a gente ficou muito, muito, muito amiga e aí a gente teve uma relação de amizade à distância, por carta, por e-mail. Em 2005, a gente se reencontrou, porque eu voltei à Alemanha para fazer agora o intercâmbio entre a Escola de Cinema de Cuba e uma academia, em Potsdam, perto de Berlim. Ela morava no sul da Alemanha, mas a gente se via mesmo assim, só que quando foi 2013, mais ou menos, final de 2012, 2013, já tinham muitos anos que a gente não se via, a gente continuava muito próxima.

As redes sociais ajudaram muito, tiveram um papel muito forte, eu acho, nessas relações à distância, porque por *email*, às vezes, as coisas vão ficando espaçadas. Mas aí, quando veio o *Facebook*, eu acho que essas fotos, não sei, é engraçado falar isso, porque as redes sociais também têm um papel tão estranho em nossas vidas, mas tem também essa reconexão. E no final de 2012, eu e meu marido, a gente começou a falar em casamento, pensámos numa festa, e uma das primeiras pessoas que eu pensei foi a Kevin. Tenho que avisar a Kevin já, desde já, para ver se ela consegue vir e tudo. Mas ela tinha acabado de ser mãe, ela tinha tido a Jerica há muito pouco tempo, há só dois anos. E aí ela falou, "Joana, impossível, tem uma filha, né, muito pequena, tá fazendo, sei lá, dois anos. Quando eu tiver dinheiro, eu tenho que ir visitar a minha família na Uganda, não dá para eu ir para o Brasil."

E aí eu comecei a pensar, assim, como seria se a Kevin viesse para o meu casamento. O que ela ia achar do Brasil? E aí eu pensei em várias... em várias sensações bonitas de dividir a minha vida com ela aqui, de... aqui é ótimo. No Brasil. Só que eu comecei a pensar também em como seria para ela, uma africana negra, chegar ao Brasil e ver também o tanto que o Brasil é um país desigual, é um país racista, é um país com vários problemas. E, sabe,

eu fiquei pensando, assim, e daí eu fiquei pensando, assim, como será que está a vida dela sendo mãe solteira? E acabei escrevendo um filme, um argumento de filme, em que a Kevin viria ao Brasil para o meu casamento. E um filme muito baseado em um reencontro de duas mulheres que na juventude tinham a leveza desse não preocupar com o mundo. E que depois se veem aí, muitos anos depois, envolvidas em questões com trabalho, casamento, ser estrangeira, pensamentos sobre o seu país, as desigualdades sociais, a ser mãe, não ser mãe. E aí, esse projeto, eu comecei a movimentá-lo. Só que quando eu consegui o financiamento para o projeto, eram muitos anos depois. Eu começo a filmar o *Kevin* em 2017.

E a primeira ideia que eu tive do filme foi ali no final de 2012, assim. Então, a vida muda muito durante esse tempo. E uma das coisas que mudou foi que a Kevin já não morava na Alemanha, e ela resolveu voltar para a Uganda, e já tinha seu terceiro filho. Então, não tinha como ela vir ao Brasil. Se estava difícil para ela antes com uma criança, imagina com três. Então, eu mudo o argumento do filme em que essa viagem é um caminho meu até ela e não ela até mim. Mas o coração do filme continuava o mesmo, assim, que é esse reencontro de duas mulheres. E a minha vontade sempre foi fazer um filme sobre duas mulheres que trocam e que falam muito, digamos assim.

Rita: Eu acho que se nota isso também no filme, não é? Nós vimos aquela vida a decorrer. Há uma naturalidade nas conversas, nos vossos encontros, Isso acho que se sente. É muito bonito. Vermos esta solidariedade, esta partilha, esta amizade que se vai construindo. E que se vai construindo. São afetos que mesmo havendo uma distância, e havendo até o tempo, que há muitos que não resistem a essa passagem do tempo, neste caso, resiste. E permanece essa vontade. E isso é muito bonito. E é muito interessante de vermos no filme.

E outra questão que também estavas a dizer, e não sei se também estava com... Que era um objetivo teu... Que era a questão de que o teu filme é um filme feminista, não é? É um filme, portanto, é um filme feminista. Não só nesta história de trazer algo. Que é esta sororidade para o ecrã. São estas

duas mulheres, as duas protagonistas. Mas traz também o feminismo. E não só o feminismo, traz também as questões interraciais. Que também acabam por estar presente. E até a realidade de um país, como é o Uganda. E, portanto, gostaria também que falasses um pouco se isso também foi o teu objetivo. Se esteve sempre presente, desde a ideia inicial.

Joana: O filme, ele... Ele é um filme feminista. A gente faz até bastante questão de colocar a marca do certificado de Bechdel. Chama-se Bechdel, não é? Eu não consigo falar.

Rita: Sim, sim, sim.

Joana: A letra A é o Teste de Bechdel. Eu acho que a gente fez questão de colocar o certificado. Porque é um filme que levanta essa bandeira feminista de uma forma... Não vou falar contundente, porque não é um filme que a bandeira está exposta nesse sentido de ser um discurso político. Mas ele é político em muitas camadas. Ele é político quando ele coloca duas mulheres de 40 anos para estar expondo suas vidas. Ele é político quando ele fala da vida da mãe solteira, de como é pesado, como é difícil. Ele é político quando ele fala sobre as mulheres que têm dificuldade de engravidar, de ter filho, de levarem gravidez para frente, porque é um tabu na sociedade. É muito impressionante depois que eu fiz o *Kevin*, o tanto de gente que vinha conversar comigo, "olha, antes de eu ter meu primeiro filho, eu perdi três, foi muito duro para mim, foi muito difícil, mas eu não podia falar com as pessoas porque parecia um fracasso, parecia que se eu falasse que eu perdi um bebé, as pessoas iam olhar para mim como uma mulher incapaz".

Tem também um questionamento se eu quero ser mãe, se eu não quero ser mãe. Eu acho que tudo isso são pressões que a sociedade coloca nas mulheres. Que elas servirem, viriam para a sociedade se fossem mães ou também se fossem casadas. Acho que coloca duas mulheres, assim, muito diferentes, mas com questões que eu acho que permeiam a vida das mulheres no mundo. Também é uma equipe muito feminina, uma equipe de filmagem mesmo, as cabeças de equipe, a grande maioria são mulheres, e é muito engraçado também você ver quando o filme ele incomoda somente por ele

existir, quando eu chegava às vezes em laboratórios de roteiro ou em encontros de coprodução para falar do *Kevin*, e algumas pessoas vinham com questionamentos, e elas nem entendiam que eram tão ofensivos, quando me perguntavam coisas como:

- Ah, mas... o filme não pode ser uma ficção, porque vocês mesmas vão estar no filme, mas, assim, não pode ser feito com atrizes, por que tem que ser feito com vocês? Vocês são mulheres comuns, sabe? Que graça tem isso, assim? Vocês não podem transformar isso numa ficção, apesar dele ter chaves de ficção ali, que é a existência da quarta parede – e perguntavam assim – ah, mas olha só, se vocês transformarem também o filme numa ficção, não pode ter aí uma coisa meio sexual entre as duas.

Porque o cinema muitas vezes mostra uma relação entre mulheres quando tem uma fetichização dessa relação pro homem, pro olhar do homem, então, eu acho que foi um filme em que em muitos, muitos níveis ele teve que lutar, contra a sociedade patriarcal, e a gente conseguiu um financiamento muito pequeno pro filme, via a prefeitura da minha cidade de Belo Horizonte, em que a gente filmou a primeira parte do filme, mas que ela, como longa-metragem, ele precisaria de mais dinheiro, e eu só consegui o grande financiamento do *Kevin*, que foi quando a gente realmente conseguiu dar o corpo pro filme, em um edital da ANCINE, que premiava via cotas diretoras mulheres, e que só aconteceu esse edital porque foi nomeada uma mulher pra diretoria da ANCINE, que são alguns diretores, cinco diretores, se eu não me engano, e pela primeira vez havia uma diretora da ANCINE, mulher, que resolveu começar a entender como estavam funcionando os mecanismos de financiamento no Brasil. Ela se chama Débora Ivanov, e aí, porque não adianta só você falar tem poucas mulheres sendo premiadas, isso tá errado, não adianta você falar isso porque esse argumento, ele pode ser muito frágil, e o que ela fez foi começar a fazer um levantamento de dados – quantos projetos são inscritos por mulheres, quantos projetos são premiados pelas mulheres, quem são as pessoas que estão selecionando. E aí chegou-se a conclusão que o que acontecia muitas vezes é que as mulheres escreviam muitos projetos, mas proporcionalmente elas não eram

premiadas, e o gargalo estava justamente nas comissões de seleção que eram maioritariamente compostas por homens, e que não davam valor para um tipo de narrativa como a proposta da narrativa do *Kevin*.

Rita: É muito interessante o que estás a dizer, porque tu vais ter o filme que vai ser exibido agora no Porto, portanto no âmbito do *Cineclube Mutim*, e portanto o que nós também estamos a tentar fazer nesta associação é também lutar para mudar essa cadeia, porque se à partida as mulheres não conseguem ter o devido financiamento ou até os mesmos valores de financiamento, portanto nunca vão conseguir depois que a distribuição do filme também consiga ter bons resultados. Ou seja, há toda uma cadeia que faz com que depois no final vejamos que só, os últimos números indicam que só 20% dos filmes são realizados por mulheres, portanto há aqui toda uma luta de lutarmos, e as cotas – é o que eu costumo dizer –, acaba por ser necessário para nós conseguimos chegar aos 50-50, porque se não houver cotas, se não se tomar este tipo de medidas... Ainda bem que vocês tiveram uma mulher que foi para lá e tomou essa medida, portanto para tentar fazer com que se chegue esta questão de termos a mesma representatividade, chegar aos 50-50 e, portanto, que haja aqui uma equidade no acesso também à produção e à distribuição no âmbito dos filmes. E, portanto, obrigada por teres falado disso e tu falaste também de uma questão que eu também ia te perguntar que era o fato de – porque eu vi a ficha técnica do filme e realmente a equipa é só formada por mulheres –, foi algo que aconteceu com a naturalidade ou a escolha da equipa foi algo intencional de tua parte, ou seja, se já tinhas, se já querias, se precisavas disso também, até por causa do filme. Se seria esse ambiente também da própria filmagem e, portanto, gostaria de saber se isso foi algo consciente de tua parte.

Joana: Deixa eu só acabar de falar sobre a coisa da política, porque você falou, ainda bem que vocês tiveram uma diretora, mulher. Mas assim, Rita, a política é algo que tem que ser feita todo dia e o tempo todo e incansavelmente, porque logo depois que a gente teve uma política da ANCINE cada vez mais diversa, mais forte, veio o governo Temer, depois do golpe da Dilma e logo o governo Bolsonaro que acabou com tudo, foi terra arrasada

no Brasil, então desde então não se premeiam muitas coisas, agora que a ANCINE está retomando, agora que estão começando a haver novos, editais no Brasil, há uma expectativa, uma esperança muito grande para esses editais que vão sair agora, os resultados até o fim do ano, que são da Lei Paulo Gustavo, então assim, estamos aí nessa esperança.

Respondendo sobre a equipa, a Clarissa Campolina, que é a montadora do filme, ela falou uma coisa muito engraçada, ela falou assim: "é Joana, para você fazer um filme sobre sua amizade com a Kevin, você se cercou de muitas amigas". Então na verdade também, assim, é uma resposta objetiva e não objetiva, ela é objetiva porque sim, houve uma vontade real minha e da produtora, que é a Luana Melgaço, de buscar a grande maioria de mulheres para trabalhar no filme, mas não só mulheres, também pessoas negras. Mas também tem uma parte não objetiva, que a grande maioria das pessoas que trabalharam comigo eram pessoas muito próximas a mim, então a Luana, que é a produtora do filme, uma grande produtora do Brasil, ela é da casa produtora, da empresa produtora Anavilhana, que faz até várias coproduções com Portugal, inclusive *A Cidade onde envelheço* é uma coprodução com Portugal, mas ela é muito minha amiga, uma grande profissional e também muito minha amiga. A Cristina Mauri, que é a diretora de fotografia, ela era minha sócia na empresa que a gente tinha juntas, depois a gente separou a empresa, mas pessoa super próxima, em que eu já vinha trabalhando como sócia, como parceira, às vezes dirigindo coisas juntas e ela, muitas vezes, fotografando. O Gustavo Fioravanti, que é o técnico de som, mas ele é meu marido, então era uma coisa assim, e era uma coisa também, que quando a gente começa a fazer o *Kevin*, a gente não tem muito dinheiro. Então as pessoas que toparam fazer o filme eram pessoas muito próximas, que acreditavam na ideia do filme. E então quando eu fui para Uganda pela primeira vez, que a gente não tinha muito dinheiro, o que a Kevin fez foi alugar uma casa do lado da dela, sem móveis, sem nada, e pediu os móveis pros vizinhos pra montar a casa, pra eu levar essa equipe, mas eram só pessoas muito próximas, assim, só grandes amigas, meu marido, sabe?

Eu fui quase que levando a minha família pra conhecer a família da Kevin, foi quase que isso. Então, nesse primeiro momento, a equipe foi muito estruturada assim. Depois, com o financiamento da equipe, a gente volta para Uganda, numa estrutura mais profissional, em que a grande preocupação não era nem levar tantas mulheres, mas sim levar muitas pessoas negras.

Eu sou professora de graduação de cinema, dou aula de produção, dou aula de direção, dou aula de roteiro, e eu bato sempre na tecla da equipe feminina em lugares de decisão, não só ali, nesses lugares que muitas vezes as pessoas para parecer que a equipe é igualitária colocam mulheres em posições, assim, muito subservientes, diríamos assim, mas cabeças de equipe.

Rita: Isso é muito interessante o que dizes. Porque tem a ver com aquela questão de ou seja, a nossa luta. Portanto, a nossa ação continua sempre. Porque todos os dias temos que ir fazendo algo e, portanto, e passa também por quem tem, neste caso, o poder de decidir a equipe e que passa por esse, a cada momento, a cada decisão, termos essa consciência. Só aí é que nós conseguimos também mudar as coisas, a realidade. E provocar aquela mudança social que nós queremos ver e alcançar e, portanto, isso é... Obrigada por fazeres isso e, portanto, por essa consciência.

Joana: Eu tenho uma pergunta que eu não respondi a sua, vou responder rapidamente. Você me perguntou sobre como foi fazer o filme na Uganda também, não é?

Rita: Sim.

Joana: Eu acho, eu acho importante falar que quando eu cheguei na Uganda, eu não me sentia capaz de falar sobre a Uganda.

E o objetivo do filme, porque se em um momento, no momento inicial eu tinha algum objetivo de falar um pouco sobre o Brasil através do encontro com a Kevin ali na minha cidade em Belo Horizonte, eu não tive essa intenção quando a gente vai para a Uganda, porque eu não me sentia capaz, de tentar explicar um outro país que era um país que eu conhecia superficialmente. Se eu não consigo explicar nem o Brasil, não tenho ideia do

que acontece naquele país maluco, um outro país, e um outro país sendo um país africano, que é um país com pouca visibilidade, em que as pessoas já olham para África com muitos preconceitos, não era essa a ideia nem a vontade. Então, o que eu faço é ter a Uganda muito como pano de fundo e concentrar toda a narrativa do filme na relação entre essas duas mulheres. É claro que a gente sente a Uganda através da Kevin, da família da Kevin, do que a Kevin fala sobre a Uganda, mas não tem uma vontade do filme de tentar entender, analisar (ou qualquer coisa parecida) esse país. Isso porque seria uma soberba. Não era a vontade do filme. A vontade do filme é o reencontro, é falar do reencontro dessas duas mulheres na vida adulta.

Rita: O filme chama-se *Kevin*, mas poderia ser Joana e Kevin, Kevin e Joana. Eu pergunto-me isto e depois pergunto, no encadeamento também desta primeira pergunta, desta pergunta, que é como é que foi esta relação de te colocares, do outro lado da câmara, de te veres representada e que Joana é esta. Esta é a verdadeira Joana? Como é que foi a tua relação com esta Joana? Ou se esta é a verdadeira Joana? Queria que falasses um pouco sobre este processo, que é o que nos leva também aqui neste projeto, no SPECULUM, desta autorrepresentação das documentaristas. Portanto, gostaria que nos falasses também disso.

Joana: Sim, essa história do título do filme, do nome, nossa, foi uma discussão muito grande durante muito tempo. Houve um momento que a gente pensou em dar o nome exatamente de Kevin e Joana, Joana e Kevin, ou então colocando bem em primeira pessoa tipo *My Friend Kevin*. Foi muita discussão, mas foi engraçado porque chega uma hora também que quando a gente faz um filme tão pessoal, é tentar dar um título para o filme, quase que comercial, para tentar explicar o filme, chega uma hora que não faz muito sentido mais. E a Kevin é, de certa forma, o motivo, a inspiração do filme acontecer. E isso era para mim, mas era também para a equipe. E por mais que a gente tentasse dar outro nome para o filme, todo mundo continuava chamando o filme de *Kevin*. Inclusive o agente de vendas, que era para ser a pessoa mais, diríamos assim, capacitada comercialmente de mudar o nome do filme, de falar assim "não gente, vamos dar um nome para

o filme que represente mais o filme, porque não é só sobre a Kevin", mas o filme acabou chamando Kevin, é quase que um nome afetivo mesmo.

E eu relaxei quando eu vi que tem vários filmes também que tem nomes que não tem nada a ver com o filme. Às vezes uma digressão de pensamento, assim, não sei. Sobre a minha participação no filme. Na primeira vez que eu escrevo o argumento do filme, que era um filme sobre a vinda da Kevin, era muito engraçado, porque no argumento do filme eu quase sempre estava fora. Porque eu recebi a Kevin no Brasil e tal, mas aí dentro, dentro dessa imaginação que eu fiz do que seria a visita da Kevin, eu estaria muito ocupada com as coisas do meu casamento e ela ficaria mais descobrindo o Brasil e depois a gente se sentava e conversava, conversava, conversava. Mas eu acho que eu ainda assim me via quase na posição de uma documentarista entrevistadora mesmo. Que muda muito quando a gente muda a viagem, muda, em vez de Kevin vira o Brasil, eu vou para Uganda. E aí, nesse sentido, eu poderia ter feito um filme realmente que era mais Joana, entrevistadora, sabe? Quase com uma voz em *off* que vai atrás da amiga. Mas também não era muito a vontade que eu tinha. Eu queria trabalhar um pouco com essa chave de ficção em que há a quarta parede para que as pessoas se sentissem quase que observando ocultamente enquanto essas duas amigas conversam entre elas e não para o público, sabe? Porque muitas vezes quando a gente dá uma entrevista a gente sabe que tem outra pessoa que vai ouvi-la. A ideia ali era que nós duas estivéssemos muito concentradas, uma na outra, e que surgissem temas até muito íntimos. Apesar de antes da gente gravar, a gente sempre conversava muito sobre o que ia ser oculto, o que não ia ser oculto, o que a gente ia revelar, o que a gente não ia revelar. E isso na edição também foi muito pensado, porque às vezes escapava alguma coisa que uma ou outra não se sentia confortável em dividir. Mas para mim foi muito difícil estar na frente da câmera, porque eu sempre estive muito confortável num papel de documentarista e entrevistadora.

Inclusive no primeiro longa-metragem que eu faço, que também é um pouco autobiográfico, que é sobre a história da desapropriação da minha avó, da sua casa para abertura de uma grande avenida em Belo Horizonte, eu estou

ao lado dela, eu apareço muito, mas sempre nessa posição que é a neta, a neta entrevistadora. Então, muitas vezes de costas, também às vezes de frente, mas mais numa postura mais a serviço do que minha avó precisava ou ia falar ou ia responder. E nesse momento que eu me ponho na frente da câmera, foi muito difícil por vários motivos. Primeiro, lidar com a minha imagem num outro registro, num registro fragilizado. Que eu acho que é mais ou menos isso. Você se coloca, não como aquela pessoa curiosa que tá entrevistando alguém, mas se abre. Mas eu acho também que era um jeito justo de tratar a Kevin. Se ela iria se expor dessa forma, eu também precisava me expor dessa forma. Então, tinha esse meu registro, que era difícil de ver, de lidar. Segundo, ter que falar inglês e pronunciar as palavras de forma que fosse inteligível pra o registro. Porque a Kevin, ela fala inglês como língua materna. Então, isso me fez ter uma consciência muito grande do falar, assim, do pronunciar, ainda mais porque eu sou mineira e cada lugar do mundo lida com a língua de uma forma. Em Minas Gerais, a gente come muito as palavras. Eu, agora mesmo, estou fazendo um esforço para falar as palavras bem pronunciadas, porque a gente come as palavras todas, sabe?

E a confiança na equipe. Eu tinha que ter uma confiança muito grande na equipe para que eu soubesse que estávamos alinhados no que íamos fazer, assim, em como íamos filmar, e que também eu tivesse uma tranquilidade pra estar na frente da câmera, mesmo querendo estar atrás da câmera, vendo o que 'tava sendo feito, assim. E eu senti que todas as vezes que eu queria estar atrás da câmera, a cena não funcionava. Se eu tinha alguma dúvida sobre como a equipe tava fazendo aquilo que a gente tinha combinado, alguma insegurança, a minha relação com a Kevin não funcionava, porque eu ia embora. Então, pra as cenas funcionarem, a minha atenção tinha que estar totalmente na Kevin. Eu não podia ter a atenção desconcentrada por me imaginar em outro lugar da equipe. Então, foi uma entrega muito grande, assim, falo mais da parte da direção mesmo, uma confiança muito grande, uma entrega muito grande desse poder de decisão à equipe. E tem momentos muito bonitos, eu acho, no filme, que fala sobre essa simbiose entre som, câmera e a *mise en scene* das mulheres ali. Eu acho que a feira é uma coisa

muito bonita, assim, porque é quase que uma dança entre câmera, assistência de câmera, o Gustavo, que 'tava fazendo o som inteiro, carregando os equipamentos e o microfone, e também os produtores tentando abrir caminho, porque a feira era uma coisa completamente cheia de gente. Era muito viva a feira. E a gente ali no meio.

E eu acho que tecnicamente o filme, ele é muito bem acabado, assim. O som mesmo da feira podia ser um desastre. E realmente é inteligível. Então eu acho que teve uma... aquelas mágicas. Eu falo que cinema é mágica, assim, eu sempre acho que é um milagre, porque às vezes você olha e fala "meu Deus, isso não vai dar certo de jeito nenhum". E acontece. E outras vezes que tem tudo pra dar certo, é um desastre. Então realmente, algumas vezes eu acho que tem mágica ali no meio. E eu acho que, quanto mais segura eu ficava, mais tranquila a Kevin ficava. Porque para Kevin, ela... Tudo era ali uma brincadeira, um jogo de cena. Para ela era quase que uma piada tudo, eu acho. Ela falava assim "ai gente, essa minha amiga maluca fazendo isso". E ela entrava e se divertia e era ótimo. Mas eu acho que a primeira vez que ela viu o filme que... No cinema. Porque ela viu o filme algumas vezes durante a montagem, até porque a gente teve que fazer... Algumas dublagens. Ela foi no estúdio em Campala [Kampala, no Uganda] sozinha, a gente falando online com ela pra ela gravar algumas coisas. Porque a gente tinha as mensagens de WhatsApp, mas, por exemplo, no início do filme, quando ela me liga, a gente regrava as mensagens. Para ter um som melhor. Mas quando ela viu no cinema cheio de gente, o filme ele foi... o filme de abertura de um festival de cinema feminino na Alemanha, que chama *Frauenfilmfest*. Não sei se você conhece. E era aquela sessão de abertura. Sala cheia, sei lá, 800 pessoas. E aí foi assustador. Mas não só para ela, para mim também. Porque o filme estreou durante a pandemia, então as sessões, algumas sessões que eu tinha ido do filme eram muito controladas, todo mundo de máscara em um assento aqui, três assentos sem pessoas. E ali, não. Foi a primeira vez de cinema lotado. E aí foi assustador, assim, porque a gente viu tanto que o filme era íntimo. Eu acho que a sensação que deu, nós duas assistimos juntos, ela segurava a minha mão, ela apertava, assim. Depois ela falou, meu Deus,

tô me sentindo pelada na frente de todo mundo. Porque é muito íntimo. E eu acho que isso é algo que conseguimos.

Rita: E pegando no que estavas a dizer, o que é que tu achas também, atualmente, que há tantas realizadoras também a escolher no documentário esta linha autobiográfica de se apresentarem? Não sei se já alguma vez pensaste sobre isto, e como é que vês isto, esta decisão de tu que tens nas tuas duas longas também essa questão, porque é que ela surge. Porque é que... Não sei se já pensaste... Porque atualmente há bastantes realizadoras a criar. Há aqui vários motivos que podemos dizer, mas gostaria de saber também como é que vês e porque consideras que acontece esta exposição, digamos assim.

Joana: É uma ótima questão. Eu estou aqui pensando sobre... Posso falar pessoalmente, mas talvez eu fale por outras mulheres. Eu acho que ser realizadora é tão difícil, do cinema independente vindo de países em que esse financiamento é tão irregular, em que as mulheres não são muito valorizadas como diretoras, é muito mais difícil conseguir um financiamento. E aí eu acho que quando a gente pega um projeto pessoal, muito pessoal para fazer, em que mexe com a gente de uma forma quase visceral, assim, sabe? Que o seu estômago pula, eu acho que você não para, você não consegue parar, porque você está envolvida emocionalmente ali de uma forma talvez muito mais intensa do que um projeto que não esteja tão ligado pessoalmente com você. Eu não sei, o projeto *Kevin*, para eu conseguir desde a ideia até o lançamento foram oito anos. Oito anos é muita coisa, assim. Em momentos muitas vezes muito difíceis, assim, de conseguir levar o projeto para frente e então eu acho que eu não consegui parar de fazer o filme. E aí posso levar para uma coisa mais da psicologia, assim, é quase eu estou fazendo terapia junto com... eu estou fazendo o filme, eu estou com as minhas amigas, estou com a minha família, estou, então eu não sei, talvez seja uma resposta, não sei se é essa resposta, mas eu acho que de certa forma você não consegue parar de fazer o filme quando você está com um projeto tão pessoal.

Eu tenho outros projetos, muitos outros projetos, inclusive de ficção, em que eu não consegui financiamento, eu não conseguia levar eles para frente, também muito mais difíceis de fazer, mas o *Kevin* era um projeto que eu conseguia. São filmes que eles não param de acontecer mesmo sem condições financeiras.

Rita: Como se tivessem que ser feitos, não é?

Joana: Como se tivessem que ser feitos.

Rita: Como se tivessem que ser feitos. Obrigatoriamente.

Joana: No caso do filme sobre a minha avó, a minha avó estava na eminência de sair de uma casa em que ela morava há mais de 50 anos e que existia ameaça de desapropriação há mais de 50 anos e aquilo ia acontecer porque a Copa do Mundo estava chegando, as obras da Copa do Mundo estavam chegando no Brasil. Então, assim, ou eu filmava ou eu ia perder. Então, também o sentido dessa urgência, assim.

Rita: E voltando também agora ao *Kevin*, que é esta questão de... É um filme um pouco híbrido e, portanto, gostaria que falasses um pouco de como é que foi as tuas escolhas, a tua intenção na construção do filme, este filme híbrido entre a ficção e o documentário.

Joana: Me interessava muito trabalhar nesse limite da ficção e do documentário por alguns motivos. O primeiro era para alcançar essa sensação de intimidade que eu achava que poderia ser feita entre essas conversas gravadas em que só as duas interessavam entre elas dentro da cena para elas mesmas. Segundo, também acho que como uma experimentação mesmo de... Você até me perguntou, assim, quem é essa Joana que está no filme? É a Joana verdadeira? Não é a Joana verdadeira? A intenção de fazer um hibridismo é também falar assim "ó, essas duas, elas são personagens delas mesmas". O que o mundo está tendo acesso não é quem é Joana e quem é Kevin, mas é quem Joana está atuando para o filme ser ela mesma e quem Kevin também está atuando para o filme e deixando a gente ter acesso da

vida dela. E aí é deixar essa consciência assim, que eu acho que todo mundo sai assim "ah, mas então isso é verdade ou isso? Não é verdade. Isso aconteceu ou não aconteceu? O que foi espontâneo? O que foi montado?"

Era a intenção do filme. E o filme tem várias cenas que elas foram filmadas mais de uma vez. Então, a gente foi a Uganda duas vezes. E o filme é montado... A gente foi a Uganda duas vezes em dois anos diferentes, 2017 e 2019. Mas o filme, ele é montado como se fosse uma só viagem. E tem muitas cenas, realmente, que elas são refeitas em chave de ficção mesmo. Mas não importa.

E o filme, ele aconteceu também, muitas das cenas do filme foram escritas para funcionar com a montagem que a gente estava criando. Então, a gente vai em 2017, o filme entra para a montagem com a Clarissa Campolina. O filme fica com alguns buracos, que a gente não tinha conseguido filmar. A gente consegue mais financiamento e filma em Belo Horizonte e volta para a Uganda também já com muita vontade específica de refilmar algumas coisas e filmar outras coisas. Então, ele é um filme bem... que tem um pensamento de roteiro bem forte por trás. Até quem assina roteiro é a Laura Barile, comigo. Mas a Clarissa Campolina, como montadora, é uma montadora muito colaborativa no roteiro. E o filme também tem a colaboração da Tatiana Carvalho Costa, que foi minha assistente de direção. Então, assim, a gente, juntas, foi montando esse quebra-cabeça e chegou um ponto do filme também para essa sensação também do que é verdade, o que não é verdade, o que aconteceu, o que não aconteceu. Chegou um ponto da montagem do filme que a gente tinha um filme muito explicadinho. E aí, a gente volta na montagem e vai ocultando algumas coisas. Então, o filme, ele tem alguns, diríamos, buracos que fazemos propositalmente para também a pessoa que está assistindo ter essa impressão de que o filme não vai entregar tudo, que o filme tem aí seus pontos cegos, porque não dá conta, um filme não dá conta de uma amizade, uma ficção não dá conta de uma amizade, um documentário não dá conta de uma amizade. Foi mais ou menos isso que pensamos.

Rita: E agora, para terminar aqui a última questão, Joana, que é projetos de futuro. O que é que nós vamos ter a seguir? Se já tens alguns projetos, alguma que seja daquelas vontades de dizer "este vai ser até ao fim, vou ter que fazer".

Joana: Não, eu quero que o ano que vem, gente, não aguento mais. Eu tenho um projeto que, na verdade, é o meu projeto de doutoramento, eu estou fazendo doutoramento aqui na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, em que eu procurei esse curso especificamente porque eu poderia fazer uma tese teórico-prática. E, então, o meu projeto é um filme de ficção com três protagonistas. Então, eu estudo um pouco de narrativas paralelas e narrativas *multi-plot*, multi-protagonistas, como você quiser chamar, e aí eu já estou com versões de roteiro, procurando financiamento, procurando encontros de coprodução internacional, no Brasil, estou atrás. E aí temos essa grande esperança dos financiamentos que vão acontecer, agora no Brasil, a partir da retomada de um projeto progressista de governo, com o Lula voltando a ser presidente. Mas mais importante, eu acho que o Lula ser presidente, é o bolsonarismo ter saído do poder, que é um projeto de morte, um projeto de morte em vários níveis, o cultural é um deles, mas é um projeto assustador, assim, da extrema-direita. Então, existe esse projeto, é um projeto vivo, é um projeto que eu estava aqui escrevendo ele antes da gente entrar, e eu penso em filmar logo, assim que eu conseguir algum tipo de financiamento.

Rita: Que bom, e nós esperamos que sim. Joana, eu não sei se queres dizer alguma coisa antes de terminarmos, se tens mais alguma coisa que gostarias de partilhar connosco.

Joana: Eu queria falar um pouco sobre a generosidade da Kevin. Eu acho que o filme só existe por causa dela, só existe porque ela acreditou em mim, num sentido assim, não só acreditou que eu poderia fazer um filme, mas acreditou que eu poderia fazer um filme com ela, em que respeitasse a nossa relação de amizade, em que respeitasse a ela como pessoa, a família dela. Ela abriu as portas, e... É quando a gente tá nesse lugar de documentarista,

eu vejo muitos documentários que desrespeitam as personagens, sabe? E eu não acredito realmente nesse tipo de abordagem, de documentário, em que você quase que engana as personagens, assim "ah, a gente vai fazer isso", mas na verdade faz outra coisa, e... E daí apresenta pro mundo como se tivesse sido uma grande vantagem, enganar as personagens, elas tão achando que tão se apresentando de um jeito e tão se apresentando de outra forma. Eu acho que foi muita, muita confiança, assim. Esse filme que, às vezes, é um projeto de uma pessoa, ele vira também um projeto de vida, e vira também um motivo ao qual nos reconectamos e que nos faz, ter algo em comum por mais anos, sabe? É bonito, assim, foi bonito ter feito o filme. É bonito.

Rita: Olha, Joana, obrigada por esta conversa, foi muito bom, acho que continuávamos aqui mais tempo. Muito obrigada também pela tua generosidade. Acho que terminámos também da melhor forma, com esta também, esta declaração, não é, do amor e da amizade aqui à Kevin, que é linda. E obrigada por nos inspirares também com o teu filme, que eu acho que é maravilhoso, desta amizade, e é tão inspirador. Muito obrigada.

Nós ficamos à espera dos teus novos projetos, e pronto, e que o *Kevin* possa ser visto por muitas pessoas. E obrigada.

Joana: Muito obrigada, Rita. Estou muito feliz em ter participado.

PODCAST #10
ENTREVISTA COM PEDRO MEXIA

Eduardo Paz Barroso, membro investigador do *Speculum* e Professor Catedrático de Ciências da Comunicação na FCHS da Universidade Fernando Pessoa, no Porto, entrevista o escritor, crítico, poeta e dramaturgo Pedro Mexia. Na conversa eles centram-se na presença das mulheres no cinema, tanto atrás como em frente às câmeras. Ao mesmo tempo, refletem sobre a história do cinema de mulheres e sobre a localização das mulheres como objeto voyeurístico no cinema mais amplamente comercial realizado por homens. A temática do cinema autobiográfico realizado por mulheres é igualmente dialogada, proposta como um contributo contemporâneo para a abertura de novas perspetivas no panorama do cinema português, brasileiro, assim como mundial.

Eduardo: Bom, vamos dar início a um podcast no âmbito deste projeto *Speculum*. O meu convidado hoje é o Pedro Mexia.

Eu detesto aquelas frases feitas de que o Pedro Mexia ou o convidado X ou Y dispensam apresentações, no entanto, para nos situarmos, o Pedro Mexia é escritor, é crítico, é poeta, agora mais recentemente é dramaturgo também, e tem uma participação muito ativa no contexto mediático português.

Eu destacaria de uma forma particular a sua intervenção como crítico e como alguém que também nos ajuda a pensar o país e as nossas circunstâncias. Em termos mais transitórios, atualmente desempenha também funções de assessoria cultural na Presidência da República e nós vamos falar, sobretudo conversar, sobre

um conjunto de questões que têm a ver, no fundo, com o nosso foco neste projeto, que são as mulheres, o cinema e o documentário autobiográfico.

E eu começava mesmo por aqui dizendo, claro, olá ao Pedro Mexia, e agradecer pela disponibilidade dele para estar aqui connosco.

Os estudos sobre cinema tiveram, a partir de meados do século XX, um pendor, digamos assim, muito feminista, designadamente, relacionados um pouco com a obra seminal da Laura Mulvey, mas na verdade a relação das mulheres com o cinema é uma relação equívoca, desigual, desproporcionada e ao mesmo tempo interessantíssima. Eu falo da relação das mulheres com o cinema, obviamente, ao nível da realização. Se nos centrarmos no contexto mais especificamente português, que tipo de observações é que merece este tipo de ideia? Um certo apagamento das mulheres no cinema e se a realização de filmes autobiográficos (e falaremos mais adiante um pouco melhor sobre isso), dá ou não algum contributo a este empoderamento das mulheres no cinema português?

Pedro: Obrigado pelo convite, Eduardo, por estar aqui, tenho todo o gosto.

Há um dado que eu li há uns tempos e que me pareceu ainda mais significativo. Dizia respeito ao cinema americano e, em particular, às pessoas que estavam inscritas, não sei se como sócios da academia ou como sócios, ou como membros das academias profissionais respectivas do ofício do cinema, em que, mais do que a escassez de mulheres cineastas, havia uma praticamente total ausência de mulheres diretoras de fotografia. Eu achei isso particularmente significativo, porque é quase a explicitação de, não tanto apenas da ausência de direção feminina, mas da ausência de olhar feminino, digamos assim. Parecia quase uma explicitação dessa ideia.

E isso é muito interessante até porque nós temos, e falou nos estudos feministas e na Laura Mulvey e outros autores e autoras, que, no fundo, explicitaram aquilo que já não era, apesar de tudo, tão implícito quanto isso, que é a ideia do *male gaze*, na expressão inglesa, do olhar masculino. E nós, por exemplo, conhecemos não só os filmes, mas os textos da Nouvelle Vague,

dos cineastas da Nouvelle Vague, vemos como, para eles, o cinema é, em grande medida, uma arte de olhar para as mulheres. E, portanto, evidentemente que, sendo a Nouvelle Vague, digamos, o protótipo mundial (digamos assim, mas sobretudo europeu, naturalmente), de um cinema novo, contemporâneo, vanguardista, até certo ponto, a arte de olhar para as mulheres, ou o ofício de olhar para as mulheres, é apenas uma das possibilidades de olhar, a que acrescem, naturalmente, as mulheres a olhar para os homens, os homens para os homens, as mulheres para as mulheres, etc., não apenas do ponto de vista sexual ou do desejo, do ponto de vista de que não há uma posição privilegiada ou canónica em relação à qual as outras são excêntricas, mas, de facto, historicamente, há. Historicamente, é o Hitchcock a olhar para as suas louras, não há verdadeiramente muitos modelos. Na verdade, os modelos que há, por exemplo, de olhar para homens (isso é curioso), os modelos mais canónicos de olhar para homens são os cineastas *gays* a olhar para homens, mais do que mulheres a olhar para homens, não é? Não há. Não há propriamente, não é muito fácil pensar numa cineasta que tenha uma relação com as suas musas, neste caso, musas masculinas, semelhante àquela que nós vemos com as Mónicas Wittes e com as Anas Karinas, etc. Isso, de facto, é indesmentível que foi assim, tem sido assim que o cinema europeu se constituiu. E, também, não tenho a certeza que as mulheres – as mulheres são diferentes umas das outras, como os homens, naturalmente –, mas não tenho a certeza que as mulheres queiram, devam ou queiram, reproduzir esse tipo de... ou seja, fazer o mesmo, mas no feminino, não sei se é essa, não me parece, aliás pelo que eu tenho visto que seja essa a principal, a principal característica do olhar feminino, se é que podemos dizer assim, se é que estas... eu sou um bocadinho avesso a dizer o feminino e o masculino, porque até um certo ponto tem um interesse óbvio e descritivo, mas a partir de um certo ponto tem um lado prescritivo e normativo que não me agrada muito.

Eduardo: Pois, mas há aqui uma questão que é extraordinariamente acutilante e que começa a ter efeitos devastadores ao nível da censura, que é alguém que nos esteja a ouvir, presumivelmente, convocar desde logo um

aparato ideológico de artilharia pesada, de que uma expressão como o Hitchcock olhar para as suas loiras é um ato de machismo, ou de que não podemos falar sobre cineastas gays porque supostamente somos heterossexuais, cisgénero e, portanto, não sabemos nada dos gays. Ou seja, de facto, sem querer arrastar demasiado os temas de um lado para o outro, a minha questão um pouco fundadora e mesmo ao nível da investigação e da pesquisa tenho-me debatido com isso é, por um lado, ponto um, obviamente, então, podemos e devemos, eu acredito que podemos e devemos continuar a falar assim e até mais do que isso, sobretudo neste contexto, insistir neste tipo de linguagem e de texto e de discurso e depois, segundo aspecto, eu tenho a suspeita, a boa suspeita, de que alguns destes documentários autobiográficos de mulheres realizadoras, independentemente do seu mérito crítico e estético, mas pela qualidade das suas propostas, pela convicção das suas propostas, elas podem dar um contributo importante, embora ainda bastante imperceptível, a recolocar as coisas nos devidos lugares. Ou seja, quando, por exemplo, no *Gipsofila*, eu tenho uma realizadora que vai visitar a sua avó e vai fazer um discurso, vai fazer uma viagem completamente imersiva e onde, até do ponto de vista de uma certa ironia, a avó, a dada altura, isto a propósito de olhar sobre as mulheres, lhe diz "olha, tu não estás a colocar bem a câmara", a avó que não estudou cinema, etc., e tudo isso é absorvido pelo filme, isso cria uma, digamos, uma dialética um pouco nova e surpreendente. Portanto há aqui duas questões, apesar de tudo.

Pedro: Sim. Bom, a primeira, para mim, é muito simples de responder, porque a minha posição é de sempre, acho que é a que tínhamos até hoje e acho que é a única, que é cada pessoa dentro dos limites da lei pode dizer o que quiser e está sujeito a que outras pessoas digam sobre ele ou ela o que as outras pessoas quiserem. Portanto, não reconheço nenhuma...

Eduardo: Mas só antes de avançarmos, desculpe-me, não podemos nem devemos esgotar o tempo. O problema é que depois, a dada altura, isso desemboca em autênticas práticas sensórias cheias de violência simbólica e até gerando fenómenos neototalitários em que, por exemplo, as minorias se

sobrepõem às maiorias e se comportam como maiorias e, portanto, há todo um discurso do silenciamento também que terá muito mais consequências.

Pedro: Bom, eu acho que há, apesar de tudo, há coisas diferentes nisso, se quisermos pôr as coisas nesses termos, podemos até dizer que, historicamente, em algumas áreas, as minorias tiveram um papel bastante ativo ao longo do século XX. Há várias minorias sexuais, nomeadamente. É conhecida a importância, por exemplo, da poesia homoerótica no século XX, etc. Portanto, isso não é uma novidade. A questão das práticas sensórias, eu acho que há, digamos assim, duas... Há uma fronteira, para mim, que eu não gosto muito de confundir, que é... Uma coisa é... cancelar no sentido próprio, isto é, proibir, retirar. Outra coisa é preferir não falar disso, valorizar outra coisa. Isso, para mim, está no domínio do gosto, da subjetividade, até, digamos assim, de um certo lado programático, combativo, político. Nós não temos todos que gostar do mesmo. Outra coisa é dizer... Eu não vou... Sei lá... Vou falar... Vou fazer um curso sobre a história do cinema, uma cadeira sobre a história do cinema, os pioneiros do cinema, mas não vou falar do Griffith. Pronto. Isso é absurdo.

Eduardo: Claro.

Pedro: Isso é absurdo, porque isso é, literalmente, apagar a história. Não é possível, independentemente do que se acha do Griffith e de *O Nascimento de uma Nação* e tudo isso. Isso é inadmissível. Isso é intelectualmente inadmissível.

Eduardo: É como rasurar a Leni Riefenstahl, por exemplo, só por ter feito...

Pedro: Outra coisa é que, claro, as pessoas, os cânones mudam, as pessoas hoje acham que certas coisas já não são tão interessantes... Isso é normal.

Nós hoje vemos representações das relações homens-mulheres e seja do que for ao longo da história do cinema – para nos mantermos no cinema –, que são às vezes um bocadinho constrangedoras, porque já não se fala assim, já não se diz aquelas coisas. Mas isso é normal. Nós também não podemos ter uma relação em carne viva com o passado, não é?

As pessoas, como na famosa frase do romancista inglês, de que o passado é um país estranho, como ele diz: *they do things differently there*.

As pessoas portam-se de forma diferente no passado do que se portam no presente. E, portanto, acho que também não vale a pena estarmos em choque permanente com a mundividência que objetos do passado, nomeadamente objetos cinematográficos, transportam. Claro que depois isso deve ser problematizado, contextualizado, discutido, tudo isso.

Eduardo: E a segunda parte que tinha mais a ver com o contributo?

Pedro: A segunda parte. Sim. Eu acho que o contributo não deixa de ser, até certo ponto... ou melhor, como é que eu hei-de explicar o que eu quero dizer. Às vezes eu vejo a formulação, não pelas próprias cineastas, mas não sei se no discurso crítico ou jornalístico, uma formulação que, sendo uma formulação provavelmente com uma parte de grande razão, mas que não deixa de ser estranhamente também problemática, que é a ideia de que, no documentário, que as mulheres estariam, que as cineastas estariam, seriam particularmente, seriam as pessoas mais adequadas para um certo tipo de arqueologia intimista, doméstica, familiar, etc. Ora bem, isto pode, podendo ou não ser verdade, não deixa de ser uma continuação de um estereótipo...

Eduardo: um estereótipo

Pedro: ... de que o doméstico é o espaço do feminino, não é?

Eduardo: Um estereótipo de que o doméstico é exclusivo do feminino.

Pedro: E, portanto, na verdade, depois há muitos que são isso, mas há, evidentemente, que há muitas cineastas, documentaristas ou não, em que o doméstico não é, nem tem que ser o seu espaço de eleição, como é evidente.

Eduardo: Mas, em contraponto, é essa cultura, digamos, de um arqueologia do doméstico, nós podemos, de certo modo, contrapor. Não encontramos isso muito, mas eu acredito que vamos poder encontrar, até em algumas realizadoras brasileiras que fazem parte do nosso corpus, mas, de momento, não vamos por aí, uma coisa muito pertinente, que é uma representação

do matriarcado e de uma cultura matriarcal, aliás, bem portuguesa, e que nos remete até para uma das nossas grandes paixões comuns, que é a obra da Agustina, e, portanto, da maneira como a Agustina trata romanescamente, não é?, os vários tipos, protótipos e derivações da mulher, do feminino, nas suas personagens.

Pedro: Sendo que, digamos, à imagem do que a Agustina faz, a ideia do matriarcado é, em si mesma, uma ideia problemática do ponto de vista feminista, não é?

Eduardo: Claro.

Pedro: Ou seja, o matriarcado pode parecer um ponto de fuga, uma mistificação em relação ao patriarcado, que é o que realmente existe e é opressivo, etc. E, portanto, desse ponto de vista, a própria relação da Agustina (porque citou a Agustina) com o feminismo e do feminismo com a Agustina é... Não direi problemática, mas não é óbvia, não é? A Agustina certamente não usava essa palavra, mas é verdade que, por exemplo, seria impensável que alguém escrevesse uma tese, pelo menos uma tese, assim, de panorama sobre a escrita das mulheres em Portugal e ignorasse a Agustina, ou a escrita do feminino, ou a voz das mulheres, ou as personagens femininas da ficção portuguesa.

Embora, evidentemente, a Agustina não seja a Maria Velho da Costa, nem a Florbela Espanca, nem a Natália Correia, etc., etc.

Eduardo: Claro.

Pedro: São modelos muito diferentes de encarar o feminino. Aliás, muitas delas vindas de uma época em que as questões que se discutiam... ou seja, houve uma época em que se discutia era o direito de voto, houve uma época em que se discutia era...

Eduardo: Sufragismos.

Pedro: ...o aborto, etc., etc. Portanto, há combates e há temáticas diferentes nas várias épocas históricas.

Eduardo: E agora, dos vários filmes que nós temos trabalhado, há um filme que, para mim, do corpus imediato, é talvez o mais interessante do ponto de vista do todo, que é *A Metamorfose dos Pássaros*, de 2020.

Pedro: Sim.

Eduardo: Da Catarina Vasconcelos. E este filme dá-nos uma coisa muito interessante, que é uma particular relação com o arquivo e com a riqueza infinita dos arquivos, nomeadamente o arquivo da RTP. E eu creio que não cometo uma inconfidência se disser que também é pretexto deste filme. Podemos fazer aqui uma breve incursão no seu próprio, seu, Pedro Mexia, território autobiográfico, porque há aqui a convocação de uma figura, que é o Tomás de Figueiredo, não é?

Pedro: No filme da Catarina Mourão.

Eduardo: Sim.

Pedro: Sim, do Tomás de Figueiredo.

Eduardo: Que é uma figura muito lá de casa, como dizia o João Bénard...

Pedro: Exatamente.

Pedro: É muito estranho... A Catarina Mourão, de cuja obra eu gosto muito. Eela convidou-me para apresentar uma das sessões do filme em Lisboa, quando o filme estreou em sala. E então, o filme, para mim, tem a dupla particularidade de que, para mim, o Tomás de Figueiredo não é, como é, imagino eu, para a maioria das pessoas que viram o filme, um nome que não me diz nada. O meu pai era amigo do Tomás de Figueiredo e grande admirador do Tomás de Figueiredo. Tem os livros todos do Tomás de Figueiredo. Tem uma fotografia, tinha uma fotografia do Tomás de Figueiredo no escritório. Falava muito dele, contava histórias dele. E, portanto, a presença, aquela figura, para mim, era uma presença que eu, que me interessava...

Eduardo: ...do ponto de vista da curiosidade e do enigma.

Pedro: Do ponto de vista, do ponto de vista de saber quem ele é, embora não soubesse, algumas das... das peripécias, digamos assim, dos dramas que estão contados no filme. Por outro lado, é paradoxal que o ponto de vista da Catarina Mourão é, sendo ela neta dele, é o oposto. Ela vai falar do avô, não do escritor. Aliás, o livro, o filme, pode... Por exemplo, se uma pessoa vai... Eu não sei se eu ia especialmente com essa expectativa, não me lembro, mas se uma pessoa vai com a expectativa de... ver um filme sobre o escritor Tomás de Figueiredo, não é isso que encontra.

Eduardo: Não é isso que está lá.

Pedro: É um...

Eduardo: Aí temos mesmo uma arqueologia familiar.

É um filme sobre o avô dela, que era escritor, e que tem realmente, por causa do Arquivo RTP, tem um momento absolutamente extraordinário, que é o momento em que ele está a falar da sua coleção de cintas de charutos. Charutos. Ou de cachimbo, já não sei.

Eduardo: Eu tenho a ideia que era charutos.

Pedro: É uma dessas coisas, em que ele está... Em que a Catarina encontra umas imagens de arquivo. Em que ele diz que vai deixar isso a alguém que possa ter interesse por aquilo. Talvez uma neta que se chame Catarina. E ela encontra aquilo. Aquilo é um momento assim de...

Eduardo: É uma epifania mesmo.

Pedro: Sim, é uma epifania.

Pedro: E, portanto, é um filme muito curioso porque é também uma figura, do ponto de vista... Como digo, o filme praticamente não fala do Tomás de Figueiredo enquanto escritor, mas é uma figura politicamente também muito... É um escritor muito bom. É um escritor, ao mesmo tempo,

Eduardo: ...conservador, digamos assim.

Pedro: Sim, mas em termos estilísticos é, ao mesmo tempo, arcaizante e vanguardista, por assim dizer. Mas é um... E é um... Politicamente é um homem conservador, mas de um conservadorismo, digamos, anti-salazarista, não é? Também havia oposição à direita do Salazar.

Eduardo: Claro.

Pedro: E depois com um drama político de um filho comunista, etc. Portanto, isso está muito presente. E é um filme bastante duro. É um filme bastante duro porque... Politicamente duro, pessoalmente duro, há ali várias...

Eduardo: Eu acho que só a propósito disso, e tenho encontrado um pouco isto nos materiais a que tenho prestado agora uma atenção, mais neste enquadramento de pesquisa, que é... Há uma irrefutável, e eu não o queria chamar inevitável, até porque isto seria um erro epistemológico, provavelmente, mas há uma inevitável densidade psicanalítica neste tipo de filmes autobiográficos.

Pedro: Sim.

Eduardo: Não há como escapar a isso. A minha questão é: o Freud, partindo do..., deixando de lado que o Freud ajuda melhor a ler tudo... O Freud ajuda melhor a ler e a mergulhar neste tipo de filmes?

Pedro: Vamos lá ver. Eu sou um grande adepto do chamado uso profano do Freud, isto é...

Eduardo: Como o Harold Bloom, de resto. Harold Bloom tratava o Freud como um escritor.

Pedro: Eu tenho sentimentos, vamos dizer, divididos, em relação à psicanálise, mas concordo muito com a sua formulação agora de que o Freud é um bom leitor. Com o limite de fazermos do Freudismo uma doutrina para-religiosa que nos vai desvendar a realidade. Isso acho que é...

Eduardo: Certo.

Pedro: Acho que há certamente uma dimensão, por exemplo, da crítica de cinema, dita psicanalítica, que às vezes é realmente muito estéril.

Eduardo: E está cheia de gente absolutamente hilariante, como o Žižek e coisas desse género.

Pedro: É, mas eu gosto do Žižek.

Eduardo: Eu vou dizer uma coisa. A primeira vez que eu vi um livro do Žižek, nunca me vou esquecer, foi no célebre e mítico gabinete do João Bénard, e vi lá uma coisa do Žižek, numa tradução..., e perguntei assim, desculpe, você lê estas coisas e tal. Convém ler tudo. Disse mais ou menos uma coisa.

E eu, a partir daí, passei a ler o Žižek, e acho que o Žižek tem coisas absolutamente hilariantes, do ponto de vista de uma certa alucinação.

Aliás, já assisti a uma conferência dele, e o homem é, ou era até há pouco tempo, um alucinado.

Pedro: É uma personagem, sim.

Eduardo: Agora, está bem... mas daí até o convertermos num exemplo, eu já nem digo da crítica de cinema psicanalítica, eu diria da crítica de cinema lacaniana, acho que vai um certo...

Pedro: Mas o Freud, evidentemente que nós temos esse modelo, é muito difícil nós vermos uma pessoa a falar para a câmara, isto é, para o cineasta que está atrás da câmara, isto é, para o espectador que somos nós, sobre os seus assuntos privados e inconfessáveis e recalcados e não sei o que mais, sem termos presente esse modelo.

Aliás, há outros casos, que têm momentos em que, por exemplo, a distinção entre o que estamos a ver e o que se calhar não devíamos estar a ver é muito flagrante, do cinema dos últimos anos. Estou-me a lembrar de dois documentários, de filhos sobre pais, neste caso, que é o documentário do filho da Paula Rego.

Eduardo: Sim, isso é absolutamente...

Pedro: Em que ela conta com aquele desembaraço e, enfim, registo muito próprio da Paula Rego, coisas sobre a maneira como conheceu o marido, etc., que são...

Eduardo: As infidelidades...

Pedro: Que são muito, enfim, nos deixam bastante perplexos. E o filme do filho do Alain Oulman, sobre o Alain Oulman, em que ele, a certa altura, falando da homossexualidade do pai, que ele interroga a mãe sobre... E aquilo é uma... Há aqueles momentos, como acontece muitas vezes... Há aqueles momentos, como acontece muitas vezes no documentário, e não só no documentário, em que há um certo mal-estar. Eu lembro-me que senti que... Não estou a dizer que ele ultrapassou a fronteira.

Eduardo: Os limites.

Não estou a pôr as coisas nesses tempos, mas eu senti que havia um grande incómodo estar ali a ver uma senhora de quem eu nunca tinha ouvido falar, não sabia quem era, a chorar, a falar da homossexualidade do marido. E, portanto, claro que, para nós, o drama familiar e o psicodrama familiar é freudiano. Mas, evidentemente que já havia famílias antes do Freud...

Eduardo: Muito bem, acho muito esclarecedor, e sublinharia isso, que o psicodrama familiar está muito presente, e em alguns aspectos até omnipresente, nestes documentários autobiográficos de realizadoras de cinema.

Só muito rapidamente, e porque acho que podemos esclarecer, até para desfazer aquele lapso que eu tive, Catarina Vasconcelos-Catarina Mourão, a propósito de *A Metamorfose dos Pássaros*, acho que podemos escolher esse filme como um bom exemplo de uma, e isto é a pergunta, de uma sensibilidade feminina... Já temos falado disto, mas, para os arquivos de família, ou seja, o álbum de família, os avós, os trisavós, aqueles álbuns que toda a gente herdou, em todas as casas, que vêm alguns do século XIX, com aquelas roupas esquisitas, aquelas fotografias de estúdio, aliás, há muitos estudos à volta da imagem sobre isso, e sobre os outros arquivos, as cartas, a correspondência.

Há uma sensibilidade específica de mulheres cineastas para esse tipo de arquivos. É que eu, assim que me lembre, de repente, isto é um bocado impressionista, entre aspas, não estou a ver os homens, e já agora, nota de rodapé, até pela minha própria experiência pessoal, familiar, a terem o mesmo tipo de desvelo, e acho que esta palavra funciona aqui bem, com esses materiais, do que as mulheres.

Pedro: A minha dificuldade é fazer uma correspondência entre aquilo que se pode imaginar, ou verificar como sendo uma tendência no cinema documental, ou coisa do género, como uma característica, entre aspas, inata, natural, das mulheres para isso. Não tenho a certeza que isso seja assim, pensando até na minha família, nas pessoas que eu conheço, há muitos casos que respondem a isso, outros não.

Há, de facto, há talvez uma ideia de memória que, nalgumas mulheres, seja mais cultivada, cultuada, do que nos homens, mas não tenho a certeza que isso possa se generalizar.

Eduardo: Sim.

É verdade que, no caso do cinema, isto tem acontecido com alguma frequência, mas, evidentemente, também há muitos homens a frequentar este território, sendo que, no caso do filme da Catarina Vasconcelos, é um filme de uma natureza diferente, no sentido, em relação, por exemplo, ao filme da Catarina Mourão, à *Toca do Lobo*. Porque, digamos assim, tudo é ali convocado, porque há ali arquivo, há ali recriação, há ali quase ficção, há ali... Portanto, a quantidade de materiais e de registos que a Catarina Vasconcelos vai buscar para o filme torna-o um objeto muito singular. É um objeto, digamos assim, ostensivamente poético.

Eduardo: Ostensivamente poético.

Pedro: Digamos assim.

Eduardo: Já agora, *A Toca do Lobo*, que é de 2015... Do ponto de vista, digamos, da obra global da Catarina Mourão, ela tem um dos filmes que a mim mais me tocou na vida, que é o *A Dama de Chandor*, que é um dos filmes...

Pedro: Exatamente.

Eduardo: Aliás, noutras circunstâncias, também falámos disso. *A Toca do Lobo* é um filme estruturante naquilo que vem a ser a obra da Catarina Mourão.

Digamos, como crítico de cinema, agora mais como crítico de cinema, há ali... percebe-se naquele filme que há um momento em que ela decide passar à realização. E esse momento coincide com este filme. E, ao mesmo tempo, com um contributo, também, ao género documentário. Porque depois há outra coisa que não falamos aqui, mas claramente neste filme há um contributo ao género documentário, que tem uma visibilidade já particular nos festivais, etc. Nós até somos ricos em festivais, não é? Aqui no Porto e tal, mas sobretudo vindo de Lisboa...

Pedro: Sim. Eu acho que é uma coisa que é importante e que tem a ver com... Digamos assim, a circulação, até esse aspecto dos festivais e da circulação internacional, que é, a minha impressão – não tenho dados estatísticos para provar esta afirmação –, mas a minha impressão é que esses filmes de, chamemos-lhe de arquivo, no sentido amplo, despertam tanto mais interesse no público e certamente na crítica, quanto a dimensão pessoal possa estar ligada à dimensão pública.

Por exemplo, no caso do filme da Catarina, não apenas o avô e o avô escritor, mas o Estado Novo e a PIDE, porque o filho esteve preso, o filho dele, etc.

Portanto, a impressão que eu tenho é que... o que desperta a atenção é esse nexo entre o público e o privado, que é um nexo interessante, naturalmente.

Eduardo: E que é outro dos grandes temas que é insaciável, um pouco.

Pedro: Sim. Não sei se um filme, digamos assim, memorialístico, familiar, intimista, etc., sem ligação com a história e com a política, se é que isso existe...

Eduardo: Sim. Se tem relevância.

Pedro: Se tem pelo menos o mesmo grau de interesse, se suscita o mesmo grau de interesse, não sei. Suponho que não, pela repercussão que esses filmes têm.

Eduardo: Acabam por ter.

Pedro: Acho que, aliás, até... Tenho ideia, agora eu não me consigo lembrar de um exemplo concreto, mas tenho ideia de, em documentários que vi em festivais particularmente, perceber que os ou as cineastas correm para um nexo coletivo que a história individual não precisava, digamos assim. Ou seja, que esse nexo coletivo existe para dar uma abrangência temática ao filme que me parece, às vezes, não necessitar dela. Mas, enfim, é uma opção legítima, mas é interessante isso, porque, claramente, as pessoas têm uma dimensão, hoje em dia há uma dimensão, isso vê-se até na literatura, na literatura portuguesa... Falar com, por exemplo, um editor ou um tradutor de outro país, de literatura portuguesa, eles parecem falar da literatura portuguesa baseada apenas na... "ah, isto é um livro sobre os descobrimentos, é sobre a descolonização, é sobre África, é sobre a PIDE, é sobre..." Ou seja, parece que a literatura só está relacionada com a história. E, evidentemente, a literatura está muito relacionada com a história, mas há outras dimensões. E no documentário, há certamente documentários em que o privado é quase, digamos assim, pessoal e intransmissível... digamos assim.

Eduardo: Oh, Pedro, só uma coisa que até me ocorreu agora e que abre aqui, e justamente a propósito do que está a dizer, para uma outra realizadora, esta brasileira, que também faz parte do nosso campo de estudo, que é a Petra Costa, e que, justamente, ficou particularmente, digamos, atingiu um grau particular de notoriedade, a propósito de um filme que tem um título,

aliás, fascinante, *Democracia em Vertigem*, que é sobre o *impeachment* da Dilma Rousseff.

E eu até me lembrei disto porque vi agora nas notícias, ontem ou anteontem, uma referência do Papa Francisco, numa entrevista que deu antes deste último internamento. E em que faz uma referência...

Pedro: Sobre o Lula e a Dilma...

Eduardo: E em que faz uma referência... Bom, não vamos, se calhar, falar disso aqui.

Pedro: Sim, não vamos falar da questão política.

Eduardo: Fiquei um pouco surpreendido, mas pensei aquilo que provavelmente muita gente pensou. Bom, se o Papa Francisco diz isto sobre a Dilma, se calhar estas coisas têm que...

Pedro: É porque viu o filme.

Pedro: É porque viu o filme. (risos)

Eduardo: Exatamente. É porque viu o filme. Bom, não obstante, isto foi a propósito das questões das figuras públicas que acabam por ser trazidas para um olhar mais privado, digamos assim, e que depois é, digamos, "re-centrifugado" em termos de imagens, e é devolvido ao público através do documentário.

Pedro: Sendo que no caso, sobretudo do que eu vi, é um mar de filmes de qual eu vi uma parte muito pequena nos documentários. Nalguns documentários brasileiros, em particular, mas americanos também, por razões diferentes, essa fronteira que eu estava a falar entre o público e o privado é esbatido pela noção digamos assim, identitária, não é? Ou seja, o meu lugar de origem, o meu contexto é que justifica a minha visão do mundo, a minha posição sobre a política, etc, etc. E, portanto, essa é uma, que devo dizer, é uma posição teórica que me parece que tem algumas limitações ou algumas... ou que é passível de crítica no sentido que eu, cineasta, estou aqui a

falar deste assunto e estou a falar a partir desta posição porque estou a falar a partir da minha história pessoal. Estou a falar a partir da minha história de classe, estou a falar da minha...

Eduardo: Há, portanto, aí uma radicação marxista, digamos assim, entre outras coisas.

Pedro: Eu duvido que as políticas identitárias sejam marxistas, mas pronto, mas se calhar o meu entendimento do marxismo é um pouco diferente. É, quer dizer, na parte classista, com certeza, mas as outras identidades, duvido que sejam marxistas no sentido canónico.

Eduardo: Na verdade, não falamos aqui de uma questão que também tem a sua importância, que não é exclusiva deste tipo de documentário, mas que é muito forte neste tipo de documentário e que até nos faz uma ligação ao nosso ponto de partida. É muito barato e muito mais fácil fazer documentário em termos de produção e documento. E estas mulheres fazerem este tipo de documentário. Algumas acabaram por estar ligadas a boas produtoras portuguesas de referência, por ganharem concursos públicos, de financiamento público para a realização de filmes, mas a verdade é que todas elas dizem... Há até uma peça bastante interessante já com 4 ou 5 anos num dos jornais de referência em que são ouvidas estas realizadoras, estou-me a lembrar nomeadamente da Catarina Mourão, e elas dizem, bom, talvez uma das razões também não exclusiva, porque fazemos documentário autobiográfico, é porque é muito fácil. E eu voltando ao *Gipsofila*, de facto, aquilo podia ser também, e é, num certo sentido, um trabalho escolar, embora com qualidade. É quase como um aluno meu aqui da universidade, pega numa câmara, requisita, não sei o quê, e vai...

Pedro: É um bocadinho, quer dizer, o documentário pode ser, há muitos modelos de documentário, mas o documentário tem uma dimensão em que é, de facto, a "camera-stylo" do Astruc, a ideia de que se faz um filme como se escreve um texto. Porque, evidentemente, se eu não precisar de dezenas de atores, centenas de figurantes, e não sei quantos cenários, e é muito mais fácil fazer um filme muito mais próximo do impulso da escrita do que da

grande produção e do grande espetáculo. E, portanto, evidentemente que esse registo propicia o intimismo, o arquivismo, sendo que, para ir buscar um domínio diferente, mas afim, eu acho que alguns dos documentários mais interessantes das últimas duas décadas, ou coisa do género, dos que eu vi, dos que eu mais gostei, são documentários políticos de arquivo, filmes de montagem.

Eduardo: Eu vi um que me impressionou imenso, se calhar viu, que é sobre as exéquias fúnebres do Estaline. Eu fiquei absolutamente, não tinha visto isso, e fiquei absolutamente esmagado, esmagado.

Pedro: *O Funeral de Estado* e um filme chamado *A Autobiografia de Nicolae Ceausescu*, que é um filme só com imagens do regime sem a *voz-off*. E o Loznitsa, tem feito muitos trabalhos sobre arquivo. E o arquivo, por exemplo, no caso do filme sobre o Ceausescu, é muito interessante porque o trabalho que ele faz, um trabalho, naturalmente, de seleção e de montagem, como o nome indica, dos filmes de montagem, o que ele prova é que a propaganda nesses filmes, de certa forma, é a *voz-off*. Sem a *voz-off*, as mesmas imagens de propaganda são imagens de acusação. É incrível, porque o que, aliás, nos lembra a teoria da montagem do Eisenstein...

Eduardo: Muito bem visto.

Pedro: Ou seja, literalmente a mesma imagem que foi produzida, filmada, preservada, com um intuito propagandístico, hoje não é visto como tal. E isso é... Aliás, o Canijo fez uma coisa, a certa altura, parecida. Fez um filme chamado... Não é o *Esplendor de Portugal*, mas é assim... Tem assim um título meio irónico sobre o... Acho que é sobre o Jornal de Atualidade. Com imagens do Estado Novo.

Eduardo: A expressão do mundo português. Eu lembro-me perfeitamente.

Pedro: Portanto, esta ideia de facto é uma ideia que eu acho muito interessante, que é... A propaganda em si mesma, até a certo ponto, não é forçosamente propagandística. Isto é, nós podemos ler, podemos usar imagens de propaganda contra um regime que está a tentar propagandear-se.

Isso é uma... uma operação, digamos, intelectual e até política, que eu achei muito fascinante no caso desses filmes. Que também dá para o outro lado, porque o filme do Funeral do Estado, segundo eu li, houve saudosistas da União Soviética que viram aquele filme e, por exemplo, naquelas cenas em que há multidões a chorar, o Estaline...

Eduardo: Tem um bocado a ver com a ideia de telecerimónia, que é uma coisa que depois foi muito estudada, não é?

Pedro: Exactamente. Mas a dizer que reagiram, se ele fosse o que dizem dele, não estavam tantos milhões de pessoas a chorar em toda a União Soviética. Portanto, isso... Há uma ambiguidade irredutível nas imagens.

Eduardo: Que, aliás, agora foi reforçada, mas não vamos por aí. Por causa desta ideia da biblioteca do Estaline, também, etc...

Pedro: Sim, exatamente.

Eduardo: Bom, para terminarmos de algum modo, duas questões. Eu estou convencido, não é? Convencido, digamos... Acho que se pode provar, em termos científicos, que, passo a ironia, que estes filmes autobiográficos, muitos deles das mulheres realizadoras, caem muito sobre um tipo de trabalho que é o filme-ensaio. Aliás, a primeira vez que eu ouvi esta expressão foi o Eduardo Lourenço, que falou de filme-ensaio a propósito de um filme do Manuel Mozos, lindíssimo, que se chama *Ruínas*. Eu não conhecia a expressão.

Pedro: É fantástico.

Eduardo: Eu não conhecia a expressão filme-ensaio, mas retive-a daí. E aquilo, para mim, fez o "triplo bingo". Quer dizer, porque o Eduardo Lourenço, filme-ensaio, Manuel Mozos... Estes filmes, de algum modo, podem ser, digamos, apanhados no radar deste conceito de filme-ensaio? Alguns, pelo menos?

Pedro: Sim, alguns, pelo menos. Eu acho que... Por exemplo, no caso de filmes que trabalham com arquivo, a dimensão ensaística é quase inevitável.

Ou seja, quando se está... Porque quando se trabalha sob um arquivo, seja um arquivo pessoal, seja um arquivo público ou privado, há um trabalho de seleção e há um ponto de vista, e isso já é um olhar crítico e, portanto, ensaístico. Digamos assim, até nós, a escolhermos as fotografias que queremos preservar para os nossos descendentes, "esta fica, esta ficou mal"... Há ali um olhar, não direi ensaístico, mas há um olhar crítico de seleção. E, portanto, acho que isso é inevitável que esses filmes tenham... Ou seja, que ao fazer uma escolha produzam um discurso e um ponto de vista. E isso é crítico, por definição.

Eduardo: Ok. Eu também acho que alguns destes filmes, e nomeadamente os que aqui falamos, desempenham um papel discreto. Eu não gosto muito da palavra humilde, neste caso, mas um papel discreto muito importante. Assim, os públicos, os espectadores, mesmo que minoritários, os saibam receber. É que nós vivemos claramente, e não é um fenómeno tipicamente português, uma profunda crise de honestidade. É talvez o maior problema civilizacional... Deixaremos isso para outra conversa!

Ora, o que eu acho é que do mais amador, entre aspas, destes filmes, ao mais elaborado do ponto de vista da produção, e acrescentando aí em cima o talento da realizadora, consegue é ser inabalável do ponto de vista da honestidade. E nós chegamos ao fim e dizemos que, bom, temos sempre a possibilidade de sermos honestos.

Pedro: Há um caso muito paradigmático, que nós ainda não falámos, mas que sei que também está no âmbito dos seus interesses, que é *A Balada de um Batráquio*.

Eduardo: Exatamente.

Pedro: Que é um *statement*.

Eduardo: Foi injusto não termos falado na *Balada de um Batráquio*. Estava aqui na minha lista.

Pedro: Que é um *statement*, que é um filme em que a Leonor Teles fala a partir da sua da sua pertença comunitária, a comunidade cigana, mas que é um filme que pelo tom, portanto é uma espécie de filme *punk*, em que eles vão entrando em lojas e vão partindo aqueles sapos de louça que os comerciantes têm para supostamente afugentar os ciganos.

É um filme que, pelo tom que assume, que não é um tom nem sisudo, nem lamentoso, acaba por, por exemplo, tanto quanto eu percebi, não agradar particularmente à comunidade que supostamente defende. Ou seja, não é que supostamente defenda, o filme não é para defender ninguém, é um *statement*. E é um filme que tem essa, que para mim, quando eu vi o filme, o que eu gostei foi, foi dessa... desse lado, é uma coisa tipo Jean Vigo, coisa de género, é um filme mal-comportado...

Eduardo: Mal-comportado,...

Pedro: Ao mesmo tempo

Eduardo: Gostei da ideia de filme *punk*, aliás.

Pedro: Sim, exatamente., não é um filme muito sisudo e bem-comportado, a dizer, ah, que horror, o preconceito e não sei o que mais, embora evidentemente seja esse o assunto, mas é um filme em que, literalmente, parte a louça.

Eduardo: Parte a louça, literalmente. Acho que não podíamos terminar, embora houvesse muito a dizer sobre isto, não podíamos terminar da melhor maneira, precisamos de partir muita louça por aí, e o cinema ajuda-nos a pensar melhor qual é a louça que devemos partir.

Muito obrigado, Pedro Mexia.

Pedro: Muito obrigado.

Eduardo: Foi um gosto enorme conversar consigo, como sempre, e até um próximo podcast.

PODCAST #11
ENTREVISTA COM MELANIE PEREIRA

A realizadora e professora de cinema na Universidade da Beira Interior, Patrícia Nogueira, entrevista Melanie Pereira, realizadora e documentarista luso-luxemburguesa que desenvolve o seu trabalho em torno de experiências autobiográficas. Durante a conversa, dialogam sobre processos de criação e sobre a importância da escrita de si no cinema como um lugar de encontro consigo mesma e de diálogo com o público. As dificuldades da inserção da mulher no mercado cinematográfico também foram destaque nesta conversa.

Patrícia: Bem-vindas e bem-vindos a mais um podcast do projeto de investigação *Speculum*, *Filmar-se e ver-se ao espelho, o uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa*.

A nossa convidada de hoje é Melanie Pereira, uma jovem e emergente realizadora, nascida e criada no Luxemburgo, filha de pais portugueses, que decidiu emigrar para Portugal com apenas 19 anos para estudar cinema. Desde então realizou três curtas-metragens, *Aos Meus Pais*, *Memória Descritiva* e *Lugares da Ausência*, e a longa-metragem *As Melusinas à Margem do Rio*. Todos eles documentários autobiográficos num processo de descoberta identitária. E por isso pergunto, para começar, Melanie, porquê o documentário?

Melanie: Porquê o documentário? Eu quando estudei cinema, quando fiz a licenciatura, eu lembro-me que o curso era muito focado para a ficção, desde as estruturas de produção, a escrita do guião, era sempre tudo muito virado para a ficção e eu tive oportunidades de

fazer um ou outro exercício dentro da ficção. E depois, no terceiro ano, tivemos uma cadeira que chamava-se Cinema Documental ou Documentário, já nem sei, onde tivemos a oportunidade de fazer um documentário em grupo, não necessariamente perceber a produção de um documentário, porque aquilo foi uma cadeira num só semestre – tivemos umas noções assim muito rápidas e básicas –, mas fizemos um documentário em grupo e, ao mesmo tempo, na nossa cadeira de projeto final, tivemos uma professora, que foi a Amarante Abramovici, que trouxe para dentro da sala de aula não só ficção, mas que também trouxe documentário e cinema experimental.

Eu lembro-me de ver um filme da Amarante, penso que é *GAIA*, pode-me estar a falhar a memória, mas tenho quase a certeza que é *GAIA*, que é também assim um bocado autobiográfico, e eu achei aquilo, não sei se foi aquilo maravilhoso, lembro-me de ver na altura também alguns filmes da Agnès Varda, que apesar de serem ficção, alguns que eu vi na altura, também vi alguns dos seus documentários. E, entretanto, entrámos no processo de fazer o documentário lá para a cadeira, não era eu a realizadora, era o meu companheiro da altura, e foi tão divertido fazer, senti tanto gosto em fazer um filme um bocado mais, não digo espontâneo, porque não foi espontâneo, foi um filme pensado, mas pensado de uma forma, dentro de um formato de produção um bocado diferente, apesar de na altura termos tido que escrever mais ou menos um guião, e mais ou menos um *schedule*, um dossier, e por aí fora, e fingir métodos de financiamento, etc. Ainda assim, a própria produção do filme foi assim muito... foi um filme muito bonito.

E pronto, e nisso tudo, eu começo também a fazer o documentário, o meu primeiro documentário, aos meus pais. Eu na altura também tinha feito a minha primeira realização, que nunca estreou, nem nunca vai estrear, o meu exercício, pronto, onde eu misturei ficção e documentário, estava interessada em perceber a mistura, só que, não sei, acho que o documentário puxou-me muito mais facilmente, foi muito mais fácil partir do real e contar o real – o meu real, obviamente –, do que ter que estar a inventar, não é inventar, porque a ficção não é inventar, não é isso, também é partir do real,

mas do que estar a escrever, a planificar. Isso enerva-me muito, ainda mais ter que me sentar e escrever um *script* e diálogos, e quando eu gosto muito mais de estar logo com a câmara na mão, com o som na mão, na mesa de montagem, experimentar as imagens. Acho que é muito mais o documentário, porque para mim é um método de produção diferente.

Patrícia: Achas que é um formato mais livre, de certa forma?

Melanie: Sim, acho que é um formato mais livre, acho que também é um formato um bocado mais independente. Não depende de uma equipa muito extensa. Claro, na altura, com todos os desafios que a gente tinha dentro de um curso de cinema, tu tens uma equipa que são estudantes, como tu, e que também têm os trabalhos deles para fazerem, ou seja, não trabalhas com uma equipa que seria profissional e não tens realmente também a experiência do que seria fazer um filme com uma equipa profissional, foi uma experiência que eu tive só agora, ao fim de, não sei quanto tempo foi a licenciatura, foi em 2018 que acabei, por isso ao fim de cinco anos, por aí... Então acho que foi muito mais fácil eu tentar fazer cinema, ou procurar de que forma é que eu me podia exprimir dentro do cinema através de mim própria, foi muito mais fácil do que estar a depender de fatores externos que podiam sempre correr mal, ou que muitas das vezes dentro da licenciatura, infelizmente, também não havia espaço para isso, e depois, passada a licenciatura... tirei também um curso em cinema documental, uma formação, e passado o mestrado em cinema, continuei a fazer documentário. Só que acho que é isso, continuei a fazer documentário, fiz agora a minha primeira ficção, e o que eu percebo é isso... é que para mim é muito um modo de produção, muito mais do que um resultado final, que eu às vezes até acho piada e pergunto às pessoas se elas acham que os meus filmes, os mais recentes pelo menos, são ficção ou documentário – documentário, claro! E eu fico a achar piada, porque enquanto eu estava a fazer o filme, para mim não era claro se estava a fazer um documentário ou uma ficção, às vezes era muito confuso. Por isso sim, para mim é um modo de produção, neste momento, nesta fase da minha vida, é um modo de produção o documentário.

Patrícia: Tu falaste aí um pouco que... para ti foi mais fácil falares sobre a tua perceção, o teu olhar sobre o mundo. E leva-me para a segunda pergunta, que é: então porquê o autobiográfico? O teu trabalho tem sido desenvolvido num registo autobiográfico?

Melanie: Eu acho que o autobiográfico veio muito de... muito mais do que uma forma de cinema, uma forma de... Naquela fase da minha vida, no princípio dos meus 20 anos, eu tentar perceber quem eu era, porque é que eu era assim, ou seja, estava numa altura muito complicada, onde ia acabar a licenciatura, não sabia o que é que vinha a seguir, e estava com muito medo de ter que regressar a Luxemburgo, eu não queria, de todo. E eu precisava de perceber o que é que me tinha puxado de ir para Portugal, porque é que eu tinha vindo, porque é que eu tinha ficado, porque é que eu queria ficar, de onde é que isso vinha, e... na altura em que eu comecei a fazer o *Aos Meus Pais*, foi também a altura, curiosamente, onde eu comecei a fazer terapia, então eu lembro das primeiras sessões, de eu estar a falar com a minha psicóloga sobre as cassetes que eu tinha reencontrado – eram oito na altura, entretanto já vão em vinte e tais, só que na altura havia oito que estavam digitalizadas –, e eu lembro-me de procurar um bocado de conforto nas cassetes naquele momento onde eu não sabia o que é que ia fazer com a minha vida, e estava muito ansiosa em perceber... pronto, em perceber qual era o passo seguinte, porque claramente o cinema não ia ser fácil de exercer cá, e qual é que é o passo de um estudante que sai de uma licenciatura de cinema, o que é que ele faz a seguir, não é?

E então eu lembro-me de ver as cassetes, de estar a comentar com ela, de achar piada em ver nos meus pais na altura reflexos que eu agora vejo em mim, desde formas de falar, a gestos, a formas de reagir com objetos ou com outras pessoas, e depois começámos a falar muito da minha relação com os meus pais, e como é que a relação dos pais obviamente influencia um filho ou uma filha, e começámos a falar do processo de emigração dos meus pais. Algo que eu tinha pensado, óbvio que eu cresci sempre com isso. É parte de mim ser filha de imigrantes, é parte da minha identidade, sempre foi, no Luxemburgo sempre foi muito claro que eu era filha de imigrantes, e estava

também numa altura tão farta de ouvir as pessoas cá dizerem-me que eu ia voltar para o Luxemburgo, que era o único passo lógico, e tão farta de ouvir cá também certos estereótipos para com os imigrantes portugueses.

Não sei, decidi tentar explorar o processo de emigração dos meus pais, e a partir daí também... A intenção não era ser um filme biográfico, autobiográfico de todo, era ser só sobre os meus pais, só que eu percebi muito rapidamente que eu não conseguia estar a falar dos meus pais sem estar a falar de mim própria, e na altura foi assim que isso desencadeou. Foi um bocado perceber o processo deles, e dentro do processo deles perceber como é que esse processo me influenciou a mim, e depois foi continuando. Eu no filme digo, a certa altura, também que eu fui a primeira a regressar, e que um dia serão eles a regressar, também já falo sobre a casa que eles construíram cá, e nos dois filmes seguintes eu também falo... é sobre a casa que eu falo, porque entretanto, por causa da pandemia, etc. Eu fui efetivamente a primeira pessoa a morar na casa, que é uma casa idealizada pelos meus pais, e foi também muito estranho estar na casa deles e ser a primeira pessoa a morar naquela casa que eles idealizaram, sendo a casa de família deles, e onde tudo está num sítio muito específico, porque eles assim o decidiram e eles construíram, ou seja, eu parti realmente das fundações da casa, da memória descritiva, e depois das fundações na terra, até à construção, até ao que vai lá para dentro, que foi tudo decidido por eles. E é muito curioso, para mim foi muito estranho estar ali naquele espaço a morar durante dois anos, e eles estarem lá, mas ao mesmo tempo, não estarem, ou seja, eu olhava para as coisas e em todo o lado era os meus pais que estavam ali, mas eles não estavam. Então também senti muito, e isso já era um projeto que eu tinha há muito tempo na cabeça, que era até um projeto mais fotográfico do que em filme, que era explorar as casas de imigrantes, ditas de imigrantes, cá em Portugal.

De novo, quando eu fiz o filme, o *Memória Descritiva* é autobiográfico, sim, tem ali uns reflexos, de diálogos, de vozes minhas, do meu irmão, porque aquilo foi uma construção muito, algo que eu me lembro muito vagamente, só que eu cresço sempre a pensar, ou em casa, sempre a falarmos naquela

casa, e termos lá mais conforto do que na casa onde a gente estava actualmente, no Luxemburgo. Para mim sempre foi um bocado estranho, porque é que nós estamos aí a construir uma casa lá com tanto conforto, e cá estamos a morar nestas condições. E depois, no *Lugares da Ausência*, eu quero só fazer um filme sobre a casa, e sobre as casas de imigrantes, só que chego ao final, e não tinha *voz-off* nenhuma, chego ao final e percebo que o filme não funciona, e sinto a necessidade de falar sobre as casas que eu tive no Luxemburgo, de uma forma que eu não conseguia falar da casa cá, porque não é bem a minha casa, enquanto muitas outras casas foram, e caio outra vez num registo, obviamente, autobiográfico. Mas acho que o autobiográfico tem sido uma ajuda pessoal muito grande, para perceber a história da minha família, e por consequente, o que é que me levou a fazer o caminho da forma que eu fiz, ou seja, estar mais consciente das decisões que eu tomei, e das decisões que eu vou a seguir tomar, acho que é um bocado isso. E percebi que o autobiográfico, ou seja, agora falando em cinema, para um público, é sempre muito mais... não é gratificante, não é isso, mas gosto muito de mostrar um dos meus filmes, e ter um público que reage, porque... sendo profundamente que é algo que também experienciou, de alguma forma, e acho que isso é muito evidente sempre com o *Aos meus pais*: o público tem sempre reações muito fortes. Para mim até hoje é chocante, eu na altura que fiz o *Aos Meus Pais*, eu pensei aquilo como um filme que eu ia dar aos meus pais, literalmente, entregá-los, tomem, isto é para vocês, e um filme que eu ia mostrar em sala, em contexto de sala de aula, e acabava ali.

Entretanto, o filme entrou em festivais, e andou por aí fora, e continua a andar, e a reação do público foi o que mais me surpreendeu, foi as pessoas identificarem-se com aquilo, pessoas que tinham ou não tinham algum tipo de contexto com a imigração, algum tipo de contacto com a imigração, que se identificavam na mesma, e levar as pessoas a falarem disso, a falarem das famílias.

Eu tive uma sessão muito interessante em Aveiro, onde dois adolescentes vieram ter comigo, eles deviam ter 16, 17, e perguntaram-me como é que era ter uma boa relação com os pais, porque eles não sabiam o que era isso.

E depois eu estive lá a falar com eles, e pronto, e a dar uma opinião minha sobre as coisas, mas no final fiquei a pensar como é que um filme assim leva alguém a pensar sobre a relação com os pais. Ou seja, aquilo abriu portas que eu não estava à espera que abrisse, e achei isso muito interessante, a partir de uma experiência pessoal, como é que isso abre portas para outras pessoas começarem a refletir sobre... sobre a vida delas também, de certa forma. E eu não sei se isso tem a ver com ser autobiográfico, se tem a ver com ser cinema, confesso, mas para mim o autobiográfico é isso, é muito isso.

Patrícia: Sem querer pôr palavras na tua boca, eu diria que no teu caso o autobiográfico foi um processo de descoberta...

Melanie: Foi sim.

Patrícia: E um processo de catarse...

Melanie: Foi, muito.

Patrícia: São as coisas que eu tiro aí da tua resposta.

Melanie: Muito, muito. E quando vires a longa, aí sim, aí foi uma catarse muito grande, não sei se queres que eu também fale da longa, se não podemos deixar isso à parte, mas foi um processo muito longo, foram cinco anos, ou seja, quando acabo já *Aos meus pais* eu começo a escrever esta longa, a escrever, a escrever para o ICA, pronto, o que tem-se que escrever, e depois entra a pandemia, não sei quê, pronto, a produção fica parada.

Quando fazemos as rodagens, eu estava a falar de fazer o *Lugares da Ausência*, ainda não tinha estreado, e achei interessante o filme passar por muitas fases, consoante eu ia passando por fases na minha vida, e quando chego à sala de montagem – estive na sala de montagem durante um ano com o filme –, no fim das rodagens, eu sinto que saí, por ter sido um processo tão intenso, porque aquilo é um filme, aquilo sim, se alguém me perguntar qual é o teu filme mais autobiográfico, é aquele, porque pela primeira vez, eu mudo o foco da câmara, e mudo o foco para o Luxemburgo,

e ao mudar o foco para o Luxemburgo, eu percebo que o foco tem de estar completamente virado para mim, não consigo estar a falar do Luxemburgo sem estar a falar de mim própria agora. Agora não é uma questão dos pais, não é uma questão do que está no país de retorno, em Portugal, não, é uma questão do Luxemburgo e eu, e porque é que eu tenho a relação que tenho com o Luxemburgo. E porque é que eu decido sair do Luxemburgo, enquanto, na maior parte dos casos, os filhos de imigrantes não saem, ou não regressam, saem do Luxemburgo, se calhar, mas não regressam necessariamente, regressam, nem sequer é um regressar, porque eu atualmente, acho piada. Eu sou uma imigrante luxemburguesa, ou seja, não sou uma retornada, legalmente, sim, Portugal considera-me como retornada, e não me considero uma retornada, porque eu não nasci cá, eu não cresci cá, eu não tive uma educação cá. Estou cá há sete anos, portanto. Foi um filme onde eu tive que olhar tanto para mim, de facto, virar a câmara realmente para o meu rosto, e confrontar-me comigo própria, que eu saí do filme completamente esgotada, exausta, exausta, no fim das gravações. Foram gravações muito intensas, muito bonitas, mas muito intensas, e eu saí com tanta coisa, com as perspectivas daquelas quatro mulheres que me deram sobre o que é para elas serem luxemburguesas, o que é ser filhas de imigrantes, como é que elas hoje veem as identidades delas, porque andei muito tempo sempre com a minha identidade fragmentada, ou era portuguesa ou era luxemburguesa, e não conseguia conciliar as duas... E elas, foi muito bom serem elas a explicarem-me as coisas, a explicarem-me algo que eu estava com muita dificuldade em perceber, e isso ter acontecido num processo de um filme, ou seja, quando chego à sala de montagem sou uma Melanie diferente, que escreveu o filme, e essa Melanie diferente da que filmou o filme, e achei isso um processo tão interessante, e isso, para além do objecto-filme, também está um processo de um autobiográfico, de certa forma, e chego ao final e olho. E *As Melusinas* foi cem por cento o filme de catarse máximo, tanto que eu agora, se quiser fazer um filme autobiográfico, não sei o que fazer (risos). Estou tipo, e agora? Agora vamos esperar mais dez anos, depois se calhar podemos fazer outro autobiográfico desta forma. Mas sim, acho que cheguei ali a um, este ciclo da imigração, não chego a um fim, mas chego ali

a um auge qualquer, e estou muito curiosa de partilhar o filme. Estou muito curiosa para ver a reação do público.

Patrícia: Nos filmes anteriores, e em particular no *Aos meus pais*, tu trabalhas muito com o arquivo.

Como é que... o que é que representam para ti estes materiais, como é que eles aparecem, e como é que tu te aproprias deles, e o que é que sentes quando estás a trabalhar com eles?

Melanie: Sim. O arquivo continua até hoje muito, muito presente. Gosto muito de arquivo, eu sempre... e agora quando penso nisso, eu sempre gostei muito de arquivos de coisas, nós sempre fomos uma casa com muitas fotografias, o meu pai tirava muitas fotografias, para além das cassetes que só vieram mais tarde, ou seja, que eu só arquivei, digamos, muito mais tarde.

Eu lembro quando era nova, nós tínhamos um, ou era um armário no apartamento em que morávamos, ou depois na casa, era uma espécie de um baú, tinha lá todas as fotografias, e eu volta e meia só tinha que abrir aquilo, tirar tudo para fora e organizar tudo, sei lá, dava-me na cabeça de organizar tudo por ano, ou de organizar tudo por mês, ou de organizar tudo por, sei lá, tudo aqui, aqui tudo que é Portugal, aqui tudo o que é Luxemburgo, aqui é tudo...

E depois, também nessa altura comecei também a querer ter álbuns de fotografias. Os meus pais tinham muitos álbuns, só que eram sempre incompletos, e aquilo enervava-me, então eu completava os álbuns e volta e meia pedia para me arranjarem, para eu fazer, então eu, por acaso, deu muito jeito, agora nas *Melusinas*, eu ter um álbum, que eu fiz na altura, muito grande, com fotografias minhas de criança até, ou seja de bebé até, sei lá, criança. E depois sempre com uma explicação, aqui sou eu, com uma letra muito "bebezinha", aqui sou eu a fazer, não sei quê, não sei o que, não sei o que.

Quando eu encontro aquelas cassetes que já estavam digitalizadas, que tinha sido o meu irmão há muitos anos atrás a fazer isso, eu começo... eu tinha o projeto final para fazer, nós já tínhamos, ou seja, já tínhamos um

documentário que era aquele tal em Portugal, tínhamos outro que era nas ilhas do Porto, e depois ainda tínhamos que fazer um individual, que era o nosso projeto individual, e era tanta coisa que eu, já estávamos em Março e ainda não sabia o que é que ia fazer. Na altura estava a ver as cassetes, e comecei de certa forma a arquivar momentos das cassetes na minha cabeça, ou seja "olha que interessante, aqui apareço com o pai ao colo, e depois nesta data apareço outra vez", ou aqui "isto reflete um bocado o que acontece mais tarde", ou "isto aqui mostra tão bem esta parte", e esta parte, e esta parte mostra tão bem a relação do pai comigo, ou da mãe comigo, ou do Dani comigo, ou do pai com a mãe, ou o que fosse, de alguém com alguém, comecei a arquivar assim mentalmente. E conforme eu ia vendo, eu passei muito tempo a ver as cassetes, eram oito vezes uma hora e meia... dá, não sou boa a matemática, mas dá para cima de 10 horas, e eu lembro-me de ver muitas vezes, muitas vezes, ao ponto de uma cassete de 1996 já fazia eco com uma cassete de 2000, ou qualquer coisa... E depois eu... quando eu decidi fazer um filme sobre os meus pais, eu não tinha forma, como eu estava cá, eles estavam no Luxemburgo, eu não tinha forma de me sentar com eles, nem tinha dinheiro para ir até lá, para me sentar com eles e fazer um, digamos, um documentário mais tradicional, o que fosse, então, decidi pegar nas cassetes, e coloquei-as numa *timeline*, e a partir daí comecei a recortar. Eu na altura, eu não me lembro de ver cinema de arquivo, como se chama agora cinema de arquivo, eu não me lembro de ver, se calhar vimos, numa aula qualquer com a Amarante, mas eu não tenho a certeza, só que eu não me lembro de ver cinema com imagens de arquivo desta forma, nós não víamos muito cinema português dentro da sala de aula, não sou professora, era também difícil de acesso, mas pronto, por outros motivos, se eu tivesse visto a Susana Sousa Dias, acho que naquela altura teria sido assim um "uau", o poder da imagem que já existe. Ou seja, na altura que eu fiz *Aos meus pais*, foi tudo muito intuitivo, de certa forma, e fiz, e fui buscar arquivos depois meus, que eu tinha de anos mais tarde, quando eu comecei a filmar, quando eu decidi que queria fazer cinema, coisinhas que eu tinha, que comecei a filmar, não sei o quê, e que achei interessante entrarem ali, naquele filme, e só poderem entrar ali. E só quando eu faço mestrado, é que,

de um ponto de vista académico, começo a pesquisar muito sobre cinema de arquivo. Todos os meus trabalhos eram virados para cinema de arquivo, o potencial do arquivo, as éticas em usar imagens de arquivo, ao ponto que hoje, questiono-me muito, se o *Aos meus pais* é um filme ético, porque eu peguei imagens dos meus pais, apesar deles saberem, eu disse na altura, estou a fazer um filme com umas cassetes, não sei o quê, e obviamente que eles viram o filme, e gostaram muito, choraram muito, não sei quê, e vejo sempre que eu digo, olha o filme vai passar não sei onde, e eles, pronto, lá vou eu aparecer, não sei onde...

Ou seja, eu sei que eles gostaram muito do filme, mas até que ponto é que foi ético da minha parte usar imagens deles, e também do meu irmão, que também aparece, de forma meia, não sei se foi inconsciente, se não, mas sim, foi inconsciente, porque depois mais à frente eu uso, e uso de forma consciente a imagem e o arquivo, tanto que eu acho muito interessante separar sempre o que é arquivo imagético, e o que é arquivo sonoro, porque depois isso aparece muito no *Memória Descritiva*, que é perceber também que o arquivo enquanto som funciona de uma certa forma, e pode ser usado de uma certa forma na construção de uma narrativa. Não é só a imagem, o cinema não é só imagem, também é som, hoje em dia, e pronto, eu aí comecei a trabalhar realmente o arquivo, o potencial do arquivo, misturar o arquivo com a imagem real, como é que eu consigo misturar da melhor forma o arquivo com a imagem real, como é que... de que forma é que eu posso filmar uma fotografia, será que tem de ser sempre da mesma posição, sempre de câmara de cima para baixo, será que eu posso colar à parede, será que eu posso, sei lá, no *Melusinas* há uma parte onde eu coloco as fotografias em cima do espelho, porque é o meu reflexo, então fazia sentido ser em cima do espelho. No *Memória Descritiva* eu projeto imagens de arquivo em tijolo, porque é a casa inacabada, ou seja, aquilo abriu uma possibilidade tão interessante de experiências, com o projetor, no lugar, com o projetor nos lençóis, e como é que tu podes criar uma imagem desformada com isso, sem ter que ir para, eu gosto de fazer tudo muito na hora, e não gosto de perder tempo na pós-produção... Perceber como é que eu posso fisicamente

brincar com a imagem, com lupas, e trabalhar também com um arquivo, uma fotografia. Mostro a fotografia toda?, mostro só um bocado?, se eu mostro só um bocado, eu aí decido retirar a história a que a fotografia está a representar em si, então decido mostrar, focar só num bocado da história, e isso é já criar uma narrativa, e dentro dessa pesquisa pelo arquivo, também foi muito uma pesquisa pelo cinema documental, porque é real, o que é que não é real, o que é verdade, o que é que não é verdade, o que é ficção, o que é que não é ficção. E acho que o brincar com o arquivo, eu digo brincar, mas é tratar muito cuidadosamente o arquivo, foi por isso que eu há bocado te disse, que a certa altura, no *Lugares da Ausência*, eu não sabia se estava a fazer ficção, se estava a fazer documentário, porque a forma como eu estava, e mesmo memória descritiva, quer dizer, aquilo é um documentário de uma casa em construção, mas ao mesmo tempo é um bocado a ficcionalização das vagas memórias que eu tenho da altura, ou seja, há ecos de uma criança num baloiço, e isso obviamente que isso é ficção, vem de um arquivo real, mas que eu ficciono, digamos, com outra imagem, então acho que o arquivo abriu-me portas, não só para explorar o cinema enquanto forma de arte, mas para explorar narrativas, e para explorar sobretudo o documentário, ou o documentário e a ficção.

E hoje estou tão convicta disso, daqui a um ano se calhar já não estou, mas estou mesmo convicta que ficção e documentário são apenas dois modos de produção diferentes, e o resultado que a gente vê, o filme em si, não é uma ficção nem é um documentário, e não é um híbrido, que eu também não gosto dessa palavra, porque há pessoas que dizem que híbrido parece um monstro, e é verdade, um híbrido na literatura é um monstro, é algo que gera boas coisas, e que se torna num monstro, e não é isso, é algo muito mais, não sei, não tenho palavras

Patrícia: Orgânico...

É isso, é muito mais orgânico, é algo muito... e depois isto leva a reflexões sobre a nossa realidade, porque a realidade é nossa, a minha é minha, a tua é tua, então será que vivemos só numa grande ficção, onde toda a gente tem

a sua realidade, ou numa enorme realidade, onde toda a gente tem a sua ficção. Não sei, são coisas que já me ultrapassam, não sou filósofa, mas leva-me a pensar muito nisso. E então querer encaixar cinema, ou na ficção, ou no documentário, para mim é muito estranho, e é cada vez mais estranho, inserir o meu cinema em documentário, apesar de um modo geral ser, só que ao mesmo tempo, se calhar eu podia fazer uma ficção, e abordar exatamente a mesma coisa, e dizer que é uma ficção.

Patrícia: Uma questão que eu tinha para te colocar é... como é que, normalmente, naqueles arquivos que tu tens, quem é que está atrás da câmara, fotográfica ou de filmar?

Melanie: Ou é o meu pai, ou é a minha mãe. Uma coisa que eu percebi de forma muito interessante, quando o meu pai está atrás da câmara, em momentos de passeios, ou a filmar a casa em Portugal. É muito raramente a filmar dentro de casa, quando é a minha mãe a filmar são sempre momentos de brincadeira com o meu pai, ou momentos onde ela estava sozinha connosco, a gente, sei lá, quando eu levo as filmagens onde eu sou bebé, ou o meu irmão é bebê, e nós estamos, tipo, deitados, sem fazer nada, e ela está lá a filmar, a falar, não sei o quê, a fazer-nos reagir. Mas era assim, ou era o meu pai, ou era a minha mãe. E as cassetes eram, e as fotografias depois também, eram formas de comunicar com Portugal, ou seja, eles filmavam a nossa vida, para mandarem para os familiares de cá, para eles verem como é que era, para eles também acompanharem um bocado o meu crescimento e o do meu irmão.

As fotografias. O meu pai gosta muito de fazer fotografias, desde muito novo, porque há muitas fotografias dele muito novo, e da minha mãe muito..., que eu sei que foi o meu pai que tirou. E acho que o meu avô, da parte do meu pai, também tinha uma câmara fotográfica que desapareceu, e que eu não sei se existem arquivos, ou se existem e se eu os tenho, não sei se são dele, se não. Em casa dos meus avós maternos, foi um marido de uma tia minha que levou para lá uma primeira câmara, então há registos também lá. Mas é o meu pai, eu lembro-me dele às vezes na... há uma série de

fotografias muito engraçadas aqui em casa, em Portugal, no meu quarto, que é agora o meu quarto (na altura era um quarto só com caixas, depois foi o meu quarto). Deve ter sido no verão, onde o pintámos todo de cor de rosa. Devia ser um domingo, porque eu estava com o melhor vestido, todo florido, e os sapatinhos, o cabelo todo arranjado, e assim para ir à missa, não sei. E eu lembro-me de pegar na cama e dizer-lhe, agora põe-te ali à beira da janela, eu lembro-me disso, põe-te à beira da janela, faz assim com o braço, então ele gostava de fotografar, e de fazer-nos sentar, ou de fazer-nos encenar qualquer coisa.

Há algures uma filmagem, onde eu lembro-me de ser eu a filmar, só que eu não sei se eu estava mesmo a filmar, se não. Eu já andei à procura. Foi num casamento, onde eu peguei na câmara, e eu lembro-me de pegar na câmara e estar a tentar perceber como é que se filmava.

E há lá de facto uma parte onde se vê assim, qualquer coisa, só que eu não consigo perceber se sou eu, ou se é o meu irmão. Mas isso terá de ser potencialmente a primeira vez que peguei numa câmara de filmar, e foi muito engraçado pensar nisso.

Patrícia: Para além dos arquivos, o outro elemento que tens vindo a trabalhar, principalmente depois no *Memória Descritiva*, depois no *Lugares de Ausência*, é do som, de que já falaste aí um pouco. Queres-nos falar um bocadinho como é que surge essa ideia de explorar também a parte sonora, e não só a parte da imagem?

Melanie: Sim.

Patrícia: No primeiro filme, *Aos Meus Pais* já tens ali uma série de sobreposições, de vozes...

Melanie: Sim. Da *voz off*.

Patrícia: ...em português e em francês.

Melanie: Sim.

Patrícia: Mas já há uma exploração do som que vai para lá do simples *voz off*, e som direto, não é?

Melanie: Sim.

Patrícia: Já há um pensamento, uma concepção daquilo que poderia ser o som. Mas depois no *Memória Descritiva*, e no *Lugares de Ausência*, tu puxas ainda mais ao limite...

Melanie: É muito forte.

Patrícia: ...essa exploração.

Melanie: Sim. Eu lembro-me que quando comecei a fazer o *Memória Descritiva*, eu não queria de todo ter *voz off*. O cinema não pode ser só eu com imagens a falar, por uma vez. Tem que ser também... Quero fazer um filme só com imagem e com som, e som sem ser *voz off*. Sem ter que estar a explicar a imagem. Foi um bocado por aí.

E o *Memória Descritiva* foi muito interessante e muito importante para eu perceber, de facto, o meu processo criativo e a forma como é que eu faço filmes. Porque eu filmava, ia para a mesa de montagem, montava, voltava a filmar, voltava a vir. E isso é também o interessante deste meu autobiográfico, deste meu documentário, que é fazendo sozinha tenho muito espaço, tenho muita flexibilidade, e o processo é muito orgânico, como estavas a dizer há bocado. Um filme ser orgânico, para mim o meu processo tem que ser orgânico. Ou seja, tenho que ter espaço para ir... Se eu preciso de pegar na câmara, tenho que ter espaço para poder pegar na câmara e ir fazer o que sinto que tenho que fazer com a câmara antes de passar para a sala de montagem. Ou se estou na sala de montagem e ainda não tenho... Se eu preciso estar na sala de montagem primeiro, estou na sala de montagem primeiro, com os arquivos. Se eu preciso estar só com um som, estou só com um som. Então foi muito interessante nesse filme perceber isso.

E quando... eu sabia, a nível de imagem, o que queria, e para mim foi sempre muito complicado trabalhar o som. Ou seja, acho que caímos muito na

tendência de, caímos quando somos realizadores novos ou quando somos estudantes em cinema e pensar só na imagem. Imagem, imagem, vai mostrar isto, vai mostrar aquilo, não sei o quê, e o som fica para o final. Tanto que, obviamente, em muitos exercícios de escola, o som é sempre o pior, porque não se pensa nisso, nem sequer se pensa onde colocar o microfone, na posição certa, no local certo, na altura certa, porque o som é uma coisa tão à margem que não pensamos nisso.

E eu queria muito pensar no som. A imagem já estava feita, estava decidida. Eram dois planos, um plano das fotografias, outro plano das projeções. E o som é que tinha agora que dar... Não era a imagem necessariamente que dava a narrativa, porque o que a gente vê é uma casa em construção. O som é que tinha que dar o autobiográfico à imagem. E foi a partir daí que eu comecei a trabalhar. Eu lembro-me de ver uma cassete qualquer, onde o meu pai, ou a minha mãe, está a regar e o meu pai está a filmar a casa, e o meu irmão, algures ao fundo, começa aos berros. "Oh pai, eu já tirei fotografias à nossa casa"... E isso depois até aparece no filme, "à casa nova".

E achei aquilo tão interessante, de estar a olhar para uma coisa e ouvir alguém ao longe a gritar qualquer coisa, e ter alguém mais perto a regar. E aquilo está tão "coiso" que eu pensei, isto é interessante pensar o som assim, quando se pensa... porque eu estava a pensar, o autobiográfico ali era a memória, não é? E eu pensar a memória como algo distante, que está cá, mas que eu não consigo acessar completamente, porque eu era muito pequena. Então aquilo é um bocado memória, sonho, o que fosse. E foi a partir desse trecho de cassete que eu comecei a explorar o som como... a explorar o som do arquivo, ou seja, a pensar o som do arquivo como um arquivo próprio, sem ser: tenho uma cassete, e dentro da cassete tenho o arquivo da imagem, tenho o arquivo de som, da mesma forma que numa fotografia tenho o arquivo de imagem, se a virar ao contrário, posso ter um arquivo escrito.

E comecei a pensar no som assim, e comecei a explorar a partir do arquivo, na segunda parte do filme, assim. Na primeira parte, aquele crescendo de obras, que depois desce, que vê-se tão bem numa sala de cinema, gosto

tanto de ver o filme projetado, no computador não faz tanto impacto, mas foi super interessante fazer isso. E pensar, olhar para a imagem e pensar, ok, aqui temos as fundações. O que é que se ouve nas fundações, como se está a fazer as fundações numa casa. Ouve-se um trator, um trator não, mas uma máquina de, sei lá, como se chama, de tirar a terra. Ou se calhar ouve-se vozes a gritar, se calhar ouve-se algo a martelar, os pauzitos, para fazer as linhas retas, para saberes para onde é que o terreno vai, não sei quê, não sei que mais. Quando colocas os blocos, o que é que ouves? Imagina que estás dentro de uma obra, o que é que ouves quando alguém coloca um bloco em cima de um outro? Depois alguém a pôr o cimento, a colocar lá dentro, se calhar alguém a fazer outra coisa, se calhar há tipo um rádio algures. Então foi um construir, ficcionalizar o som das imagens. E isso foi muito, foi muito giro. Tenho um arquivo enorme agora de sons de obras, se alguém precisar. (riso)

Mas foi muito giro dar vida àquelas imagens através do som. E depois, mais tarde, quando vou para o lugar, já descubro outra cassete onde há imagens da casa a ser construída. E o som era completamente diferente. E isso foi algo que eu, na altura em que eu estive a fazer o *Lugares de Ausência*, como eu também tinha que escrever um relatório, porque foi um filme tese, tinha que escrever um relatório, não chegou a ser do tamanho de uma tese, mas tinha que ter ainda algum texto. Lembro-me que na altura em que comecei a pensar em fazer o filme, li muito as teorias do Jean Epstein, sobre fotogenia, que eu também já tinha lido para o *Memória*. Só que eu no *Lugares* descobri que ele também tinha teorizado a *sonogenia*, ou seja, o som, viver o som por si próprio sem ter que ser um sustento da imagem. Da mesma forma que a imagem tem que ser um sustento por si só, sem ter um diálogo a acontecer por cima.

Isso foi muito interessante, não é? Ter essa perspectiva no som. E acho muita pena não se falar disso em aulas de cinema. Acho mesmo. Foi uma descoberta tão interessante, muito mais do que uma prática de som, ter uma teoria de som. E é por isso que o som, de repente, ganha realmente uma importância nos filmes muito maior do que inicialmente no *Aos Meus Pais*.

Patrícia: Tu achas ou sentes que alguma vez foste prejudicada por seres mulher?

Melanie: Sim. Sim, sim. (riso)

Eu já falei disto várias vezes, e falo abertamente, com o passar dos anos também tenho mais distância com isso.

Mas sim, na licenciatura, muito, por ser mulher. Os típicos comentários de um "prof" que nós tínhamos, que eu acho que ainda dá aulas até, mulheres não fazem cinema, porque são muito sensíveis, porque choram muito. Eu nunca fui dada, eu e as minhas, éramos cinco ou seis mulheres dentro do curso de 30 e tal, nunca fomos dadas as mesmas oportunidades que os nossos colegas homens.

E eu digo isto porque não saíram de lá... saiu lá o meu filme, enquanto realizadora. Eu lembro-me em projetos e tudo, era sempre um colega a dirigir, porque era uma colega. Tanto que essa tal ficção documentário que eu fiz, que nunca vai estrear, tem um propósito por não estrear. Não sei se convém dizer se não, mas, na altura, aquilo foi dentro de uma residência artística que se ia fazer no último semestre do curso. E o diretor, já não sei quem foi, convidou-me para ser a realizadora do filme porque eles queriam que fosse uma mulher a realizar. Isso caiu-me tão mal, logo a mim.

E mesmo durante as aulas, a aula que a gente tinha, até ao último ano, até a gente ter a tal professora Amarante, nós tínhamos sempre homens professores. Nenhum cinema de mulheres, o cinema de mulheres que havia dentro da sala de aula era eu que o trazia quando tínhamos que fazer trabalho, eu recusava-me a fazer trabalhos sobre mais um realizador, sobre mais não sei quê. Os primeiros trabalhos sobre realizadoras fui eu que o levei para a sala de aula graças ao livro da Ana Catarina, que saiu acho que no ano anterior a eu fazer esse trabalho, e eu entretanto tinha conseguido o livro de forma digital e tinha lido e estava tipo porque é que não se fala da Teresa Villaverde na sala de aula, já que ela é a realizadora portuguesa? Porque é que não se fala da Margarida Cordeiro? Porque é que não se fala da Noémia

Delgado? Porque é que não se fala da Bárbara Virgínia que fez um filme na década da ditadura?

Porque é que se fala sempre e sempre, todos os anos – cuidado que Manoel de Oliveira é muito importante, não digo o contrário –, mas porque é que se foca tanto, constantemente, Manoel de Oliveira quando se pode também estar a falar de uma outra realizadora?

Patrícia: Onde é que... Tu estás profissionalmente no lugar que te imaginavas? Num lugar em que te sentes confortável? Achas que ainda falta alguma coisa?

Como é que tu te posicionas assim no mercado cinematográfico em Portugal?

Melanie: É assim, eu acho que não me posso queixar. Eu acho de facto que não me posso queixar de todo.

Posso queixar-me porque vivemos num sistema muito precário, muito, muito precário e sente-se muito na pele. Não é fácil de todo ser, trabalhar em cinema em Portugal. Obviamente eu não sou só realizadora. Sou também, faço parte de um festival de cinema, de um pós-doc. Volta e meia vou dando aulas, volta e meia ajudo em produções, ajudo produtoras que conheço a escrever dossiês, a organizar dossiês, a traduzir dossiês.

E se tiver que ser faço outras coisas mais. Também faço formações de cinema, a jovens, ou seja, a crianças e a jovens. E a realização em si acontece com muita sorte uma vez por ano, não é?

A nível de, enquanto realizadora em Portugal, eu acho que não me posso queixar. Só que também estou ciente que o facto de eu não me poder queixar é porque vem com muito trabalho por trás. Ou seja, eu...

Patrícia: O panorama em Portugal não é animador, também.

Melanie: Não é, é de todo. De todo.

Mas acho que ir de uma curta académica para um festival como o Doclisboa, estrear lá, ganhar um prémio, que ganhei um prémio, o prémio do júri na

competição Verdes Anos, e ter logo um produtor que está interessado em produzir o meu próximo projeto, eu, para quem... Ou seja, pensando na pessoa que eu era mentalmente quando estava a fazer o filme, a pensar como é que eu vou fazer e sair ali com aquele filme, e de repente aquele filme abrir-me estas portas, foi muito... Para mim foi mesmo... foi uma sorte do carago. Foi mesmo, senti-me mesmo muito sortuda, muito sortuda. E depois, quando decidi continuar a fazer os estudos mesmo, apesar de estar a escrever a longa, porque também, obviamente, depois também percebi que ia demorar muito tempo (Não pensei que demorasse tanto, confesso. Foi um processo também muito frustrante, mas percebi que ia demorar tempo a fazer a longa). Os filmes que eu fiz a seguir, o *Memória* e o *Lugares*, o *Memória* também passou no Doclisboa na altura. Era a pandemia, eles não tinham competição, mas tinham aquelas semanas por mês de programação. E o meu passou em dezembro de 2020. E tinha estreado no pós-doc. E depois o *Lugares* estreia no Doclisboa na competição nacional, enquanto filme académico.

E, por um lado, eu... Claro, eu ponho-me em questão muito... penso... Como é que é possível um filme académico ir para uma competição nacional no Doclisboa? Eu sei que o... Ou seja, eu vejo o meu primeiro filme, *Aos Meus Pais*, entrar no Doclisboa sem eu conhecer ninguém. Eu sei, eu... E eu aí... Para mim, aí é óbvio que eles gostaram do filme e que quiseram.

A partir do momento em que conhecem o meu nome, eu começo sempre a adivinhar de mim própria. E penso, ok, se calhar eles colocaram porque não tinham mais ninguém, porque eu tenho esta não sei, não faço ideia. Mas começo-me a questionar. A questão é que eu... Eu agora... Eu entrei num programa patrocinado por Cannes, que se chama *The Factory*, onde o desafio é fazer-se um filme em co-realização com um realizador internacional e ir a Cannes estrear esse filme e fazer um *pitching* da nossa primeira ou segunda longa.

O processo de seleção cá em Portugal foi... Fomos vários a... Era só para pessoas cá do norte, realizadores do norte, até quarenta anos. E foi um *open*

call, ou seja, houve um processo de seleção, houve um processo de entrevista. O facto é que ao fim do dia selecionaram-me para ser uma das quatro realizadoras a participar no programa. E eu aí... Eu coloco o meu trabalho sempre muito em questão. Só que também acho que... Tem sido... Têm sido tantos anos sem férias. Sempre a trabalhar. Que acho que também tenho algum mérito, não é? No percurso que fiz, ou que tenho vindo a fazer.

Há qualquer coisa que os outros veem em mim e no meu trabalho que eu tenho de começar também a ver em mim própria. E... Este processo desta co-realização correu muito mal. Correu muito mal com o co-realizador. Tanto que o filme não vai sequer chegar a estrear. Mas foi uma experiência. Eu saio disto mais convicta do que nunca. Que eu realmente tenho direito a ter... Uma voz. E tenho todo o direito em perceber que o meu trabalho tem mérito. E que não há problema nisso. Está tudo bem.

Eu penso no meu percurso e penso que foi... tem sido um percurso doloroso. Têm sido filmes obviamente não pagos. A minha primeira longa profissional foi paga. Só que num processo de cinco anos o que eu fui paga, o que a minha equipa foi paga, é claramente injusto. Super, super precário. Mas... Por acaso nunca pensei em desistir de cinema.

Patrícia: Obrigada, Melanie. É mais um testemunho de muito trabalho, persistência e resistência, para o podcast do Projeto *Speculum*.

Notas biográficas

Ana Catarina Pereira é Professora Auxilar na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior e doutorada em Ciências da Comunicação, na vertente Cinema e Multimedia, pela mesma universidade. É directora do Mestrado em Cinema e investigadora do centro LabCom - Comunicação e Artes. Entre 2021 e 2023 foi investigadora responsável pelo projecto exploratório *Speculum: Filmar-se e Ver-se ao Espelho: O uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa* (FCT). É licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa e mestre em Direitos Humanos pela Universidade de Salamanca. Trabalhou vários anos como jornalista e colaborou com as publicações *Notícias Sábado* e *Notícias Magazine* (*Diário de Notícias*), *jornal I*, revistas *Focus*, *Up*, *Saber Viver* e *Happy Woman*. Foi co-fundadora e directora da revista online *Magnética Magazine* (2008/10); directora do curso de Ciências da Cultura, da UBI (2017/19), coordenadora do GT de Estudos Fílmicos da Sopcom (2017/22) e representante da FAL na Comissão para a Igualdade (2019/22). É autora dos livros *A Mulher-Cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação* e *Estudo do Tecido Operário Têxtil da Cova da Beira*. Co-organizou as obras *Cinema e Outras Artes*, *Filmes (Ir)refletidos*, *UBICinema 2007/2017, Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses*, e *Colectânea de Poesia - Poetas do Fundão*, entre outras, publicando regularmente em revistas científicas nacionais e internacionais. É curadora e júri de festivais de cinema, com especial destaque para a participação anual no Porto Femme Film Festival. Os seus interesses de investigação incidem em estudos feministas fílmicos, pedagogia nas artes e cinema em português.

Ana Isabel Soares é Professora Associada da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve e membro integrado do Centro de Investigação em Artes e Comunicação. Doutorada no Programa em Teoria da Literatura pela Faculdade de Letras de Lisboa (2003), ali concluiu uma investigação de pós-doutoramento sobre cinema português e poesia (2009). Leciona na Universidade do Algarve desde 1996, tendo ensinado cursos breves noutras universidades, portuguesas e estrangeiras. Integrou a equipa de fundadores da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, de que foi a primeira Presidente (2010-2014). Foi investigadora co-responsável no projeto SPECULUM. É autora de publicações em livros e recistas científicas, sobretudo relacionadas com cinema português e cineastas portuguesas, assim como de dossiês pedagógicos para o Plano Nacional de Cinema. Atualmente, é vice-Diretora do Departamento de Artes e Humanidades da FCHS-UAlg.

Angela Prysthon é doutora em Critical Theory And Hispanic Studies pela Universidade de Nottingham (1999). Realizou estágio sénior como pesquisadora visitante da Universidade de Southampton, Reino Unido (2012-2013). Foi pesquisadora visitante da Universidade de Córdoba, Argentina (2022-2023). É Professora Titular da Universidade Federal de Pernambuco. É autora dos livros *Cosmopolitismos periféricos* (Bagaço, 2002), *Utopias da Frivolidade* (Cesárea, 2014), *Retratos das Margens* (Pontes, 2022) e *Recortes do Mundo* (Pontes, 2023), artigos em diversos periódicos como *Devires* (UFMG), *Revista da FAMECOS* (PUCRS), *Cinéma et Cie*, *La Furia Umana*, e capítulos em livros como *O olhar feminino no cinema hispano americano* (2015) e *Visualidades Hoje* (2013). Foi vice-presidente da COMPÓS - Associação Nacional dos Programas de pós-graduação em Comunicação (2005-2007) e presidente da SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (2017-2019).

Anna Petracca é artista multidisciplinar, pesquisadora e Professora Auxiliar na Universidade da Maia em cursos de licenciatura e mestrado, nas áreas de Arte Multimédia e Comunicação. É doutora em Media Artes

pela Universidade da Beira Interior (2022) e Bacharel em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (2018). Em 2022 defendeu a sua tese de doutoramento intitulada "A subversão da identidade através da autorrepresentação na videoarte de mulheres". As suas pesquisas tanto académicas quanto criativo-artísticas atravessam principalmente as questões do corpo, género, identidade, processos criativos e (auto) representação. Em 2016 participou do programa de mobilidade entre o curso de Cinema e Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (Curitiba, Brasil) e o European Master Degree in Documentary Filmmaking (DocNomads) na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia (Lisboa), realizando o seu primeiro filme, intitulado *Corpo*, que estreou no Festival de Cinema na Bienal Internacional de Curitiba.

Carina Infante do Carmo é Professora Associada da Universidade do Algarve. Membro integrado do Centro de Estudos Comparatistas (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) e colaboradora do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (Universidade do Algarve). Tem estudado autores portugueses novecentistas, o movimento neo-realista e a escrita autobiográfica, em particular o género da crónica. Entre as suas publicações registam-se *A Visagem do Cronista. Antologia de Crónica Autobiográfica Portuguesa - Séculos XIX-XXI* (2 vols., 2018), *A Noite Inquieta. Ensaios sobre Literatura Portuguesa, Política e Memória* (2020) e, em co-organização com outros autores, *Neo-Realismo e Infância (*2019) e *Presença e Memória. Homenagem a Paula Morão (*2022).

Carla Cerqueira é doutorada em Ciências da Comunicação – especialização em Psicologia da Comunicação pela Universidade do Minho. Atualmente é Professora Associada na Universidade Lusófona, diretora do Doutoramento em Comunicação e Ativismos e investigadora integrada no CICANT – Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias. Os seus interesses de investigação incluem género, feminismos, interseccionalidade, ONGs, ativismo, cidadania digital e media. Integra vários projetos de investigação nacionais e internacionais; é investigadora do projeto *Speculum*

- Filmar-se e ver-se ao espelho: o uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa e investigadora principal do projeto "FEMglocal – Glocal feminist movements: interactions and contradictions" (PTDC/COM-CSS/4049/2021). É a coordenadora do Comité de Investigação e Políticas da GAMAG – Global Alliance on Media and Gender. Faz parte da direção da APEM – Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres e integra o Comité de Ética da ECREA.

Caterina Cucinotta é doutorada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa (2015) e Professora Auxiliar na Universidade Rey Juan Carlos em Madrid. Foi investigadora bolseira da FCT de pós-doutoramento no Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, onde desenvolveu o projeto "Figurinos e textura espacial: design e arte no cinema português dos últimos 50 anos" e coordenou o GI "Cultura, Identidades e Poder" (2021-2023). Dentro da sua vasta produção de capítulos, artigos e comunicações, destacam-se os livros *Viagem ao cinema através do seu vestuário* (2018), *Figurinos e figurinistas de Portugal. Conceitos para novas materialidades* (2023) e o vídeo-ensaio *De la femme* (2021).

Danielle Parfentieff de Noronha é doutora em Mídia, Comunicação e Cultura pela Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), mestra em Antropologia pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) e graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). É professora efetiva do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Atualmente, realiza pesquisas sobre coletivos de mulheres e dissidências de género do cinema e do audiovisual brasileiros.

Daniel Oliveira é mestre em cinema pela Universidade da Beira Interior, onde atualmente frequenta o doutoramento em Media Artes, com bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Atuando como crítico desde 2004, está filiado na Associação Brasileira (Abraccine) e na Federação Internacional de Críticos de Cinema (Fipresci). Formado em Comunicação

Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com especialização em História da Cultura e da Arte pela mesma instituição, e pós-graduação em Roteiro para Cinema e TV, pelo Humber Institute, de Toronto. Em Portugal, integra a equipa de programação do CineEco – Festival Internacional de Cinema Ambiental da Serra da Estrela – e atua como tradutor e copywriter para o Curtas Vila do Conde. No Brasil, foi freelancer para veículos como *O Estado de S. Paulo*, revistas *SET* e *Teorema* e, entre 2012 e 2018, foi repórter e crítico do jornal *O Tempo*.

Eduardo Paz Barroso é Professor catedrático de Ciências da Comunicação na FCHS da Universidade Fernando Pessoa. É investigador do LabCom da Universidade da Beira Interior. Obteve o título de Agregado pela Faculdade de Letras e Artes Universidade da Beira Interior (2009). Doutor em Ciências da Comunicação pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa (2002), licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1986). Programador cultural e artístico em diversas instituições públicas e privadas a convite das quais também tem feito inúmeras conferências. Presidiu ao centro de espetáculos Coliseu Porto (2014-20). Foi o primeiro Director do Teatro Nacional S. João (1992-95). Foi colaborador do SBAL da Fundação Calouste Gulbenkian, foi jornalista profissional e integrou o painel de júris do ICA. Escreve sobre artes, cinema, literatura e estudos mediáticos. Autor de dezena e meia de livros e de mais de uma centena de artigos em publicações de referência e de diversos catálogos sobre artes plásticas.

Fátima Chinita é Professora Adjunta com agregação na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, onde lecciona desde 1995 matérias de Estudos Fílmicos, Narrativas Cinematográficas e Produção. É coordenadora do Mestrado em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico da ESTC – IPL, Lisboa, e lecciona a UC de Interartes e Intermédia no Doutoramento em Artes e da Imagem em Movimento da Universidade de Lisboa/IPL. Publica regularmente em inglês sobre intermedialidade, narrativas cinematográficas e filme-ensaio. Neste último contexto foi editora convidada da revista *Ekphrasis – Images, Cinema, Theory, Media*,

vol. 26, no. 2 (Dezembro 2021); do volume intitulado *The Essay Film as Self-Representational Mode,* da Faculty of Theater and Television, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Roménia (revista indexada à Scopus e disponível em acesso aberto).

Julia Gabriella Nogueira Munhoz é Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, bacharel em Direito, mestre e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). É professora de Direito na Faculdade Fasipe-Cuiabá, pesquisadora colaboradora do Grupo de Pesquisa Multimundos/UFMT, e jornalista do site pnbonline.com.br

Julia Marques é Mestre em Cinema e Narrativas Sociais pela Universidade Federal de Sergipe. Doutoranda em Media Artes na Universidade da Beira Interior, com bolsa da FCT. Foi bolseira de investigação do projeto *Speculum: Filmar-se e Ver-se ao Espelho: O uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa* (EXPL/ART-CRT/0231/2021). Parecerista da Revista científica *TOMO* (2023), é membro-colaborador do LabCom, Unidade I&D da Faculdade de Artes e Letras da UBI. Integrou o júri de pré-seleção do Porto Femme International Film Festival. Professora Substituta no curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Sergipe (2018-2020). Licenciada em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná. É realizadora de filmes autorais de ficção, experimentais e documentais, tem artigos e capítulos de livros publicados, assim como realização de mediação, palestras e comunicações orais em eventos sobre temáticas relacionadas com o cinema de mulheres, cinema de autor e cinema contra-hegemónico.

Patrícia Nogueira é Professora Auxiliar na Universidade da Beira Interior, onde dirige a licenciatura em Cinema, Professora Visitante na Krzysztof Kieślowski Film School e investigadora integrada no LabCom, no grupo i*Artes. Doutorada em Media Digitais pelo programa internacional UT Austin-Portugal, com especialização em Criação Audiovisual e de Conteúdos

Interativos, e com mestrado em Fotografia e Cinema Documental. Em 2015 esteve em residência no National Film Board do Canadá e em 2016 foi *visiting scholar* no departamento de cinema da Universidade do Texas em Austin. Começou a trabalhar na indústria cinematográfica em 2004, na produção de longas-metragens de ficção, e desde 2010 que se dedica ao documentário. Nos últimos anos tem sido júri em vários festivais internacionais de cinema, nos concursos do ICA e da FCT. É co-directora do Festival Internacional de Documentário MDOC e do grupo de investigação CCVA – Cinema and Contemporary Visual Arts, na NECS. Os seus interesses de investigação centram-se em Documentário – autoral, experimental, interativo, expandido –, em Teorias Feministas do Cinema e em Cultura Digital.

Pedro Pinto de Oliveira é Professor e Pesquisador Associado do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), ambos da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutorado em Comunicação e Artes na Universidade da Beira Interior (UBI/Portugal) e Pós-doutorado em Comunicação e Política no Instituto Politécnico de Coimbra. Os seus temas de interesse variam entre Comunicação e Filosofia, Figuras Públicas, Comunicação Multimodal, e Ensaio Audiovisual Científico. Jornalista e editor do site pnbonline.com.br

Priscila Lima Freitas é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO-UFMT). Possui mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO-UFMT). Graduada em Letras pela Universidade de Cuiabá (UNIC). Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Fez o curso superior de Tecnologia em Teatro pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). É professora convidada no curso de Tecnologia em Teatro pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). Também é iluminadora

atuante no mercado de trabalho em Mato Grosso e região. As suas principais áreas de interesse são Cinema, Artes, Educação, Linguagem, Comunicação e Cultura.

Sérgio Bordalo e Sá é Investigador integrado (desde 2015) e coordenador do pólo do INET-md na FMH (desde 2023), e ainda coordenador-adjunto do CEAP (FMH). Tem um doutoramento em Estudos Artísticos – Estudos do Cinema e Audiovisual pela FLUL (2013), um mestrado em Film Studies pela The University of Iowa (2001) e uma licenciatura em Ciências da Comunicação pela NOVA FCSH (1998). Teve uma bolsa de investigação no CRIA (2014) num projecto sobre filmes turísticos. Actualmente investiga a relação entre a dança e o cinema. Foi ainda membro de equipa de três projectos financiados pela FCT, estando um deles ainda em vigor (*Ghost Dance*: Metodologias de análise da corporalidade no contexto da performance de dança em Realidade Virtual – EXPL/ART-PER/1238/2021).

Objetivos de Desenvolvimento Sustentável das Nações Unidas – Agenda 2030
Objetivo 4 – Garantir o acesso à educação inclusiva, de qualidade e equitativa, e promover oportunidades de aprendizagem ao longo da vida para todos
Objetivo 5 – Alcançar a igualdade de género e empoderar todas as mulheres e raparigas
Objetivo 8 – Promover o crescimento económico inclusivo e sustentável, o emprego pleno e produtivo e o trabalho digno para todos
Objetivo 10 – Reduzir as desigualdades no interior dos países e entre países

DOI FCT - LABCOM
https://doi.org/10.54499/UIDB/00661/2020

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
COMPETE 2020
QUADRO DE REFERÊNCIA ESTRATÉGICO NACIONAL
UNIÃO EUROPEIA
Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional

UNIVERSIDADE BEIRA INTERIOR
LABCOM COMUNICAÇÃO & ARTES
speculum

O presente livro, dividido em dois volumes, é uma compilação de artigos escritos por investigadoras e investigadores que integram o projeto "*Speculum*: Filmar-se e Ver-se ao Espelho: O uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa". Iniciado em 2021, *Speculum* foi consolidado com o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia, através de financiamento destinado a projetos exploratórios (EXPL/ART-CRT/0231/2021). Neste segundo volume, reúnem-se reflexões realizadas na primeira pessoa. Partindo de alguns ensaios que dão a palavra a diversas realizadoras de cinema portuguesas e brasileiras, procede-se, por fim, à transcrição das onze entrevistas realizadas ao longo do projeto. Todas elas continuam disponíveis na íntegra, no nosso site, na secção de podcasts: https://speculum.labcom.ubi.pt

Editora LabCom
labcom.ubi.pt