



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

THAYNÁ STEPHANY DE ALMEIDA TORELLA

CURADORIA NO FINCAR:

**A exibição da medialidade para análise da curadoria numa apropriação do
gesto**

Recife

2021

THAYNÁ STEPHANY DE ALMEIDA TORELLA

CURADORIA NO FINCAR:

**A exibição da medialidade para análise da curadoria numa apropriação do
gesto**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues

Recife
2021

Catalogação na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

T678c Torella, Thayná Stephany de Almeida
Curadoria no FINCAR: a exibição da medialidade para análise da curadoria numa apropriação do gesto / Thayná Stephany de Almeida Torella. – Recife, 2021.
204f.: il. fig.

Sob orientação de Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2021.

Inclui referências, apêndices e anexo.

1. Comunicação. 2. Curadoria. 3. Festivais. 4. Cinema. 5. Medialidade. Mulheres. I. Rodrigues, Laécio Ricardo de Aquino. (Orientação). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2022-67)

THAYNÁ STEPHANY DE ALMEIDA TORELLA

TÍTULO DO TRABALHO: “CURADORIA NO FINCAR: A exibição da medialidade para análise da curadoria numa apropriação do gesto.”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Aprovada em: 04.10.2021

BANCA EXAMINADORA

Participação via Videoconferência

PROF. LAECIO RICARDO DE AQUINO RODRIGUES
Orientador /UFPE

Participação via Videoconferência

PROFA. CRISTINA TEIXEIRA VIEIRA DE MELO
Membro Interno/UFPE

Participação via Videoconferência

PROF. FÁBIO ALLAN MENDES RAMALHO
Membro Externo/UNILA

AGRADECIMENTOS

Àquelas que vieram antes e me deram um lindo significado para família:
À minha mãe Viviane de Almeida e a minha avó América de Almeida.

À Pâmella Minnelli, que diariamente traz alegria e amor, sendo sempre tão doce e gentil, e que em nenhum momento me deixou esmorecer num tempo insalubre pandêmico, em que estive envolvida com um trabalho tão importante quanto essa dissertação.

Obrigada ao meu orientador Laécio Ricardo, que teve grande sensibilidade para as aflições humanas e para com o momento vivido, as curadoras entrevistadas do FINCAR, a Universidade Federal de Pernambuco, ao PPGCOM e seus funcionários, em especial à Roberta Soares, e a CAPES.

As famílias das mais de 567 mil vidas perdidas nessa pandemia!

Este trabalho pretende iluminar corpos comumente apagados em nossa sociedade, e acredita em um cinema possível para todos!

*“A intervenção crítica não muda o mundo,
mas não acredito que o mundo possa mudar
sem uma intervenção crítica.”*

(Judith Butler)

RESUMO

Este trabalho visa identificar uma medialidade na leitura do gesto (AGAMBEN, 2015) curatorial da segunda edição do Festival Internacional de Cinema de Realizadoras (FINCAR), que são lidas aqui, como a identificação de uma metodologia que se exibe (medialidade), e de características singulares (gags) que denotam algo novo que surge dentro de uma tradição curatorial de cinema, tomando como principal análise os dois filmes presentes na segunda edição do festival: “TECNOLOGIA A SERVIÇO DA ORGIA 1 - Eu Tive Que Engolir or Engolir Porra Nem1a” (PE, 2017), da realizadora Kalor Pacheco e o “Mulheres Rurais em Movimento” (PE, 2016) com codireção entre Héloïse Prévost e O Movimento da Mulher Trabalhadora Rural do Nordeste (MMTR-NE), que mobilizam conceitos cerne para nossa investigação, além de uma análise quanto ao conteúdo do catálogo da edição, produzido pelas curadoras do festival. A investigação parte por uma introdução que faz emergir o campo de estudos dos festivais de cinema, passando pelo acontecimento histórico para o cinema local pernambucano com o capítulo “Que porra é cinema de mulher?”, compreendendo ao fim a característica mais marcante dentro da curadoria da segunda edição do festival, a subjetividade das curadoras, que em sua maioria eram negras.

Palavras-chave: curadoria; festivais; cinema; medialidade; mulheres.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo identificar una medialidad en la lectura del gesto curatorial (AGAMBEN, 2015) de la segunda edición del Festival Internacional de Cine de Mujeres Directoras (FINCAR), que se leen aquí, como la identificación de una metodología que se exhibe (medialidad), y de características singulares (gags) que denotan algo nuevo que emerge dentro de una tradición curatorial del cine, tomando como análisis principal las dos películas presentes en la segunda edición del festival: “TECNOLOGIA A SERVIÇO DA ORGIA 1 - Eu Tive Que Engolir or Engolir Porra Nem1a” (PE, 2017), de la directora Kalor Pacheco y “Mulheres Rurais em Movimento” (PE, 2016) codirigida por Héloïse Prévost y el Movimento da Mulher Trabalhadora Rural do Nordeste (MMTR-NE), que movilizan conceptos centrales para nuestra investigación, además de un análisis del contenido del catálogo de la edición, elaborado por las curadoras del festival. La investigación parte de una introducción que hace emerger el campo de estudios de los festivales de cine, recorriendo el acontecimiento histórico para el cine local en Pernambuco con el capítulo “¿Qué cojones es el cine de una mujer?”, comprendiendo al final el rasgo más llamativo dentro de la curaduría de la segunda edición del festival, la subjetividad de las curadoras, en su mayoría negras.

Palavras-chave: curaduria; festivales; cine; medialidad; mujeres.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 –** Recorte de comentário da discussão Cinema de Mulher no Facebook 21
- Figura 2 –** Recorte de comentário da discussão cinema de mulher, sem autor identificado 22
- Figura 3 –** Recorte de comentário da discussão cinema de mulher no Facebook 24
- Figura 4 –** Fotograma da equipe feita por Tiago Calazans para a divulgação da primeira edição do FINCAR 41
- Figura 5 –** Cartaz feito por Joana Liberal para a primeira edição do FINCAR 45
- Figura 6 –** Fotograma feita por Biatriz Ataídio para a divulgação da segunda edição do FINCAR 47
- Figura 7 –** Arte feita pela artista Biarritz para o programa de acesso ao festival 56
- Figura 8 –** Fotograma da videorreportagem do jornal Diário de Pernambuco sobre a primeira edição do FINCAR 59
- Figura 9 –** Fotograma da videorreportagem do jornal Diário de Pernambuco sobre a segunda edição do FINCAR 61
- Figura 10 –** Fotograma do curta-metragem 1 - Eu Tive Que Engolir or Engolir Porra Nem1a 65
- Figura 11 –** Fotograma do curta-metragem 1 - Eu Tive Que Engolir or Engolir Porra Nem1a 65
- Figura 12 –** Fotograma do curta-metragem 1 - Eu Tive Que Engolir or Engolir Porra Nem1a 65
- Figura 13 –** Fotograma do média-metragem “Mulheres rurais em movimento” 71
- Figura 14 –** Fotograma do Movimento da Mulher Trabalhadora Rural do Nordeste (MMTR-NE) no cinema São Luiz 74
- Figura 15 –** Trecho do texto da curadora Elaine Una: Mostra Corpos de terra e mar 80

Figura 16 –	Trecho do texto da curadora Íris Regina: Mostra Existir, 80 ocupar
Figura 17 –	Trecho do texto da curadora Aurora Jamelo: Mostra Vivas 81 nos queremos!
Figura 18 –	Trecho do texto da curadora Cíntia Lima: Mostra Recontando 82 a história!
Figura 19 –	Trecho do texto da assistente de curadoria Mariana Souza: 83 Mostra É minha cada parte do meu corpo
Figura 20 –	Trecho do texto da assistente de curadoria Rayanne Layssa: 84 Mostra Noturnas
Figura 21 –	Arte no formato gif para o site da segunda edição do festival 86
Figura 22 –	Print do post da página do FINCAR no Instagram 88
Figura 23 –	Arte do podcast “Mulheres no Cinema Pernambucano” 91

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	O QUE É O GESTO PARA A PESQUISA	12
2	INSCREVENDO EM PEDRA	18
2.1	O QUE PORRA É CINEMA DE MULHER?	18
3	UMA BREVE HISTÓRIA DE CURA	29
3.1	CURADORIA: UM CAMPO DE DISPUTA	29
3.2	FESTIVAIS E CURADORIA: UM BREVE CAMINHO	33
3.3	FINCAR E CURADORIA: CAMINHO COMO PRÓPRIO MEIO	41
3.3.1	Primeira edição: uma interpelação pelo corpo preto	41
3.3.2	Segunda edição: da abjeção de corpos à sua existência	47
3.3.3	Segunda edição: o ajuntamento de 14 mulheres na curadoria	50
4	CORPOS VISÍVEIS: GAGS APARENTES SINALIZAM PARA O CONCEITO DA CURADORIA DA SEGUNDA EDIÇÃO DO FINCAR	56
4.1	MEDALIDADE VISÍVEL ATRAVÉS DOS CORPOS DAS MULHERES RURAIS E DO CORPO NEGRO NO PÓS-PORNÔ	63
5	MEMÓRIAS DA PLANTAÇÃO	76
5.1	ANÁLISE DA SUBJETIVIDADE PRETA NA CURADORIA DO FINCAR: O CATÁLOGO	76
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
	REFERÊNCIAS	95
	APÊNDICE A – ENTREVISTA COM ÍRIS REGINA	98
	APÊNDICE B – ENTREVISTA COM JÚLIA KARAM	101
	APÊNDICE C – ENTREVISTA COM MARIA CARDOSO	105
	APÊNDICE D – ENTREVISTA COM MARIANA PORTO	106
	APÊNDICE E – ENTREVISTA COM RAYANNE LAYSSA	108

APÊNDICE F – ENTREVISTA COM SABRINA LUNA	111
ANEXO A – CATÁLOGO DA SEGUNDA EDIÇÃO DO FINCAR	115

1 INTRODUÇÃO

A condição de ser oprimido tem algumas pequenas compensações, e é por isso que às vezes estamos dispostos a tolerá-la. O opressor mais eficiente é aquele que persuade seus subalternos a amar, desejar e identificar-se com o seu poder; e qualquer prática de emancipação política envolve portanto a mais difícil de todas as formas de liberação, o libertar-nos de nós mesmos. (EAGLETON, Terry. Ideologia: uma introdução, página 13.)

Julho de 2016, acontecia a primeira edição do “Festival Internacional de Cinema de Realizadoras” (FINCAR), na cidade do Recife. O festival tinha caráter feminista, com proposta bienal, onde duas edições foram realizadas. A segunda edição aconteceu no ano de 2018, onde também houve uma reestruturação do que até então o festival havia construído como *modus operandi*¹ dentro de sua curadoria. Apesar de tentar certo distanciamento nas leituras e análises sobre o festival, em alguns momentos me aproximo bastante, me coloco em primeira pessoa quanto à minha própria experiência dentro dele - dentro da equipe, da qual fiz parte.

Na primeira edição do FINCAR estive presente como curadora assistente e na segunda edição, como assistente de produção executiva. Porém, é o caminho que a curadoria do festival percorre entre uma edição a outra e como se transforma na última edição, que torna-se *corpus* desta investigação. A metodologia se dará a partir da análise da materialidade produzida pelo festival e uma entrevista com as curadoras onde traçam a metodologia e o processo curatorial, sem se abster de uma pesquisa histórica e possíveis questionamentos de fontes.

1.1 O QUE É O GESTO PARA A PESQUISA

Aplicamos a esta pesquisa o conceito de gesto (AGAMBEN) como a manifestação de um acionamento de uma “norma” metodológica que atravessa o tempo, empregado especificamente na curadoria do festival de cinema FINCAR. Basicamente, a equipe curatorial de um festival de cinema, como se é conhecido, é

¹ Modus Operandi: [latim] modo de operação (Bourdieu, 2001). Designa uma maneira de agir, operar ou executar uma atividade específica sempre com os mesmos procedimentos, e os mesmos padrões nos processos.

enxuta, poucos membros discutem os filmes inscritos, selecionam os que entrarão nas mostras ou sessões dos festivais de acordo com o perfil que cada festival tem como referência. Este modo de funcionamento curatorial que atua como norma, o modo tradicional de uma curadoria funcionar, é o gesto - que ultrapassa o tempo - e que também é acionado no FINCAR.

O gesto curatorial no FINCAR traz seus desvios, características do próprio perfil do festival, e que traz possibilidade de leitura. Compreender a metodologia do FINCAR nos possibilita olhar para um gesto já conhecido - mas também - sua potência em se reinventar, reconhecendo seus desvios para com a norma antes conhecida e, deste modo, ser também possível considerar a possibilidade de reinvenção do próprio cinema - uma tradição de potência, mas muitas vezes engessada em diversos valores patriarcais.

Agamben faz uma análise filosófica sobre o gesto em seu texto curto, porém árido “Notas sobre o gesto” (1998). Numa leitura possível, comprehendo o gesto curatorial dentro do cinema como “padrões” ou características que permanecem com o passar do tempo, mas que também, quando acionado numa reprodução em apropriação, se nota pequenas oscilações, variações ou desvios da “norma” antes compreendida. Com o FINCAR não seria diferente, analisar o exercício curatorial em sua metodologia e como se constrói seu acionamento, é poder identificar o gesto curatorial apropriado e o que de novo se nasce.

O número de curadoras no processo curatorial do festival, o número de curadoras pretas, a dinâmica adotada entre as curadoras como prática curatorial, o recorte de gênero adotado e outras características que o FINCAR possibilita serem analisadas, nos aponta para um gesto curatorial até então desconhecido em outros festivais de cinema. O gesto curatorial apropriado, segue tradições e normas que são acionadas, mas que traz consigo desvios, características novas que se somam ao gesto curatorial antes conhecido.

No lugar de pensar nos filmes apenas como obras, estou propondo pensá-los também como gestos, iniciativas, atos. Ou seja, pensá-los em sua dimensão fenomenológica, o que implica em considerar os filmes em sua conexão com a vida, com o extracampo cinematográfico. Agir curatorialmente desse modo, a partir desse conceito, tem nos levado a olhar de modo renovado para os filmes das minorias, dos outros sujeitos históricos que agora estão a filmar (mulheres, negros, índios, minorias sexuais, etc.), subvertendo parâmetros universalizantes, tentando descolonizar um pouco o nosso olhar. (CESAR, 2017b, n.p.)

O exemplo de Amaranta César acontece numa leitura de filmes como gestos, mas essa pesquisa sugere utilizar esse conceito para uma produção crítica que legitima essa imagem dentro da curadoria do Festival Internacional de Realizadoras (FINCAR). A curadoria de cinema tem viés, e propósito. Como um gesto, pode ser lida como uma ação e iniciativa frente ao tempo e momento histórico.

A partir da criação do campo de estudo dos festivais de cinema, se comprehende que um festival de cinema vai além do que apenas o filme exibido, e acaba por ser estudado como um fenômeno. O gesto curatorial, dentro da segunda edição do FINCAR, não foge de ser lido dessa maneira, podendo, como um fenômeno, levar em consideração a sua materialização a partir de um aspecto forte e presente dentro deste corpo curatorial: a enorme presença de corpos de mulheres pretas dentro da curadoria, além de corpos dissidentes presentes como possíveis leituras dentro da investigação. Há a intenção de compreender como os corpos pretos agenciam e são agenciados com o gesto curatorial: “Quem são eles?”, estes estão presentes como consequência do gesto curatorial na estrutura do festival, na programação, na espectatorialidade e na política construída pelo festival.

Além da ideologia e perfil feminista como característica do FINCAR, o festival em sua segunda edição tem forte apelo para o cinema experimental - acentuando um traço recente e marcante nessa segunda edição a ser averiguada. Os corpos foram expandidos - questionados, e o aparato cinema como experiência de sala de exibição precisa ser repensado: aqui, os corpos que participam das sessões agem e interagem com os filmes e suas representantes.

Em 2019, Maria Cardoso (curadora, idealizadora e diretora artística) do FINCAR, defendeu sua também dissertação de mestrado intitulada: “Curadoria audiovisual com mulheres: uma experiência no FINCAR - Festival Internacional de Cinema de Realizadoras”. Cardoso traçou um trajeto imbricando alguns acontecimentos históricos que mobilizaram pautas feministas no Brasil e em Recife, articulando sua leitura com a teoria feminista², não só na intenção de entender o percurso político que influenciou o festival a nascer, mas também o percurso que ela,

² Maria Cardoso, em sua dissertação, trata de feminismos e busca dar visibilidade ao feminismo negro e lésbico em suas reflexões, ao que o feminismo “geral” não teria dado conta, mas pautando que se faz necessária a inserção no debate público quanto torná-los visíveis.

juntamente com outras curadoras, percorreram para a construção do processo curatorial do festival.

Em sua dissertação, Cardoso defende o conceito cunhado por ela mesma de *ajuntamento* de mulheres e imagens como característica fundante definidora do processo curatorial do FINCAR (CARDOSO, p.69). Cardoso perpassa em seu texto por momentos políticos e sociais, que teriam feito parte do momento histórico brasileiro dentro das pautas feministas, mas é possível notar que para além destes marcos citados, é só a partir do nascimento do festival, com o “ajuntamento” de mulheres, que o FINCAR se estrutura.

Se o argumento para a formação da equipe de curadoria em 2016 ainda não estava tão consciente de um debate acerca da diferença entre as mulheres e seus olhares, o resultado direto foi que acabamos construindo para aquela edição um grupo majoritariamente em contato com a academia ou com uma prévia experiência com a prática curatorial em festivais. A equipe de curadoras era em sua quase totalidade branca. Em 2018, digerimos as críticas de parte do público sobre a ausência de imagens mais diversas. Hoje, entendo essas críticas como um debate que passa também por questionar uma visão hierárquica entre a forma e o conteúdo dos filmes que exclui determinadas imagens (...). (CARDOSO, p. 70)

A produção científica sobre os estudos de festivais de cinema era escassa até pouco tempo. É correto afirmar que pouco foi produzido a respeito dos estudos sobre curadoria de festivais de cinema no mundo, e que a bibliografia conhecida e publicada com maior notoriedade no campo das artes diz respeito à curadoria dentro do campo das artes plásticas. “Uma breve história da curadoria (2008)” do escritor Hans Ulrich Obrist, é um livro que reúne entrevistas com os mais renomados curadores de galerias de arte do mundo, que em certo momento pode nortear essa pesquisa em alguns poucos pontos em comum que encontra com os festivais de cinema. É neste livro que podemos nos aproximar de uma curadoria que, apesar de seguir um molde tradicional dentro de uma galeria ou outra, ela tem sempre algo novo em comparação a outra, sempre se adapta e se reinventa à medida em que encontra seus próprios desafios, que são únicos e distintos em consideração aos desafios encontrados por outras galerias de arte.

O trabalho sobre curadoria de festivais de cinema no Brasil, que merece ser visionado por esse trabalho, é a atual dissertação “A curadoria em cinema no Brasil contemporâneo: Festivais de Cinema e o caso da Mostra Aurora (2008 - 2012)”, do

ano de 2020. O trabalho tem como autor o jornalista e crítico Adriano Garrett, editor do site Cine Festivais³. Na intenção de abordar a singularidade e caráter inventivo da Mostra Aurora dentro do Festival de Cinema de Tiradentes, Garrett⁴, a partir do campo de estudos dos festivais de cinema, traça a evolução da atividade de curadoria no Brasil, com ênfase na transição entre profissional programador para o posterior curador⁵. É a partir dos anos 90 que ocorre uma mudança na nomenclatura do profissional responsável por selecionar os filmes no país, neste momento, o antigo programador que desempenhava essa função começa a executar a mesma função, porém como curador.

Essa pesquisa, assim como os trabalhos citados de Garrett e Cardoso, utiliza o livro “*Film Festivals: from european geopolitics to global cinephilia (2007)*”, da pesquisadora Marijke De Valck, como a atual fonte que melhor consegue dialogar com a área de curadoria de festivais de cinema, sendo considerada potente possibilidade para falar sobre curadoria de cinema através de um campo de estudo que ainda está em expansão: o campo de estudos dos festivais de cinema. Na escassez de um campo sólido de estudo específico sobre curadoria de cinema, é através do campo de estudo dos festivais de cinema que essa investigação se apoia para prosseguir em sua análise. Apesar da pouca produção bibliográfica, o campo de estudo dos festivais de cinema é um campo com uma estrutura concisa, que a partir de uma leitura

³ O Cine Festivais (cinefestivais.com.br) é um site que tem como foco a cobertura do cinema independente contemporâneo brasileiro (curtas, médias e longas-metragens). Seu histórico de coberturas conta com: Festival de Brasília, a Mostra de Tiradentes, a Mostra de São Paulo, a CineBH, a CineOP e o Olhar de Cinema. A produção gerada pelo site é composta por entrevistas com cineastas e outros profissionais do meio cinematográfico – vindos de áreas como a curadoria, a fotografia e o som, além de críticas de filmes exibidos no circuito de festivais e reportagens especiais sobre temas ligados ao cenário do cinema independente brasileiro, que serviram também na construção da dissertação produzida pelo editor do site, Adriano Garrett.

⁴ Além do desenho do trajeto histórico dos estudos dos festivais de cinema traçados pelo autor, Garrett cria o conceito de curadoria *lato sensu* (que teria a necessidade de programar e selecionar filmes que representassem um certo panorama do cenário mundial, e a curadoria *stricto sensu* que teria um recorte particular, tendo na continuidade do festival uma preocupação).

⁵ É importante deixar clara a reflexão que Adriano Garrett traz como definição acerca do curador e programador de forma a distingui-los, mas não de extinguir um ou outro. Garrett explicita o risco que Peter Bosma (2015, p.6) diz existir na possibilidade de confundir programador de cinema com programadores de computadores, defendendo a utilização do termo curador como um termo de nível sofisticado de conhecimento cinematográfico comparado a apenas programar sessões específicas. No entanto, Marijke De Valck (DE VALCK, 2012) utiliza o termo programador para o curador, alertando que este também é o nome dado ao profissional que programa salas comerciais, porém cujo trabalho é completamente diferente do programador de festivais. Para ela, o programador de salas comerciais estaria mais adequado ao termo “agendar”/*scheduling*.

fenomenológica dos festivais, considera a curadoria um dos muitos aspectos de leitura sobre o festival de cinema.

2 INSCREVENDO EM PEDRA

2.1 O QUE PORRA É CINEMA DE MULHER?

“Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura.”

Provérbio popular, sem fonte.

“O que porra é cinema de mulher? A mostra cinema de mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano (2016)” é título da dissertação de mestrado de Natália Lopes Wanderley sobre um período que marcou as discussões no campo do cinema em Pernambuco.

O título diz respeito a uma discussão que ocorreu no ano de 2015 na rede social *Facebook*. Um diretor de arte conhecido no meio audiovisual nacional, que não se faz necessário nomear nessa discussão, escreveu uma postagem com o dizer: “O que porra é cinema de mulher?” O comentário agressivo e sexista, de tom contestador, falava a respeito da mostra de cinema que haveria no Cinema da Fundação Joaquim Nabuco, organizado pelas realizadoras e diretoras de cinema: Alessandra Nilo, Isabela Cribari, Lia Letícia, Liana Cirne Lins e Séphora Silva. O evento reuniria as obras das diretoras em comemoração ao 8 de março, dia internacional da mulher.

Assim como grandes eventos marcam a História e estimulam discussões no mundo, parece que em Recife no ano de 2015, algo também marcaria a memória dos profissionais e pessoas envolvidas com cinema. O burburinho se instalou por certo período, e muitos lembram exatamente onde estavam quando receberam a notícia ou leram a publicação do diretor de arte. No meu caso, eu havia acabado de me mudar para a cidade do Recife. Era março do ano de 2015, quando amigos do curso de cinema da UFPE discutiam com indignação a indagação pública sobre o ocorrido, opiniões que se opunham à postagem eram compartilhadas entre muitos.

Cineastas, profissionais do audiovisual, mas também, jornalistas, estudantes, músicos e artistas de múltiplas linguagens entraram no debate que, até o final das postagens em 03 de abril de 2015 (07 dias após o primeiro “post”), gerou 104 “curtidas” e 354 comentários. Num balanço dos posts os conteúdos adotam ironias (e também sarcasmos), dúvidas a respeito da representação de gênero no cinema, além de insurreições de ordem feminista que desestabilizaram as premissas machistas das primeiras postagens. (WANDERLEY, 2016)

Entender que a sociedade é constituída por meio de códigos binários, homem e mulher, feminino e masculino, onde o cinema é uma potente tecnologia de gênero (LAURETIS, 1994), funcionando nesse binarismo, pode ser o ponto inicial para compreender o que constituiu a fruição tão violenta, reflexo do machismo nos comentários da postagem no *Facebook*. Seria este também sintoma de um campo que não lida bem com as forças regimentais de sua própria fundação, continua de forma circular a girar uma roda que não consegue se desvencilhar do binarismo, em direção a um caminho totalmente antidemocrático e estanque no que diz respeito a acesso ao poder.

Se ausentar quanto ao reconhecimento de relações desiguais de poder dentro do campo do cinema, é assumir o papel invisibilizador de corpos considerados abjetos (BUTLER, 2020) por estas mesmas relações de poder que movem a realidade. A postagem e as interações à ela, os comentários suscitados a partir da mesma, hoje - estão indisponíveis na rede social *Facebook*. Porém, os comentários mais relevantes sem creditar seus autores, podem ser consultados através do *blog* Cinema de Mulher⁶.

Cardoso e Wanderley traçam acontecimentos históricos que marcam a luta das mulheres no campo político e social, junto a uma articulação da teoria feminista que as ajuda a analisar os comentários feitos pela classe de cinema projetados naquele *post* sobre cinema de mulher. Já neste trabalho, tenta-se transitar por alguns destes comentários, na intenção de um esforço de não esquecer o binarismo no qual tanto teoria quanto tais sujeitos estão inseridos - localizando esses corpos nas possíveis relações de poder em que a tecnologia de cinema se funda. Ousaria ainda dizer que, se de acordo com Lauretis, o cinema quanto força binária é localizado no masculino, a internet por sua vez, que se mostra “livre” para dominação, controle, disseminação de violência com mínima regulação, estaria na minha opinião - num lado contrário de poder - o de ser dominado e violentado, em um lado feminino das relações.

A interação que o *post* gerou serve de um breve estudo de caso sobre pensamentos dentro da classe do cinema que perpassam o campo. O assunto se deu inicialmente no estado de Pernambuco, alcançando pessoas em níveis nacionais, mas

⁶ O *blog* está disponível no endereço: <https://cinemademulher.tumblr.com/archive>, onde conta com as reações negativas diversas acerca do post, mas com intuito de registro, sem nominar os autores [Acesso em: 10/05/2021].

elucida configurações simbólicas e de discurso que alcançam o cinema a nível mundial. Por isso, colocar os olhos nestes sujeitos, nada mais é do que pensar uma estrutura que sempre esteve presente e que não é ônus só pernambucano. Este episódio se soma a iniciativas e acontecimentos políticos e sociais nacionais e mundiais citados por Cardoso e Wanderley que alavancaram o pensamento feminista e a luta das mulheres pelo acesso ao poder e espaço na sociedade, e que de forma conjunta, certamente impulsionaram a existência do FINCAR.

O cinema nacional sofre atualmente muitas sanções do atual governo brasileiro de extrema direita conservadora - por denotar uma arte “libertária” que está preocupada com anseios sociais, tocando em pontos geralmente problemáticos para um Estado conservador. Porém, ao analisar o post sobre cinema de mulher na rede social *Facebook*, conseguimos entender certas questões de ordem estrutural conservadora e machista, que o próprio cinema ainda tem dificuldades em lidar. Aqui acompanhamos um *post* que mobiliza o patriarcado na manutenção do próprio poder através do machismo, mas poderíamos estar falando sobre o racismo, outro problema estrutural que encontra dificuldades como discussão e possíveis resoluções dentro do campo cinematográfico.

Mesmo considerando inúmeros fatores políticos e sociais que impulsionaram várias ações feministas no cinema brasileiro, sendo o FINCAR uma delas, é simbólico e importante falar especificamente deste, quando a nível mais popular de uma construção de um imaginário local quando o assunto é machismo no cinema, é este um fato recorrente que vem a memória das pessoas, junto a mais um outro caso que não analisaremos aqui em que dois cineastas reconhecidos nacionalmente tumultuam e impossibilitam a fala de uma mulher cineasta também reconhecida nacionalmente no lançamento de seu próprio filme no Cinema da Fundação Joaquim Nabuco.

O *post* sobre o evento do 8 de março de 2015 é ideal para análise pelo fato da diversidade de pessoas da cadeia cinematográfica que interagiram com ele, mas que certamente foi só um evento em meio a tantos outros que acontecem e têm estruturado e motivado a luta das mulheres pela busca por espaço no campo cinematográfico.

Ao analisar o ocorrido, nota-se perceptível sarcasmo ao ler alguns comentários feitos por profissionais homens, que demonstra a forma de como o poder age em sua binariedade, através do masculino, por meio de um discurso, falas, que

contém violência nas entrelinhas, num intuito de manter o *status quo* e a manutenção da estrutura de poder, como é possível ver em um dos comentários a seguir:

Figura 1 – Recorte de comentário da discussão Cinema de Mulher no Facebook

“pra mim cinema é e sempre
foi uma mulher. e eu vejo isso
até em filmes do Charles
Bronson.”

...

Fonte: *Blog Cinema de Mulher*⁷

Diferentemente das narrativas construídas no cinema, em que há um início e fim, as narrativas que acontecem na internet, especificamente em *posts* do *Facebook*, são fluidas, livres e podem não acabar, tomando assim várias implicações. Essa forma de poder que a internet tem, parece subverter a própria lógica de poder do próprio cinema; que segue uma direção previamente definida. No caso da internet, as possibilidades de interação podem levar as discussões para caminhos inimagináveis, sem mesmo considerar colocar em discussão possíveis forças de coexistência entre rede e poder envolvendo algoritmos.

Acostumados com produtos de ideias acabadas produzidas pelo campo do cinema, seladas por uma ideologia ou discurso geralmente partindo do binarismo, os profissionais homens do cinema, participantes nos comentários da postagem sobre cinema de mulher, mostraram total inabilidade para estarem nesse espaço de internet em que “ideologia” é livre.

Num campo de disputa de poder, - quando não aceitam debater de forma horizontal as questões e ideologias lançadas por mulheres dispostas ao diálogo e desconstrução do imaginário masculino x feminino que permeia a realidade e o campo do cinema, - tais homens contra-atacam com violência a partir de ideias machistas

⁷ *Blog Cinema de Mulher* com as reações diversas ao post, disponível em <https://cinemademulher.tumblr.com/archive>. Autor desconhecido. [Acesso em: 05/06/2021]

num caminho que parece prevalecer a manutenção de seus privilégios, disseminando suas ideias através do sarcasmo e da ironia. Eles sabem que estão em terreno de exposição e que estão sendo observados por muitos, e agem por sarcasmo, sem tornar evidente o que realmente acham sobre as mulheres ou sobre o pensamento feminista, pois isso não seria interessante - numa briga onde a manutenção de seus privilégios parece ser o interesse.

Utiliza-se do sarcasmo como arma violenta de quem olha a outra pessoa como quem olhasse e discutisse com seu “inimigo”, abdicando de qualquer civilidade, como se simbolicamente tentasse por inúmeras vezesvê-la derrotada no chão, utilizando de falsas justificativas como visto na Figura 1, para que assim se tenha a sensação de batalha a ser vencida.

Os dizeres do autor “o cinema é e sempre foi uma mulher” rejeita, por exemplo, a pesquisa⁸ “A Cara do Cinema Nacional: perfil de gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros”, que começou a ser feita no ano de 2014 pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA-IESP-UERJ), cobrindo os lançamentos de maior bilheteria entre os anos de 2002 e 2012, e tendo como diagnóstico algo que devia ser preocupante para o campo: a direção dos filmes de longa-metragem eram, até então, ocupados por 84% de homens brancos, 14% de mulheres brancas e 2% por homens negros.

Figura 2 – Recorte de comentário da discussão cinema de mulher, sem autor identificado

**“Jura ?? Cinema de mulheres
??? Gente, isso é um grande
vazio”**



Fonte: Blog Cinema de Mulher.

⁸ A pesquisa ainda contou com o levantamento de raça e gênero nas funções de elenco principal e como roteirista. Como roteirista e diretora, a mulher negra aparece como não existente no campo imaginário do cinema. Disponível em: <http://gemaaiesp.uerj.br/infografico/raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-2002-2014/> [Acesso em: 10/05/2021]

A Figura 2, ou MATANDO MULHERES: ao se analisar a frase, vê-se que a mesma introduz a dúvida a partir da palavra interrogativa “Jura?”, seguida da possível conotação de insignificância “Cinema de mulheres?”, para depois finalizar com o aterramento da possibilidade “Esse é um grande vazio”, ou ainda - um nada, inexistente! Foram inúmeras as tentativas de apagamento das mulheres da realidade a partir destas falas. Teríamos possibilidades de comentários aqui para analisar a constante atuação do poder masculino sobre a sociedade, nas mais variadas formas, num mesmo objetivo: colocar ordem, norma e disciplina para os corpos abjetos que ali tenham necessidade de se expressar ou reivindicar alguma posição quanto categoria de poder.

De início, é possível entender como as relações de poder se dão no cinema pernambucano especificamente, vide o conceito de cinema de brodagem (NOGUEIRA, 2014). Existem relações de afetos e desafetos, proximidade política - social e panelinhas que se mantém como manutenção de um cinema feito majoritariamente por homens brancos de classe média alta para a classe média alta branca. Apesar de sabermos que “o debate” no *Facebook* mobilizou uma discussão maior, digamos a nível nacional, a maioria das pessoas que ali comentaram eram do cinema pernambucano. Se envolver em discussões onde os homens que ali discutem são em sua maioria quem ocupa papel de poder na cadeia cinematográfica, pode deixar muitas mulheres em alerta de cuidado ao pisar num terreno ardiloso.

O cenário que se instaura é o de receio de se indispor com qualquer homem que ali participava da discussão. Ainda me lembro da vontade em comentar e discutir minimamente com respeito, mas como era nova na cidade, uma amiga me alertou para que tivesse cuidado se o fizesse, pois isso poderia me prejudicar profissionalmente. O “cinema de brodagem” e as panelinhas sempre foram conhecidas e em certo nível são saudáveis, porém saber se o outro lado está disposto a um esforço para compreender outras perspectivas é difícil saber, e por isso, não comentei o *post*.

Este medo que assolava muitas mulheres em debater aquele *post* é próprio do medo de possíveis retaliações (conscientes ou inconscientes) que poderiam futuramente vir a partir daqueles corpos masculinos detentores do poder dentro do cinema local. Talvez não fossem retaliações nem objetivas, diretas e conscientes que pudessem chegar a sofrer, mas estes indivíduos estarem tão submersos em suas

crenças simbólicas, frutos do patriarcado, podem individualmente ou de forma coletiva e inconsciente abrir margem para a exclusão dessas mulheres, seja do mercado de trabalho, das políticas públicas ou quanto à representatividade como personagens em seus trabalhos. Por ser uma questão estrutural, reafirmar a norma sem ao menos considerar outras possibilidades e diferenciações entre indivíduos, é garantir que as coisas continuem as mesmas.

Em “corpos que importam: Os limites discursivos do “sexo” (BUTLER, 1996), é possível conhecer que a performatividade⁹ não é, portanto, um “ato” singular, pois sempre é a reiteração de uma norma, ou um conjunto de normas, e na medida em que adquire a condição de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais é uma repetição (BUTLER, 2020, p. 34), nisso, entendo que estes corpos masculinos estão operando por um regime normativo binário em que o poder do masculino precisa sobressair, trabalhando pela manutenção do próprio poder. No evento ocorrido em postagem no *Facebook*, o comportamento dos homens que ali discutem é pura performatividade da masculinidade.

Figura 3 – Recorte de comentário da discussão cinema de mulher no Facebook

“É sério isso aqui? E desde quando um filme feito por mulheres tem que ter mulheres obrigatoriamente assumindo a direção? Vcs acham que ter 70% de uma equipe formada por mulheres não conta para que o filme seja feito por mulheres? Ou, pior, pelo o que entendi, a maioria daqui acha que o filme é só do diretor? Qualé galera... que papo maluco.”

Fonte: *Blog Cinema de Mulher.*



O interessante do *post*, nessa relação de poder entre essas duas forças feminino x masculino, é ver que o feminino se coloca muitas vezes de maneira

⁹ A performatividade é descrita pela filósofa Butler como "esse poder reiterativo do discurso de produzir os fenômenos que ele regula e restringe". Butler utiliza este conceito no desenvolvimento que faz sobre o gênero, com o sentido de enfatizar as formas pelas quais é trazida e transmitida a identidade através do discurso. A autora ainda estabelece uma relação entre “teoria linguística do ato discursivo com os gestos corporais”. (BUTLER, 2007)

assertiva (Figura 3), reivindicando também um espaço de poder, mesmo coberto com uma avalanche infundada de comentários contrários. É possível simbolicamente ver nessa situação, a mulher como um corpo abjeto (BUTLER, 1996), aplicando tentativas de inscrição na estrutura de poder vigente, tendo menor espaço, mas que numa leitura a partir de Judith Butler, é possível compreender que, a partir dessas tentativas de inscrição na estrutura, aos poucos a tentativa reforçada pode se tornar uma norma nesse regime.

“Nossa capacidade de afirmar o que é contingente e incoerente em nós mesmos pode permitir que afirmemos outros que podem e não podem ‘espelhar’ nossa própria constituição” (BUTLER, 2015, p.23). O machismo disputando lugar de poder no *post* é impactante por ser muito agressivo. Se reconhecer na outra pessoa é poder reconhecer o direito dela em alcançar o mesmo poder que você já possui em certa esfera de poder. Poder se ver na outra pessoa aqui, seria para reconhecer que a outra pessoa deveria ter os mesmos direitos sobre o mesmo espaço que você também quer ocupar ou ocupa. Reconhecer o abjeto no outro deveria ser um exercício de reconhecer a abjeção em si mesmo, para quem sabe assim, garantir compreensão sobre a necessidade de direito igualitário de participação sobre o poder. Trata-se de saber exatamente do que se trata o que reivindica, porque caso ignore possíveis significados, é fazer parte de uma tática de invisibilização de pessoas e manutenção de seu próprio privilégio. Mas o que acontece é o reconhecimento da abjeção, que age a partir de um espelho: a abjeção no outro é algo que reconheço em mim, mas que não aceito no outro.

Foi através do discurso machista, partindo de um exemplo ultrajante que aconteceu com a ex-presidente do Brasil Dilma Rousseff, que Perla Haydee da Silva traz esmiuçados em sua tese de doutorado “*De louca a incompetente: construções discursivas em relação a ex-presidenta Dilma Rousseff (2019)*”, os comentários como marca simbólica das tentativas e processo de golpe de estado contra a ex-presidente do Brasil dentro da página do MBL (Movimento Brasil Livre) no *Facebook*.

Compreende-se que o machismo é norma que acomete a mulher que quer alcançar espaço no poder público, indiferente da classe social ou de trabalho em que esta mulher esteja inserida, e agravado certamente por raça e performatividade. Porém, o que é visto nos comentários dos *posts* sobre o cinema de mulher, tem uma camada de camuflagem de um discurso violento de machismo velado, mas que

independentemente de estar velado, reforça uma norma de opressão que pode se materializar a nível de construção simbólica e de imaginário que certamente tem poder para implicar a realidade.

Assim como os ataques machistas sofridos pela ex-presidenta Dilma Rousseff dentro da página de *web* de um grupo de extrema direita, o cinema com toda sua potência historicamente questionadora das desigualdades sociais, parece não ter superado o machismo, uma questão tão desigual, violenta e difícil estruturalmente que merece reflexão e ação para ser extinguido.

Um *post* em que os ruídos se tornam normas: as mulheres continuaram cada vez mais a se posicionar, buscando existir numa realidade proibida. As falas dos sujeitos masculinos ficam na ordem da disciplina dos corpos femininos/abjetos, tornando explícito um desejo de apagamento dessas identidades femininas no espaço de poder, seja de forma inconsciente ou indireta.

São em momentos como esse, que se possibilita alimentar a engrenagem das repetições (BUTLER, 1996). O FINCAR surge da luta de poderes que desde então nunca foi democrática para as mulheres, seja a nível local, passando pelo ocorrido no *post* do Facebook ou outros acontecimentos envolvendo a luta das mulheres por visibilidade no mundo. A violência simbólica que aquela postagem representa, é contribuição para emergir força contrária a cada comentário que tenta nomear de forma violenta o que é ser mulher. As mulheres são muitas, o próprio nome da mostra desarticulava de certa maneira um entendimento mais democrático do que é ser mulher, pois a palavra “mulher” estava no singular e não no plural “mulheres”. Apesar da confusão, ter a palavra mulher escrita no singular explicita como o tema era pouco discutido e estudado por aquelas mulheres, apesar da boa intenção na construção do evento.

No entanto, nos deparamos com uma análise em que relações de poder se chocam brutalmente, e neste caso, com o machismo preponderante, fortalecendo crises no próprio imaginário, seja no espaço político, quando falamos de Dilma Rousseff e o golpe de estado sofrido, ou no espaço de poder do cinema, onde há a possibilidade de que mulheres percam espaço e capital simbólico ao se posicionarem ou irem contra esse poder patriarcal. Parece que existir como norma, para as mulheres, é muito mais difícil. O FINCAR se inscreve na fissura das repetições dessa roda que parece simbolizar hegemonicamente sempre o mesmo poder: o masculino/

o patriarcal. O festival certamente existe como consequência direta à violência ética e moral (BUTLER, 2015) que mulheres sofrem em toda a história, sem esquecer do acontecimento do *Facebook* citado aqui, a nível local e pontual, que também acaba contribuindo para isso.

Na conferência¹⁰ intitulada “*Corpos que todavía importan*” ocorrida na *Universidad Nacional de Tres de Febrero*, no ano de 2015 em Buenos Aires, a filósofa Judith Butler trouxe reflexões que também são compartilhadas nesta pesquisa.

Quando dizemos algo, formamos direitos, ou quando colocamos certo tipo de violência, supomos que todos entendemos quem são as pessoas, quem se afeta potencialmente...

Às vezes não queremos diminuir a marcha do debate para pensar quem é uma pessoa trans e como se define isso, qual luta há atrás desta definição, ou sobre quem tem direito a defini-lo, ou como as pessoas trans participam nestes desacordos sobre essa definição em si. (BUTLER, 2015, tradução nossa)

Neste trecho, Butler sugere que a vida de urgência que vivemos, fazemos ou que dizemos, é composta por supostos ontológicos. Ou seja, somos constituídos de breves teses ou teorias. Ao citarmos uma sigla LGBTQIA+, no momento em que a falamos, a citamos rapidamente na tentativa de estabelecer um diálogo, mas não nos aprofundamos no momento da fala em cada uma letra da sigla. Ou então, lembrando a citação acima sobre pessoas trans: as colocamos em pautas, damos sentido, mas não significância. Não nos aprofundamos nessas breves teses para que então possamos ver as estruturas de poder mudar. Pois, para a filósofa Judith Butler, somente assim para nos inscrevermos no tempo e história: parando o tempo e refletindo. O que a autora coloca em seu ponto de vista parece ser difícil na prática, mas a própria Butler afirma ser possível, e com exemplos já perceptíveis dentro dos atos políticos, dos movimentos sociais, do grito de reivindicação. Estes exemplos mostram que quando se para por algo, este é inscrito no tempo. Deixa-se que pare de ser somente uma breve teoria.

¹⁰ A conferência completa com a Filósofa Judith Butler está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-UP5xHz17s&ab_channel=canaluntref. Na conferência, Butler retoma sua reflexão mais atual sobre o gênero em relação às suas respectivas indagações éticas. Sendo esses temas presentes na discussão pública e acadêmica da atualidade. “*Cuerpos que todavía importan*” faz menção direta a obra da filósofa “Corpos que importam: Os limites discursivos do sexo” do ano de 1993 e que foi reimpresso recentemente no ano de 2020 em português pela editora N-1 edições. [Acesso em: 10/07/2021]

Por isso, por mais difícil que possa ser essa inscrição da mulher e do feminino como norma, em brigar de igual para igual com a norma masculina hegemônica para existir - no campo do cinema, é a partir de festivais como o FINCAR, que se pode parar a brevidade, refletindo de forma mais profunda sobre as teorias que podem inscrever corpos femininos apagados da realidade, para a partir daí fazer estes corpos existirem, serem também norma.

3 UMA BREVE HISTÓRIA DE CURA

3.1 CURADORIA: UM CAMPO DE DISPUTA

O FINCAR se propõe a utilizar a ação curatorial também como um espaço de formação para que mais mulheres possam ocupá-lo, por entender esta atividade como legitimadora de narrativas que são transformadoras dentro do cinema. O trabalho da curadoria é fundamental para a inscrição histórica dos filmes feitos por mulheres, bem como de filmes de sujeitos não hegemônicos (CARDOSO, 2019, p. 9)

Em meados do século XIX, o “homem” moderno entra em uma crise de sentido, como se em toda a antiguidade, e início da modernidade, a humanidade estivesse dentro de um contexto que tivesse um sentido de unidade, um todo. Este pensamento totalizante se enraíza em toda a sociedade, o que culmina numa crise: o “homem” não se sente parte desse todo, que é uno, ele se sente fragmentado, sem um propósito, sem um direcionamento, sem uma programação, portanto, sem uma finalidade (AGAMBEN, 2015).

Os sujeitos de hoje são plurais, mas vão de encontro com relações de poder de não reconhecimento de seus corpos como possíveis de existência. As mulheres, ou o feminino relacionado a um sujeito moderno e fragmentado, performatiza hoje seu gênero, ao mesmo tempo em que precisa existir perante essa estrutura hegemônica. Elas precisam reivindicar suas necessidades específicas, escanteadas e invisibilizadas pela hegemonia, nadando contra a maré de um lugar abjeto (BUTLER, 1996) destinado a corpos como estes.

Fragmentações dentro de um cinema hegemônico são extremamente necessárias, o desentendimento (RANCIÈRE, 2005) é a base da política constituinte deste sensível a ser partilhado, e a necessidade da política é para que haja emancipação dos sujeitos que são diferentes. É fato que se reconhece o cinema com diferentes sujeitos, mas muitos deles são corpos sem direitos sob esse sensível, quando lembramos do caso das mulheres, nesse terreno que é dominado por forças que acabam por ser estanques e não plurais. Quando se deixa um campo como o cinema, responsável pela construção de discurso e de um simbólico, quebrar com

uma relação pedagogizada¹¹, pode-se dizer que se está numa contracorrente à própria democracia. Pois só a partir do dissenso em bom convívio, de respeito a todas as partes, que é possível desenhar um caminho para uma emancipação política. Por isso, tão importante a existência de cinemas e festivais feito por mulheres, negros, indígenas, LGBTQIA+s, e quanto mais fragmentados em diferenças se esteja. Hoje, o simbólico que representa o cinema é partilhado de forma antidemocrática, sem a garantia de que pessoas possam coexistir em certa igualdade dentro desse território.

No texto “Por uma Ontologia e uma Política do Gesto” o filósofo italiano Giorgio Agamben reivindica para o gesto um lugar entre o fazer (poiesis) e o agir (práxis), sugerindo que a ética e a política não estariam na esfera da ação, mas sim do gesto. De acordo com o filósofo, para compreendermos a natureza política do gesto seria decisivo pensá-lo como o momento da interrupção e suspensão de uma sucessão cronológica. Dessa perspectiva o gesto, enquanto um espaço destituído da dualidade dos fins e meios é inesgotável... Precede, rememora e sucede a ação. Nos dias atuais, diante da crise de legitimidade e legalidade dos meios e fins da política, olhar para os gestos de artistas dessa perspectiva é pensar como esses gestos em suas relações, potências e possibilidades se conservam no ato e vice-versa. (Fabrícia Jordão, curadora da exposição: Pequenos gestos: memória disruptiva, 2019-2021)¹²

Meios sem fim (AGAMBEN, 2008), e seu texto “Notas sobre o gesto”, nos direciona para este meio sem finalidade: o “homem” moderno se tornou um homem isolado, cada vez mais urbano, com uma vida cada vez mais mecanizada, e uma relação com o tempo diferente. Pode-se dizer que sua relação mais mecanizada o coloca como peça de uma grande engrenagem, a qual ele não sabe que faz parte. Este pensamento totalizante que o rege, resultando em sua fragmentação, se alinha muito com um regimento universal do próprio cinema a que defendo como motriz e força de apagamento de um sujeito fragmentado ou então, de um corpo abjeto - numa observação ainda mais próxima, do corpo da mulher, que não representa a norma.

O relato parte de suas condições de surgimento, não se separando de uma matriz conflituosa - todo “eu” está implicado em normas condicionadoras para além do significado pessoal (BUTLER, 2015, p.7). Aqui, o conceito de materialidade do eu não

¹¹ Em Partilha do Sensível (2005), Jacques Rancière, dá-se por relação pedagogizada todas as relações entre sujeitos, que em sua leitura teriam inteligências iguais, pautada por faltas de oportunidades - uma não domina a outra, mas há uma partilha de aprendizados.

¹² O texto curatorial e definição sobre gesto, está disponível no site de Museu de Arte Contemporânea do Paraná: <http://www.mac.pr.gov.br/Pagina/Exposicao-Pequenos-gestos-memorias-disruptivas> [Acesso em: 15/07/2021]

é só o do sujeito concreto, o sujeito empírico ou o sujeito físico. Mas, trata-se da maneira como a gente significa esse elemento concreto, tendo uma base de divisão binária. No livro “Corpos que importam” (1996), em resposta às críticas a sua outra obra “Problemas de gênero” (1990), a filósofa Judith Butler nos traz essa divisão binária, não relacionada ao sexo biológico, mas sim, associada a papéis construídos que determinam a percepção de gênero, e que pode ser aferido pelo simbólico, a interpelação e o discurso. Além de compreender a binariedade como duas forças: masculino x feminino, duas motrizes, não democráticas. Para verificar essa relação de força e sua desigualdade no cinema, podemos analisar a partir de uma única pergunta: Afinal, dentro da produção dos filmes, considerando também os personagens, quem é que nos conta essa história? Como resposta, sabemos certamente, que assim como a História mundial é contada por homens, o cinema também é contado por homens, e não por mulheres.

Essa força masculina, patriarcal e antidemocrática, constituidora também do cinema como tecnologia de gênero (LAURETIS, 1994), nos remete ao pensamento da força totalizadora que fez o “homem moderno fragmentado” entrar em crise de sentido (AGAMBEN, 2008). A universalização ou a totalização é algo que acomete a produção simbólica, e de discurso do cinema, de maneira que, interfere diretamente na produção de sentido, ou seja, em nossa realidade. A importância de reconhecermos uma universalização, é o de contrapor com a necessidade de reconhecermos a possibilidade de um sujeito engendrado¹³ (LAURETIS, 1994, p. 208).

É certo, seguindo este raciocínio, que na esfera do poder o cinema não se esquia ao que a humanidade é constituída: de normas regimentais, que atuam de diferentes maneiras, tendo sua constituição hegemônica sob relações de poderes que sem dúvidas beneficiam o masculino e o patriarcal quanto um simbólico e produção de significado. E se a História cumpre o papel totalizador de tornar os corpos masculinos mais possíveis - onde os mesmos prevalecem como protagonistas da história da humanidade, o cinema não foge à regra quanto uma tecnologia de gênero e, neste caso, podemos mudar então a pergunta “Quem conta a História?”, para -

¹³ Teresa de Lauretis em seu texto “Tecnologias de gênero” publicado no ano de 1990, difere o sujeito engendrado: aquele marcado apenas por especificidades de gênero, e o sujeito engendrado: aquele que é constituído no gênero, diferenciado em sua experiência de raça, classe, diferença sexual, por meio de códigos linguísticos e representações culturais.

“Quem escreve a narrativa?” “Quem atua na narrativa?” “Quem dirige a narrativa?” “Qual a produção de sentido e pra quem é direcionada a narrativa?”.

As respostas obtidas destas perguntas, reforçam o sentido e o simbólico que são construídos em nossa realidade a partir da representação do que é a tecnologia do cinema. A discussão (vide a Introdução) *O que porra é cinema de mulher?* nada mais é que mais um dos regimes de normas para que o setor cinematográfico se mantenha igual em sua forma totalizadora e universal; e a um nível além do filosófico, mas também social, faz com que esse sujeito fragmentado de hoje busque por reconhecimento e inscrição no tempo. A inscrição no tempo e na história se faz necessária quando se depara com baixa representatividade de mulheres a nível simbólico, quando estas ocupam a maior proporcionalidade populacional¹⁴ no país, mas são as menos possíveis quanto corpos e inscrição em um simbólico. A universalidade em si, não seria uma questão, porém é a universalidade que acaba se tornando um campo para se disputar conhecimento e poder. (BUTLER, 2015, p. 4)

O cinema, como instituição de poder, é um terreno de disputa. Para as mulheres historicamente excluídas e invisibilizadas, não é uma tarefa fácil se legitimar e aparecer nesse cenário. Se inscrever na fissura de estagnadas normas hegemônicas é possível, e a força de trabalho para agenciar novas posições nessa estrutura vem da compreensão de que é por meio dos festivais (GARRETT, 2019, p. 126), criadores de sistemas de legitimação, que se consegue inscrever não só mulheres, mas novos corpos nessa estrutura estruturante (BOURDIEU, 1989) de poder.

Participando do curso “Curadoria Cinematográfica”, promovido pelo coletivo “Cine Rua - PE” em Recife, em maio de 2019, com a professora e pesquisadora Amaranta César, lembro de uma reflexão feita por ela sobre como a existência do espaço da galeria no mundo e do mercado das artes visuais era um dos fatores primordiais para a legitimação da obra de arte que por ali estivesse ou passasse. Tal obra se inscreve num tempo e na História. Este pensamento não só abre caminho para refletir sobre o papel legitimador dos festivais de cinema na sociedade

¹⁴ O IBGE em 2019 divulgou uma crescente de 35 anos consecutivos em que mulheres são a maioria populacional, contabilizando 51,8%, enquanto os homens são 48,2%. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18320-quantidade-de-homens-e-mulheres.html#:~:text=A%20popula%C3%A7%C3%A3o%20brasileira%20%C3%A9%20composta,fe%20da%20mesma%20faixa%20et%C3%A1ria> Acesso em: 04/05/2021.

atualmente, mas também para se pensar o que seria o motor, o *modus operandi* que faz um festival de cinema existir.

O campo dos estudos dos festivais de cinema tem pesquisado sobre como esses eventos são um fenômeno nos quais, para além do filme, muita coisa acontece e está atrelada ao grande acontecimento que é o festival. Nele muita coisa está articulada e entrelaçada, acontecendo ao mesmo tempo. No entanto, o espaço de projeção de obras filmicas, sem dúvidas, é o que motiva e objetiva a existência de seu acontecimento. Nesse sentido, nos deparamos com o ato de selecionar os filmes com a curadoria e seu *modus operandi*; e esse motor que move a seleção de filmes é um método, e este método às vezes pode ser creditado como setor/departamento de curadoria, e este, sem dúvidas, é o braço principal na constituição de um festival, e de seu perfil.

3.2 FESTIVAIS E CURADORIA: UM BREVE CAMINHO

Film Festival Studies (DE VALCK, 2007; DE VALCK, KREDELL, LOIST, 2016) é o livro de um campo de estudos que surge nos anos 2000, trazendo em sua centralidade o estudo dos festivais, a partir da compreensão do festival como fenômeno. É necessário reconhecer o surgimento do festival de cinema como um centro de intercâmbio por direito próprio e da consequente transferência de texto, tradição e indústria pelos estudos do festival de cinema para seus próprios fins. (DE VALCK, KREDELL, LOIST, 2016, p. 13-14, tradução nossa).

É importante levar em consideração, num estudo como este, que o nascimento dos festivais se dá na constituição de uma experiência eurocêntrica. Muito dessa forma ainda se mantém nos festivais atuais, mas só é possível analisar o fenômeno a partir do esvaziamento dessa estrutura, compreendendo o que há de estrutura vinda da tradição, e o que existe para além dela. É importante que neste campo de estudos seja considerado importantes aspectos do festival, como legitimação cultural, aspectos industriais, audiências e mediação cultural. (DE VALCK, KREDELL, LOIST, 2016, p. 15). Sendo este último, a mediação cultural, uma potente característica dentro da curadoria do FINCAR, aspecto importante em um nível mais abrangente no estudo dos festivais. Ao analisar a especificidade curatorial do festival FINCAR, percebemos

a mediação cultural como crucial no *modus operandi* de sua curadoria, mesmo que de forma espontânea.

Retornando aos estudos dos festivais de cinema, é certo mencionar que os festivais europeus se estabelecem no pós-guerra; o primeiro deles, o Festival de Veneza, seguido pelo Festival de Cannes e o Festival de Berlim, tendo estes especificidades próprias e cada qual trazendo aspectos políticos fortes de cada país que representam. Estes festivais são o exemplo que nortearão a estrutura dos festivais no resto do mundo. É importante deixar claro, que este exemplo de festival de cinema que se conhece atualmente, onde a partir da curadoria, que seleciona filmes e que pode ser de caráter anual ou bianual com sessões específicas de exibição e formas de ordenação destas, já poderia ser vista em outros campos das artes. As artes plásticas ou o próprio conceito de expografia (GARRETT, 2019, p. 17), são um campo forte, que explicita isso.

“Uma breve história da curadoria” (2010) de Hans Ulrich Obrist, antes do próprio campo de estudos de festivais se constituir, era a obra mais reconhecida e que melhor comunicava a história da curadoria. Este livro reúne entrevistas com curadores renomados e reconhecidos no campo das artes plásticas.

O conceito de expografia, ou então, a arte de expor, faz aproximar o que eram as exposições em salões de arte na França na década de 20, com a montagem de filmes feita nas exibições de filmes dos festivais de cinema (GARRETT, 2019, p. 19). Uma breve história da curadoria (OBRIST, 2019) não somente sublinha um nascimento de uma futura atuação profissional, a de curador, que se fará presente em inúmeros campos artísticos, mas nos dá a luz do quão fluido, criativo e de certa forma livre, pode ser o ato de curar¹⁵.

Quando Amaranta Cesar esteve presente na segunda edição do Fincar (2018), na continuação da Vivência em Curadoria da Perspectiva das Mulheres (que se iniciou em 2016 no CachoeiraDoc), ela também usou como ponto de partida a raiz etimológica da palavra. E, como estávamos em um formato de debate aberto com as demais mulheres, logo foi interpelada por uma delas que se incomodava com a associação, pois nós mulheres somos recorrentemente colocadas nesse lugar de "cuidadoras de" (seja como mães, irmãs, filhas, esposas, etc.). Todas na sala concordaram, mas era certo que o que Amaranta queria trazer não era uma visão essencialista da mulher. (CARDOSO, 2019, p. 33)

¹⁵ A palavra *curador* vem do latim *curare*, que por sua vez chega a nossa língua como curar - na acepção de “cuidar” ou “conservar” (OBRIST, 2010, p.9).

A citação de Maria Cardoso nos faz esgarçar um pouco mais o conceito de curadoria, que para além de apenas um conceito, pode se transformar ao ser confrontado a uma condição da mulher. Mesmo sendo direta a colocação de Cardoso para uma abordagem não essencialista, saber que se é possível haver novas discussões sobre o mesmo tema, é compreender que a curadoria pode se reinventar cada vez mais a depender do engendramento (LAURETIS, 1990) deste sujeito.

Hans Ulrich Obrist (2010) traz a singularidade que cada curador teve como profissional em momentos importantes da História da Arte. No livro, entende-se uma política intrínseca à prática do curador e um debate ético no relato que cada profissional dá, expondo escolhas que aconteciam de diversas formas num contexto histórico, político, geográfico e social, num contexto maior do que apenas arte pela arte. Neste ponto, se conhece a prática em curadoria, que segue além de um conceito necessário a se definir para a feitura de uma exposição. A prática curatorial ultrapassa suas limitações através do esforço criativo que cada curador tem ao se adaptar às necessidades locais para que seu trabalho aconteça. Este esforço em adaptações criativas para se expor e montar uma exposição, no caráter geral do livro, com suas entrevistas, faz perceber que o método da montagem é também uma arte completamente singular e com um enorme valor de criação, pois cada realidade a que se encontra um curador ao organizar uma exposição, traz um desafio para o próprio método já existente de montagem. No livro de Obrist, a curadoria parece ser muito mais importante em sua medialidade quanto à uma finalidade (AGAMBEN, 2008), e são os desafios para a realização de cada montagem que marcam cada entrevista, e que se permite ver cada exercício de curadoria ser único e singular. A medialidade aqui, é a ação e o agir da curadoria, é o caminho que o método do curador precisa percorrer para realizar a exposição, e este caminho vai além de selecionar estas obras ou saber dispô-las. O curador da galeria de arte encontra empecilhos e dificuldades que vão desde a geografia local ao perfil das pessoas que não esperaria encontrar nas exposições. E encontrar saídas criativas ao método, que se somem para que a exposição aconteça, lidando bem com os problemas e os solucionando, é certamente o exercício de uma medialidade - de um método específico criado para aquela realidade.

Pensar a curadoria do FINCAR para além dos filmes selecionados, mas sim no que implica suas escolhas, quais os saberes que a partir disso são privilegiados, como essas escolhas estão presentes em outros diálogos dentro do festival e como isso tudo é refletido para a audiência ou mídia, é poder identificar uma prática singular curatorial, e como este *modus operandi* da curadoria implica nas estruturas, ao mesmo tempo em que se inscreve nelas.

Deste modo, é possível ver como a curadoria se apropria do gesto (AGAMBEN, 2008) curatorial (sua iniciativa e ação), e expõe uma medialidade¹⁶ única ou, aquela que nada mais é que o caminho percorrido pela curadoria e seus diálogos, que não se finda em um momento histórico específico, mas que continuará e se renovará em outras edições ao encontrar outros desafios. A tradição curatorial é apropriada, mas traz algo de novo, aqui algo é criado. Uma análise do que se é novo nessa prática, o que se cria dentro desse *modus operandi* curatorial, é o que veremos nesta investigação.

Como o próprio cinema, seus festivais agem como uma janela metafórica para o mundo. Os festivais possuem um potencial único para estabelecer agendas e intervir na esfera pública. Eles podem influenciar nossos gostos estéticos, nossas crenças políticas e nossa visão da vida. Simplificando, os festivais de cinema podem mudar nossa percepção (DE VALCK, KREDELL, LOIST, 2016, p. 28, tradução minha). Quando se fala a partir da filósofa Judith Butler sobre as relações de poder, e da importância da inscrição no espaço de fissura entre uma repetição e outra das normas hegemônicas, é acreditando no papel do festival na construção da realidade e na legitimação de profissionais no campo cinematográfico a partir dele. Reconhecer um caráter singular na construção do FINCAR é se atentar e firmar não só a inscrição dele no tempo, mas na inscrição de novas epistemologias e corpos que são apreendidos e passam a existir nesse espaço.

Em parceria com a Federação Pernambucana de Cineclubes, o FINCAR também realiza o Circuito Cineclubista FINCAR - FEPEC, o que possibilitou que os filmes fossem exibidos também em outras cidades do Estado de Pernambuco. O festival vem ocupar o espaço vago deixado pelo FEMINA, maior e mais antigo festival brasileiro dedicado às mulheres, que realizou sua décima primeira e última edição em 2014, por falta de patrocínio para os anos seguintes. Diferentemente do FEMINA e, nesse sentido, atualizando-se em

¹⁶ A medialidade será tomada como um processo curatorial a ser identificado, e suas gags, fortes símbolos ou sinais que denunciem suas escolhas. Fortes características possíveis de serem notadas dentro do processo curatorial e seu *modus operandis* adotado.

relação às demandas feministas contemporâneas, o FINCAR não aceita filmes dirigidos por homens - a não ser que em codireção com alguma realizadora mulher. O festival tem direção artística, curadoria e produção apenas de mulheres, critério de seleção de equipe bastante afinado com o presente momento, como já abordado em páginas anteriores. (SANTOS; TEDESCO, 2017)

A intenção, neste trabalho, é compreender a apropriação do gesto pela curadoria do FINCAR, numa análise e esforço para visualizar o que se apresenta como medialidade de um fenômeno que é a curadoria do festival. É certo que compreender o FINCAR como um festival que ganhou reconhecimento nacional, não o abstém de encontrar dificuldades em existir, em estar sempre cercado por discussões próprias quanto à curadoria ou até mesmo discussões feministas, mas é importante ver o festival como algo que vem convocar o próprio campo cinematográfico a se repensar enquanto espaço de potência em legitimar mulheres e políticas públicas de inclusão destas sujeitas quanto construção de um simbólico.

Além de se fazer uma análise de reapropriação do gesto pela curadoria do FINCAR, é importante localizar uma curadoria cuja maioria das curadoras são mulheres negras. Nesse sentido, é importante entender como foi a participação destas curadoras e a implicação de seus corpos no papel curatorial. É de extrema importância a análise dos corpos que existiram e se inscreveram no tempo a partir do festival - como sem dúvidas, parte do gesto. Estes corpos a serem localizados são os das curadoras, da equipe do festival, das exibidoras e das espectadoras.

O FINCAR se apropria do gesto curatorial de cinema que tem seu *modus operandi*, mas sob esse modelo existente e já conhecido, aplicado em diversos festivais, o festival que acontece na cidade do Recife traz algo próprio e singular que se inscreve nesse modelo e se transforma em algo mais. Este algo mais que se busca na presente pesquisa é o mapeamento de uma medialidade disruptiva; em outros termos, o que constitui esse *modus operandi* ou medialidade, nada mais é que a metodologia construída pela curadoria do festival para lidar com as diversas obras inscritas e assim selecionar as que participarão da programação do festival. Dentro da análise, qualquer característica nova reconhecida dentro da prática curatorial assumida pelo FINCAR que se destaque da tradição curatorial do cinema, imprimindo algo novo, trazendo uma reapropriação do gesto curatorial, com características próprias do festival, será entendida como uma inscrição no gesto curatorial e no tempo, e portanto algo valioso a ser analisado e mencionado, que consequentemente

forma e constitui o que significa esse festival. Colocaremos também em análise e em debate duas produções que estiveram presentes na programação e que parecem nortear muito a ideologia e o conceito construídos nessa edição específica do festival, com características que fazem emergir como *gags* (características específicas que se sobressaem) a medialidade (o processo ou *modus operandi*), que essa curadoria parece ter como guia conceitual em suas escolhas.

Esta pesquisa comprehende estas duas obras como norteadoras conceituais que representam parte significativa da identidade que o festival adota a partir da sua segunda edição, além de apresentar o modo singular de experienciar a arte e o cinema, que se expande dentro do que era a curadoria e o próprio fenômeno do festival. São elas: "TECNOLOGIA A SERVIÇO DA ORGIA 1 - Eu Tive Que Engolir or Engolir Porra Nem1a" (PE, 9'27", 2017), da realizadora Kalor Pacheco e o "Mulheres Rurais em Movimento" (PE, 46'01", 2016) com codireção entre Héloïse Prévost e O Movimento da Mulher Trabalhadora Rural do Nordeste (MMTR-NE), são duas obras que constituem em cerne concisamente muito do que foi a segunda edição do FINCAR no ano de 2018, e que serão analisadas mais adiante. Para esta pesquisa, são em especial estes dois filmes dentro da programação, junto às políticas públicas de acesso construídas pelo próprio festival: As sócias FINCAR¹⁷ e a descentralização das exibições, que identificamos como *gags*¹⁸ (AGAMBEN, 2008), ou seja, o se mostrar da própria medialidade que acaba por nortear não só a curadoria, mas a própria identidade do festival. Aqui, para além da possibilidade de questionamento sobre o que são os festivais de cinema hoje, ou a própria curadoria cinematográfica atualmente, também é possível identificar as especificidades na reapropriação do próprio gesto que é o cinema e seu *modus operandi*, onde se consegue identificar uma nova experiência da espectatorialidade dentro do cinema, onde o FINCAR parece

¹⁷O festival FINCAR em sua segunda edição cria o Sóci@s FINCAR, um programa que funciona como uma política de inclusão e acesso ao cinema. Nele, o festival disponibiliza entrada gratuita para um número X de mulheres que atendam alguns critérios de impossibilidade de aquisição dos ingressos.

¹⁸ Giorgio Agamben em "Notas sobre o gesto" com publicação original em 1992 e no Brasil em 1996, explica a *gag*, que num plano da linguagem, ela não seria a comunicação de um conteúdo, não seria falar algo extralingüístico, não seria comunicar algo que deve ser dito e que está fora da linguagem, mas seria exatamente o mostrar-se da linguagem enquanto linguagem. Uma palavra que se mostra, enquanto exibimos o dizer, ou por exemplo: O dizer preenchido por uma gagueira, ou o caco (parte inserida na peça) quando ao ator lhe falta a memória. Seriam nestes momentos que a medialidade do gesto é exibida.

permitir uma outra interação, antes não vista, entre espectadores, obra e realizadoras dentro de uma sala de cinema.

O FINCAR sem dúvidas existe como uma tecnologia de gênero (LAURETIS, 1990) que possibilita sujeitas engendradas na construção de um simbólico. Não falo aqui na intenção de uma autopromoção ou autoelogio, mas considerando o festival como peça que fortaleceu a discussão local e nacional que desfrutou, como já visto aqui, de uma considerável legitimação a nível acadêmico e dentro do campo do cinema e dos festivais de cinema. Certamente o FINCAR não é detentor da total força que inscreve estes corpos femininos na estrutura hegemônica, mas é certo que é uma das peças para que isso aconteça.

O Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA), principal política pública de fomento às artes em Pernambuco e com maior fatia direcionada ao audiovisual, por sua natureza mais cara que os demais campos das artes, revela que acontecimentos históricos e reivindicação pela classe de mulheres, tem efetivado mudanças¹⁹ visíveis dentro do edital em suas últimas edições, notando-se uma aprovação maior de projetos de longas-metragens roteirizados e dirigidos por mulheres. Pauta-se aqui longas-metragens, pois este é o único formato possível de legitimação e arrecadação financeira em circuitos comerciais. Já os curtas-metragens, formato que sobrevive no circuito de festivais e sem arrecadação comercial, é o formato onde foi possibilitado as muitas diretoras mulheres de existirem, um campo de poder e de disputa mais ameno, longe do disputado debate de autoria (DE VALCK,

¹⁹ A primeira edição do FINCAR foi aprovada pelo edital 2014/2015 do FUNCULTURA, na mesma edição o edital aprovou 7 projetos na categoria produção de longa-metragem, sendo apenas um deles “Carro rei” da diretora Renata Pinheiro, uma mulher branca. A segunda edição do FINCAR foi aprovada pelo edital 2016/2017 do FUNCULTURA, na mesma edição o edital aprovou 9 projetos na mesma categoria, onde 2 projetos “Vago” da diretora Renata Pinheiro e “Gyuri” da diretora Mariana Lacerda foram aprovados. Já, no ano de 2019, o edital FUNCULTURA apesar de se desmembrar no 12º edital para longas-metragens e produtos de televisão e 13º edital para o audiovisual em suas demais categorias, estes aprovaram tanto a 3ª edição do FINCAR, como também aprovaram 8 longas-metragens, entre estes, 4 longas-metragens dirigidos por mulheres “O ventre da baleia” de Cecília da Fonte, “Ele está no meio de nós” de Anny Stone, “A garça” de Nara Normande, onde todas são mulheres brancas e “Engulo o mar que me engole” codireção entre Cíntia Zilmara e Lílian Moreira, sendo uma delas (Cíntia Zilmara) uma mulher negra. Estas informações estão disponíveis em: Resultado do Funcultura 2014/2015: http://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2014/11/resultado-Funcultura-Audiovisual-2014_2015.pdf [Acesso em: 10/07/2021], Resultado do Funcultura 2016/2017: <http://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2017/07/RESULTADO-10-funcultura-audiovisual.pdf> [Acesso em: 10/07/2021], Resultado-Final-12º-Edital-Funcultura-Audiovisual-2019: <http://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2019/12/Resultado-Final-12%C2%BA-Edital-Funcultura-Audiovisual-2019.pdf> [Acesso em: 10/07/2021], Resultado-Final-13º-Edital-Funcultura-Audiovisual-2019_2020: http://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2019/12/Resultado-Final-13%C2%BA-Edital-Funcultura-Audiovisual-2019_2020.pdf [Acesso em: 10/07/2021].

KREDELL, LOIST, 2016, p. 21-23) destinado aos longa-metragistas, um grande fator legitimador do cineasta como autor e cânone para o campo cinematográfico. Tendo o formato de curta-metragem também como única opção, as mulheres se mantêm longe do acesso à autonomia financeira, seja por meio da arrecadação em possíveis circuitos comerciais ou da possibilidade de fomento de fundos internacionais ou nacionais presentes nos festivais como janela exibidora.

Deste modo, ter diretoras autoras legitimadas por um festival é uma forma de conseguir renovar estética e politicamente uma tradição como o cinema, ao se ver corpos até então ausentes no simbólico construído por essa tecnologia de gênero. A curadoria que se estabeleceu a partir da segunda edição do FINCAR estaria dentro do que Adriano Garrett conceitualizou como curadoria *stricto sensu*, aquela que se afasta de uma visão genérica (*lato sensu*) da função e possui características particulares como o estabelecimento de um conceito (ou recorte curatorial), a publicização do trabalho da curadoria, o pensamento de conjunto, o entendimento histórico, a especialização e a continuidade (GARRETT, 2020, p. 92). Numa perspectiva local, o papel do FINCAR se torna essencial quanto a tornar visível produções de mulheres e seus corpos como protagonistas dentro da programação selecionada, da curadoria e do público. Esse protagonismo das mulheres não é possível em outros festivais locais, o que aliás, quanto a tornar corpos possíveis, é importante que festivais²⁰ representantes de corpos invisíveis continuem a existir, e assim como o FINCAR, não se abstêm do campo de disputa pela construção do simbólico.

Por anos, muito do campo simbólico de representação local de cinema foi construído pelo festival CinePE, e hoje, esse campo é ocupado pelo Janela Internacional de Cinema do Recife que tem mais de 12 anos de existência, uma excelente curadoria e programação. No entanto, quando se olha para a categoria dos longas-metragens exibidos, diferentemente da Mostra Aurora no Festival de Tiradentes (GARRETT, 2019) em um caminho mais experimental e inventivo, o JANELA parece que se apropria do gesto já conhecido e construído como modelo e tradição no Festival de Cinema de Cannes, que em seu começo procurava por inventividade de diretores iniciantes, criando a Semana da Crítica. Porém, logo após,

²⁰ Atualmente, os festivais com recorte definido em Pernambuco são: Recifest, Cinekurumin, Festival VerOuvindo, Semana do Audiovisual negro

ocorre grande pressão de diretores com carreiras consolidadas para garantia também de espaço para eles no festival. Para estes diretores, se cria a Quinzena dos Realizadores, um espaço para discussão de cinema de autor e diretor (DE VALCK, KREDELL, LOIST, 2016, pg. 25), perfil semelhante ao encontrado dentro do Janela Internacional de Cinema do Recife.

3.3 FINCAR E CURADORIA: CAMINHO COMO PRÓPRIO MEIO

3.3.1 Primeira edição: uma interpelação pelo corpo preto

Figura 4 – Fotograma da equipe feita por Tiago Calazans para a divulgação da primeira edição do FINCAR



Fonte: G1²¹.

Na Figura 4, imagem de Tiago Calazans feita para a divulgação da primeira edição do festival, encontram-se da direita para a esquerda: Thais Vidal (produtora), Sabrina Luna (produtora), Hannah Cunha (curadora assistente), Ivich Barrett (curadora assistente), Ana Carvalho (curadora), Maria Cardoso (curadora e diretora artística), Mariana Porto (curadora), Thayná Almeida (eu) (curadora assistente),

²¹ Disponível no endereço: g1.globo.com/pernambuco/noticia/2016/06/recife-recebe-festival-de-audiovisual-voltado-para-mulheres.html [Acesso em: 02/06/2021]

Tatiana Quintero (curadora assistente) e Maria Alencar (curadora assistente). Ausentes na foto estão Hellen Lailla (curadora assistente) e Lívia de Melo (produtora). Como notado, uma equipe majoritariamente branca (CARDOSO, 2019), exceto eu, declaradamente preta e Tatiana Quintero, declaradamente indígena.

Apesar dessa pesquisa não se fixar a uma análise mais profunda da primeira edição do festival, é importante ter a primeira edição como uma experiência relevante para a construção da segunda edição, compreendendo a primeira como essencial para que se possa ver o perfil da curadoria se estruturando desde então, de forma a agenciar novas preocupações para a constituição da segunda edição. Maria Cardoso (2019) em sua pesquisa, a partir de sua experiência como diretora artística do festival, se volta à análise da segunda edição do FINCAR, pois é a segunda edição que permite mais materialidade quanto a uma curadoria mais estruturada, articulada e com um perfil curatorial definido, o que possibilita uma sequência e futuro para o festival, características necessárias para uma curadoria *stricto sensu* (GARRETT, 2019).

No entanto, o caminho traçado nesta pesquisa tem interesse na identificação da medialidade curatorial do festival seguida de suas *gags*, considerando a curadoria do festival como gesto (AGAMBEN, 2008), e levando em consideração como leitura e análise um estudo do fenômeno, onde se é possível considerar pela *Film Festival Studies* (DE VALCK, 2007; DE VALCK, KREDELL, LOIST, 2016), diversas possibilidades de estudo do fenômeno, que podem partir de outras perspectivas, sendo uma delas a geopolítica ou a própria audiência.

A primeira edição²² do FINCAR foi viabilizada a partir do FUNCULTURA, por financiamento público, e como uma das normas que regem o FUNCULTURA no Estado de Pernambuco, a primeira edição de um festival de cinema a ser contemplada pela lei encontra restrições financeiras, pois precisa se enquadrar a um teto mais baixo para seu financiamento. Nesse sentido, o FINCAR acontece com uma estrutura menor, equiparada a sua segunda edição. A equipe de curadoria contava com quatro curadoras: Ana Carvalho, Mariana Porto, Maria Cardozo e Sabrina Luna, contando ainda com mais seis assistentes de curadoria, que em termos práticos de trabalho curatorial, tal hierarquia, curadora *versus* assistente de curadoria, se dissolia. As

²² A primeira edição do FINCAR ocorreu no ano de 2016 no cinema São Luiz, na cidade do Recife, e exibiu 30 obras de 19 países. O festival contou ainda com rodas de diálogos sobre a representação da mulher no cinema.

assistentes eram: Hellen Laílla, Hannah Cunha, Thayná Almeida, Ivich Barrett, Tatiana Quintero e Maria Alencar, que compunham uma curadoria com o total de 10 mulheres, de maioria branca.

Colocando hoje olhos sobre o passado, me identifico como mulher preta numa estrutura de trabalho curatorial totalmente violenta no que diz respeito a uma perspectiva de estrutura racista e falta de representatividade, vejo também, que não só as mulheres brancas que ali faziam parte estavam despreparadas para introduzir o debate antirracista dentro da curadoria, mas eu como mulher preta, graduanda em cinema, também estava.

A metodologia adotada na primeira edição tinha uma primeira preocupação: assistir mais de 2.400 produções inscritas pela plataforma em inglês *Filmfreeway*, número alto para a capacidade da equipe de curadoria. Na edição, nossa escolha quanto curadoria, se baseava sobre a pauta “resistência”, nas suas mais variadas formas, num ponto de vista em que a resistência possa existir como forma de vida. A dinâmica inicial era o visionamento das inscrições, no qual a separação das inscrições se deu de forma que cada curadora ficou responsável por um número sequencial de filmes, aqui poderiam constar tanto longas-metragens, quanto curtas-metragens. Selecionevamos obras que se destacavam e levávamos para uma discussão em grupo, o que manteria a obra em disputa interna, ou já teria sua possibilidade de seleção tirada. Nessa fase, era difícil voltarmos para uma obra que já tivéssemos excluído em um destes encontros.

Há uma máscara da qual eu ouvi falar muitas vezes durante minha infância. A máscara que Anastásia era obrigada a usar. Os vários relatos e descrições minuciosas pareciam me advertir que aquelas não eram meramente fatos do passado, mas memórias vivas enterradas em nossa psique, prontas para serem contadas. (KILOMBA, 2019, p. 33)

O racismo age por uma estrutura perversa, e muito se pode constatar através do cotidiano (KILOMBA, 2019). Sendo assim, a primeira edição do FINCAR, por melhor dos interesses que tivesse quanto legitimação e espaço para as produções de mulheres, pouco teve de esforço na luta antirracista. Quando o gosto pode ter como estrutura uma noção de belo (AGAMBEN, 2017), é importante termos ciência em como o racismo também pode agir na estrutura, não só da língua (KILOMBA, 2019), mas nas relações de poder (BUTLER, 2019) dentro da estrutura da própria linguagem. Nesse sentido, a estrutura do cinema é branca e eurocêntrica.

A primeira edição contou com 30 filmes selecionados, entre eles longas-metragens e curtas-metragens. Dessa seleção, 3 filmes contavam com uma diretora negra, os curtas-metragens “Kbela” (BRASIL, 2015) de Yasmin Thayná, “Dias de saudável alegria” de Claudia Muñiz Perez (CUBA, 2016) e “A grande aventura” de Cassandra Oliveira (CUBA, 2015), além disso, duas produções contavam com personagens principais pretas, os curtas-metragens “Exília” (2015) de Ranata Claus e “Quem matou Eloá” (2015) de Lívia Perez. A primeira edição do FINCAR contou com uma mostra do Fórum Etinerante de Cinema Negro (FICINE), mas a mostra trazia 4 produções internacionais, 3 produções africanas e 1 francesa.

Em seu início, o FINCAR engatinhava, apesar das características contrahegemônicas dentro de sua programação e do recorte feminista, o festival não deixou de compactuar indiretamente com uma estrutura que podia ser tão violenta quanto muitos festivais de cinema que operam dentro de uma lógica de poder racista predominante. Apesar das tentativas de reflexões ainda na primeira edição, foram poucas as ações para sanar uma demanda social tão conhecida como a do antirracismo. Nesse contexto, começo por falar da primeira edição do festival, essa que nos ajuda a colocar os olhos sobre o futuro e criar conexões com o que viria a se tornar o FINCAR.

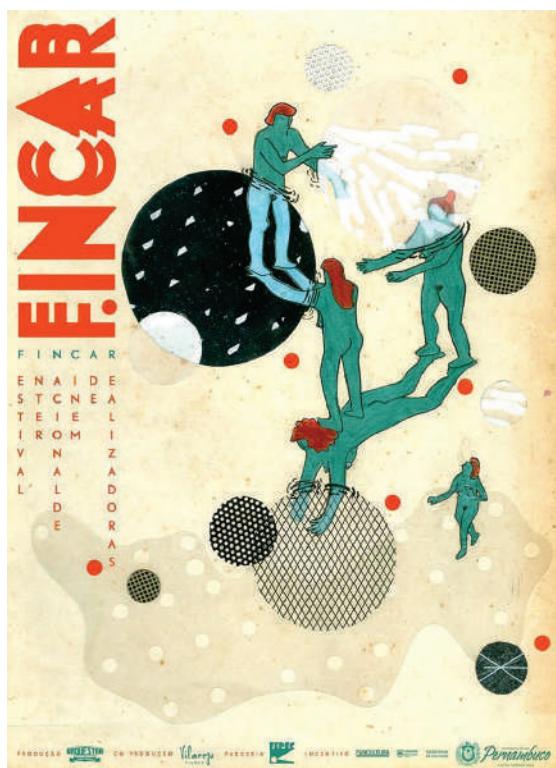
A escritora e multiartista Grada Kilomba, em seu livro “Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano” (2019) resgata a ideia de *plantation*, que se trata da memória coletiva vivida pela pessoa negra, constituída de humilhações e explorações raciais, dores, maus-tratos e ofensas que voltam a ser vividas a partir de episódios do cotidiano que as fazem reviver aqueles momentos.

Uma vez tive um namorado (*branco*) - na época eu usava tranças - um dia eu as desfiz e penteei meus cabelos, cabelos muito lindos, black natural (*tocando seu cabelo*). E quando ele me viu, ele começou a me insultar, dizendo: “Por que você fez isso, você quer ficar feia?... Olha pra você, olha pro seu cabelo, você tá parecendo uma ovelha!” Isso foi muito duro pra mim... Ele não podia me aceitar... ele não podia me aceitar com meu cabelo natural. Até hoje é assim: muitas mulheres *negras* estão preocupadas com seus cabelos... elas alisam seus cabelos... Uma vez, uma mulher me disse: “Bem, eu adoraria que meu cabelo caísse, mas ele fica pra cima, assim como o da Alicia!” Era óbvio que ela estava falando que nossos cabelos não são bons. Isso é o que dizem para ela todos os dias. (KILOMBA, 2019, p. 126)

Nesse sentido, o FINCAR, em seu caráter inclusivo por abordar um recorte de um cinema produzido por mulheres, faz emergir da plateia um questionamento que

não nos cabe e nem coube julgar, mas que serve de mote deste trauma revivido e que naquele momento parte como um gesto vindo do público. A sessão que tinha o curta-metragem *Kbela* (2015) de Yasmin Thayná²³ na programação e eu como mediadora, suscitou na hora do debate um questionamento que não tinha a ver com a sessão. Uma plateia repleta de pessoas do movimento negro que foram assistir ao curta-metragem *Kbela*, obra que aborda as violências racistas diárias, principalmente ao cabelo crespo.

Figura 5 – Cartaz feito por Joana Liberal para a primeira edição do FINCAR



Fonte: Site do Fincar.

Na estrutura branca do cinema enquanto instituição, e durante uma sessão com uma das poucas obras com representatividade de raça negra, uma mulher negra se

²³ *Kbela* de autoria de Yasmin Thayná é tido como um curta-metragem que passou por muitos festivais, inclusive festivais tradicionais internacionais, mas que foi rejeitado por processos curatoriais de festivais renomados e tradicionais brasileiros ao qual submeteu inscrição (OLIVEIRA, 2016)

https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/47882811/Avanca_2016_-Janaina_Oliveira_.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1509339351&Signature=TZwAF0tx9rghAzjfc%2BbjFns5axA%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DKbela_e_Cinzas_o_cinema_negro_no_femini.pdf [Acesso em: 02/06/2020]

pronuncia²⁴ com palavras que não lembrei ao certo, mas com o intuito de algo próximo a seguinte frase: “Minha questão aqui não é sobre o filme, mas sim sobre a arte do festival (Figura 5) que está sendo exibida no telão enquanto vocês debatem (...), por que duas mulheres, uma delas de cabelo liso, pisa sobre a mulher de cabelo afro?”

Totalmente despreparada para o debate, tentei amenizar a discussão sobre a imagem para não ofuscar o debate sobre a obra em si. Disse que a nível inconsciente estamos atravessadas por racismo na produção de nossas imagens, mas que certamente não foi essa a intenção do festival. Agradeci a colocação compreendendo-a como pertinente para aquela mulher que a partir de uma dor revivida se inscreveu em meio a uma estrutura opressiva, se apropriando num gesto pela fala questionadora e possivelmente contribuindo para mudanças na estrutura do FINCAR em sua segunda edição.

É neste momento de incômodo entre o festival em meio a uma plateia majoritariamente preta, que a intervenção feita por uma mulher preta pode ser notada como uma *gag*²⁵ inscrita em meio a linguagem, ou aquilo que modificou a norma ou estrutura. Tal ato de reivindicação se apresenta como um gesto no tempo, que não é a causa total para a mudança curatorial na segunda edição, mas certamente se soma às discussões e reivindicações de pautas antirracistas que o festival tende a pautar em sua segunda edição em 2018, assimilando o evento ocorrido dentro do próprio *modus operandi* da curadoria do festival. O Brasil tem sua maioria populacional negra²⁶, e proporcionalmente, essa população negra é maior no nordeste²⁷. É de

²⁴ O relato do acontecimento está disponível no seguinte link: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2016-07/mulheres-que-fazem-cinema-querem-ampliar-participacao-feminina-no> [Acesso em: 24/08/2021]

²⁵ *Gag*, do inglês: Mordaça, ou aquilo que impede a fala (AGAMBEN). Tanto uma mordaça, quanto uma fala que aparece para preencher uma lacuna na memória, ela é justamente exibição de uma medialidade, porque no plano da linguagem, ela não é a comunicação de um conteúdo, não é falar algo extralingüístico, não é comunicar algo que deve ser dito e que está fora da linguagem, mas é justamente o mostrar-se da linguagem enquanto linguagem. Uma palavra que se mostra enquanto estamos exibindo o dizer.

²⁶ Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2014 a população brasileira era constituída em sua maioria (54%) por negros. Disponível em: <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2015/12/04/negros-representam-54-da-populacao-do-pais-mas-sao-so-17-dos-mais-ricos.htm> [Acesso em: 7/03/2021]

²⁷ Segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios feita pelo IBGE em 2005, dos 92 milhões de negros no Brasil, 35,8 milhões residem no nordeste. Disponível em: <http://produtos.seade.gov.br/produtos/idr/download/populacao.pdf> [Acesso em: 7/03/2021]

extrema relevância para a expansão do debate antirracista, que tanto na academia, quanto no campo do cinema, se refletiu sobre o tema.

3.3.2 Segunda edição: da abjeção de corpos a sua existência

Figura 6 – Fotograma feita por Biafra Ataídio para a divulgação da segunda edição do FINCAR



Fonte: G1²⁸.

A primeira edição do FINCAR acontecia na cidade do Recife no ano de 2016 e criava uma marca no imaginário local. Não foram poucos os momentos em que as pessoas, muitas delas espectadoras, expunham sua alegria com o festival. Acredito que isso se deu muito pela própria falta de espaços de projeção com um recorte voltado para a produção cinematográfica de mulheres. Um espaço onde tanto audiência quanto realizadoras se reconheçam.

A segunda edição do festival (2018) (Figura 6), parece ter assimilado uma ideia até mesmo pós-feminista em sua constituição, no que diz respeito a romper com um sujeito feminino unificado, desestabilizar um sujeito que sustenta, onde não haja a possibilidade de ser um sujeito permanentemente essencializado (BUTLER, 2019). Essa leitura acontece a partir da visualização dos corpos que se materializam na imagem (Figura 6), se inscrevem e certamente agenciam novos olhares, neste caso, dentro da curadoria do festival, na sua constituição. Na Figura 6 estão presentes corpos de mulheres diferentes, onde se destaca a significativa presença de mulheres pretas em

²⁸ Disponível no endereço: <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2018/08/14/festival-exibe-mais-de-70-producoes-audiovisuais-dirigidas-por-mulheres-no-grande-recife.ghtml>

comparação à edição anterior do festival, estas se somam a mais mulheres, brancas ou transsexuais. E nessa constituição geral de mulheres, se identificam em sua diversidade de orientação sexual: mulheres lésbicas, uma panssexual e héteras.

Na segunda edição, meu olhar participativo se ausenta ou se distancia um pouco mais, pois nesta edição, minha colaboração foi inteiramente como assistente dentro da produção executiva do festival. Aqui, tive acesso a muitos elementos constitutivos do fenômeno do festival, mas muito me faltaria para opinar sobre o departamento de curadoria. Nesse sentido, busquei me aproximar o máximo que minha experiência poderia possibilitar e também conciliar meu olhar com o entendimento das curadoras em si, obtidos através de entrevistas, para que no capítulo 4 elas possam compor e ampliar a minha fala.

A segunda edição do FINCAR²⁹ tem em sua curadoria quatorze mulheres: Ana Carvalho, Aurora Jamelo, Cíntia Lima, Elaine Gomes, Íris Regina Gomes, Janaína Oliveira, Maria Cardozo, Mariana Porto e Sabrina Luna, destas 9 curadoras, cinco são pretas. Se somando às curadoras também se agregam as cinco assistentes de curadoria que a nível hierárquico não se distinguem, estas são: Erlânia Nascimento, Julia Karam, Karla Fagundes, Mariana Souza e Rayanne Layssa, sendo quatro delas pretas.

Quando Maria Cardoso (2019) fala da curadoria como um importante papel com processo de formação, característica também citada pelo *Film Festival Studies* (DE VALCK, KREDELL, LOIST, 2016), como essencial fortalecedor na continuação de um festival, parece que o departamento de curadoria dentro do FINCAR age também de forma militante em prol da própria função de curadoria, levando reflexões e debates dentro do festival que possam acrescentar à construção do profissional curador. Sem esquecer de como a função de curadora norteia muito o festival e é sempre possível vê-la ativa posteriormente à construção da programação. É sempre possível ver uma curadora responsável por debater no fim de uma sessão ou outra,

²⁹ A segunda edição do FINCAR aconteceu no ano de 2018 em Recife, e contou com mais de 70 filmes exibidos. Além da mostra principal, compuseram o festival, a “Sessão infantil”, a “Programação escolar”, a “Retrospectiva Cachoeira Doc” com curadoria de Amaranta César, o Programa FICINI (Fórum Itinerante de Cinema Negro) com curadoria de Janaína Oliveira, além da “Vivência e oficina” que contou com a “Vivência em curadoria” com as facilitadoras: Amaranta César, Janaína Oliveira, Carol Almeida, Lia Letícia, Maria Cardoso e Caroline Pavez Torrealba, e também, a “Oficina Cine Latino” com a facilitadora Lilian Alcantara. A vivência e oficina aconteceu no Paço do Frevo, e as exibições no Cinema São Luiz, no Cinema da Fundação Joaquim Nabuco e no Cine Teatro Bianor Mendonça Monteiro (Camaragibe).

ou curadoras dando entrevista para os meios de comunicação falando a partir da perspectiva da curadoria, assim como também é possível vê-las nos debates de curadoria ou debates em que elas levem questões da prática curatorial que tiveram.

Quando Cardoso cria uma espécie de conceito sobre o *ajuntamento de mulheres* na constituição deste processo curatorial, é possível identificar como a curadoria do festival também encara um papel de “militância” pela formação da curadoria onde todas curadoras trabalham ativamente.

Eu percebo o FINCAR como um festival mais agregador, no sentido de que, a partir do momento que se pensa no lugar ausente da mulher, a gente trabalha com a presença delas. Mas não somente de enxergar a homogeneidade de mulheres brancas, de classe média, tanto é que no painel geral do festival, ele traz várias ações e a própria curadoria contempla, né? As realizadoras indígenas, as mulheres negras realizadoras... (Realizadora Kalor Pacheco na segunda edição do FINCAR em entrevista ao Diário de Pernambuco.³⁰)

A curadoria, que nessa edição também foi tema em mesa de debate construída pelo próprio festival, ocupa o lugar de uma curadoria como mediadora que leva o próprio debate, sobre o modo de fazer curadoria a outras pessoas, atenta à multiplicidade de mulheres e seus desejos, tanto no processo curatorial, quanto no resultado da seleção dos filmes. Essa mediação, feita pela curadoria, age como um gesto dentro do festival, dialogando em diferentes meios, onde as curadoras, de maneira democrática ocupam, com o intuito de gerar mais discussões sobre o tema “curadoria” e com a intenção de alcançar mais pessoas ao falar sobre a importância do tema.

Essa mediação que se mostra dentro do gesto curatorial, onde as curadoras encabeçam discussões sobre curadoria e estão ativas no festival no decorrer dele após o processo de seleção de filmes, faz parte do que se identifica como *modus operandi* do festival, é a própria medialidade³¹ (AGAMBEN, 2008) curatorial sendo visível no festival. Esse desejo de ter a curadoria reconhecida em um processo, e para isso fomentar um debate sobre o próprio meio que se produz a curadoria, é medialidade pura.

³⁰ Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=BpdWMDVVvQM&t=151s> [Acesso em: 24/08/2021].

³¹ *Medialidade*: O gesto (AGAMBEN, 2015) é tornar visível, um meio como tal, expor essa medialidade.

Compreender o processo curatorial como uma ação que leva o festival a caminho de seu propósito, identificando esse processo como parte de uma medialidade (quando é possível o próprio meio se mostrar como tal), é neste momento que o novo toma forma, contribuindo para novas possibilidades de se pensar o campo cinematográfico. Este meio que se mostra é o novo jeito de operar uma curadoria - uma reapropriação do gesto, que é certamente uma forma de inscrever algo novo sobre pedras da tradição curatorial, possibilitando estéticas outras, variadas, e corpos até então pouco participantes do espaço de poder cinematográfico. Nesse sentido, é importante a compreensão de um processo que começa a inserir um número maciço de mulheres pretas dentro do processo curatorial e dentro do debate sobre ele, no que, se a tradição do cinema e dos festivais obedece uma lógica eurocêntrica e branca, o cinema, além de obedecer relações de poderes majoritariamente masculinas, também possivelmente ocupa uma posição colonial. A partir de uma curadoria que experimenta um *modus operandi* ainda não reconhecido por outros festivais, com o fato de articular o consenso entre 14 mulheres na seleção de seus filmes, é certamente um contragolpe direto aos processos curoriais já existentes, e só a possibilidade de haver algo de inventividade e novo na curadoria do FINCAR já o coloca em um lugar oposto ao lugar que os festivais tradicionais ocupam com seu conhecido modo de operar, com a conhecida figura de um curador que trabalha de forma solitária, em total contradição ao encontrado dentro do festival que acontece em Recife.

3.3.3 Segunda edição: o ajuntamento de 14 mulheres na curadoria

A segunda edição do FINCAR, traz um grupo de 14 mulheres como curadoras e assistentes de curadoria do festival. O *ajuntamento de mulheres* (CARDOSO, 2019) dentro desse processo curatorial, parece se opor ao já conhecido processo curatorial em outros festivais de cinema, onde o corpo curatorial não chega nem na metade desse número de curadoras, e isso chama bastante atenção.

O filósofo Giorgio Agamben em seu texto “Notas sobre o gesto” (2008), chama de *gag* o momento em que a medialidade é exibida, ou então, “uma palavra que se mostra enquanto estamos exibindo o dizer”, esse seria mais um exemplo para o conceito de *gag*. Nesta pesquisa, atribuímos ao processo curatorial o valor de

medialidade, e sua exibição a atribuição de *gags*, que podem ser apreendidas e identificadas em diversos momentos. O número de curadoras, que chama a atenção, certamente é uma *gag* nesse processo que se mostra e se inscreve nessa estrutura, desenhando um método singular com sua própria característica.

Com o intuito de identificar a metodologia e posteriormente essas *gags* para assim definir o que há de único nessa edição do FINCAR, fizemos um questionário com doze perguntas muito pontuais sobre a metodologia e seu passo a passo, encaminhado a cada participante da curadoria, de modo a compilar e apreender suas impressões e experiências deste processo. Todavia, em meio ao contexto pandêmico (covid-19) que nos impõe limitações diversas, dentre elas a impossibilidade de encontros ao vivo, recebemos as respostas³² de seis mulheres do total de curadoras e assistentes de curadoria participantes da segunda edição do FINCAR. Portanto, é a partir da materialidade de suas respostas, do que se produziu na mídia, no festival, e da minha própria memória, que identificamos as singularidades que constroem seu processo curatorial.

O processo da curadoria do FINCAR foi dividido em partes, e nossa rotina acompanhava a etapa que estávamos. A primeira parte do processo consistia em assistir uma leva de filmes. Cada curadora tinha autonomia para dar sim ou não aos filmes. O sim significava que avançaria para próxima fase. Tínhamos tudo organizado em planilhas no drive. Na segunda fase, nos separamos em duplas de forma que todos os filmes cujos votos foram "sim" foram distribuídos para avaliação de curadoras que ainda não os haviam assistido. Assim, cada dupla tinha que dar conta de uma determinada quantidade de filmes. Operacionalizamos a escolha da seguinte forma: se a dupla desse sim, o filme pulava pra próxima fase; se a dupla desse não, justificava-se e não avançava; e quando tinha um não e um sim a gente debatia e apresentava para as outras curadoras nas nossas reuniões presenciais. A terceira fase consistia em todas nós vermos tudo que tinha sido aprovado até então e debater sobre os filmes para pensar juntas. A gente tinha um limite de filmes que podiam entrar, então quando gostávamos muito de um filme a gente podia "pegar" ele para defender e garantir que ele entrasse. Por outro lado, se algo nos incomodasse também era colocado na roda. E assim o debate prosseguia e a gente ia chegando no resultado final

³² O questionário era constituído de 12 perguntas, dentre essas, perguntas sobre o processo curatorial dentro da segunda edição do FINCAR, consensos e dissensos dentro do processo curatorial na segunda edição do FINCAR, experiência de escrita para o catálogo do FINCAR, além da experiência individual de cada curadora com a curadoria de cinema antes do FINCAR. O prazo máximo para entrega das respostas era de um mês a contar do dia 15 de Junho de 2021, quando as curadoras foram contactadas pela primeira vez. O contato e cobrança da devoluta das respostas foi feito no mínimo 2 vezes e no máximo 6 vezes. Dentre as 14 curadoras, Elaine Gomes, não foi contactada por falta de um contato válido. Não responderam ao convite que foi enviado para a participação na pesquisa: Aurora Jamelo, Mariana Souza e Ana Carvalho. Não obtivemos respostas de Cíntia Lima, que justificou estar trabalhando em set de filmagem no período, Erlania Nascimento, também justificou falta de tempo por causa do trabalho e Karla Fagundes, que até o encerramento deste trabalho, não enviou suas respostas.

dos filmes que passariam. A quarta fase era pensar como esses filmes ficariam dispostos nos dias de festival, quais filmes seriam exibidos no mesmo dia e elaborar o nome das sessões. Então a rotina era feita assim, tinha um trabalho que era feito em casa, de assistir os filmes, anotar e depois nas reuniões presenciais a gente debatia juntas. (Julia Linhares Karam, assistente de curadoria do FINCAR em entrevista dada para essa pesquisa)

Maria Cardoso, em entrevista para essa pesquisa, coloca um fator muito importante aplicado pelo FINCAR nesse processo de seleção. Cardoso conta que, a princípio, cada curadora respondia em uma tabela, “sim”, “não” ou “talvez” para cada filme, seguida de uma observação, e que essa é uma prática que ela já havia conferido acontecer em outro festival que participou, porém, disse que em particular quando se marca um “talvez” para um filme, é esse o filme com maiores possibilidades de debate dentro do processo curatorial, e que teria um interesse pessoal por estes filmes.

Quando se para o tempo para debater algo, colocar profundidade sobre um tema, se consegue parar a brevidade, e isso também é o que se tenta articular nessa dissertação ao inserirmos Judith Butler com “Corpos que importam” (1996). O “talvez”, dentro desse processo curatorial, aparece de forma em que se precisa aprofundar algo sobre o filme, debater aqueles corpos, aquelas histórias e possíveis representações. Parar o tempo para debater o “talvez”, certamente chama atenção dentro do processo, seria uma outra *gag*, que dentro da estrutura curatorial consegue se inscrever (BUTLER, 1996) e ser debatido. Para além do resultado final de seleção, nota-se que é nesse momento que o “talvez”, sendo selecionado ou não para a programação, faz o processo de seleção parar, e então 14 mulheres param para se aprofundar nos temas abordados, a partir da vivência e expertise de cada uma.

Maria Cardoso ressalta ainda parte crucial desse processo que ela nomeia como pesquisa. A primeira e a segunda edição do FINCAR utilizou a plataforma inglesa *Filmfreeway* que é gratuita, como meio de inscrição de filmes no festival, além da possibilidade pelo *Googleform* para pessoas que não falam inglês e encontram dificuldade com a plataforma inglesa. A plataforma *Filmfreeway* confere muita praticidade para quem aplica um filme a um festival, mas colocou dificuldade no fluxo de seleção que as curadoras poderiam ter. Lembro que a primeira edição teve 2.400 inscrições que dificultaram muito o processo curatorial. Mas, parte dessa dificuldade foi causada pela plataforma ser muito abrangente e o que poderia ajudar, acaba se tornando um problema. Ali, muitas produções sem filtro acabavam entrando, como muitos filmes dirigidos por homens, ou episódios de série, ou episódios documentais

para TV e assim por diante. No que conferia representatividade, piorava ainda mais, haviam poucas inscrições feitas por latino-americanas ou africanas. As inscrições eram de maioria europeia nas duas edições.

O FINCAR, a partir dessa reflexão pontual e prática sobre a plataforma de inscrição, aponta um desejo para na próxima edição se afastar deste método duas vezes utilizado, no intuito de investir mais tempo para a pesquisa e debate de cada obra, e não tendo como necessidade ver um número demasiado de obras. Cardoso reforça a possibilidade de impulsionar inscrições de regiões importantes de estarem representadas com inscrições e diz que é um método de restringir também um número elevado de obras inscritas para visionamento, o que acaba deixando a equipe de curadoria sem fôlego e afeta o processo, que se tivesse mais tempo, se voltaria para a pesquisa e o debate que aquelas obras podem fazer emergir.

Sim, eu acho que essa metodologia funciona. Acho que ela privilegia ao invés dessa fala do especialista unicamente, desse privilégio absoluto daquela pessoa que se relaciona com aquele campo a partir de uma perspectiva. Vamos dizer: racionalista da pesquisa. Do ponto de vista político, coloca em xeque a própria questão da curadoria. Mas na minha opinião, não deveria abrir mão dessa presença, porque... eu acho que as pessoas são um pouco como um baú, um livro cheio de experiências e quem dedica sua vida a estudar e pesquisar uma coisa, tem muito a contribuir com quem está chegando. Assim como a perspectiva das pessoas que lidam com essa matéria de outra maneira, uma nova maneira, também faz o pesquisador, o crítico, a crítica de cinema, a pessoa que se relaciona dessa maneira, também a faz apreender. Então, eu acho que o fato de ser uma possibilidade do dissenso habitar ali, isso se fortaleceria se a gente tivesse um pouquinho mais de tempo para deixar decantar essas questões. (Mariana Porto, curadora do FINCAR em entrevista para essa pesquisa.)

É visível o entendimento das curadoras de que precisariam de um maior tempo para esse processo que acabaram criando. É interessante que todas compreendem que umas obras, diferente das outras, precisam dessa questão de tempo de pesquisa para um devido debate. Ao se dar conta de que existem socialmente e politicamente espaços e pessoas que estão dia-a-dia decidindo políticas públicas, o futuro político e jurídico do cidadão, é possível compreender, de certo modo, atendendo a uma sociedade que se estrutura sobre relações de poder, que muitas das saídas seriam por iniciativas que fizessem parar o tempo e a urgência dos dias para se discutir o que está em pauta.

Isso não foi visto lá atrás nas discussões para saber “Que porra é cinema de mulher?” nas redes sociais, isso não é visto nas redes sociais hoje, em alguns movimentos sociais, nas estruturas públicas de poder. Mesmo que haja uma boa

intenção dessas instituições, parece sim que precisamos parar um pouco o tempo, a brevidade, para resolver questões mais profundas que afetam a sociedade e o Brasil e nesse caso, poderia citar como exemplos: o racismo, o machismo e a LBTQIA+fobia a serem discutidos e resolvidos em um parar do tempo.

Não que a curadoria do FINCAR resolva o problema de representatividade de mulheres frente e atrás das telas, o festival é ínfimo frente à demanda e proporcionalmente ao número de mulheres no país, mas parece que há aqui um exercício político trazido, e que é possível ver em “Corpos que importam” (BUTLER, 1996), uma possibilidade de inscrição em estruturas de poder, o que também abre portas para novas epistemologias e novas maneiras de se pensar e aplicar o cinema em suas variadas possibilidades.

Outra aproximação que se pode fazer frente a essa prática de *ajuntamento de mulheres* (Cardoso, 2019), é que ele parece ter um cerne cineclubista, onde se é possível o compartilhamento de experiências dentro de uma possível leitura sobre uma obra, o que acaba ganhando um valor ainda maior do que apenas finalizar uma programação e sua exibição. Como já dito antes, o processo, o meio e não sua finalidade ganham força, quando as curadoras durante o festival ainda não acabaram de agir. Elas, após se reunirem para definir a seleção dos filmes, definem o mapa da programação e, em seguida, participam como mediadoras dos debates pós sessões e se dividem respectivamente para conversar com a mídia em nome do festival. É curioso e estranho, porém bonito de se dizer: as curadoras parecem agir como formiguinhas, com uma única meta em comum: disseminar durante a realização do festival um pouco do que foi o árduo processo de seus encontros; agora projetado em tela para outras mulheres.

“Muitas exposições organizadas por você, na década de 1960, não privilegiaram as obras enquanto tais. A documentação e a participação, sob diversas formas, tornaram-se importantes. Como isso ocorreu?” (OBRIST, 2008, p. 62). Talvez Hans Ulrich Obrist, ao aplicar tal pergunta a Pontus Hultén, considerado um dos mais destacados profissionais de museus do século XX, tivesse a intenção de trazer outros significados para a realização de uma exposição ou apenas trazer à tona respostas sobre algo que desconhecia. No entanto, Pontus Hultén em sua resposta, diz que havia interesse não só pela organização das caixas de Michel Duchamp, mas como nos seminários que ocorriam ao mesmo tempo que as exposições, além de contratar

carpinteiros do próprio museu para a montagem e não especialistas do mundo inteiro, o ajudou a criar um clima de coletividade onde conseguiam montar uma exposição em apenas 5 dias e, além disso, conseguiram superar juntos de forma mais amena períodos críticos que o próprio museu veio a passar.

Essa reflexão é feita no intuito de compreender o que se é necessário valorar nos inúmeros processos que existem dentro do cinema, e o festival de cinema, é só um deles. O filme a ser exibido no festival seria uma verdadeira meta? O filme finalizado para exibição, uma outra meta? Como no caso de Pontus Hultén, parece que para uma implicação política e social de uma ação, existe a necessidade de um olhar para os processos e meios, numa intenção de se inscrever algo no tempo. O filme a ser exibido, o fenômeno do cinema como objeto que leva a reflexão, ambos continuam com seu valor, mas ainda são rápidos demais, levando teorias de forma que não podem fazer com que as pessoas parem e reflitam profundamente sobre aquilo.

É possível de se entender que o ideal talvez fosse que todos os envolvidos nesse processo do cinema, realizadores, produtores, curadores e público, tivessem esse tempo de refletir profundamente sobre os temas, e para que isso aconteça, a exemplo do exaustivo processo de reflexão que a curadoria executa dentro do FINCAR, para que algo parecido fosse aplicado a outros grupos, seriam necessários processos muito demorados que parecem ainda não serem possíveis em sua execução. Mas parece que os debates pós exibição e seminários no exemplo dos museus, ou as mesas de debates sobre cinema, entram como contrapartida nessa tentativa de reflexão mais profunda e inscrição nessa estrutura. O FINCAR, em sua segunda edição, mobilizou uma mesa de debate sobre curadoria dentro do festival, num esforço de que os debates feitos de forma fechada dentro do próprio processo curatorial, pudesse alcançar mais pessoas, além de trazer debates atuais acerca dos temas abordados pela seleção de filmes.

4 CORPOS VISÍVEIS: GAGS APARENTES SINALIZAM PARA O CONCEITO DA CURADORIA DA SEGUNDA EDIÇÃO DO FINCAR

Figura 7 – Arte feita pela artista Biarritz para o programa de acesso ao festival



Fonte: Site do FINCAR.

Acostumada com o fluxo alto e dinâmico de pessoas que queriam debater os filmes ao final de suas sessões, eu aguardava, acompanhando do meu lugar, a próxima espectadora inscrita que seria chamada para fazer sua pergunta à realizadora do filme e para a mediadora/curadora do festival. Acredito que todas tenham de certa forma se assustado com sua colocação, que foi o de agradecer ao festival por poder estar ali presente. Aquela mulher estava ali dizendo que não tinha palavras para dar ao filme, mas queria agradecer a possibilidade de estar presente como “sócia do festival”, e de ter podido ter a oportunidade de se deslocar de um bairro distante até o cinema São Luiz para participar do festival gratuitamente. Acompanhar um festival, seus debates e visionar obras, uma prática tão conhecida para aqueles que estão inseridos dentro das práticas de cinefilia e ações do campo cinematográfico, não era até então alcançado por aquela mulher que estava ali no público. Notei que a organização de certa forma se constrangeu com a colocação, pois aquela mulher expunha sua realidade e corpo precário (BUTLER, 1996) dentro daquele sistema,

dizendo ainda estar agradecida com a oportunidade, o que causa constrangimento nas que estão no local, que naquele momento pararam para pensar aquela realidade. No meu caso, o constrangimento se dá pelo privilégio frequente de estar naquele espaço. Para a organização, o constrangimento parecia talvez pela não necessidade de exposição que aquela mulher colocava sua realidade em meio a outras pessoas, e talvez pelo festival reconhecer a iniciativa de inclusão como um direito, uma reparação histórica para com pessoas que até então nunca puderam adentrar num cinema, e não algo para se publicizar.

A realização da mostra Raízes do Século XXI - cinema brasileiro contemporâneo na Caixa Cultural, Centro do Rio de Janeiro é um exemplo recente: uma reunião de 17 longas e 12 curtas-metragens brasileiros escolhidos entre aqueles que mais representavam a pesquisa de linguagem e investigação temática no Brasil. Com sessões gratuitas, teve uma ocupação média de 70% dos 100 lugares da sala. Um total de cerca de 3.000 espectadores em 15 dias - um público que, pela localização no centro da capital fluminense e a gratuidade dos ingressos, representou uma verdadeira renovação de público para a cinematografia brasileira dentro do pequeno circuito destes filmes na cidade. Fugindo da cinefilia mais usual dos cinemas-bistrô da Zona Sul carioca, podemos afirmar que há algo de muito relevante numa experiência simples como esta, que consegue lotar duas sessões de Filme de Amor, de Julio Bressane e três sessões de Lavoura Arcaica, de Luiz Fernando Carvalho, dialogando com um público que estava longe de ser o do tal "perfil especializado". Fica gritantemente evidente que a presença do público ali se dava por uma questão simples: a possibilidade de se assistir filmes brasileiros sem precisar pagar caro por isso. (Felipe Bragança³³ [s.d])

O “Sócias FINCAR”³⁴ (Figura 7) descreve, em sua chamada, que o intuito do “programa” que amplia acesso às salas do festival, é quanto à formação de público. O “Sócias FINCAR” na segunda edição do festival, disponibilizou 150 credenciamentos³⁵ para residentes em subúrbios e periferias, especialmente pessoas trans, não binárias, e mulheres heterossexuais e LBTs (lésbicas, bissexuais e transsexuais). Ou seja, essas participantes não pagariam nada para acompanhar o festival.

³³ “Histórias do cinema brasileiro: Cinema brasileiro pra quem?” [s.d] por Felipe Bragança: matéria originalmente publicada no Site da Revista Cinética. Disponível no link: <http://www.revistacinetica.com.br/brasilpraquem3.htm> [Acesso em 20/07/21].

³⁴ A chamada completa pode ser conferida, e está disponível no seguinte endereço: http://www.fincar.com.br/2018/07/26/150-moradoras-da-periferia-terao-passe-livre-no-fincar/?fbclid=IwAR3Zg_H8uoZeZHyGIOWfAFhDybHp3yF9TwosSD9jPDL07m4OkUi56okCkZw#Chamada

³⁵ O FINCAR cria o Sócias FINCAR acreditando que mesmo os ingressos para o festival serem entre R\$ 2,00 e R\$ 3,00, esse valor multiplicado por algumas sessões, mais o deslocamento da espectadora, pode se tornar inacessível para alguns que grupos sociais accessem o cinema.

Uma política de inclusão criada para formação de público mostra um caminho possível de ser replicado pelo cinema, caso este veja isso como realmente necessário: criar público para além do próprio círculo social de cinema. Pode parecer triste que uma obra exibida não seja cobrada, obtendo um valor quanto sua arrecadação, mas é importante que o que estes filmes estejam discutindo seja de alcance de um público maior, numa outra possibilidade de se parar a brevidade, principalmente quando o cinema, como uma tecnologia de gênero (LAURETIS, 1994) e um conhecimento que transforma a realidade, não esteja ao alcance de todos e utilize principalmente de verba pública para sua realização. Recentemente, a cinemateca brasileira foi incendiada em São Paulo e não há reivindicação civil suficiente da população para salvaguardar este patrimônio importante para nossa memória. Certamente, para a população brasileira, ainda há muito desconhecimento sobre a importância que é o cinema, e ações como o “Sócias FINCAR”, cumpre o papel também de democratizar a imagem do cinema para pessoas que até então desconhecem.

Teresa de Lauretis (1994), em crítica à definição que Foucault já havia feito sobre tecnologias sexuais, se atenta para o fato de que essas tecnologias vão operar de maneira completamente diferente, engendrada, entre os sujeitos (se homem ou mulher). Lauretis, apesar do avanço em assimilar esse aspecto de gênero tão impactante na sociedade, nessa época específica, não se desvencilhou do binarismo instituído nessas conceitualizações, além de não dialogar com outros corpos em performatividade. Mesmo assim, tais teorias ainda são extremamente relevantes quando as aplicamos de modo a alertar suas deficiências e aplicabilidade, de modo a não excluir novas formas de vida e performatividade que fazem parte dos diferentes corpos de sujeitos participantes na sociedade atualmente.

Expandir o acesso ao festival para mulheres que antes não poderiam participar do evento, torna-se uma forma de extrapolar até mesmo essa binaridade construída dentro das relações de poder que formam o cinema. Sendo ainda possível refletir em como o cinema pode pensar esse espaço de agenciamento, produzindo um cinema para diferentes corpos, que traga essa possibilidade, esse *space off*, de uma produção de outra perspectiva para o gênero.

O “Sócias FINCAR” faz parecer que o cinema tem grandes possibilidades quanto a esse movimento de tornar corpos de pessoas transsexuais, não binárias, e mulheres LBT’s possíveis de leitura em sociedade, não apagados e inscritos como

possíveis de serem lidos dada uma estrutura normalmente impossibilitadora disso acontecer. Mas esse é um avanço que vem se desenvolvendo no debate sobre gênero em sociedade, que parece ser possível analisar até mesmo no percurso que o FINCAR faz entre a primeira e segunda edição do festival.

Através de duas videorreportagens realizadas pelo jornal Diário de Pernambuco³⁶ sobre a primeira e segunda edição do FINCAR, é possível identificar um festival que acompanhou os debates sobre gênero na sociedade. Com essas videorreportagens é possível identificar tanto na primeira, como na segunda edição do festival, o que de teoria era considerada pelo festival naquele momento, e como corpos antes não considerados ou lidos pelo festival foram ganhando espaço.

Figura 8 – Fotograma da videorreportagem do jornal Diário de Pernambuco sobre a primeira edição do FINCAR



Fonte: Youtube³⁷

“A mulher em tela no cinema, geralmente é construída a partir de uma perspectiva masculina. Então, é meio como: a mulher no cinema, ela está para ser

³⁶ A videorreportagem realizada no ano de 2016, por Júlio Cavani, com imagens e edição de Bernardo Sampaio, intitulada “FINCAR: Festival internacional de cinema de realizadoras” sobre a primeira edição do festival, está disponível no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=rylJEqzKWhY> [Acesso em: 20/07/2021]. A segunda videorreportagem (2018) realizada por Ademara Thalyta e Thiago Santos com edição de Thiago Santos, intitulada “FINCAR: Festival internacional de cinema de realizadoras” sobre a segunda edição do festival, está disponível no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=BpdWMDVVvQM> [Acesso em: 20/07/2021].

³⁷ Disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=rylJEqzKWhY&t=1s> [Acesso em: 21/07/2021].

olhada". Essa frase de Maria Cardoso inicia a videorreportagem do jornal Diário de Pernambuco sobre a primeira edição do FINCAR. Uma perspectiva presa ao binarismo de homem x mulher, que não reconhece outras vivências e corpos, a exemplo de uma perspectiva de vivência lésbica, nem as perspectivas transsexuais, ou ainda, outras possibilidades de corpos construídas fora do próprio gênero, sem deixar de acrescentar uma falta de questionamento acerca da vivência de pessoas racializadas. Pode-se ver uma fala que dialoga de maneira direta com a psicanálise, bastante próxima ao texto "Prazer Visual e Cinema Narrativo" (1999) de Laura Mulvey, que certamente contribuiu para os estudos de gênero e feminismo. Mas, assim como Teresa de Lauretis, e até mesmo Judith Butler, utilizadas nesta pesquisa, em algum momento, estiveram presas a este mesmo pensamento que parte de um binarismo e acabam por excluir "sujeitos" ou corpos.

A videorreportagem (Figura 8) do jornal Diário de Pernambuco faz diálogo com o texto "Prazer Visual e Cinema Narrativo" (1975) de Laura Mulvey. O texto que trabalha numa perspectiva psicanalítica, tece sua teoria numa análise do cinema hollywoodiano clássico, em como a mulher está inserida como um objeto a ser olhado, e em como esse olhar machista foi se estruturando dentro da linguagem cinematográfica. A videorreportagem utiliza cenas dos filmes hollywoodianos clássicos narrativos e imagens de pessoas brancas heteronormativas para ilustrar a fala de Maria Cardoso. Acaso ou não, é curiosa a seleção de imagens escolhidas pelo jornal Diário de Pernambuco, que por acaso também tem a perspectiva de Laura Mulvey sobre a mulher no cinema, que acaba presa ao cinema clássico narrativo para falar sobre uma mulher que é observada ou olhada, conceito este que seria contestado anos depois por Bell Hooks com o texto "Olhar Opositivo - a espectadora negra" (1992).

Fiquei impressionada quando li nas aulas de história pela primeira vez que os donos de escravo brancos (homens, mulheres e crianças) puniam os negros escravizados por olhar; perguntei-me como essa relação traumática com o olhar havia influenciado os negros como espectadores, e na criação de seus filhos. A política da escravidão, das relações de poder racializadas, eram tais que aos escravos era negado o direito de olhar. Ao conectar essa estratégia de dominação àquela usada pelos adultos nas comunidades rurais negras do sul, onde cresci, foi doloroso pensar que não havia diferença alguma entre os brancos que haviam oprimido os negros e nós mesmos. Anos depois, quando li Michel Foucault, refleti novamente sobre essas conexões, sobre as formas como o poder enquanto dominação se reproduz em diferentes locais

empregando aparatos, estratégias e mecanismos similares de controle. (HOOKS, 1992, tradução pelo *blog Fora de quadro*³⁸)

Bell Hooks complementa, que foi a partir da proibição para que os escravos não olhassem algo, que se constrói um olhar opositivo, um olhar que deseja ver, que olha mesmo sendo proibido - um olhar rebelde. É a partir desta contestação do que havia escrito Mulvey, conferindo ao olhar uma outra construção que não só a partir do machismo, que Hooks coloca a escravidão como grande responsável pela formação do olhar para pessoas pretas.

Figura 9 – Fotograma da videorreportagem do jornal Diário de Pernambuco sobre a segunda edição do FINCAR



Fonte: Youtube³⁹, 2021.

Desse modo, a partir da segunda edição do FINCAR, é possível ver um avanço dentro da discussão de gênero dentro do festival, no que diz respeito a um gênero implicado por outras realidades. Vê-se outros corpos antes não possíveis de serem lidos (BUTLER, 1996), participando com espaço para voz. Neste ponto, a segunda videorreportagem (Figura 9) do jornal Diário de Pernambuco parece ainda ser um excelente termômetro social teórico, dessa vez, ele ilustra e constrói a videorreportagem fazendo um caminho bem diferente da videorreportagem feita para

³⁸ A tradução do texto “O olhar opositivo” (Bell Hooks) utilizado como citação, está disponível em: <https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-spectadora-negra-por-bell-hooks/> [Acesso em: 17/08/2021]

³⁹ Disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=BpdWMDVVvQM&t=2s> [Acesso em: 12/08/2021]

a primeira edição do festival. Aqui, as personagens parecem ser outras e não mais personagens hollywoodianos. A videorreportagem acompanha um FINCAR muito mais seguro com seu atual desejo que parece dar voz às outras mulheres que constroem o festival. Três assistentes de curadorias negras representam em suas falas o festival, e uma delas, “Aurora Jamelo”, posiciona a exclusividade em ser a primeira mulher travesti dentro de uma curadoria de festival de cinema: “Eu acredito que deva ser a primeira vez que uma travesti esteja num processo de curadoria, inclusive no FINCAR. Mais importante ainda, porque nós temos uma voz dissidente, uma voz travesti, pra falar desses filmes que tratam das travestilidades, que tratam das questões de gênero!” (JAMELO, 2018).

E é importante também pensar que o FINCAR foi um festival que pensou a curadoria de uma maneira onde não apenas essas mulheres que tem filmes com dinheiro de edital, ou com dinheiro público, seja exibido, sabe? Porque a gente entende como é precário, para mulheres periféricas, para mulheres negras, terem certos acessos e, a precarização material, de trabalho. Então é importante pensar em outras plataformas, outras linguagens, que sejam acessíveis, pra esse público também entender que é cinema. (Rayanne Layssa, Figura 9, assistente de curadoria da segunda edição do FINCAR.)

Interessante compreender uma descentralização de poder dentro do FINCAR, onde outras curadoras se colocam frente a câmera para defender um perfil seguido pelo festival. Diferentemente da primeira videorreportagem, aqui há uma sincronia e potência nesse conjunto de mulheres que se colocam frente à câmera para defender o perfil do festival. Entre entrevistadas e imagens do festival, a realidade parece ser única quanto às pessoas presentes no vídeo, os corpos que tomam conta da tela, são majoritariamente pretos.

“O FINCAR é um espaço para se questionar a invisibilidade”. Talvez essa frase, dita por Maria Cardoso para a segunda videorreportagem do jornal Diário de Pernambuco, sinalize uma das características mais fortes dentro do festival: a possibilidade da existência e representatividade a partir da diferença, ou, corpos visíveis. Os corpos abjetos (BUTLER, 1996) que ganham espaço no festival podem significar a maior *gag* que o processo curatorial constrói em representação a partir das imagens selecionadas, e a principal das características para o método curatorial construído pelo festival. No entanto, Maria Cardoso na segunda videorreportagem do jornal Diário de Pernambuco, fala a respeito de “invisibilidade” e, nesse sentido, essa pesquisa não acredita que hajam corpos invisíveis, mas sim, apagados -

impossibilitados de serem lidos por um sistema, ou ainda, de que existem relações de poder que precisam que estes corpos continuem a existir de forma abjeta, para manutenção de seu próprio poder (BUTLER, 1996).

Com este entendimento, caminhamos ao ponto chave da programação, duas obras cujos corpos abjetos se inscreveram no imaginário local e extrapolaram a ideia de cinema, parecendo sintetizar junto ao festival, o conceito da curadoria daquela edição.

4.1 MEDIALIDADE VISÍVEL ATRAVÉS DOS CORPOS DAS MULHERES RURAIS E DO CORPO NEGRO NO PÓS-PORNÔ

Este item comprehende e tenta analisar duas obras específicas dentro da seleção da curadoria do FINCAR que ultrapassam o aparato do cinema e o fenômeno social que é o cinema. Há então, duas obras como duas *gags* - (algo novo que foi inscrito dentro de uma estrutura clássica e tradicional curatorial), uma inscrição que parte através de corpos em luta na tela. Após o gesto curatorial de selecionar tais obras, é possível ver nelas representantes da própria história, corpos em tela e no cinema que extrapolam as limitações conhecidas dentro do aparato cinema, fazendo com que estes corpos sejam visíveis, quando antes eram pouco assimilados por curadorias tradicionais de cinema. Neste momento, estes corpos são inscritos na fissura de tempo da repetição da própria tradição curatorial, cinematográfica e no imaginário. Estes dois filmes são: "TECNOLOGIA AS SERVICOS DA ORGIA 1 - Eu Tive Que Engolir or Engolir Porra Nem1a" (PE,9'27", 2017), da realizadora Kalor Pacheco e o "Mulheres Rurais em Movimento" (PE,46'01", 2016) com codireção entre Héloïse Prévost e O Movimento da Mulher Trabalhadora Rural do Nordeste (MMTR-NE), (França-Brasil).

Falar que o gesto curatorial tem uma forma pré-estabelecida, mas que se soma a desvios conforme reproduzido (AGAMBEN, 2008), faz aproximar do pensamento sobre construção do sujeito conforme Judith Butler disserta em *Corpos que importam* (1996). O sujeito só o é, porque vive através de memórias, é citacional, reproduz algo que já é compreendido por sujeito. Mas é na reprodução - na hiância dela, que este sujeito inscreve algo novo nessa estrutura. O gesto curatorial do FINCAR tem sua própria inscrição no tempo, com características para além do que já se é conhecido

como curadoria dentro no campo do cinema, o algo novo inscrito é compreendido por esta pesquisa como algo a ser lido e mostrado.

Assim, se identifica o que de novo foi inscrito nessa estrutura curatorial, e quando o novo é visível, se mostrando para possível análise, considera-se este a medialidade do gesto, lida nessa pesquisa como o processo curatorial do festival. Identificar os mecanismos novos que identificam esse gesto curatorial, ou que constroem este fazer curatorial dentro do FINCAR, é compreender o gesto curatorial reapropriado.

Deste modo, é possível identificar duas obras dentro da programação da segunda edição do festival como peças chave para compreender o que de novo se viu inscrito nesta seleção. Essas obras conseguem convocar teorias e novas possibilidades de leitura acerca do fenômeno cinema. Foram elas que movimentaram debates antes, durante e depois do festival como algo fora do que até então se havia visto acontecer dentro de uma sessão de cinema do FINCAR. Esses filmes e os corpos presentes neles, marcaram o imaginário local acerca de novas possibilidades dentro de um festival e de um filme.

O FINCAR surge dentro de um debate sobre a representação da mulher, desses lugares onde sempre colocam e submetem a imagem das mulheres. Veio uma onda de realizadoras mulheres fazendo filmes para contrapor esse tipo de representação, tendo representações mais positivas, e não só mulheres, pessoas negras também. O cinema negro veio e trouxe outras imagens, o que é um movimento incrível e fantástico, e aí, a gente vai caminhando... e não sei se você saca que Janaína Oliveira e Kênia (Freitas) tem falado muito de transparência e opacidade, né, com base em um teórico chamado *Edouard Glissant*⁴⁰ (...) Fala muito sobre o que a representação pode fixar, sabe? e aí, apaga subjetividades, as individualidades e as complexidades (...). A representação, pode ser enclausurante, sabe? (Maria Cardoso, 2021)⁴¹.

⁴⁰ *Edouard Glissant* foi um escritor, poeta, romancista, teatrólogo e ensaísta martinicano. A obra “Poéticas da Relação” (1990) de Glissant, traz a afirmação de que a opacidade “não é fechada e impenetrável, mas consiste em singularidade não redutível, onde opacidades podem coexistir, confluir. O conceito pelo autor traz um modo de relacionalidade que se baseia não na compreensão, mas sim, como um “gesto do dar-com”, engendrado, considerando a existência que pode recusar a redutibilidade.

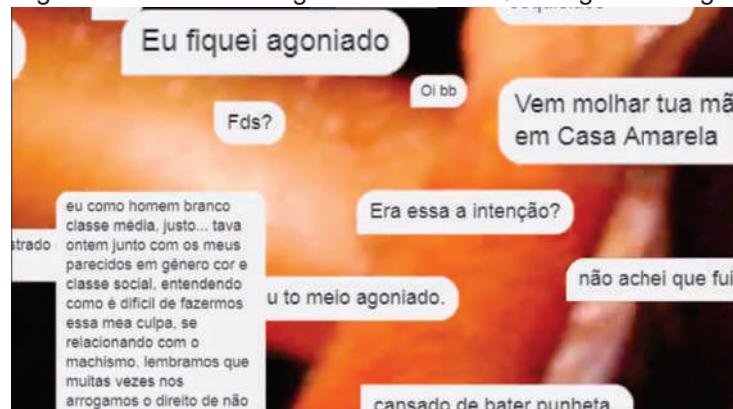
⁴¹ Maria Cardoso, diretora artística e curadora do FINCAR, em entrevista concedida em Julho de 2021 a essa pesquisa.

Figura 10 – Fotograma do curta-metragem 1 - Eu Tive Que Engolir or Engolir Porra Nem1a



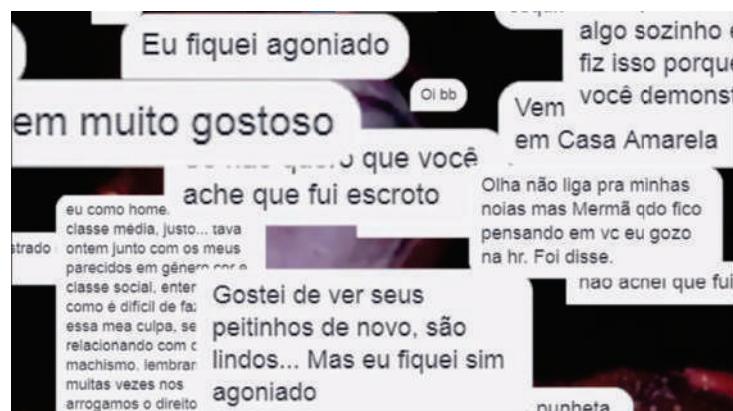
Fonte: Youtube⁴², 2021.

Figura 11 – Fotograma do curta-metragem 1 - Eu Tive Que Engolir or Engolir Porra Nem1a



Fonte: Youtube, 2021.

Figura 12 – Fotograma do curta-metragem 1 - Eu Tive Que Engolir or Engolir Porra Nem1a



Fonte: Youtube, 2021.

⁴² Disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=9VYHKrWR3Ik&t=19s> [Acesso em: 01/08/2021]

Maria Cardoso segue a entrevista dando o exemplo da obra da realizadora Kalor Pacheco como uma representação não enclausurante. No entanto, é possível também fazer implicações importantes junto à escolha curatorial dessas duas obras selecionadas para analisar. Tanto o curta-metragem “TECNOLOGIAASERVICODAORGIA 1 - Eu Tive Que Engolir or Engolir Porra Nem1a” (PE,9'27", 2017), da realizadora Kalor Pacheco, quanto o média-metragem “Mulheres Rurais em Movimento” (PE,46'01", 2016) com codireção entre Héloïse Prévost e O Movimento da Mulher Trabalhadora Rural do Nordeste (MMTR-NE) (França-Brasil), trazem corpos com uma postura incomum no cinema tradicional, corpos que incomodam ou inquietam os espectadores presentes, corpos que interagem de diferentes formas com o público, porque é na interação com o público e movimentação destes outros corpos, que eles se inscrevem como algo novo e extrapolam o aparato cinema e a escpectatorialidade conhecida. Como são estes dois filmes que marcaram o imaginário local, opinião essa empírica, baseada no contato com o público do festival, seriam estes corpos e as teorias que se inscrevem neles, importantes de serem analisadas como algo novo, que se inscreveu, a partir do gesto curatorial.

“#Tecnologiaaservicodaorgia” é uma série de performances da pernambucana Kalor Pacheco, sendo esta “#1- Eu Tive Que Engolir or Engolir Porra Nem1a” realizada e transmitida ao vivo (pelo site CAM4) em outubro de 2016, a partir da Sauna e Cine Kratos (Belo Horizonte - MG), durante a residência artística do Museu do Sexo das Putas, projeto da Associação de Prostitutas de Minas Gerais (APROSMIG), financiado pela Funarte. “1 - Eu Tive Que Engolir or Engolir Porra Nem1a” é a primeira criação da série da realizadora, inscrita no FINCAR como uma videoarte, mas com características também de uma vídeo-performance.

Kalor Pacheco aparece no vídeo de corpo inteiro, de meia calça preta, com a parte superior do corpo nu, seios à mostra, e pele brilhante. Posicionada em um local escuro com uma luz incidente sobre si, Kalor Pacheco, de olhos fechados, faz movimentos repetitivos em que sua mão entra em sua própria boca. Logo, vê-se essa mesma imagem da “performance” de Kalor Pacheco na tela de um computador onde ao lado da janela de exibição está escrito CAM4 e um espaço para envio de mensagens. Em seguida, pessoas “parecem” assistir às imagens de algum lugar a partir de uma tela de computador. Burburinhos das pessoas presentes preenchem a

banda sonora, enquanto um líquido branco cai (Figura 10) em direção à boca de Kalor Pacheco. Interações via comentários (Figura 11 e Figura 12) preenchem a tela pouco a pouco, enquanto ouvimos engasgos de Kalor Pacheco com o líquido que não para de cair. Ouve-se ao acabar o vídeo: “No telão tá bonito” “é, respeitando!” “Já vou gozar agora... (inaudível) Já vou gozar gostoso...”

Existem armadilhas das representações e a gente pode acabar enclausurando por outros caminhos. A gente tem que ficar atenta no que a gente tá fazendo. O lugar do talvez me interessa particularmente, que é um lugar de dissenso, e não são essas representações perfeitas, obviamente não são essas representações estereotipadas e escrotas. Obviamente não. Mas também não são aqueles filmes redondinhos, perfeitos, de representação que vai todo mundo: “Ah... massa!”. É um consenso, é um sim. Claro que é um sim! Estes filmes são extremamente importantes, mas o lugar desses filmes imperfeitos, que às vezes são contraditórios, às vezes margeiam o erro, que aí eu vou dar um exemplo pra você entender. Uma realizadora como Kalor Pacheco, por exemplo, eu acho que ela tem filmes que andam por esse caminho, sabe? (Maria Cardoso, 2021)⁴³.

A fala de Maria Cardoso dialoga com a ideia de tecnologia de gênero que Lauretis (1994) desenvolve, num intuito pontual, estratégico e político no que diz respeito a um cinema que reitera padrões e políticas colonialistas, racistas, liberalistas, humanistas, heterossexistas ou heteronormativos. Ao se falar de tecnologia de gênero, também se fala na reiteração discursiva para que essas tecnologias existam. Lauretis (1994) identifica no cinema uma grande possibilidade de se construir novas tecnologias de gênero, o que se vê na obra de Kalor Pacheco, que utiliza novas narrativas, numa tentativa de contra-cinema. Mas até hoje, ao se analisar obras cinematográficas produzidas pelo cinema de modo geral, onde elas ainda parecem obedecer às mesmas fórmulas umas das outras, faz parecer que construir um contra-cinema, numa estrutura tão alicerçada, não deva ser muito fácil.

O filme de Kalor Pacheco exibido foi uma das obras mais inquietantes que passaram pelo FINCAR, sua seleção passou por dissenso e questionamentos dentro da curadoria, onde houve um momento em que se questionou se a obra “seria ou não cinema”, e em referência ao seu conteúdo e a possível recepção que poderia ter dentro do festival (CARDOSO, 2021). O FINCAR, que pela primeira vez teria uma segunda edição mais inclusiva, com articulações junto à escolas públicas e exibições descentralizadas no Cine-Teatro Bianor Mendonça Monteiro em Camaragibe, teve

⁴³ Maria Cardoso em entrevista para essa pesquisa em Julho de 2021.

com a seleção da obra algumas inseguranças e motivações para não exibir o filme. Porém, decidem aceitar o risco em exibi-lo. Essa decisão, de acordo com Maria Cardoso, em exibir um filme que é dissenso entre algumas, pode encontrar várias problemáticas, e dentre elas, pôde-se pensar o papel provocativo da curadoria e os riscos que se deveria correr." (CARDOSO, 2019, p. 35)

O curta-metragem "1 - Eu Tive Que Engolir or Engolir Porra Nem1a" de Kalor Pacheco, realizado a partir de uma residência artística, onde como parte do experimento é exibido pela plataforma CAM4, plataforma normalmente utilizada como entretenimento pornográfico, extrapola o aparato da plataforma CAM4, questionando o próprio espaço exibidor através do conteúdo produzido, além do questionamento acerca do próprio cinema como aparato, quando sua exibição acontece na abertura da segunda edição do FINCAR. A sessão do dia 14 de agosto de 2018 no tradicional cinema de rua recifense São Luiz, certamente provocou reações diversas. Lembro como a organização se preocupou com algumas poucas pessoas que deixaram o recinto quando de início se depararam com a imagem de uma mulher seminua na tela. Assistir aquelas imagens fortes, nas quais homens interagem com um curta-metragem em videoperformance como pornografia, e não como arte, lhe dirigindo comentários pornográficos e violentos, enquanto estávamos dentro do cinema - isso realmente trouxe certo incômodo.

No meu papel de espectadora, observando e assistindo, muitas vezes não quis compactuar com aquelas imagens, com aquele voyeurismo, ou com aquele comportamento dos homens apreendidos pelo curta-metragem, meu desejo para que cessasse era frequente. Mas, o desejo também se dividia em poder continuar a observar a inventividade e criação da obra. Aquele curta-metragem de Kalor Pacheco colocava o público para pensar o papel da internet, dos sites e plataformas pornográficas e a vida das mulheres implicadas em tudo isso. Havia uma possível quarta parede derrubada, quando a realizadora utilizava imagens de pessoas assistindo aquela performance via computador em um outro local - e então, havia nós - o público do cinema São Luiz, passivos frente a tudo aquilo.

A sessão de abertura do festival intitulada "É minha cada parte do meu corpo", dialoga diretamente com a obra de Kalor Pacheco, mas não deixa de se aproximar das demais obras participantes da sessão: "Latifúndio" (BR,11'18", 2017), curta-metragem experimental da realizadora Érica Sarmet, "Quanto craude no meu suvaco"

(BR,3'40", 2017) curta-metragem de ficção de Maria Eduarda Menezes e Fefa Lins, "Sra Belly" (TW, 5'41", 2017) curta-metragem de animação de LIN, Chih-Yu, "Rebellious Essence" (EL, 4'59", 2017) curta-metragem de animação de Ana Ćigon e "X-Manas" (BR,9'28", 2017) curta-metragem experimental de Clarissa Ribeiro. Essa sessão, para além de impactante, nos coloca frente a uma curadoria que escolhe imagens singulares para sua abertura, onde há um apelo a partir do gênero experimental - que de certa forma possibilita ao cinema um transbordar para outras possibilidades, uma nova tecnologia de gênero começa a ser desenhada, a partir de novas narrativas e novas possibilidades discursivas.

"A construção de gênero também se faz por meio de sua desconstrução" (LAURETIS, 1994, p. 209). Nesse sentido, uma outra pergunta surge: seria através de uma seleção curatorial, que privilegie o gênero experimental no cinema, que seria possível a criação de uma nova tecnologia de gênero no cinema que não compactue com discursos limitantes e excludentes como os que excluem os corpos das mulheres, das pessoas negras e pessoas LGBTQIA+?

Isso é ou não é cinema? O que poderia ser uma grande questão para a curadoria do FINCAR, quanto a possibilidade de entrar no âmbito de julgar se um filme seria ou não cinema, surge como uma grande oportunidade dentro de uma experiência cinematográfica e da espectatorialidade dentro do festival. "Mulheres Rurais em Movimento" (PE, 46'01", 2016) com codireção entre Héloïse Prévost e O Movimento da Mulher Trabalhadora Rural do Nordeste (MMTR-NE) (França-Brasil), segundo filme a ser analisado, considerado por essa pesquisa um marco quanto fenômeno audiovisual dentro da segunda edição do FINCAR, certamente compactua com o primeiro filme no que diz respeito a uma certa proximidade de uma precariedade tecnológica, mas não no que diz respeito à técnica e nem a uma verdade visível, que consegue apreender o público e o próprio tempo.

Quanto ao fenômeno do festival FINCAR em sua segunda edição, construiu-se uma programação com características que a fazem única, simbolizadas a partir da análise de duas obras que marcam o festival. As duas obras convocam teorias e interagem de forma bem marcada e diversa com o público. Os corpos presentes nos dois filmes também representam corpos que geralmente não participam deste espaço como protagonistas, logo, identificar essas particularidades possibilita nomear certas escolhas de uma curadoria. Escolhas essas, que não deixam de ser escolhas também

políticas e estratégicas, além de identificar as duas obras como as últimas duas *gags* nesse processo de identificar mudanças significativas dentro do gesto curatorial, o momento em que o gesto se mostra como tal. Nestes dois momentos, o FINCAR parece se posicionar politicamente, reforçando na construção do imaginário seu posicionamento e uma missão: projetar e dar visibilidade a corpos apagados.

Amaranta César, em seu artigo “Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento” (2017), convoca a pensar em como a atividade de curadoria e programação (entendida como uma práxis crítica) tem respondido à interpelação e à afirmação políticas dos filmes brasileiros contemporâneos. Como segue a autora em seu pensamento, se o cinema moderno fica marcado por uma problemática de figuração das minorias (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos) como alteridade, objetos do olhar e do discurso dos cineastas homens brancos, classe média (CÉSAR, 2017, p. 2), por que os sujeitos históricos a realizar filmes, testemunhas de sua própria realidade e de uma necessidade das práticas cinematográficas, ocupam um lugar menor dentro da crítica cinematográfica e dentro das programações de festivais? Sendo este lugar menor, atribuído aos filmes ditos militantes, ou sem forma, como diriam muitos. Na verdade, parte de uma prerrogativa totalmente equivocada quanto uma reflexão; pois só de haver uma categoria, a militante, certamente haveria uma forma.

Não posso me impedir de pensar em uma crítica que não procuraria julgar, mas procuraria fazer existir uma obra, um livro, uma frase, uma ideia; ela acenderia os fogos, olharia a grama crescer, escutaria o vento e tentaria apreender o voo da espuma para semeá-la. Ela multiplicaria não os julgamentos, mas os sinais de vida; ela os provocaria, os tiraria de seu sono. (CESAR, 2017, p. 01 *apud* FOUCAULT)

“Mulheres Rurais em Movimento” (PE, 46 '01”, 2016) com codireção entre Héloïse Prévost e O Movimento da Mulher Trabalhadora Rural do Nordeste (MMTR-NE) (França-Brasil), segue um caminho documental narrativo, diferente do filme anterior de Kalor Pacheco, mas dentro do que poderia ser denominado um filme militante, é citado por essa pesquisa como um marco e uma *gag* dentro da curadoria do FINCAR. Confunde-se com o próprio conceito denominado por Maria Cardoso (2019) para a curadoria do festival, o *ajuntamento de mulheres*, no qual um grupo de mulheres diversas estão em contínua formação.

Figura 13 – Fotograma do média-metragem “Mulheres rurais em movimento”



Fonte: Youtube.⁴⁴

O filme em média-metragem “Mulheres Rurais em Movimento⁴⁵” conta o processo de autoafirmação de mulheres rurais em suas realidades (Figura 13) e como o feminismo tem importante papel nessa formação e empoderamento. A obra é gravada pelas próprias mulheres em codireção com a francesa Héloïse Prévost. O filme faz parte de um processo de formação que se inicia no aprendizado da linguagem cinematográfica pelas mulheres, e no decorrer do filme, acompanhamos suas histórias por meio de entrevistas, ao mesmo tempo que acompanhamos seu processo de filmagem. Essas mulheres estão distantes da cidade onde a informação e discussão sobre direitos tendem a chegar mais rápido. A obra mostra o despertar de cada uma delas para a vida, mas para além disso, coloca a vivência rural como protagonista de uma possibilidade de vivência, desconhecida por grande parte da sociedade baseada em grandes centros. Aqui, o cuidado com a terra, a natureza e as lições que o feminismo pode fomentar, são o tempo todo lembrados pelas personagens. O papel de formação, seja a partir de uma autonomia quanto ao trabalho com a terra ou a autonomia por uma vivência como mulher em sociedade, parecem ser o tempo todo convocados por essas mulheres.

⁴⁴ Disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=Tm0HNyUVNZ4>

⁴⁵ “Mulheres rurais em movimento” ganhou o prêmio do Júri no 11º Seminário Fazendo Gênero e no 13º Women's Worlds (WW) - Congresso in Florianópolis, Brazil, 2017. "Menção especial" do júri popular no Research Film Festival "Sciences en Lumière" (evento coorganizado pela CNRS and the University of Lorraine) - 2018.

A arte, conforme Giorgio Agamben, a partir de uma observação kantiana em o “Homem sem conteúdo” (1970), coloca o espectador desinteressado no centro do que seria estética, que julga o belo, mas não o cria. O livro “Gosto” (AGAMBEN, 2017), presentifica uma investigação sobre a construção do gosto na sociedade ocidental, onde há diferenciações, uma predominância da acepção do belo e do prazer, uma existência em seu constructo, mas não predominante existência de uma verdade ou de um profundo saber sobre as coisas.

No presente estudo, mesmo que consideremos a estética no sentido tradicional como um campo historicamente fechado, proporemos por outro lado, situar o gosto como lugar privilegiado no qual vem a luz a fratura do objeto do conhecimento em verdade e beleza e do télos ético do homem (...) (que na ética aristotélica, aparece ainda indiviso na ideia de uma teoria que é também teleia eudaimonia, “perfeita felicidade”. (AGAMBEN, 2017, p.16)

O filme “Mulheres Rurais em Movimento”, conta a história do empoderamento, da subsistência de um grupo de mulheres rurais que se organizam em diferentes estados do nordeste e que apesar de fazerem parte de um movimento social em comum, são diversas em suas individualidades. Assistindo ao filme é possível, a nível científico, traçar um conhecimento popular no qual é possível compreender como um grupo específico de mulheres pensa, se organiza enquanto movimento e tem os conhecimentos e saberes da sua cultura relatados. Possibilitado pelo seu gênero de documentário, é possível identificar uma temporalidade outra, muito diferente da temporalidade e rapidez das cidades, além da possibilidade de um aprofundamento em uma cultura desconhecida. O filme não obedece moldes clássicos da utilização de determinadas lentes ou de uma construção de som que impossibilite evidenciar a captura real da sonoridade local. Mas apesar do filme ser conduzido por histórias de comunidades tradicionais, com uma cultura marcada própria, muito diferente de uma cultura ocidental que o próprio cinema toma como grande influência, ou uma estética da metrópole também evidenciada pelo cinema, aqui o tempo e a verdade atuam em outra esfera.

A característica mais potente sobre o gosto é a acepção de um conceito de “belo”, ou ainda, um conhecimento que privilegia o conhecimento ocidental (AGAMBEN, 2017) e se constrói a partir dele. Mas quando a curadoria do FINCAR escolhe um filme como “Mulheres rurais em movimento”, que constrói uma narrativa e estética que o cinema tradicional não esperaria encontrar como forma, ou como

outro conhecimento, a curadoria parece estar operando de uma maneira diferente, talvez não esperada por esse sistema de poder já consolidado que é o cinema. Mas é nesse momento que o exercício de inscrever o novo e dar voz às sujeitas geralmente silenciadas acontece. A curadoria do FINCAR opera nisso, possibilitando uma vivência de mulheres rurais como algo singular e importante de ser mostrado. A partir dessa perspectiva se faz uma pergunta: qual seria o papel crítico e ético de uma curadoria, que neste caso, acaba por dar visibilidade a novas epistemes, ou por assumir um papel agenciador de novos sujeitos que trazem uma nova verdade para este campo? Quais as potencialidades e as possibilidades dentro de uma curadoria de cinema?

É possível ver, através da escolha por exibir o filme, um privilégio dado às novas possibilidades de conhecimento, a difusão de culturas de comunidades tradicionais e do agenciamento de novos sujeitos dentro de uma estrutura cinematográfica tradicional injusta e excludente quanto a estas novas possibilidades de ser um sujeito.

A precariedade é a distribuição diferencial da precariedade. São populações expostas de forma diferenciada e que sofrem mais riscos de doença, de pobreza, de violência (...) Sem uma proteção adequada, uma reparação. A precariedade também caracteriza essa condição politicamente induzida de vulnerabilidade maximizada e exposição para populações expostas a violência arbitrária do Estado, ou a violência da rua, ou a doméstica... (BUTLER, 2015, tradução nossa)⁴⁶

Na conferência "Cuerpos que todavía importan" realizada na Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) no ano de 2015, a filósofa Judith Butler desenvolve sua ideia de gênero e sexualidade como construções culturais atravessadas pelo poder. Os corpos, muitas vezes abjetos e precários, são induzidos politicamente a ocupar esses lugares. Foram inúmeros os relatos sobre um passado de violência doméstica no filme "Mulheres rurais em movimento", a produção parece uma política oposta trabalhando contra essa precariedade e formando aquelas que assistem a estarem preparadas para lutar num mundo desigual.

⁴⁶ Conferencia "Cuerpos que todavía importan" realizada na Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) com Judith Butler no ano de 2015 na Argentina. Disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=YSZrXUUDLpQ&t=791s>

As pessoas se juntam não só para falar sobre suas posições apolíticas que fazem suas vidas invisíveis. Simplesmente também para de maneira firme colocar-se de pé juntos com o apoio que necessitem em público mais iluminados do que estavam antes para captar a atenção às suas vidas corpóreas, que sofrem quando não há refúgio, quando não há suficiente alimento, quando não há um bom sustento, ou atenção de saúde, quando não está acessível ou simplesmente não o podem pagar. (BUTLER, 2015, tradução nossa)

Quando o cinema, representado por curadorias de festivais, não consegue identificar estes novos sujeitos apreendidos pelo tempo, com necessidade de inscrição para se tornarem visíveis, parece continuar em seu método de repetição, num olhar muito mais próximo ao belo do que pelo sujeito que traz seu próprio saber, um saber mais profundo.

Figura 14 – Fotograma do Movimento da Mulher Trabalhadora Rural do Nordeste (MMTR-NE) no cinema São Luiz



Fonte: Youtube.

Não se pode dizer que a mulher em si poderia ser considerada um corpo abjeto ou precário apenas por ser mulher, e até mesmo por possuir certos direitos e privilégios. Mas quando acrescentamos a esse corpo, que ele seja uma mulher preta quando a normatização dentro do poder é ser mulher branca, ou uma mulher rural, quando a sociedade é pautada e se desenvolve numa cultura de uma metrópole, temos nos dois exemplos citados, representações que podem ser consideradas corpos abjetos, considerados em detrimento aos quais estão subordinados. A escolha da curadoria do FINCAR por estes dois filmes, além da visibilidade desses sujeitos ou sujeitas, antes não lidas pelo sistema de poder em que a sociedade funciona, faz com que estas obras interajam de certa forma com o público. A exemplo do filme de Kalor

Pacheco e as inquietações do público, “Mulheres rurais em movimento” extrapolam o aparato cinematográfico.

Os dois filmes, selecionados pela curadoria, parecem fazer um esforço para além do que o próprio festival de cinema quanto tradição geralmente direciona seu olhar, mas que nas sessões em que estão presentes mobilizam forças que geram impacto direto e nos fazem pensar tanto no aparato tecnológico cinema, ou as normas que regem o cinema, quanto naqueles corpos, como corpos expandidos de seu próprio cinema, com interação direta com o público, em ambas as obras e de formas distintas.

Convidadas para apresentarem o filme (Figura 14), as inúmeras mulheres que codirigiram suas próprias imagens ou foram retratadas, estavam presentes depois de lotarem um ônibus e viajarem horas até a exibição do filme. O trabalho de formação, “o ajuntamento de mulheres” parecia que não havia acabado nem na apresentação do filme. Muitas mulheres voltaram a dizer da importância do movimento na mudança de suas realidades e autonomia alcançada sobre suas vidas, e estar no cinema pela primeira vez também era uma das realidades contadas para o público. Importante se ater ao tempo não comum levado na apresentação da obra para os presentes no cinema São Luiz. Todo o público parecia feliz depois de ter assistido ao filme, acompanhar cada uma daquelas mulheres reapresentando suas histórias, numa temporalidade própria, que se diferenciava das apresentações de outras obras no mesmo espaço.

Parar a brevidade e se aprofundar sobre um tema é inscrever na fissura da história e do tempo um corpo comumente não lido socialmente, apagado por relações de poder (BUTLER, 1996). E foi exatamente o que aconteceu, que para além do aprofundamento sobre a história daquelas mulheres, aquele grupo consegue agenciar um outro tipo de espectatorialidade, algo mais próximo de um cinema expandido: as personagens continuaram suas histórias no cinema São Luiz e para “brindar” e comemorar o momento, chamam meio a um grupo presente de batuque feito por mulheres, todas as mulheres espectadoras para uma ciranda a ser dançada conjuntamente ali mesmo, frente ao telão, em um “ajuntamento de mulheres” (CARDOSO, 2019) ainda maior. Certamente é a primeira vez que um filme consegue convocar um público para interação dessa maneira dentro do tradicional cinema São Luiz.

5 MEMÓRIAS DA PLANTAÇÃO

5.1 ANÁLISE DA SUBJETIVIDADE PRETA NA CURADORIA DO FINCAR: O CATÁLOGO

Este capítulo, também tinha como interesse, inicialmente, a inserção das subjetividades das curadoras do FINCAR, tais como seus possíveis rabiscos, desenhos e anotações que pudessem inscrever de certa forma, outras elucidações mais abstratas e subjetivas do processo que participaram. No entanto, muito se perdeu nesse sentido - de acordo com as curadoras. Muitas relataram deslocamentos necessários no período de pandemia, que possivelmente provocou a perda desse material, que estaria completando 3 anos.

É evidente o esforço do FINCAR em ser um agenciador de corpos diversos, possibilitando que eles sejam vistos e lidos pela sociedade. Agenciando espaço, discussões e representatividade, implicando na realidade do cinema, multiplicando a teoria feminista e a possibilidade de uma vivência plena como mulher na sociedade, podendo ser fortalecido e levado como possibilidade e luta. As políticas de acesso com o “Sócias FINCAR” acabam impactando diretamente pessoas pobres, que são em sua maioria preta, o número alto de curadoras dentro do festival são de pessoas pretas e as personagens vistas em tela - dissidentes - fora do padrão, nos direcionava várias vezes, a ela: mulher preta. A dívida da sociedade brasileira em uma reparação histórica com a população preta precisa ser um exercício ininterrupto e com efetividade, e seria ideal se fosse possível acreditar que não se precisasse de luta para isso.

Numa estrutura de poder, em que ao mesmo tempo que constrói o humano, constrói o inumano, estar a postos na luta pela inscrição se faz essencial. Butler (1996) diz que é a partir da resistência a essa força que sujeitos antes não lidos e que ocupam um lugar de precariedade, conseguem se inscrever a partir de uma resistência e reivindicação por sua existência. Essa resistência também só se faz possível a partir dessa estrutura, onde a única possibilidade de ser lido, quando se é um corpo não possível, é resistindo e se inscrevendo nela.

O que vai ser realmente interessante é ver como se escreve uma história disso; os traços que foram, ou que estão sendo, na sua maior parte,

apagados. É um problema muito interessante para uma historiadora. Como ler os traços daquilo que chega a ser falado. Não acho que seja impossível de fazer, mas acho que é um problema realmente interessante: como escrever a história daquilo que não deveria ter sido possível. (BUTLER, 2002)⁴⁷.

Judith Butler (2002) tenta materializar para as historiadoras Baukje Prins e Irene Costera Mejer, sua teoria sobre corpos abjetos no livro “Corpos que importam” (1996). A autora coloca um problema para a história que poderia ser lido como: “se daqui alguns anos não tivermos como saber detalhes dos sujeitos que fizeram parte desse tempo?” A precariedade apaga corpos, e a necessidade de problematizar isso, não deve ficar apenas no campo da teoria. Quando se pensa nos festivais de cinema, a arma possível, que ajuda a materializar o sujeito histórico, além dos filmes, é o registro de sua existência nos catálogos dos festivais.

Este capítulo assimila o trajeto feito por essa dissertação, a partir da identificação de um movimento de “ajuntamento de mulheres” (CARDOSO, 2019) dentro do FINCAR, além de um gesto (AGAMBEN, 2008) curatorial em constante formação, onde se é possível a partir de sua medialidade (processo identificado) evidenciar suas *gags*, características mais expressivas dentro do processo curatorial. Ao se verificar e analisar essas características, conclui-se que foram os corpos pretos, de mulheres pretas, o ponto diferencial político e estratégico para uma curadoria com um novo agenciamento de olhar. Nesse sentido, este capítulo se atém a produção de escrita realizada pelas curadoras autodeclaradas pretas para o catálogo⁴⁸ do FINCAR.

É importante que as mulheres brancas entendam que as demandas são diferentes e que, se há uma construção do feminino em relação a elas, sobre nós, mulheres negras, sequer tivemos o direito a construir [isso], e aos olhos do público é como se fossemos uma “coisa”, muitas vezes sem voz, sem sentido, sem humanidade. Dessa forma, se as mulheres brancas produzem pouco, nós mulheres negras produzimos quase nada. Não digo isso como se fosse uma competição “quem sofre mais”, e sim, para que possamos ter os mesmos espaços e representação a partir do nosso lugar de fala. (MARTINS, 2017, p.178 *apud* FERREIRA e SOUZA)

⁴⁷ Judith Butler, em entrevista para Baukje Prins e Irene Costera Mejer publicada pela Revista Estudos Feministas, disponível no endereço: <https://www.scielo.br/j/ref/a/vy83qbl5HHNKdzQj7PXDdJt/?lang=pt> [Acesso em: 20/07/21]

⁴⁸ Catálogo da segunda edição do FINCAR, disponível em: <http://www.fincar.com.br/catalogo-2018/> [Acesso em: 21/07/21]

No filme já citado, “Mulheres rurais em movimento” (2017), uma das personagens faz questão de mostrar que o movimento de mulheres no qual participa, contribuiu para seu entendimento sobre raça e sua autodeclaração como mulher preta. O feminismo parece ter influência direta em dar luz a esse sujeito até então apagado, no filme ou no FINCAR, mas essa interseccionalidade, esse trabalho para dar luz a um sujeito que não seja a pessoa branca - norma de uma estrutura racista, - é um avanço recente das discussões feministas, fortalecido principalmente pela produção acadêmica de bell hooks, Audre Lorde, Angela Davis e Lélia Gonzalez.

A ação de curadoria consegue inscrever filmes, inovações dentro do processo curatorial, e corpos antes não lidos sobre o tempo histórico. Dentro de uma estrutura de poder como o cinema, essa tecnologia de gênero ainda viciada num sistema de poder que não consegue dar conta do tempo em que vivemos, dos novos sujeitos que reivindicam espaço, mostra precisar de ações que deem conta de um *modus operandi* que poderia ser considerado defasado, mas que está longe de ser abandonado, já que este é conveniente para manutenção de poder de muitos na cadeia cinematográfica.

A curadoria do FINCAR, feita por 14 mulheres, parece vislumbrar realmente uma disputa de poder dentro do imaginário e trabalha para se inscrever na hiância das repetições, onde as relações de poderes sempre tornaram tudo antidemocrático para estas sujeitas. No mais, parece ser simbólico e relevante todas as iniciativas em que o festival leva em consideração o protagonismo do corpo da mulher preta, e quanto a isso, analisa-se aqui a última e positiva ação tomada pelo festival, que faz com que essa curadora preta se inscreva para sempre na sociedade:.

bell hooks usa estes dois conceitos de “sujeito” e objeto argumentando que sujeitos são aqueles que “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias”(hooks,1989, p.42). Como objetos, no entanto, nossa realidade é definida por outros, e nossa “história designada somente de maneiras que definem (nossa) relação com aqueles que são sujeitos.” (hooks, 1989, p.42). Essa passagem de objeto a sujeito é o que marca a escrita como um ato político. (KILOMBA, 2019, p.28)

Escrever pode ser lido como um ato político, assim como é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor “validada/o” e legitimada/o e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada. (KILOMBA, 2019, p.28). Depois de um trabalho, onde se discute filmes com o poder de os legitimar

ou não o sujeito, o catálogo do festival parece ser a ferramenta, se não a arma, mais potente para dar visibilidade aos corpos das curadoras participantes dentro do processo curatorial. É por meio de suas escritas que as localizamos ocupando um papel que não o da outridade. Sendo assim, a partir da minha escrita, me coloco também como sujeito e me junto a elas nessa escrita.

Acredito que o catálogo tem um lugar muito importante na construção de um festival, principalmente quando pensamos em registro histórico, ainda mais quando existe naquele festival um recorte importante, vivemos um momento de apagamentos e escrever sobre nosso processo foi muito necessário. O catálogo funcionou para sistematizar um resultado de discussões curoriais⁴⁹.

A constituição de uma curadoria de mulheres majoritariamente preta, tem seu olhar materializado na seleção dos filmes, mas se inscreve diretamente na história e no campo dos estudos dos festivais de cinema através do catálogo da segunda edição do festival. As diversas mulheres curadoras, negras, brancas, trans, de orientação sexual diversa, se inscrevem através da escrita, cada uma delas nomeando uma sessão e escrevendo para tal, e isso, de forma sensível e livre, sem obedecer uma norma de texto.

Neste ponto, compreendemos numa maior aproximação, uma individualidade visível a partir de um gesto coletivo em direção da materialização da multiplicidade e diferenças encontradas nessas mulheres. Estas histórias, atravessadas por racismos do cotidiano (KILOMBA, 2019), dialogam com os filmes selecionados nesta edição de diferentes formas, e parecem cumprir uma norma ética, ao possibilitar que cada curadora, para além do processo ardiloso de cura cinematográfica, possa desenhar esse processo dentro de uma sessão que ficará inscrita na história dos festivais de cinema. A produção escrita nesse sentido, toma proporção tão importante quanto o restante do processo dentro do festival. Aqui se materializa um cinema e sua memória, epistemes, histórias e um aprofundamento a partir destas subjetividades implicadas nos textos.

os curadores não necessariamente tinham a mesma visão, eles não coincidiam, não tinham uma visão totalmente uniforme e homogênea do que seria isso (o conceito de “filme livre”). Eu acho que isso é bom, porque a mostra ao mesmo tempo é muito multifacetada, cada curador pode escrever textos nos catálogos em que colocam a sua própria visão do que seria um

⁴⁹ Rayanne Layssa, assistente de curadoria, em entrevista para essa pesquisa, em Julho de 2021.

filme livre. As discussões de curadoria da mostra giravam em torno exatamente do que o filme inscrito poderia acrescentar/contribuir nessa discussão dentro do panorama brasileiro do cinema independente daquele período ou daquele ano, o que ele poderia acrescentar ao panorama do cinema livre no Brasil. (IKEDA, 2020 *apud* GARRETT, 2020, p.41)

Adriano Garrett continua o raciocínio numa reflexão que é direcionada para o período em que a curadoria no Brasil começa a ser feito quase que exclusivamente por uma nova geração de realizadores (2020, p.42). Mas o que chama a atenção nesse momento é que este novo conceito dentro do processo curatorial, característica importante para a história da curadoria de festivais, só pode ser averiguada através dos catálogos. É a partir dos catálogos que os festivais de cinema também se constroem como campo de estudo.

Figura 15 – Trecho do texto da curadora Elaine Una: Mostra Corpos de terra e mar

É uma ação. É uma cosmopercepção e uma cosmovivência.

É “obirin”

É Txay

É Patchamama

Deste espírito Indígena Afrikano, deste corpo indígena brasileiro, desta vida mulher convido a sessão “Corpos de Terra e Mar”, eternizados nesse universo imagético em “Maré” de Amaranta César, “Tekoha” de Valdelice Veron, “Terra dita mar, não visto” de Lia Letícia, “Do corpo da Terra” de Julia Mariano, e “Teko Haxi” de Patricia Ferreira e Sophia Pinheiro.

Descalcem os pés, desnudem o olhar.

Nossas ancestrais moram no chão!

Com gratidão e afeto a equipe de Curadoras, as Realizadoras e todas as Iyas que compõem o FINCAR e vocês que são mais que públicos, são, hoje, aqui, o que somos nós: TODA!

Awuré!

Fonte: Catálogo do FINCAR, 2018.

Figura 16 – Trecho do texto da curadora Íris Regina: Mostra Existir, ocupar

Não pense que não podemos!
Tijolo a tijolo construímos nossos castelos.

Não pense que não somos!
Memória a memória planejamos nosso futuro.

Fonte: Catálogo do FINCAR, 2018.

Quando Elaine Una (Figura 15) reivindica por “Obirin”, “Pachamama”, “Txai”, ela tenta fazer uma ligação com a sessão “Mostra Corpos de terra e mar”, envolvendo ancestralidade no texto que escreve. A sessão mostra um Brasil profundo, onde há

desde um dos mitos de lemanjá com o filme “Terra dita, mar não visto” (dir. Lia Letícia) à “Teko Haxi” (dir. Patrícia Ferreira e Sophia Pinheiro). Aqui, a escrita de Una possibilita a inscrição dessas sujeitas e narrativas apresentadas pela sessão por meio de sua subjetividade, arraigada de signos e símbolos do que se pode ser visto na tela. Deste modo, se inscreve, mas também possibilita uma problemática.

Essa sessão especificamente, onde se frisa um poder ancestral que surge a partir da terra, não dá conta do símbolo de sua representatividade. É importante se notar a potência de inscrição tanto de Elaine Una como curadora negra, e as cineastas e obras citadas, com representação dentro do festival, especificamente nessa sessão, mas deve-se atentar a uma deficiência, talvez uma das poucas dentro do FINCAR, e seu esforço em dialogar com práticas e discussões antirracistas. A programação do FINCAR, proporcionalmente, apesar da sessão citada, não alcança demandas de representação indígena⁵⁰, seja na tela ou dentro de sua curadoria. Quando tenta-se fazer um discurso de descolonização das mentes, se tratando do Brasil, e de materialização do sujeito até então apagado da sociedade, não se pode esquecer da luta indígena e da representação necessária destes povos, que são muitos.

Figura 17 – Trecho do texto da curadora Aurora Jamelo: Mostra Vivas nos queremos!

Viva nos queremos livres
 Viva nos queremos vivas
 Viva nos queremos putas
 Viva nos queremos puras
 Viva nos queremos mães
 Viva nos queremos seguras
 Viva nos queremos levantar a mão

E dizer: basta.

Fonte: Catálogo do FINCAR, 2018.

A importância também de materializar sujeitos, é porque não há sujeito sem memória (Figura 16). Quando se é uma citação (BUTLER, 1996) em repetição no presente, a partir de um passado, quando não há uma inscrição sobre esse sujeito no tempo, não demorará muito para que esse sujeito suma. Aurora Jamelo é uma mulher preta que se autodeclara travesti, presente dentro da curadoria do FINCAR (Figura

⁵⁰ O FINCAR geralmente tem diálogo com o Vídeo nas Aldeias para intermediar com a realização indígena, que podem ser convidados a se inscreverem no festival.

17). Das deficiências que o FINCAR possa encontrar quanto dar voz e visibilidade a corpos muitas vezes não lidos pela sociedade, se faz necessário reconhecer o esforço que o festival faz ao reconhecer dissidências, incluindo-as e inscrevendo-as dentro da história do festival. Jamelo certamente é uma das primeiras travestis a ocupar uma curadoria de festival de cinema no país, ela mesma menciona na segunda videorreportagem do Jornal Diário de Pernambuco, citada aqui. Construir espaços para sujeitas transexuais como Aurora Jamelo ocupar, possibilita que essas sujeitas existam no estado onde o maior número de crimes violentos⁵¹ contra esse corpo acontece.

Quando o FINCAR, que é parte de uma política pública do estado para viabilizar iniciativas dentro do campo do cinema, consegue criar possibilidades para o corpo dissidente, o festival neste momento, não só inscreve uma possibilidade de existência para esse corpo, mas também consegue não compactuar com políticas de invisibilização disseminadas pelo estado.

Figura 18 — Trecho do texto da curadora Cíntia Lima: Mostra Recontando a história!

Que o cinema seja um instrumento aliado das subjetividades diversas e que nossas cabeças falantes estejam atravessadas de Lélia Gonzalez para que possamos navegar mares de conhecimento e reconexão, entendendo que ancestralidade é atemporal. “A ignorância acabará quando cada um de nós começa a procurar e confiar no conhecimento profundo dentro de nós, quando ousamos entrar nesse caos que existe antes de entender e voltar com novas ferramentas de ação e de mudança. Porque é desde dentro desse conhecimento profundo que nossas visões são alimentadas e é nossa visão que estabelece as bases para nossas ações e para o nosso futuro.” Audre Lorde (trecho Discurso principal na Conferência Nacional de Gays e Lésbicas do Terceiro Mundo, 13 de outubro de 1979).

Fonte: Catálogo do FINCAR, 2018.

Cíntia Lima (Figura 18), se inscreve no catálogo relacionando a “Mostra Recontando a história” com Lélia Gonzalez, escritora que introduz a interseccionalidade nas discussões sobre raça e gênero no Brasil e Audre Lorde, uma escritora estadunidense, que reivindica um feminismo onde o corpo negro e lésbico seja possível.

Cíntia Lima, “sujeita” que repete o que se é a partir de sua memória, que pode ser aferida pelas suas subjetividades no texto (Figura 18), demonstra talvez um desejo

⁵¹ Matéria disponível no endereço: <https://www.brasildefato.com.br/2021/07/26/pernambuco-tem-o-maior-numero-de-crimes-violentos-contra-populacao-lgbtqia-do-brasil> [Acesso em: 01/08/21].

por um espaço/mundo interseccional no qual o feminismo, que ainda se encontra muito preso ao binarismo, possa caminhar livre, possibilitando a existência também do corpo preto da mulher lésbica. Ser um sujeito engendrado (LAURETIS, 1990) é estar repleto de diferenças por realidades e vivências, e acreditar num engendramento e sua inscrição, é possibilitar que sejam inscritas para que voltem a ser citadas na repetição.

O feminismo existe há muitas décadas, mas as violências a que são subordinadas às mulheres, ainda são existentes, persistentes e repetidas. Quando se olha para o FINCAR e sua curadoria, é possível acompanhar realmente um “ajuntamento de mulheres”, dentro de um modelo que se esforça numa horizontalidade, em diálogo para que as decisões aconteçam e para que mais portas sejam abertas, pessoas inscritas no tempo a partir do gesto do festival. Também é importante constar a escola formativa de curadoria que o festival proporciona, os diálogos e debates são de trocas e se existe erros, eles passam muito pelo coletivo, que parece ser de constante aprendizado. Um reflexo teórico e social vivo, em deslocamento, sempre.

Nas Figuras 19 e 20, estão Mariana Souza e Rayanne Layssa, assistentes de curadoria que participam da construção do catálogo. Mariana Souza escreve um texto sobre a mostra que inaugura o festival e também uma das mais conturbadas. Seu texto é um questionamento sobre o próprio gênero e talvez seja esse caminho que possa inscrever o festival no debate de um feminismo que nunca será estanque. Somos construídas no binarismo, uma estrutura cruel com tantos corpos, que influencia tanto o feminismo e que coloca uma problemática: seria nele que deveríamos acreditar nossa inscrição no tempo? Um exercício contrário a norma não se faz necessário?

Figura 19 – Trecho do texto da assistente de curadoria Mariana Souza: Mostra É minha cada parte do meu corpo

Séculos de dominação. A pressão da adequação aos propósitos do colonizador desgastam as conexões e adormecem o crescimento natural, cristalizando o solo. Sobre o corpo de carne e osso, moldes apertados onde tudo deve se esforçar para encaixar-se. Binarismos sexuais, de gênero, a cor e tamanho adequados.

Fonte: Catálogo do FINCAR, 2018.

Figura 20 – Trecho do texto da assistente de curadoria Rayanne Layssa: Mostra Noturnas

Ao anoitecer o perigo se instaura para as mulheres, o medo da violência se multiplica quando o dia termina, os passos se aceleram entre as ruas vazias. A espera do ônibus se torna uma eternidade quando se está só. Nos privaram do gozo noturno, nos queimaram nas fogueiras, nos deram o medo. A noite é substantivo feminino. A Noite é mulher, logo é perigosa, decidiram os homens. E nos afastaram dela. Eles a corromperam, determinaram que a Noite seria deles, na verdade, não temos medo dela, temos medo dos HOMENS, são os seus passos na escuridão que tememos, também temos medo que eles nos corrompam.

Fonte: Catálogo do FINCAR, 2018.

O FINCAR foi meu primeiro trabalho curatorial, depois dele se abriu um caminho muito importante pra mim na curadoria e pesquisa de imagens e acrediito que começar no Fincar foi um jeito muito potente de iniciar essa caminhada, sigo construindo e levando comigo uma ideia de curadoria em que todos possam sair aprendendo, ouvindo e pensando na curadoria para além da escolha. (Rayanne Layssa, assistente de curadoria da segunda edição do FINCAR.)

Filmes são legitimados por festivais de cinema, assim como seus curadores que encontram no espaço do festival uma oportunidade pelo reconhecimento de seu trabalho. Rayanne Layssa, assistente de curadoria do FINCAR, revela como foi potente o espaço de formação que a curadoria do festival proporcionou e que, após ele, conseguiu trilhar pelo mesmo campo da curadoria. Destaco aqui também, minha experiência como algo semelhante. Após a primeira edição do FINCAR, trabalhei duas vezes com curadoria e só não houve prosseguimento porque me dediquei prioritariamente ao mestrado.

Sou cineclubista e fazemos esse exercício de curadoria frequentemente, mas tinha feito a curadoria do Recifest anteriormente e posteriormente trabalhei na curadoria da SAN (Semana do Audiovisual Negro). Lembrando que talvez eu não tenha feito mais trabalhos na área, porque geralmente somos chamadas pra festival específicos ou de cinema negro ou de mulheres (...) Foi inspirador, acabei escrevendo uma poesia sobre os processos que encadearam em mim.⁵²

⁵² Iris Regina, curadora da segunda edição do FINCAR em entrevista para essa pesquisa (Julho de 2021).

No entanto, das entrevistadas que entregaram a devoluta de suas respostas sobre o processo curatorial, parece que Rayanne Layssa, foi a que melhor preservou este *status* ativo dentro da curadoria, participando como curadora em outros festivais. No entanto, o alerta que Íris Regina coloca em sua entrevista é algo que precisa ser problematizado e que talvez demore a encontrar solução mais inclusiva. Os corpos pretos, as curadoras pretas que tentam se inscrever nos festivais de cinema, numa luta constante por visibilidade, movendo debates para que sua existência seja vivida constantemente longe da brevidade, se inscreve, mas se inscreve como corpo preto unicamente, que será convidado para outros festivais, mas ocupando o lugar de um corpo preto para desempenhar muitas vezes uma leitura especializada sobre raça. Quando o festival em si não traz uma política de interseccionalidade e gênero, este corpo pode nem ser cogitado para que exista em seu espaço.

Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. O poema ilustra o ato da escrita como um ato de *tornar-se*⁵³ e, enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou. (KILOMBA, 2019, p.28)

É importante que os corpos que ocupam a margem e nunca o meio possam disputar poder onde jamais foi esperado ser visto, para que não sejam extinguidos, para que tenham memória, para que sejam lidos.

⁵³ O conceito de “tornar-se” tem sido usado pelos Estudos Culturais e Pós-Coloniais para elaborar a relação entre o eu e a/o “Outra/o”

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Figura 21 - Arte no formato gif para o site da segunda edição do festival



Fonte: Site do Fincar.⁵⁴

Com a pandemia da COVID-19 ainda em curso no mundo, a terceira edição⁵⁵ do FINCAR que teria acontecido no ano de 2020, será realizada do dia 12 a 21 de novembro de 2021 em formato *online*. O setor cultural foi um dos mais afetados⁵⁶ na pandemia, mesmo assim é possível pensar na realização de um festival de cinema, e isso é a prova de que existem pessoas engajadas nesse tipo de projeto e público. O Brasil ocupa a segunda⁵⁷ posição no mundo em consumo de *streaming*, o que coloca o setor audiovisual em alerta, para considerar um grande público que se mantém em casa consumindo conteúdos audiovisuais. Possibilitar que o setor cinematográfico se

⁵⁴ Disponível em: <http://www.fincar.com.br/>

⁵⁵ A terceira edição do FINCAR teve financiamento aprovado no valor de R\$ 180.000,00 (cento e oitenta mil reais) pelo edital do Fundo Pernambucano de incentivo à Cultura (FUNCULTURA PE), no 13º edital Funcultura Audiovisual 2019-2020. A terceira edição do festival conta com a criação de um conselho político para debater os direcionamentos da atual edição. Constituem esse conselho, os grupos: Mulheres no Audiovisual Pernambuco – MAPE, Negritude do Audiovisual PE e FICINE – Fórum Itinerante de Cinema Negro. A terceira edição do FINCAR também conta na questão formativa, com parceria da Universidade Livre Feminista (ULF), além da Mostra Olar (Observatório Latino-Americano de Realizadoras) e uma oficina de crítica cinematográfica feminista ministrada por Carol Almeida e Kenia Freitas. Disponível em: www.fincar.com.br [Acesso em: 25/08/21]

⁵⁶ Matéria disponível em: <https://pt.unesco.org/news/pesquisa-feita-em-todo-o-territorio-nacional-apresenta-os-impactos-da-pandemia-nos-setores> [Acesso em: 25/08/2021]

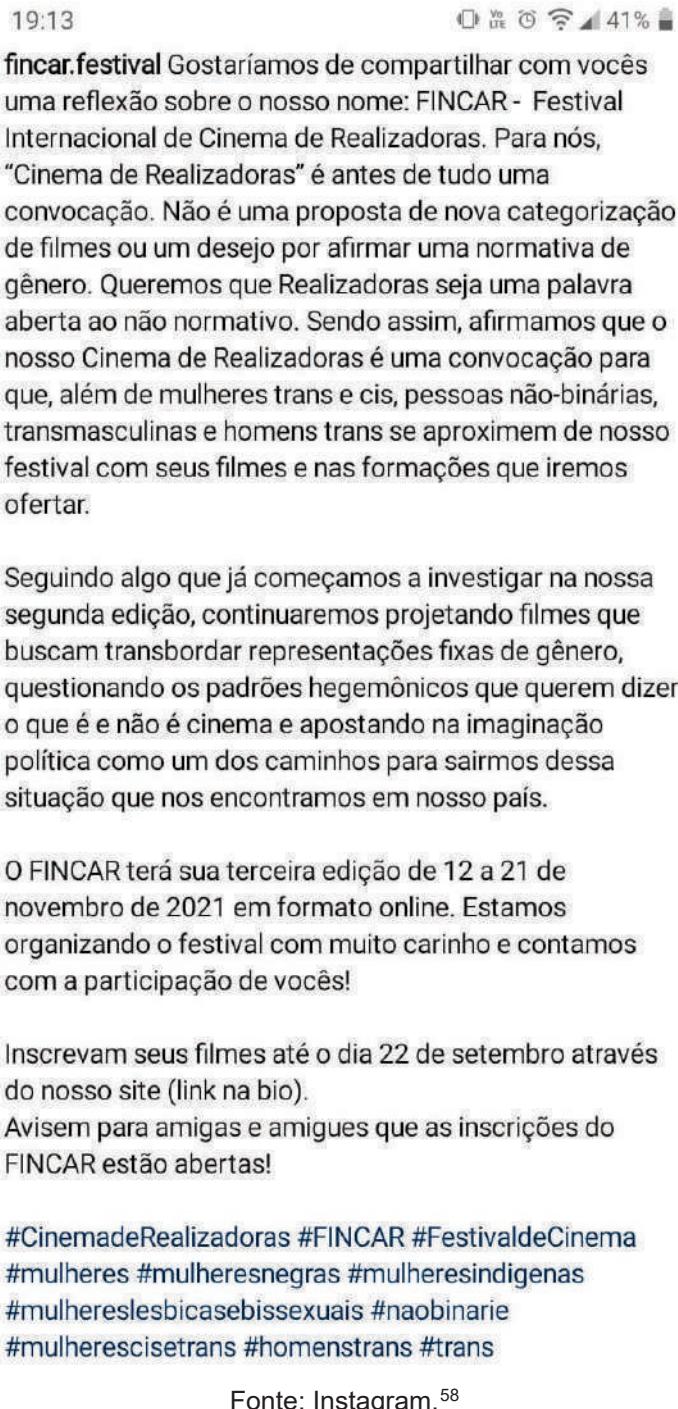
⁵⁷ Matéria disponível em: <https://esportes.yahoo.com/noticias/brasil-%C3%A9-2-pa%C3%ADs-que-155500007.html> [Acesso em: 25/08/2021]

mantenha por meio da difusão feita pelos festivais de cinema, via internet, em tempos pandêmicos, é considerar a potência de um público ainda maior que pode ser alcançado.

No entanto, essa última edição parece que traz novos desafios quanto à questão da curadoria. Diferente da segunda edição, que tinha 14 mulheres curadoras, a terceira edição do FINCAR conta com apenas 6: Anti Ribeiro, Emilly Guilherme, Janaína Oliveira, Kalor Pacheco, Maria Cardoso e Patrícia Yxapy. Felizmente, nota-se um avanço no que diz respeito à inserção de uma mulher indígena dentro do processo curatorial, a Patrícia Yxapy, que já havia participado do festival como realizadora exibindo seu filme “Teko Haxy - ser imperfeita (2018)” codireção com Sophia Pinheiro, ocupando assim, um lugar que antes era de ausência de representação. Dentro dessas mudanças, mantém-se predominância de 4 mulheres pretas, 1 indígena e 1 branca.

A segunda edição do festival teve um esforço maior em articular um número grande de curadoras dentro do debate da curadoria, mas é a partir deste grande exercício em articular tantas opiniões que essa pesquisa acredita em um diferencial teórico para a segunda edição. O número grande de curadoras, com vivências diversas, potencializava sujeitas diversas e a possibilidade de não se ater somente em pressupostos ontológicos, ou breves teorias (BUTLER, 1996), com um risco menor de se prender a um sujeito universalizante (BUTLER, 2015) ou de um sujeito unificado. A atualização do número total de curadoras para essa nova edição certamente coloca novos desafios para a nova edição, que somente após sua realização saberá o que surgiu a partir dela.

Figura 22 – Print do post da página do FINCAR no Instagram



Fonte: Instagram.⁵⁸

Questionar o destino do FINCAR e de sua curadoria se faz necessário, ainda mais quando se parte de leituras relevantes, no que diz respeito a uma existência de inventividade explícita dentro da metodologia curatorial. Dar atenção a uma prática

⁵⁸ Postagem da página do FINCAR, do dia 23/08/21. Disponível no link: https://www.instagram.com/p/CS7sJ38FFr1/?utm_medium=copy_link [Acesso em: 25/08/2021].

que consegue parar, refletir e inscrever no tempo algo que antes era apagado, é motivo suficientemente plausível para o caminhar dessa investigação. Apesar do visível receio que se mude uma metodologia, que antes funcionava de forma estratégica no debate de filmes dentro do processo curatorial, problematizando representações e representatividades de forma plural a partir das inúmeras vivências e existências das curadoras, o FINCAR parece que pode se manter e se sustentar ideológico e politicamente e, nesse sentido, permanecer no caminho de frequentemente revisitá sua própria desconstrução, debatendo os novos sujeitos (Figura 22) e trazendo para discussão novas possibilidades de vivências.

Outra questão muito importante que gostaríamos de compartilhar com vocês é uma reflexão sobre o nosso nome, Festival Internacional de Cinema de Realizadoras. Para nós, Cinema de Realizadoras é antes de tudo uma convocação. Não é uma proposta de nova categorização de filmes ou um desejo por afirmar uma normativa de gênero. Queremos que Realizadoras seja uma palavra aberta ao não normativo. Sendo assim, afirmamos que o nosso Cinema de Realizadoras é uma convocação para que, além de mulheres trans e cis, pessoas não-binárias, transmasculinas e homens trans se aproximem de nosso festival com seus filmes e nas formações que iremos ofertar. Seguindo algo que já começamos a investigar na nossa segunda edição, continuaremos projetando filmes que buscam transbordar representações fixas de gênero, questionando os padrões hegemônicos que querem dizer o que é e não é cinema e apostando na imaginação política como um dos caminhos para sairmos dessa situação que nos encontramos em nosso país. Trecho de texto⁵⁹ de apresentação do site do Fincar

No entanto, em vida precária, Judith Butler (2011) diria algo como: “a militância precisa definir um sujeito pelo qual lutar”, pois definir um sujeito é excluir outros. Ter certeza se o FINCAR caminha para uma mudança drástica de seu *modus operandi*, que implique em sua identidade e em como os sujeitos importantes para o festival estarão presentes e inscritos dentro da seleção ou da curadoria, é algo que não tem como se afirmar, e só será possível compreender após a realização da terceira edição.

O festival que aceitava obras escritas por homens em codireção com mulheres, hoje insere a possibilidade de homens trans se inscreverem. Maria Cardoso, em entrevista para essa pesquisa, comentou rápido ainda na época que essa questão estava em pauta, mas que ainda não teria sido definida, hoje o fato está consumado e mostra uma direção nova que o festival toma para si e que pode influenciar o campo dos festivais nacionais de cinema e as discussões sobre gênero e representatividade.

⁵⁹ Texto de apresentação publicado para a terceira edição do festival, localizado na seção “Sobre”. Disponível em: www.fincar.com.br. [Acesso em: 25/08/21].

Este paradoxo político de compreender um corpo dissidente precarizado pela sociedade como uma possibilidade de inscrição dentro de um festival de cinema feminista, é realmente uma questão totalmente nova que sobrepõe uma questão política de aceitar apenas mulheres - um corpo engendrado com suas vivências e diferenças, nessa nova concepção, há uma sobreposição radical aos binarismos. Paradoxo também para a própria teoria que, em até onde me alcança o conhecimento, ainda não se encontrou com essa problemática, mas que certamente o fará.

No mais, é preciso acompanhar o FINCAR por mais algumas edições e compreender o caminho que esteticamente tem seguido. O que até então notou-se, de certo, uma influência forte do gênero experimental e das artes visuais como estética em sua programação e na arte (Figura 21) do festival, nesta nova formação de curadoria, com um conselho político inserido, sempre há a possibilidade de mudança e renovação. O que se deve fazer é aguardar para possíveis inscrições, avanços ou retrocessos, que advém de possibilidades intrínsecas do próprio exercício da existência humana.

Gostaria de encerrar essa escrita abrindo espaço para uma experiência vivida após FINCAR, mas que, de certo modo, dialoga com o que vivi e aprendi no festival, além de, a meu ver, desdobrar questões que nele despontaram. Se aqui retomo tal iniciativa é por julgá-la complementar à reflexão apresentada na dissertação.

Figura 23 – Arte do podcast “Mulheres no Cinema Pernambucano”



Fonte: Youtube⁶⁰

A partir do contato e experiência que tive com a curadoria na primeira edição do FINCAR e da compreensão da possibilidade de agenciamento de sujeitos e imagens, que antes não eram possíveis existir sem um espaço que estimula isso, eu aprovo no ano de 2020, por meio da lei Aldir Blanc - PE, um projeto de podcast⁶¹(Figura 23) “Mulheres no Cinema Pernambucano”, que conversou com mulheres cineastas do cinema pernambucano.

O projeto, que teria 8 episódios de conversas com cineastas locais sobre seu olhar sobre o filme e a imagem que produzem, acaba acontecendo em 6 episódios, quando entendo a necessidade de se conversar também sobre curadoria, ferramenta de legitimação primordial para que essas imagens produzidas por mulheres existam. A partir deste entendimento, que vem com a experiência do FINCAR, acrescento nos dois últimos episódios do podcast, totalizando os 8 episódios, uma conversa sobre

⁶⁰ Podcast disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Eo3mlrNe4jc> [Acesso em: 10/08/21].

⁶¹ O podcast “Mulheres no Cinema Pernambucano” é um projeto de 8 episódios que entrevista cineastas pernambucanas sobre o que vem a influenciar seus olhares, ao realizarem seus projetos audiovisuais. Os episódios tiveram o registro do modo de fazer e se pensar a cena das seguintes cineastas, obedecendo a sequência: Tila Chitunda, Priscila Nascimento, Graci Guaraní, Carol Truká, Mayara Santana, Rosa Fernan e Rayanne Layssa, que participa dos dois últimos episódios para falar sobre curadoria de cinema. Acessível no link: <https://www.youtube.com/channel/UClavijJr3er5azNaUvDg> [Acesso em: 25/08/2021]

curadoria de cinema, que junto da crítica se faz tão necessária à existência, quanto necessário intervir e inscrever outras sujeitas e novas vivências na realidade.

O podcast foi um exercício conceitual ainda na elaboração de seu projeto. Acredito que os questionamentos feitos para sua elaboração partiram do contato com o FINCAR. Inicialmente, o questionamento se dá sobre o próprio nome “Mulheres no Cinema Pernambucano”. É fato a discrepância de mulheres não brancas no mercado de trabalho e principalmente no cinema, e eram estas as personagens que eu queria em foco no podcast, porém, deveria eu nomear o podcast “Mulheres Negras no Cinema Pernambucano”? Pensei que não, que colocar essas mulheres como norma num campo sem o recorte de raça no nome, era poder normatizar o óbvio: a maioria da população do país é negra e a nossa primeira ancestralidade é a indígena.

Deste modo, o nome não sinalizava por uma raça ou outra, e dava oportunidade daquelas mulheres optarem por falar de assuntos mais amplos do que a implicação de sua própria raça, mesmo conhecendo a impossibilidade muitas vezes disso. Mas, abrir este espaço com o intuito de se discutir apenas seu trabalho, sendo mulher negra ou indígena, foi algo sensível à experiência tida dentro de um espaço de formação e debate que foi minha participação no FINCAR.

O podcast contou com Tila Chitunda no primeiro episódio, cineasta que tem marca forte da diáspora em seus trabalhos. Com pais angolanos imigrantes e uma história que sempre é rememorada em suas obras, em tentativa de resgate de uma memória e história para compreender melhor sua ancestralidade, parece contar em seus trabalhos a história de milhares de brasileiros. O segundo episódio é uma contraposição de uma nova geração de cineastas, Priscila Nascimento, ainda graduanda em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco, se desloca do interior para a capital pernambucana. Com trabalhos relevantes, participando de festivais importantes, Priscila participa do podcast e parece trazer esperança e possibilidades aos jovens cineastas que ainda estão na graduação.

No episódio 3, Graci Guaraní, cineasta indígena, nacionalmente conhecida, fala da importância da formação em cinema nas tribos, por uma autonomia por parte do povo indígena na produção de suas imagens, e sua participação se contrapõe a Carol Truká, outra jovem cineasta indígena, que no episódio 4 coloca sua experiência de

início de carreira e sua formação junto ao Cinema de índio⁶² como experiência relevante na sua trajetória.

A minha experiência profissional, com formação de jovens desde a universidade, acredita que é necessário e possível abranger esse público dentro de uma perspectiva profissional, e com o cinema não seria diferente. Uma cineasta com mais experiência é uma referência para o grupo, seu olhar estético é reconhecido, mas uma jovem cineasta pode aparecer com novos olhares, pulsante, direcionando para um possível novo e, porque não, para um possível futuro. É a jovem, possibilidade de termômetro para sujeitas possíveis no futuro do campo cinematográfico. Acreditar que sua produção é relevante é possibilitar inscrever na história como essa geração pensa e produz.

Mayara Santana participa do episódio 5. Jovem cineasta, graduada a pouco tempo, ela traz a experiência de sua última produção, a série “Rebu a egolombra de uma sapatão quase arrependida⁶³” que é realizada em micro episódios documentais para o Instagram. A micro-série em primeira pessoa mostra a relação de Mayara com o próprio pai, e como a figura de seu pai também implica na personalidade dela, como mulher lésbica e em suas relações amorosas. No episódio do podcast, Mayara é enfática em sua fala, coloca que diversas vezes como jovem negra periférica não acreditava que seria possível realizar seus próprios filmes. Mayara fala diretamente com as jovens, diz que é preciso foco, dedicação e não acreditar que só conseguirá espaço na produção audiovisual aquele que reproduz o cinema hegemônico.

Mayara, mulher lésbica-sapatão, que neste momento recém aprovara um projeto de filme a ser financiado pelo Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA), dialoga com o episódio 6, que conversa com outra jovem graduanda do curso de cinema e audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco que acabara de aprovar o curta-metragem “Musas” no FUNCULTURA.

Rosa Fernan é uma jovem mulher negra transexual e graduanda em cinema, conversa sobre sua recente aprovação no edital que financia o audiovisual pernambucano, o FUNCULTURA. A jovem cineasta, que até então só havia tido um trabalho audiovisual autoral dentro de uma disciplina do curso, introduz a importância

⁶² Cinema de índio é um projeto de formação audiovisual para povos indígenas, com realização da Casa de Cinema de Olinda. Disponível em: www.cinemadeindio.com. [Acesso em: 26/08/21]

⁶³ A micro série documental “Rebu a egolombra de uma sapatão quase arrependida” está disponível em: https://instagram.com/rebu.doc?utm_medium=copy_link [Acesso em: 26/08/2021]

que é ter este espaço para falar de algo que faz parte de sua vida e história. "Musas", seu curta-metragem aprovado no edital, retrata o universo do brega, com personagens principais femininas. Para Fernan, existe uma utilização da imagem do brega por pessoas que não experienciam essa realidade e que se beneficiam dessas imagens, para ela, é importante que temas como esse possam ser produzidos por quem esteja inserida dentro dessa realidade.

Por fim, o podcast assimila que, além da importância de se discutir a multiplicidade de trajetórias, vivências e as mulheres dentro da função de diretora dentro do cinema, o importante também, é inserir como um gesto político a essa discussão, possibilidades de preservação dessas imagens. Como um exercício de crítica ao próprio cinema hegemônico, se fez necessário a inserção de uma mulher curadora a essa conversa, e neste caso, Rayanne Layssa participa dos últimos dois episódios do podcast, colocando o papel da curadora de cinema na identificação de novas sujeitas e obras, que partem destas mulheres, possibilitando que essas possam ser inscritas na história da humanidade e do cinema. Pois é a partir de uma curadoria consciente sobre a possibilidade de novas sujeitas, que a imagem de mulheres plurais pode circular e inscrever uma nova norma dentro do que já é o cinema.

Os ensinamentos, a atenção do olhar, e o compromisso apreendidos nas discussões dentro do FINCAR, para identificar as novas sujeitas e estéticas possíveis, é algo inscrito, e já norma - nesse lugar.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Mezzi senza Fine. Note sulla política.** Torino: Bollati Boringhieri, 1996. p. 45-53. Tradução autorizada pelo autor. Republished pelo periódico Artefilosofia, Ouro Preto, n.4, p. 09-14, jan.2008.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Editora Brasiliense, 3^a Edição, p.197-221, 1987.
- BOURDIEU, P. **O Poder. Simbólico.** Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BUTLER, J. **Corpos que importam.** tradução de Veronica Daminelli, Daniel Yago Françoli. - São Paulo: n-1 edições, 2019.
- _____. **El género en disputa.** El feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona: Paidós, 2007.
- BUTLER, J. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética.** Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. 2019. **Vida precária: os poderes do luto e da violência** Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica. 189 pp.
- BUTLER, J. **Cuerpos que todavía importan.** In: **Conferencia red interdisciplinaria de estudios de Género UNTREF, 16, 2015, Buenos Aires.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-UP5xHz17s&ab_channel=canaluntref
- BRENEZ, N. **The New Exigencies: For a Republic of Images.** Political Cinema Today – Disponível em: <http://www.screeningthepast.com/2013/09/political-cinema-today-%E2%80%93-the-new-exigencies-for-a-republic-of-images/> Acesso em Agosto, 2021.
- BRAGANÇA, Felipe. **Cinema brasileiro para quem?** Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/brasilpra quem3.htm> Acesso em Agosto, 2021.
- CARDOSO, Maria da Conceição Fontoura de Paula. **Curadoria audiovisual com mulheres: uma experiência no Fincar - Festival Internacional de Cinema de Realizadoras.** Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.
- GARRETT, R. A. **A Curadoria em Cinema no Brasil Contemporâneo: Festivais de Cinema e o Caso da Mostra Aurora (2008-2012).** Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação Audiovisual, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2019.

HOLANDA, K; TEDESCO, C. C. (orgs.) **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro.** Campinas, SP: Papirus, 2017.

hooks, bell. **O Olhar opositivo - a espectadora negra.** Tradução: Maria Carolina Moraes, disponível no site: <https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>. Acesso em Agosto, 2021

LAURETIS, T. **A tecnologia do gênero.** In: HOLANDA, H. B. de (Org.) Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MENOTTI, G. (org.). **Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver** [recurso eletrônico] - Dados eletrônicos. - Vitória: EDUFES, 2018.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.** Trad. Jess Oliveira. 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019

LUSVARGHI, L; SILVA C. V. (orgs.). **Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018.** Editoras colaboradoras: FUSER, Marina C; Filgueiras, R. - 1^a ed. - São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

MAIA, C. **Sob o Risco do Gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres.** Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

NOGUEIRA, A. M. C. **A brodagem no cinema em Pernambuco.** Tese de Doutorado em Comunicação (UFPE), Recife, 2014.

OBRIST, H. U. **Uma breve história da curadoria/ Hans Ulrich Obrist;** [tradução Ana Resende]. - São Paulo: BEÍ Comunicação, 2010.

OLIVEIRA, J. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje. Disponível no link:https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/47882811/Avanca_2016_-_Janaina_Oliveira_.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1509339351&Signature=TZwAF0tx9rghAzifc%2BbjFns5axA%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DKbela_e_Cinzas_o_cinema_negro_no_femini.pdf. Acesso em Agosto, 2021

PRINS, B; MEIJER, I. C. **Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler.** Revista Scielo. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/vy83qbL5HHNKdzQj7PXDdJt/?lang=pt> Acesso em Agosto, 2021.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política.** tradução de Mônica Costa Neto, - São Paulo. EXO experimental org: Ed. 34, 2005.

SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2^a edição, p.7-27, 2000.

SARMET, E; TEDESCO, M. **Iniciativas e ações feministas no audiovisual brasileiro contemporâneo.** Rev. Estud. Fem. [online]. 2017, vol.25, n.3, pp.1373-1391.

SMELIK, A. “**Teoria feminista do cinema**”. Parte I, II e III, artigo traduzido na Revista Usina: <https://revistausina.com/2015/03/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/>

FINCAR - Festival Internacional de Cinema de Realizadoras. Disponível em: <<http://www.fincar.com.br/>> Acesso em: 15/09/2018

SOUZA, E. **Segundo IBGE, Mais de 53% da população brasileira hoje se diz preta ou parda, porque será?** Disponível em: <<https://lanyy.jusbrasil.com.br/artigos/232642251/segundo-ibge-mais-de-53-da-populacao-brasileira-hoje-se-diz-preta-ou-parda-porque-sera>> Acesso em: 15/09/2018

. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. Anais 2017 - XXVI COMPÓS: SÃO PAULO/SP. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_ECYXB0VMC89H81H9BN34_26_5613_21_02_2017_13_28_18.pdf Acesso em Agosto, 2021.

TUMBLR. **Reações negativas ao nome/mostra Cinema de Mulher.** Disponível em: <https://cinemademulher.tumblr.com/archive> Acesso em Agosto, 2021.

WANDERLEY, N. L. **O que porra é cinema de mulher? A mostra de cinema de mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano.** Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

MULVEY, Laura. **Film Theory and Criticism: Introductory Readings.** “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM ÍRIS REGINA

Perguntas sobre o FINCAR (Festival Internacional de Cinema de Realizadoras)

1 - Me diga, por favor, seu nome (social), idade, raça, gênero e orientação sexual:
Iris Regina, 34 anos, preta, cis, pansexual.

2 - Você poderia me contar de forma geral a rotina da curadoria do FINCAR ao “curar” os filmes?

Uma rotina bem dinâmica, pois o volume dos filmes é bem grande. É necessário se organizar bem para dar conta de analisar os filmes e dar conta das outras necessidades da vida, não adianta assistir os filmes no fim da noite depois de um dia cheio, é necessário separar o tempo pra estar com os olhos atentos e a cabeça fresca.

3 - Vocês definiram alguma metodologia para selecionar os filmes após a inscrição deles? Como isso aconteceu, quantas vezes por semana, e como vocês se reuniam (fisicamente/online)?

Não me lembro da periodicidade das reuniões, mas nos reunimos primeiramente pra entender a linha curatorial do Festival e depois nos reunimos no final de cada etapa para assistirmos juntas os filmes que traziam algum tipo de questionamento.

A primeira etapa, uma “peneira” em todos os filmes, dando as notas: sim, não e talvez. Na segunda etapa fizemos a mesma coisa, mas em duplas. Na terceira analisamos juntas os filmes mais relevantes para definir as sessões.

4 - Existia fácil consenso sobre os filmes? Como foi a negociação para que esses filmes fossem escolhidos?

Nem sempre foi fácil o consenso, é sempre necessário defender o filme se acredita nele e também fazer o exercício de enxerga-lo dentro da programação.

5 - Nas suas lembranças, quais debates mais relevantes foram levantados nesse processo de escolha entre um ou outro filme?

Lembro de um curta francês que adorei, Sônia se não me engano, (não me veem o nome da diretora agora) Filme esteticamente belíssimo que tem como protagonista

uma mulher negra trans, que não reproduzia vários estereótipos. Para a sociedade era um homem cis, de família de classe média, casado com uma mulher cis e com um filho, mas dentro da casa em convívio com a esposa e com filhos era chamada de Sônia, aparentemente sem muitos problemas internos, os conflitos surgiam pra fora daquela casa.

Várias reflexões importantes, mas a narrativa transitava em contar a história depois da morte dessa pessoa. Assim, foi pontuado a necessidade de histórias de pessoas trans vivas. Porém todas as outras importâncias do filme ganharam e ele entrou no Festival.

6 - Tendo em vista as várias possibilidades de metodologias adotadas por curadorias em outros festivais de cinema, pra você, a metodologia adotada pelo FINCAR é parecida a outras metodologias, ou você consegue notar algo que escapa destes moldes já conhecidos?

O FINCAR esteve na frente de vários festivais por ter uma equipe bem diversificada, geralmente essas cadeiras são ocupadas por homens brancos cis.

7 - Você acredita que a metodologia adotada funciona? Por quê?

Sim, foram muitos filmes mas tivemos bastante tempo e uma equipe grande.

8 - O que o recorte de gênero coloca quanto desafios ao futuro do festival?

Dar conta de toda essa diversidade e acompanhar o desenvolvimento das pautas.

9 - O FINCAR certamente inicia sua história no circuito de festivais de cinema brasileiros com recorte de gênero, e constrói um caminho de relevância em sua existência. Pra você, pensando na metodologia curatorial adotada pelo FINCAR, o que ainda falta ser alcançado pelo festival em suas próximas edições?

Esforçar-se cada vez mais para que o festival atinja o maior número de realizadoras com toda a diversidade que existe.

10 - Agora, sobre você: Antes de participar da equipe curatorial do FINCAR, você já trabalhou com curadoria? Qual era sua experiência? Se não, o FINCAR foi relevante para te direcionar a este campo do cinema? Digo, continuou

posteriormente com trabalhos na área curatorial, e entende a experiência com o FINCAR importante para essa continuidade?

Sou cineclubista e fazemos esse exercício de curadoria frequentemente, mas tinha feito a Curadoria do Recifest anteriormente e posteriormente trabalhei na curadoria da SAN (Semana do Audiovisual Negro). Lembrando que talvez eu não tenha feito mais trabalhos na área, porque geralmente somos chamadas pra festival específicos ou de cinema negro ou de mulheres.

11 - O FINCAR também produziu um catálogo onde algumas curadoras escreveram para cada sessão/mostra dentro do Festival. Poderia nos contar sua experiência na construção de um projeto curatorial em que se cria também dentro da escrita?

Foi inspirador, acabei escrevendo uma poesia sobre os processos que encadearam em mim.

12 - Nos conte algo que acredita ter faltado em perguntas, mas que gostaria de partilhar

quanto experiência dentro da curadoria do FINCAR (negativo / positivo) que seja importante para contribuir dentro dessa discussão sobre a metodologia do festival.

Não houve resposta.

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM JÚLIA KARAM

1 - Me diga, por favor, seu nome (social), idade, raça, gênero e orientação sexual:

Julia Linhares Karam, 28 anos, branca, heterossexual.

2 - Você poderia me contar de forma geral a rotina da curadoria do FINCAR ao “curar” os filmes?

O processo da curadoria do FINCAR foi dividido em partes, e nossa rotina acompanhava a etapa que estávamos. A primeira parte do processo consistia em assistir uma leva de filmes. Cada curadora tinha autonomia para dar sim ou não aos filmes. O sim significava que avançaria para próxima fase. Tínhamos tudo organizado em planilhas no drive. Na segunda fase, nos separamos em duplas de forma que todos os filmes cujos votos foram "sim" foram distribuídos para avaliação de curadoras que ainda não os haviam assistido. Assim, cada dupla tinha que dar conta de uma determinada quantidade de filmes. Operacionalizamos a escolha da seguinte forma: se a dupla desse sim, o filme pulava pra próxima fase; se a dupla desse não, justificava-se e não avançava; e quando tinha um não e um sim a gente debatia e apresentava para as outras curadoras nas nossas reuniões presenciais. A terceira fase consistia em todas nós vermos tudo que tinha sido aprovado até então e debater sobre os filmes para pensar juntas. A gente tinha um limite de filmes que podiam entrar, então quando gostavamos muito de um filme a gente podia "pegar" ele para defender e garantir que ele entrasse. Por outro lado, se algo nos incomodasse também era colocado na roda. E assim o debate prosseguia e a gente ia chegando no resultado final dos filmes que passariam. A quarta fase era pensar como esses filmes ficariam dispostos nos dias de festival, quais filmes seriam exibidos no mesmo dia e elaborar o nome das sessões. Então a rotina era feita assim, tinha um trabalho que era feito em casa, de assistir os filmes, anotar e depois nas reuniões presenciais a gente debatia juntas.

3 - Vocês definiram alguma metodologia para selecionar os filmes após a inscrição deles? Como isso aconteceu, quantas vezes por semana, e como vocês se reuniam (fisicamente/ online)?

Nós nos reuníamos fisicamente e, caso alguém não pudesse ir, poderia estar participando online. O resto já foi descrito na pergunta anterior.

4 - Existia fácil consenso sobre os filmes? Como foi a negociação para que esses filmes fossem escolhidos?

Não era fácil, cada vez que chegávamos mais perto da reta final a quantidade de filmes ia diminuindo e tinha muito debate. A dinâmica de pegar um filme para defender era bem interessante, porque várias coisas surgiam dessas conversas e as curadoras também se colocavam na responsabilidade de mediar a sessão dos filmes que estavam defendendo nas reuniões no festival.

5 - Nas suas lembranças, quais debates mais relevantes foram levantados nesse processo de escolha entre um ou outro filme?

Lembro de um debate que me tocou muito. O filme em questão abordava segredos de uma etnia indígena. Tinham imagens super sensíveis e fortes, falava sobre o ritual de morte. Apesar do filme ter tido permissão da comunidade, e sobretudo das pessoas que estavam diante da câmera, para algumas de nós foi uma questão ter aquelas imagens reveladas. Por se tratar de um segredo espiritual e perceber que o que estava sendo projetado ia além da nossa sabedoria. E depois de muito debate achamos que não era o caso de passar. Foi muito importante ter conosco uma diversidade de mulheres curadoras, nesse caso específico foi fundamental a experiência de uma colega Candomblecista.

6 - Tendo em vista as várias possibilidades de metodologias adotadas por curadorias em outros festivais de cinema, pra você, a metodologia adotada pelo FINCAR é parecida a outras metodologias, ou você consegue notar algo que escapa destes moldes já conhecidos?

Eu fiz assistência de curadoria no Fincar, foi minha primeira e até então minha única experiência com curadoria.

7 - Você acredita que a metodologia adotada funciona? Por quê?

Acredito que funcione porque existe muito diálogo. Existia uma diversidade de mulheres e estávamos sempre debatendo sobre os filmes. Nem sempre era fácil, mas

no dissenso é que se apuram as ideias. E fazíamos isso com afínco, responsabilidade e respeito.

8 - O que o recorte de gênero coloca quanto desafios ao futuro do festival?

O cenário político atual tem como projeto a destruição da cultura. Para nós que vivemos no cenário independente é aterrorizante ver os editais sendo assassinados, os festivais destruídos, as memórias queimadas e demolidas. Pensar no futuro do FINCAR diante desse governo fascista me dá medo, me deixa revoltada e triste. Pensar que um festival de mulheres que nasceu tão recentemente e já é tão potente pode ter seu futuro comprometido.

9 - O FINCAR certamente inicia sua história no circuito de festivais de cinema brasileiros com recorte de gênero, e constrói um caminho de relevância em sua existência. Pra você, pensando na metodologia curatorial adotada pelo FINCAR, o que ainda falta ser alcançado pelo festival em suas próximas edições?

Maturidade se ganha com o tempo, pra mim falta tempo pro FINCAR conseguir se desenvolver e crescer cada vez mais. Pensando na linha curatorial, foi muito importante termos uma diversidade de mulheres que pensam cinema, com suas existências levadas intelectualmente a sério. Acho que isso pode ser expandido cada vez mais no festival. Estar entre mulheres, não só acadêmicas.

10 - Agora, sobre você: Antes de participar da equipe curatorial do FINCAR, você já trabalhou com curadoria? Qual era sua experiência? Se não, o FINCAR foi relevante para te direcionar a este campo do cinema? Digo, continuou posteriormente com trabalhos na área curatorial, e entende a experiência com o FINCAR importante para essa continuidade?

O FINCAR foi minha primeira e única experiência, e foi muito importante para minha formação. Uma época de muito aprendizado, muito debate, em que ouvir se tornou um exercício constante e valioso. Aprender vendo filmes, pensar sobre eles, debatê-los e fazer a programação são processos todos muito ricos. Eu tenho muita vontade de me aprofundar mais nesse caminho. Os boletos não param de chegar e eu trabalho no audiovisual há 9 anos em vários setores diferentes. Pra mim é muito importante entender como funciona cada departamento e isso sempre me ajudou na hora de olhar

pros filmes. Agora, na pandemia, por exemplo, pude fazer pesquisa para algumas produções, e hoje não consigo mais ver um filme sem pensar na pesquisa que foi feita.

11 - O FINCAR também produziu um catálogo onde algumas curadoras escreveram para cada sessão/mostra dentro do Festival. Poderia nos contar sua experiência na construção de um projeto curatorial em que se cria também dentro da escrita?

A escrita era livre, o que deixou o catálogo com um gosto muito especial, porque não era só uma avaliação com o rigor acadêmico e que se limita há poucas pessoas. O processo de escrita pra mim veio muito em como os filmes me tocavam. O que me despertava nas mostras. Eu fiz a coordenação do catálogo e foi incrível colocar no papel nosso trabalho, nossos pontos de vista, as particularidades de cada filme e como as curadoras os sentiram. Deixar isso pra posteridade. Construir memória.

12 - Nos conte algo que acredita ter faltado em perguntas, mas que gostaria de partilhar quanto experiência dentro da curadoria do FINCAR (negativo / positivo) que seja importante para contribuir dentro dessa discussão sobre a metodologia do festival.

Acho que faltou perguntar sobre a construção da programação. Pra mim, foi a parte mais difícil de todos os processos. Como montar essa programação? Quais filmes ficam juntos? Qual nome que vamos dar para cada sessao/mostra? Cada uma de nós fazia em casa o que seriam as sessões ideais de cada uma, e depois, no encontro presencial, a gente apresentava. Diante de um quadro branco nós íamos mexendo nas ordens. Tinham questões sensíveis de filmes que faziam muito sentido em estar juntos, assim como outras questões, como a preocupação em não deixar tudo temático. Então fomos fazendo esse balanço.

APÊNDICE C – ENTREVISTA COM MARIA CARDOSO

A entrevista com Maria Cardoso está disponível em áudio, no link a seguir:
https://drive.google.com/drive/folders/1f6chs_FjlwQOFR9kANSf44dzUpi33OWk?usp=sharing

APÊNDICE D – ENTREVISTA COM MARIANA PORTO

1 - Me diga, por favor, seu nome (social), idade, raça, gênero e orientação sexual:
Mariana Porto, 42 anos, parda, mulher cis, heterosexual.

2 - Você poderia me contar de forma geral a rotina da curadoria do FINCAR ao “curar” os filmes?

Ao fim do período de inscrições, quando já sabíamos o número total de filmes inscritos, os dividimos em longas e curtas e debatemos entre a equipe de curadoria que método de distribuição seria interessante adotar. Não partimos de uma ideia já pronta, tomamos os processos como as próprias vias para debater o que cada uma de nosso grupo heterogêneo entendíamos por curadoria.

3 - Vocês definiram alguma metodologia para selecionar os filmes após a inscrição deles?

Como isso aconteceu, quantas vezes por semana, e como vocês se reuniam (fisicamente/online)?

Acabamos por separar conjuntos de filmes que seriam vistos inicialmente por 2 curadoras, e os filmes selecionados por esta primeira “peneira” vistos por mais 2 pessoas, e assim sucessivamente até chegarmos a um número de filmes que cabia no tempo de programação disponível e que traziam questões que considerávamos importantes de abordar. Os contornos destas questões ou temáticas surgiram dos próprios filmes e dos espaços de debate. As nossas reuniões presenciais - que aconteciam a cada mês ou a cada 15 dias - eram o principal espaço de debate. Conversávamos por email também, mas as decisões eram levadas pro espaço presencial, a maioria das vezes no espaço do porto média no recife antigo.

4 - Existia fácil consenso sobre os filmes? Como foi a negociação para que esses filmes fossem escolhidos?

Não, nem sempre o consenso era fácil. Parte das nossas conversas giraram exatamente em torno de identificar e definir parâmetros mais explicitamente, já que a

maioria numérica se mostrou ser insuficiente. Muitas vezes a experiência pessoal direta com o assunto abordado pelos filmes tornava o valor dado à fala desta pessoa diferenciado, em detrimento de um debate centrado em escolhas estéticas e políticas das obras, mas isto não se repetiu em todos os casos de dissenso, como um parâmetro declarado. A minha sensação é de que havia flutuação no procedimento adotado: por vezes a perspectiva pessoal se sobreponha a um debate filosófico-conceitual, por assim dizer, por questões da micropolítica interna do grupo.

As perguntas 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12 foram respondidas em áudio e estão disponíveis no link:

<https://drive.google.com/drive/folders/1NgA52ohWexENxOER8ISkzAFWW03LCgdI?usp=sharing>

APÊNDICE E – ENTREVISTA COM RAYANNE LAYSSA

1 - Me diga, por favor, seu nome (social), idade, raça, gênero e orientação sexual:
Rayanne, 27 anos, mulher cis, negra.

2 - Você poderia me contar de forma geral a rotina da curadoria do FINCAR ao “curar” os filmes?

No começo eu e Mariana Souza fazíamos uma dupla, assistíamos os mesmos filmes e chegávamos em uma decisão comum que repassávamos para as outras curadoras, era uma quantidade significativa de filmes inscritos, então tínhamos reuniões semanais, a medida que os filmes foram sendo reduzidos, passamos a trocar nossas listas, dessa maneira, os filmes passavam por mais de uma curadora.

3 - Vocês definiram alguma metodologia para selecionar os filmes após a inscrição deles? Como isso aconteceu, quantas vezes por semana, e como vocês se reuniam (fisicamente/online)?

Não respondida ou contemplada em outra questão.

4 - Existia fácil consenso sobre os filmes? Como foi a negociação para que esses filmes fossem escolhidos?

Éramos mulheres muito diferentes, de lugares diferentes e isso era muito importante e respeitado durante nosso trabalho, essas diferenças obviamente passavam pelas nossas escolhas, isso complexificou nossas decisões, o que era algo bom tanto para o filme como para o nosso desenvolvimento dentro do processo.

5 - Nas suas lembranças, quais debates mais relevantes foram levantados nesse processo de escolha entre um ou outro filme?

Tínhamos em mente as oportunidades que um filme pode trilhar em um festival, o que é o Fincar e o que o Fincar queria naquela edição, qual a contribuição do filme para o festival em certos debates e vice-versa. Tudo isso pesava nas nossas escolhas. O que é e o que quer a curadoria era uma questão recorrente.

6 - Tendo em vista as várias possibilidades de metodologias adotadas por curadorias em outros festivais de cinema, pra você, a metodologia adotada pelo FINCAR é parecida a outras metodologias, ou você consegue notar algo que escapa destes moldes já conhecidos?

As nossas trocas eram constantes, isso é um diferencial, também não tínhamos um sistema de notas, já que tínhamos uma vontade comum de destrinchar as possibilidades do filmes então, dar ao filme um valor numérico parecia muito pouco para o que queríamos fazer.

7 - Você acredita que a metodologia adotada funciona? Por quê?

Não respondida ou contemplada em outra questão.

8 - O que o recorte de gênero coloca quanto desafios ao futuro do festival?

Acredito que o festival já tem uma identidade muito própria e interessante quanto a isso. Existe uma ideia que filmes feito por realizadoras vai tratar apenas de temáticas ditas do universo feminino, feminista, mas o fincar expande isso, o fincar nos mostra filmes de temáticas muito distintas. Podemos falar sobre tudo. Desde pautas do nosso cotidiano até questões mais abrangentes.

9 - O FINCAR certamente inicia sua história no circuito de festivais de cinema brasileiros com recorte de gênero, e constrói um caminho de relevância em sua existência. Pra você, pensando na metodologia curatorial adotada pelo FINCAR, o que ainda falta ser alcançado pelo festival em suas próximas edições?

Não respondida ou contemplada em outra questão.

10 - Agora, sobre você: Antes de participar da equipe curatorial do FINCAR, você já trabalhou com curadoria? Qual era sua experiência? Se não, o FINCAR foi relevante para te direcionar a este campo do cinema? Digo, continuou posteriormente com trabalhos na área curatorial, e entende a experiência com o FINCAR importante para essa continuidade?

O FINCAR foi meu primeiro trabalho curatorial, depois dele se abriu um caminho muito importante pra mim na curadoria e pesquisa de imagens e acredito que começar no Fincar foi um jeito muito potente de iniciar essa caminhada, sigo construindo e levando

comigo uma ideia de curadoria em que todos possam sair aprendendo, ouvindo e pensando na curadoria para além da escolha.

11 - O FINCAR também produziu um catálogo onde algumas curadoras escreveram para cada sessão/mostra dentro do Festival. Poderia nos contar sua experiência na construção de um projeto curatorial em que se cria também dentro da escrita?

Acredito que o catálogo tem um lugar muito importante na construção de um festival, principalmente quando pensamos em registro histórico, ainda mais quando existe naquele festival um recorte importante, vivemos um momento de apagamentos e escrever sobre nosso processo foi muito necessário.

12 - Nos conte algo que acredita ter faltado em perguntas, mas que gostaria de partilhar quanto experiência dentro da curadoria do FINCAR (negativo / positivo) que seja importante para contribuir dentro dessa discussão sobre a metodologia do festival.

Para além da curadoria, programar as sessões também foi muito importante no processo, o modo como os filmes foram encaixados foi reflexo e extensão do nosso trabalho de curadoria, afinal não fazia sentido, ter tanto cuidado ao escolher as imagens e não cuidar da maneira que elas iriam se encontrar nas sessões. Tivemos sessões muito potentes e encontros narrativos que iam além do previsível, isso foi muito legal.

APÊNDICE F – ENTREVISTA COM SABRINA LUNA

1 - Me diga, por favor, seu nome (social), idade, raça, gênero e orientação sexual:
Sabrina Luna, 39 anos, branca, mulher cis, heterossexual.

2 - Você poderia me contar de forma geral a rotina da curadoria do FINCAR ao “curar” os filmes?

A curadoria do FINCAR foi realizada primeiramente em duplas e posteriormente coletivamente. Cada filme era visto por pelo menos duas curadoras, que debatiam as obras coletivamente e em boa parte dos casos indicavam obras para serem assistidas em conjunto. Esse processo garantia que cada filme fosse analisado a partir de perspectivas distintas.

3 - Vocês definiram alguma metodologia para selecionar os filmes após a inscrição deles? Como isso aconteceu, quantas vezes por semana, e como vocês se reuniam (fisicamente/ online)?

As reuniões aconteciam pelo menos semanalmente, ocorrendo com maior frequência nas etapas finais da curadoria. As reuniões ocorriam de forma presencial, com a participação online das curadoras que não estavam na cidade.

4 - Existia fácil consenso sobre os filmes? Como foi a negociação para que esses filmes fossem escolhidos?

Em processos de curadoria o debate em torno da seleção é uma das partes mais ricas. A curadoria contava com diversas mulheres que ofereciam perspectivas distintas em torno das obras inscritas. Eu lembro de debatermos muito as obras, mesmo quando elas contavam com algum consenso por parte das curadoras. Em cada debate vários assuntos eram discutidos, tais como gênero, local de produção, tema, etc. A principal premissa era compor uma programação diversa, então esse ponto serviu em muitos momentos como critério final para a seleção das obras.

5 - Nas suas lembranças, quais debates mais relevantes foram levantados nesse processo de escolha entre um ou outro filme?

Eu aprendi muito no processo de curadoria do qual participei e no geral as opiniões das envolvidas eram debatidas e respeitadas.

6 - Tendo em vista as várias possibilidades de metodologias adotadas por curadorias em outros festivais de cinema, pra você, a metodologia adotada pelo FINCAR é parecida a outras metodologias, ou você consegue notar algo que escapa destes moldes já conhecidos?

Eu participei da curadoria de mais alguns festivais e a principal diferença com relação ao FINCAR dizia respeito ao aspecto coletivo do processo. Na maioria dos festivais, a equipe de curadoria assiste a maioria dos filmes individualmente e debate as obras coletivamente. No caso do FINCAR, assistimos muitos filmes coletivamente, o que enriqueceu a experiência.

7 - Você acredita que a metodologia adotada funciona? Por quê?

Sim. A construção do FINCAR é essencialmente coletiva e auto-crítica, acredito que esse método funciona e estabelece um forte diálogo interno e externo.

8 - O que o recorte de gênero coloca quanto desafios ao futuro do festival?

Eu acho que o maior desafio é manter e expandir a diversidade em torno da representatividade das obras, procurando, através do recorte de gênero, ampliar a presença de obras de diversos locais, realizadas em diferentes estruturas e por mulheres cis e trans de diversos grupos sociais.

9 - O FINCAR certamente inicia sua história no circuito de festivais de cinema brasileiros com recorte de gênero, e constrói um caminho de relevância em sua existência. Pra você, pensando na metodologia curatorial adotada pelo FINCAR, o que ainda falta ser alcançado pelo festival em suas próximas edições?

Eu acho que o FINCAR é um festival que reflete muito sobre o processo de curadoria e que isso vai continuar acontecendo nas próximas edições. Para abrir espaço para perspectivas distintas, eu acho uma boa ideia sempre procurar novas curadoras para compor a equipe e manter o processo amplo e horizontal.

10 - Agora, sobre você: Antes de participar da equipe curatorial do FINCAR, você já trabalhou com curadoria? Qual era sua experiência? Se não, o FINCAR foi relevante para te direcionar a este campo do cinema? Digo, continuou posteriormente com trabalhos na área curatorial, e entende a experiência com o FINCAR importante para essa continuidade?

Eu trabalhei em duas edições do FINCAR, na primeira, realizada em 2016 e na segunda, em 2018. Na primeira edição fui produtora e responsável pelas mídias sociais e entrei no processo de curadoria quando este já estava em andamento. Nesta edição eu trabalhei principalmente como produtora. Na segunda fiz parte da curadoria desde o início. Eu trabalho em festivais e mostras de cinema desde 2012 e já tinha trabalhado em festivais anteriormente, principalmente como produtora. Em 2015 eu terminei o doutorado e fui jurada de alguns festivais, ofereci oficinas e comecei a trabalhar como curadora. A experiência no FINCAR é muito relevante no direcionamento do meu trabalho e ocorreu em conjunto com outros processos curoriais e de produção nos quais estava inserida.

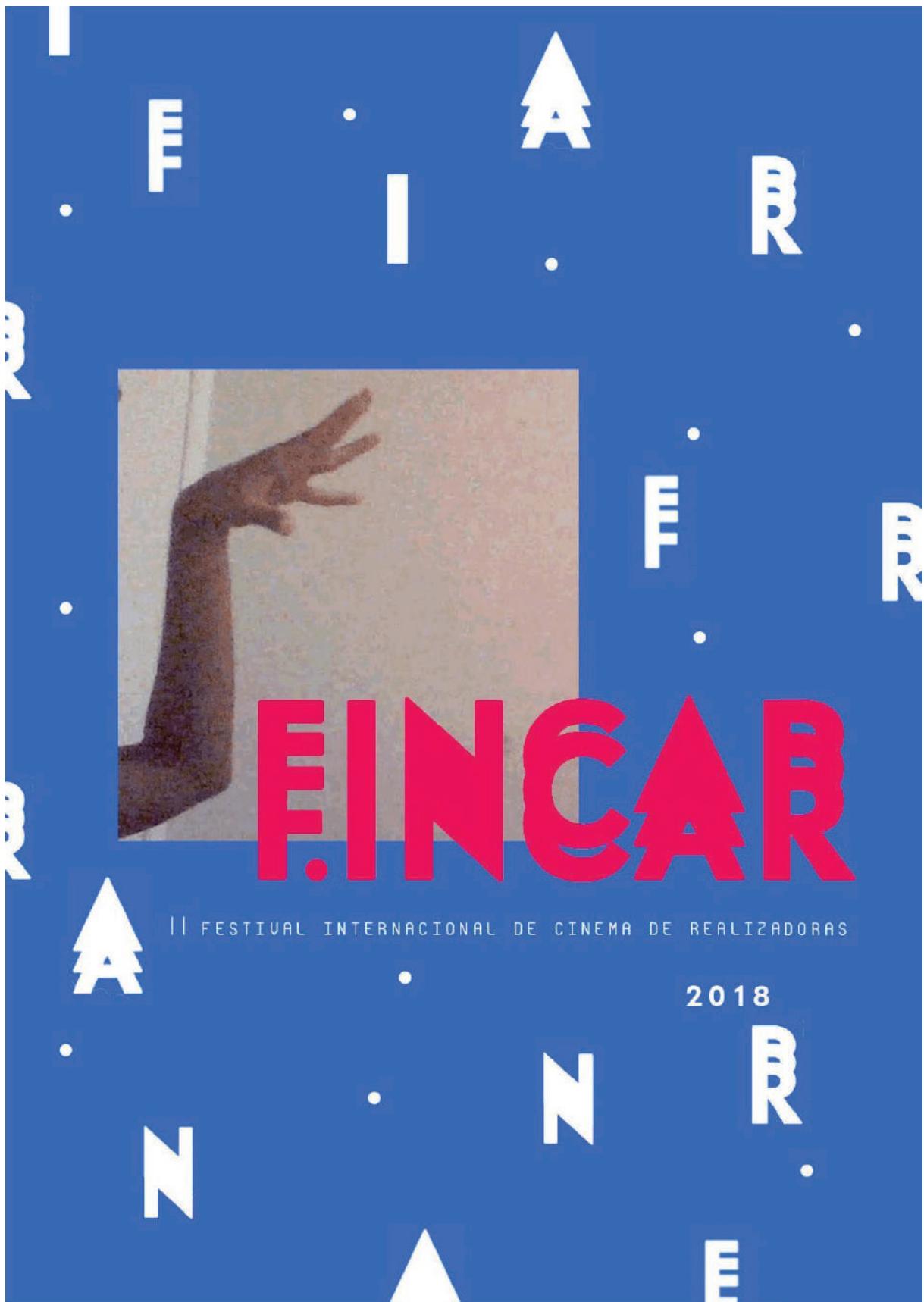
11 - O FINCAR também produziu um catálogo onde algumas curadoras escreveram para cada sessão/mostra dentro do Festival. Poderia nos contar sua experiência na construção de um projeto curatorial em que se cria também dentro da escrita?

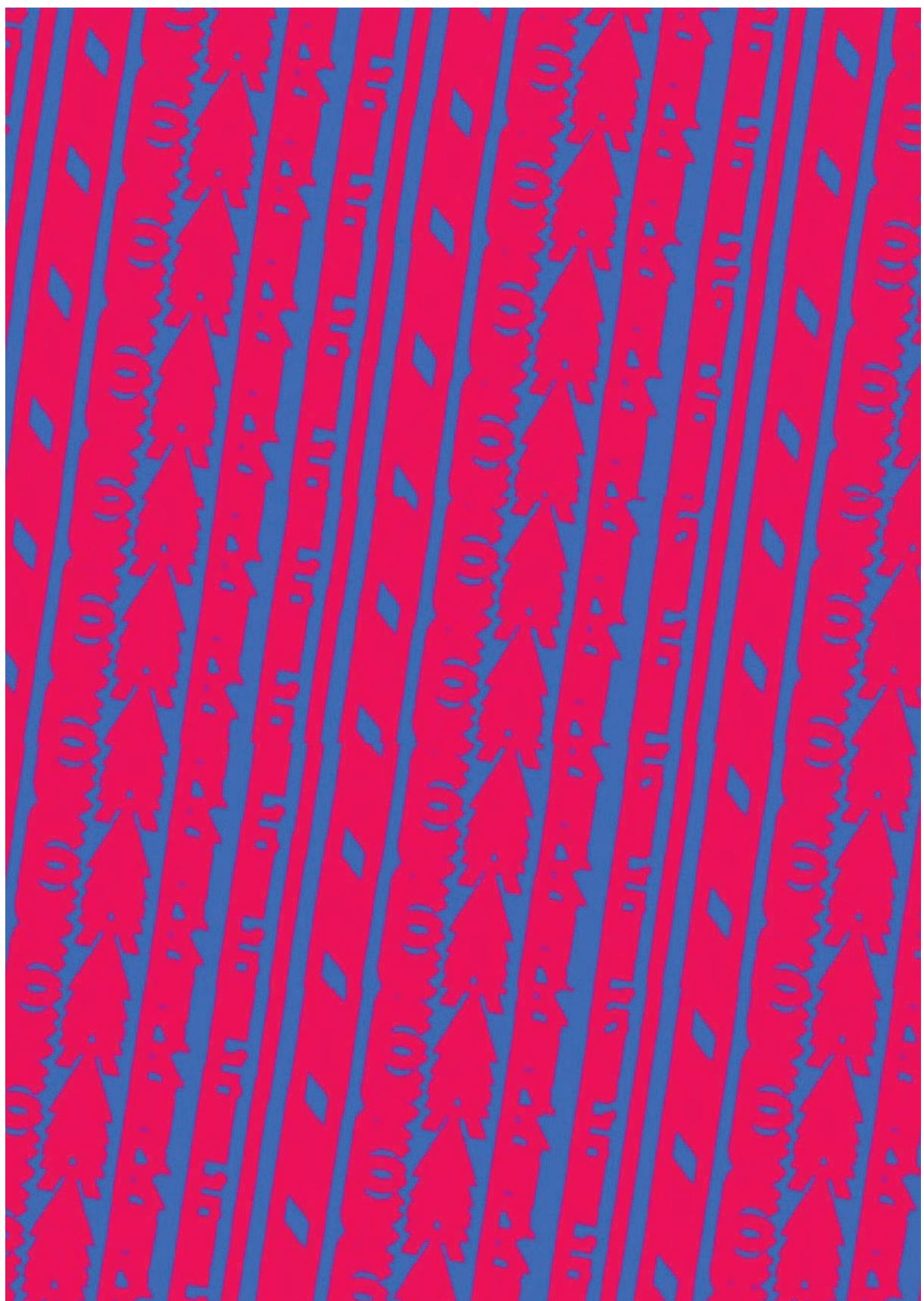
Eu sou pesquisadora e já tinha terminado o doutorado quando fiz parte do FINCAR. O processo de escrita junto à curadoria foi fundamental para mim, pois fortaleceu a importância da pesquisa e da sua difusão a partir da escrita por parte dos festivais. Durante o doutorado eu pesquisei a relação entre memória e arquivos em documentários e filmes experimentais feitos a partir de imagens pré-existentes e no catálogo escrevi sobre um dos filmes selecionados que foi feito a partir de arquivos. Essa experiência foi super rica para mim, pois consegui compartilhar uma parte da minha pesquisa fora do ambiente acadêmico, ampliando o debate sobre os temas que pesquisei.

12 - Nos conte algo que acredita ter faltado em perguntas, mas que gostaria de partilhar quanto experiência dentro da curadoria do FINCAR (negativo / positivo)

que seja importante para contribuir dentro dessa discussão sobre a metodologia do festival.

Pergunta não respondida.

ANEXO A – CATÁLOGO DA SEGUNDA EDIÇÃO DO FINCAR







03 APRESENTAÇÃO

03 POR QUE CONTINUAR FAZENDO
UM FESTIVAL DE CINEMA DE REALIZADORAS?
MARIA CARDOSO

04 POR UM CINEMA DE PARTILHA
ANA CARVALHO

06 PROGRAMAÇÃO COMPLETA

09 SESSÕES DE CURTAS-METRAGENS

10 É MINHA CADA PARTE DO MEU CORPO

11 SOBRE INVASÕES E RETOMADAS
MARIANA SOUZA

15 NOTURNAS

16 COMO ELAS CHEIRAM
JULIA KARAM

18 NOITE: SUBSTÂNCIA FEMININO
RAYANNE LAYSSA

22 CORPOS DE TERRA E MAR

23 CORPOS DE TERRA E MAR
ELAINE UNA

26 EXISTIR, OCUPAR

27 EXISTIR, OCUPAR
IRIS REGINA GOMES

30 CORRENTEZAS

34 VIUAS NOS QUEREMOS!

35 VIUAS NOS QUEREMOS!
AURORA JAMELO

38 DANÇANDO A REVOLUÇÃO

42 RECONTANDO A HISTÓRIA

43 RECONTANDO A HISTÓRIA
CÍNTIA LIMA

48 ME CHAME PELO MEU NOME

49 ME CHAME PELO MEU NOME
AURORA JAMELO



53 LONGAS-METRAGENS

54 CUATREROS - MEMÓRIA E ARQUIVOS NO CINEMA
LATINO AMERICANO
SABRINA TENORIO LUNA

56 VOCÊ ESTÁ COM MEDO, GÉSSICA?!
MARIANA PORTO

62 RETROSPECTIVA CACHOEIRA DOC
CURADORIA AMARANTA CESAR

68 PROGRAMA FICINE
FÓRUM ITINERANTE DE CINEMA NEGRO
CURADORIA JANAINA OLIVEIRA

73 SESSÃO INFANTIL

79 PROGRAMAÇÃO ESCOLAR I

80 PROGRAMAÇÃO ESCOLAR II

82 VIUÊNCIA E OFICINA

83 VIUÊNCIA EM CURADORIA DA PERSPECTIVA DAS MULHERES
85 OFICINA MULHERES NO CINEMA LATINO-AMERICANO

86 EQUIPE FINCAR

87 AGRADECIMENTOS





POR QUE CONTINUAR FAZENDO UM FESTIVAL DE CINEMA DE REALIZADORAS?

Maria Cardozo

Após meses de trabalho partilhado, o FINCAR - Festival Internacional de Cinema de Realizadoras chega na sua segunda edição com mais de 70 filmes a serem exibidos entre curtas, médias e longas-metragens. Na proposta de ocupar os equipamentos culturais públicos da Grande Recife, de 14 a 19 de agosto estaremos exibindo e debatendo com o público filmes de realizadoras em três cinemas de rua: Cinema São Luiz, Cinema da Fundação Joaquim Nabuco (ambos no Recife) e Cine Teatro Bianor Mendonça Monteiro (Camaragibe). Se na abertura desta edição nos provocávamos "por que continuar fazendo um festival de cinema de realizadoras?", no intuito de permanecermos em reflexão constante sobre o presente e sua realidade social e política, ao longo do processo muitas respostas vieram.

Respostas vieram com os filmes. Filmes que têm o desejo de intervir no real, filmes que trazem contra-narrativas, que tensionam a ordem social de quem pode olhar, quem está para ser olhada e quem é invisibilizada (existem formas de ser invisível mesmo aparecendo numa tela de cinema). Seja com Mulheres Rurais em Movimento, filme de direção coletiva feito com o Movimento da Mulher Trabalhadora Rural do Nordeste / MMTR-NE e Héloïse Prévost; com Lírios não Nascem da Lei, de Fabiana Leite que traz relatos de mulheres mães em situação de cárcere; ou com O Caso do Homem Errado de Camila de Moraes, que rompe o hiato de 34 anos sem uma longa-metragem de realizadora negra em circuito comercial no Brasil e aborda a questão do genocídio da população negra no país. Incluindo todos os outros longas e curtas, o recorte político se afirma ainda mais na programação desta edição. Partindo de perspectivas variadas, muitos abordam a questão da autonomia do corpo e da terra. Seja a luta da mulher pela sua moradia, pelo seu alimento, pela sua memória, pela legalização do aborto, contra a transfobia e lgbtfobia, na luta contra o Estado Brasileiro que tem como política encarcerar as pessoas negras e pobres.

Em pleno 2018, chegando as primeiras eleições pós golpe de 2016, aqui estamos nos fortalecendo através da política que existe nas relações pessoais e nos ajuntamentos de pessoas pelas pautas que elas acreditam. E o cinema tem a potência de proporcionar ajuntamentos: seja no trabalho coletivo para a sua criação, seja na sua exibição e contato com o público. Enxergar um festival de cinema por essa dimensão nos fez percorrer caminhos diversos até chegarmos aqui: construímos as sessões de filmes para escolas públicas, a sessão infantil, a campanha Sócia FINCAR e ocuparemos o Cine Teatro Bianor Mendonça Monteiro. Mas nosso ponto de partida é a nossa equipe, que entendemos como um ajuntamento que serve também como espaço de formação para nós mulheres.

"Cinema de quem? Para quem? Com quem?", nos provocávamos em fevereiro deste ano. A diversidade de vivências e experiências audiovisuais entre as curadoras é uma das características do festival que mais pôde trazer respostas a essas provocações. Cada curadora, ao seu modo, trouxe uma perspectiva sobre o cinema feito por mulheres. Certamente não foi, nem é fácil trabalhar sobre o dissenso, mas consenso também pode ser destrutivo politicamente. Estamos disputando o espaço legitimador da curadoria, espaço em sua maioria ocupado por homens brancos de classe média; estamos afirmindo o teor político da curadoria, nos implicando e nos colocando enquanto corpos historicamente posicionados. Somos mulheres totalmente diversas e vemos potência em nossos dissensos. Estamos na busca por disputar imaginários, refletir com o público sobre o cinema de realizadoras e pensar outras formas de se fazer um festival de cinema que se conecte mais com a cidade.

Agradeço a cada integrante desta equipe por toda dedicação e participação na construção do gesto político do festival. Fizemos um lindo ajuntamento e este catálogo traz um pedaço dele.

03





POR UM CINEMA DE PARTILHA

Ana Carvalho

Para a segunda edição do FINCAR propus à Maria Cardozo, diretora artística do festival, um olhar sobre a produção cinematográfica contemporânea realizada por e com mulheres indígenas. Diante da impossibilidade de abranger a diversidade dessa produção hoje no Brasil e no mundo, o que norteou nossas escolhas foi a busca por filmes que criassem uma fissura no espectador, provocando, ao mesmo tempo, reconhecimento e estranhamento, ruptura e partilha, buscando, sobretudo, um sentimento em comum na luta pela vida e pelo direito à terra dos povos indígenas.

Sete filmes integram a seleção: *Teko Haxy, ser imperfeita* (Patrícia Ferreira e Sophia Pinheiro), *Los hilos de la vida de las mujeres jaguar* (Mulheres Mayas KAQLA), *A Mother's Dream* (Cherilyn Papati), *Retomar para existir* (Olinda Muniz Wanderley), *Tekoha – o som da terra* (Valdeice Veron (Xamiri Nhupoty) e Rodrigo Arajeju), *Mensageiro do futuro* (Graciela Guarani) e *Piripkura* (Mariana Oliva, Renata Terra e Bruno Jorge).

São obras que revelam, na sua singularidade, uma diversidade de abordagens, formas e dispositivos que evidenciam as escolhas, conflitos e pensamentos de cada uma das realizadoras que compõe a mostra. Um cinema atravessado pela subjetividade e pelo posicionamento político, ético e afetivo dessas mulheres frente às questões e impasses que se colocam em suas vidas, na vida de suas comunidades e na sua relação com o mundo.

Teko Haxy, ser imperfeita traz a troca de videocartas entre uma cineasta mbyá-guarani e uma artista não-indígena. É na imagem, e através dela, que se constrói a delicada relação entre as duas mulheres, revelando o conflito de mundos e a possibilidade (talvez) do encontro. Em *Los hilos de la vida de las mujeres jaguar* revela-se a violência doméstica sofrida pelas mulheres Mayas KAQLA, na Guatelama, herança da violência histórica vivida por este povo durante a colonização de seu território. Tomado como processo de cura pessoal e coletiva, o cinema forjado por estas mulheres busca a transformação da dor e o fim da violência pela continuidade de suas vidas e das novas gerações. *A mother's dream*, curta da realizadora anishnabe Cherilyn Papati, revela de maneira pungente e delicada a questão das 'gerações roubadas', através do breve encontro da cineasta com seu dois filhos num parque de diversões no Canadá.

Retomar para existir, apresentado como trabalho de conclusão de curso de jornalismo da cineasta pataxó Olinda Muniz, narra a luta pela reconquista do território Pataxó Hähähäe (BA), numa linguagem que transita entre o documentário e a grande reportagem. Junto com Graci Guarani, diretora de *Mensageiro do Futuro*, sobre a questão da nova evangelização nas terras kaiowá, sob a perspectiva de seus rezadores, Olinda forma o raro time de realizadoras com trajetórias autônomas no país. Ainda sobre a luta e resistência Kaiowá, Valdeice Veron, filha do cacique e liderança Kaiowá Marcos Veron, assassinado por fazendeiros, retrata a luta das mulheres Guarani e Kaiowá no Mato Grosso do Sul. O curta, co-dirigido por Rodrigo Arajeju, tem como matéria os sons do *Tekoha Takuara*, área retomada pelos indígenas em 2003.

Por fim, *Piripkura*, único filme de autoria não-indígena da mostra, segue dois sobreviventes de um grupo isolado chamado Piripkura, nas fronteiras dos estados de Mato Grosso e Rondônia, em busca do fogo que os manterá vivos em meio ao que resta da floresta de seu território tradicional, devastado pela extração da madeira, da mineração e da pecuária. Os Piripkura foram quase extermínados em princípios dos anos de 1980. De lá para cá, Jair Candor, sertanista da Funai, lidera expedições que garantem a proteção dos dois sobreviventes do massacre. O filme acompanha Jair em suas expedições





até a visita de Pakyî e Tamanduá à base da Funai e seu retorno para a floresta onde vivem com o fogo e luz que permitem que vivam em isolamento, resistindo ao contato com o homem branco e existindo segundo seus próprios preceitos e modo de vida.

É com a mesma viva e intermitente luz com que termina Piripkura que apresentamos essa mostra. Diante do apagamento das vozes, corpos e olhares das mulheres indígenas (e de suas comunidades, cosmologias e territórios), estes filmes restituem seus lugares no mundo e nos solicitam um posicionamento. É, pois, ao lado delas (e dos povos nativos) que nos posicionamos, com a mesma determinação, dor e alegria com que confrontam suas histórias e origens, reencontram seus filhos e parentes, preservam e fundam novas tradições; com a mesma coragem com que resistem à violência e ao silenciamento em suas próprias comunidades e aos ataques sistemáticos do Estado e dos interesses anti-indígenas em seus territórios; com o mesmo vigor e inquietude com que criam seus filmes e com eles resistem e agem sobre o mundo.



terça [14/08]	quarta [15/08]	quinta [16/08]
CINEMA SÃO LUIZ		
18h30 ABERTURA 19H SESSÃO "É MINHA CADA PARTE DO MEU CORPO" + DEBATE COMO REALIZADORAS 20H40 LONGA "DIÁRIO DE CLASSE"	18h30 SESSÃO DE CURTAS "EXISTIR, OCUPAR" + DEBATE COM REALIZADORAS 20H30 LONGA "PIRIPKURA"	18h30 SESSÃO DE CURTAS "NOTURNAS" + DEBATE COM REALIZADORAS 20H20 SESSÃO "MULHERES RURAIS EM MOVIMENTO" + DEBATE COM REALIZADORAS
CINEMA DA FUNDAJ DERBY		
		9h PROGRAMA ESCOLA 01 + DEBATE
	14h SESSÃO DE CURTAS "VIUAS NOS QUEREMOS!" 15h22 LONGA "CUATEROS" + DEBATE	15h05 SESSÃO CURTAS "DNÇANDO A REVOLUÇÃO" 16h10 LONGA "LÍRIOS NÃO NASCEM DA LEI"
CINE TEATRO BIANOR CAMARAGIBE		
06		
FUNCAR FUNCA		

sexta [17/08]	sábado [18/08]	domingo [19/08]
		9h SESSÃO INFANTIL
<p>18h30 SESSÃO DE CURTAS "CORPO DE TERRA E MAR" + DEBATE COM REALIZADORAS</p> <p>20h30 MÉDIA "TEKO HAXY - SER IMPERFEITA" + DEBATE COM REALIZADORAS</p>	<p>18h30 SESSÃO DE CURTAS "ME CHAME PELO MEU NOME" + DEBATE COM REALIZADORAS</p> <p>19h45 LONGA "O CASO DO HOMEM ERRADO" + DEBATE</p>	
9h PROGRAMA ESCOLA 02 + DEBATE		
<p>14h RETROSPECTIVA CACHOEIRA DOC + DEBATE</p>	<p>14h SESSÃO DO LONGA "WILD RELATIVES"</p> <p>15h45 SESSÃO DE CURTAS "RECONTANDO A HISTÓRIA" + DEBATE COM REALIZADORA</p>	<p>14h PROGRAMA FÍCINE (FÓRUM ITINERANTE DE CINEMA NEGRO) + DEBATE</p>
9h SESSÃO INFANTIL ESCOLAR		
<p>14h SESSÃO INFANTIL ESCOLAR</p>	<p>14h SESSÃO INFANTIL + DEBATE</p>	<p>14h SESSÃO DE CURTAS + DEBATE</p> <p>16h MÉDIA "MULHERES RURAIS EM MOVIMENTO" + DEBATE</p>
<p>19h SESSÃO DE CURTAS 01 (MAIORES DE 18 ANOS) + DEBATE</p>	<p>19h MÉDIA "TEKO HAXY- SER IMPERFEITA"</p>	<p>19h LONGA "O CASO DO HOMEM ERRADO" + DEBATE COM REALIZADORA</p>

07

R E U N I O N E S



SESSÕES DE
CURTAS-
METRAGENS



É MINHA
CADA PARTE
DO MEU
CORPO

CINEMA SÃO LUIZ

14/08

18H30



SOBRE INVASÕES E RETOMADAS

Mariana Souza

Colonizar: v.t. 3: Ocupar, tomar ou invadir;
Territorializar: v.t. 2: Atribuir território a algo ou alguém.

"A Terra é pesada, escura, feminina e passiva".

O desejo despertado pela existência de um território inexplorado e puro, a fertilidade e a pureza do local a ser conquistado.

A terra e o corpo feminino, dois elementos como se forjados da mesma matéria. Os desejos do colonizador pela terra reverberam na figura da mulher. O colonizador é comum às duas figuras. Homem e branco. Forasteiro.

O forasteiro pisa na terra, estabelece sobre ela suas regras de cultivo e socialização. Delimita até onde se pode ir, quem é bem vindo e quem não se pode receber.

Séculos de dominação. A pressão da adequação aos propósitos do colonizador desgastam as conexões e adormecem o crescimento natural, cristalizando o solo. Sobre o corpo de carne e osso, moldes apertados onde tudo deve se esforçar para encaixar-se. Binarismos sexuais, de gênero, a cor e tamanho adequados.

"A terra é passiva e feminina", sobre ela os pés do forasteiro caminham. Os padrões impostos ao corpo reproduzem a ideia de passividade de um corpo à mercê do outro. O corpo "ativo" utiliza o território tomado para servir ao seu bel-prazer. Assim, os corpos outros são objetificados, fetichizados, esvaziados de si. Os caminhos do desejo são definidos a partir de um único prazer, as determinações de gênero nomeadas em relação ao dominador, o ideal de beleza como um espelho que reflete uma única face.

Mas a terra é viva, ela detém tudo sobre si. A terra não é passiva, seus tremores movem as estruturas. Os territórios tomados pelo estrangeiro, são cobrados. Os corpos que resistem à norma impõe reivindicam o que é seu. A retomada carrega uma rebeldia que transgride todas as imposições. Os corpos deixam de alimentar as expectativas e o fetiche forasteiro, passam a incomodar e questionar os rótulos, antes absolutos.

As fronteiras são ultrapassadas. O explícito deixa de cumprir o papel de excitar e expor o corpo ao prazer alheio. A sexualidade deixa de ocupar os pólos ativo/passivo. O gênero torna-se complexo ao forasteiro.

Utilizamos os nossos corpos para denunciar a dominação patriarcal, despir o véu que obscurece os nossos sexos, ressignificar o desejo e criar um espaço que possa ser emancipador para todxs.

É minha cada parte do corpo. Eu tomo de volta.





LATIFUNDIO

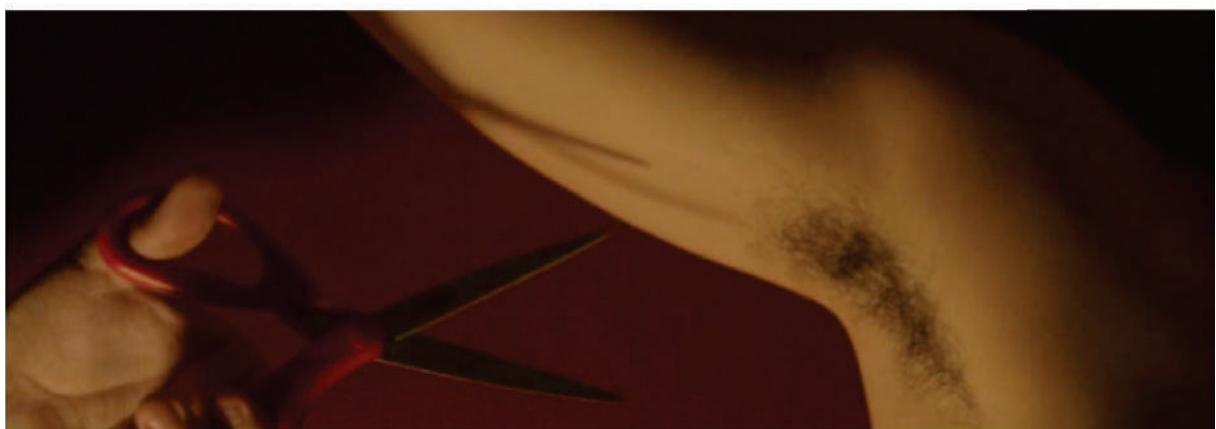
Experimental | Colorido
11'18'' | 2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Érica Sarmet | Produção: Érica Sarmet e Silvia Sobral | Roteiro: Érica Sarmet | Direção de Fotografia: Talita Arruda | Edição: Call dos Anjos | Direção de Arte: Felipe Abdal e Fernanda Bigaton | Técnico de Som: Alexandre Kubrusly, e Pedro Félix | Edição e Mixagem de Som: José Ramón Diáz Benítez | Correção de cor: Pedro Capello | Identidade Visual: Gueko Hiller | Elenco: Estevão Garcia, Guilherme Marcondes, Raphi Soifer, Carolla Ramos, Raissa Vitral, Patricia Bárbara, Flora Lucas, Igor Dornelles, Érica Sarmet, Gabriel Domingues, Lucas Pinheiro, Felipe Abdala, Maria Isabel Lamim, Amanda Meirinho, Nathalia Gonçales

SINOPSE

"O corpo não é uma materialidade idêntica a si própria ou meramente fática; é uma materialidade que carrega significado, se nada mais, e a maneira como o carrega é fundamentalmente dramática. Por dramático quero dizer que o corpo não é apenas matéria, mas uma contínua e incessante materialização de possibilidades"



QUANTO CRAUDE NO MEU SUVACO

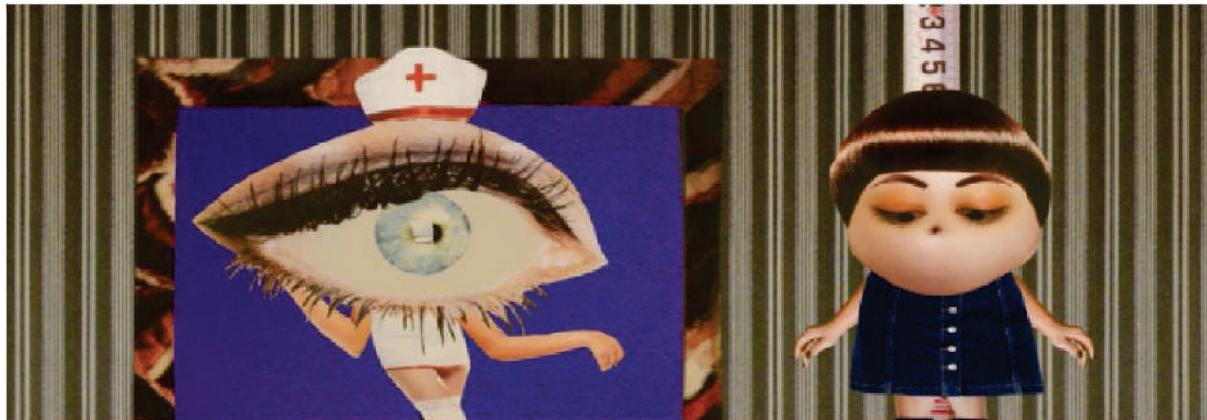
Ficção | Colorido
3'40" | 2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Maria Eduarda Menezes e Fefa Lins | Produção: Maria Eduarda Menezes e Fefa Lins | Roteiro: Maria Eduarda Menezes e Fefa Lins | Elenco: Maria Eduarda Menezes e Fefa Lins

SINOPSE

Todo mundo tem algo pra falar sobre o meu sovaco.
Que craude!



SRA. BELLY

Animação | Colorido
5'41" | 2017 | Taiwan**FICHA TÉCNICA**

Direção: LIN, Chih-Yu | Produção: LIN, Chih-Yu | Roteiro: LIN, Chih-Yu | Assistente de animação: Yung Chien Lee | Assistente de arte: Yu-Pu Pon | Trilha musical: Chih-Lin Chen | Design de som e Mixagem: Jennifer Zheng | Assistente de Administração: Chia-Yu Chiang e Eten Chang.

SINOPSE

A Sra. Belly é uma senhorita com uma barriga redonda. A barriga redonda é grande e gorda, rolando para cima e para baixo. Belly ama sua barriga, mesmo que as pessoas não gostem. No mundo da Sra. Belly, a cerimônia de amadurecimento das meninas é se juntar à transformação para o corpo perfeito. E seu maior sonho é entrar no templo perfeito. A Sra. Belly estava esperando na clínica, então accidentalmente viu a operação de transformação. As meninas estavam em coma na fábrica e forçando procedimentos de corte e lipoaspiração. Sra. Belly escapa e foge para um mundo misterioso, começando uma jornada fantástica.



REBELLIOUS ESSENCE

Animação | Colorido
4'59" | 2017 | Eslovênia**FICHA TÉCNICA**

Ana Čigon | Produção: Ana Čigon | Roteiro: Ana Čigon | Design de som: Vasja Progar | Música: Vasja Progar | Vozes: Ana Čigon

SINOPSE

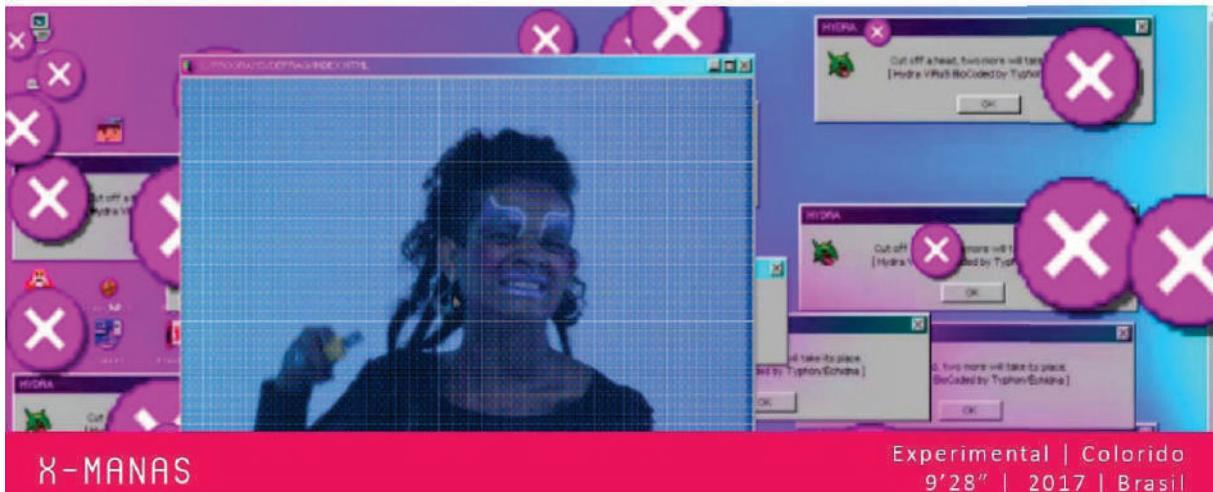
Um felino entra no escritório do Ministério para Assuntos de Gatos para solicitar um passaporte. Tudo vai muito bem até que os atendentes, de sexo feminino e masculino, exigem saber o sexo dx requerente.

**FICHA TÉCNICA**

Direção: Kalor Pacheco | Produção: Kalor Pacheco | Roteiro: Kalor Pacheco | Performance: Kalor Pacheco | Imagens: Kalor Pacheco e Hirosuke Kitamura | Edição: Bia Rodrigues, Elisa Zi e Kalor Pacheco

SINOPSE

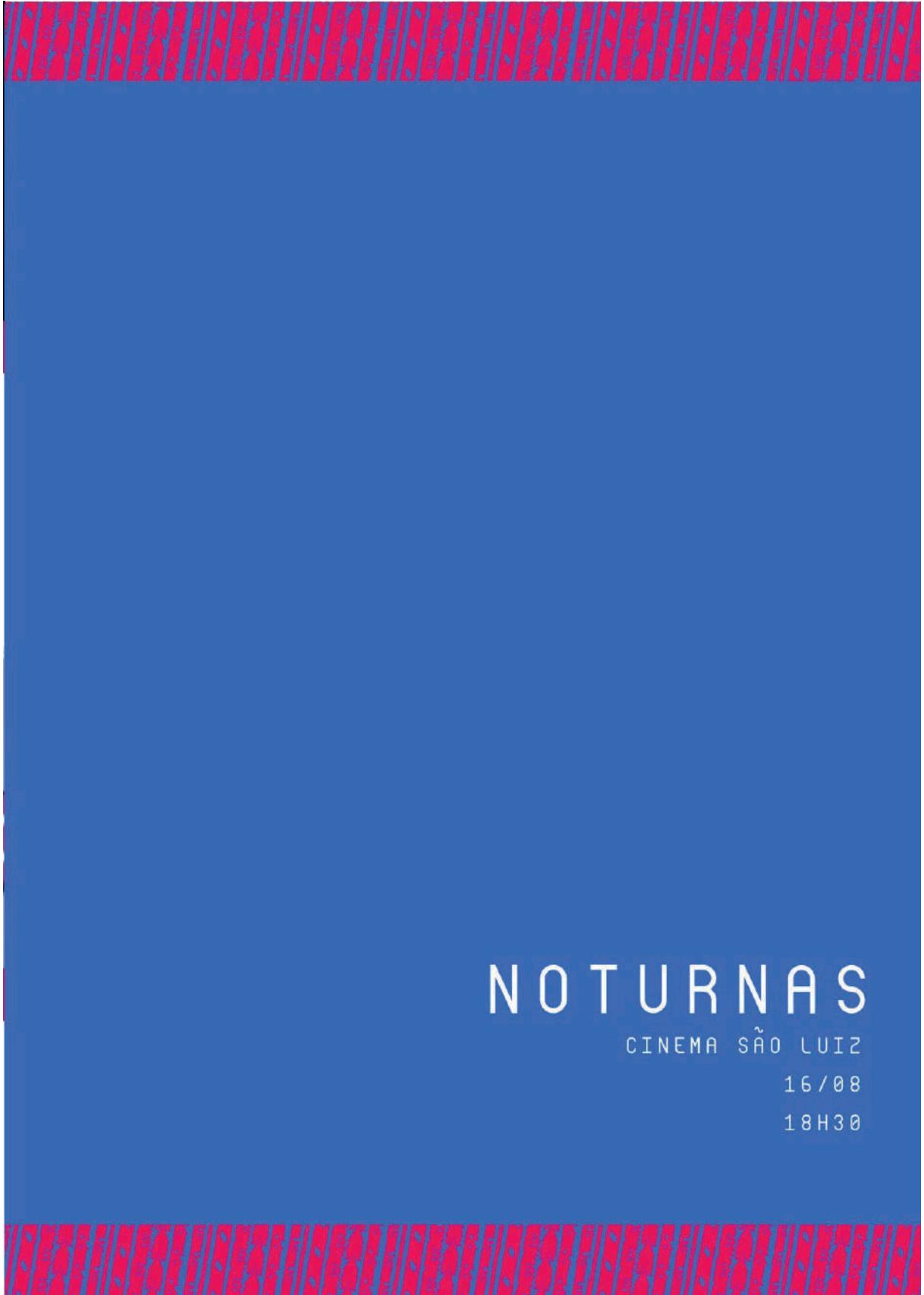
Engasgada com os mais diversos assédios sexuais masculinos, muitos deles virtuais, Kalor, mulher negra da periferia, decide que não vai mais engoli-los. Palavras e atitudes machistas escorrem feito esperma nesta que é a primeira videoperformance da série transmídiática #TECNOLOGIAASERVICODAORGIA.

**FICHA TÉCNICA**

Clarissa Ribeiro | Direção de Fotografia: Clarissa Ribeiro | Montagem: Clarissa Ribeiro | Animação: Stephany Trindade e Isa Raposo | Imagens adicionais: Ige Martins | Elenco: Banshee, Gilda Boka Dekaralla, Linda Demorrir, Milena Cinismo, Ige Martins, Paulet Lunática Llindacelva, Perlla Rannielly, Rafael Soares, Aline Fluorr, Padmé. Ficção | Colorido | 17' | 2017 | Brasil.

SINOPSE

Recife, 2054. No submundo xs dissidentes sexuais, bichas bandidas, travestis, sapatonas boladas e todos os corpos marginalizados bolam um plano para destruir a cis-heteronorma.



NOTURNAS
CINEMA SÃO LUIZ
16 / 08
18H30



COMO ELAS CHEIRAM

Julia Karam

É coisa que nem sempre se mostra: mulheres brasileiras dirigindo filmes de terror, suspense, fantasia, ficção científica, nonsense. O aparecimento da mulher como figura do mistério está presente em todos os filmes. Não mais como vítima, a que sofre e se rasga, a que morre ou se assusta. Esses filmes disputam um outro imaginário sobre o cinema de gênero hegemônico. São filmes decoloniais, por travarem uma disputa de imagem, contando outras narrativas e olhares. Essas produções contestam os modelos dominantes de representação e realização cinematográfica.

Cabelos rastejam na lama e vão como raízes tomando conta do espaço. A tela fica tomada e escorre. Na sessão Noturnas, conhecemos a estranheza a partir dos movimentos: são pernas, cabelos, estilhaços, figuras, pequenas pausas de um contínuo ser. Caminhamos por desertos e becos urbanos, entramos em subsolos da cidade; pelos esgotos chegamos no mangue, de onde surge Entre Pernas. Dirigido por Ayla Alencar, o filme percorre pontos da Recife noturna numa investigação pela estranheza: o filme não cheira a morte, pelo contrário, goza da vida. "Aqui está a verdade final sobre os filmes de horror. Eles não amam a morte, como alguns têm proposto, amam a vida. Eles não celebram a deformidade, mas, ao habitá-la, cantam a saúde e a energia. Eles são os purificadores da mente, tirando não rancor, mas ansiedade", essa fala de Stephen King é a sensação do vivo proposta por Ayla no Entre Pernas, "Materialize o que está oculto", "Como ataca?". É a descoberta do inacreditável, é suspense, terror, nonsense.

Desvendar é o ponto que liga vários fios desse emaranhado de cabelos, como ramificações da rachadura na pedra em Solon, quebra-se a tela, é o seco que se movimenta nas pausas. Dirigido por Clarissa Campolina, o bizarro ganha forma e textura. A fotografia em 16mm e a exposta granulação te levam para uma contemplação de pintura, em uma paisagem devastada e infértil. Aos poucos os movimentos desconfortáveis de Solon vão ganhando espaço, escorre água no chão duro, é sinal de vida chegando. O arrastar do corpo estranho de Solon nos diz: estou engatinhando. Sou a existência que sobrou do mundo ou a nova natureza que surgiu dele. É uma mulher. Nesse momento, entre surgimento e resistência, há o encantamento e pavor da solitude humana.

"Mais sons animais do que humanos", "é velha", "gorda" e "invariavelmente cabeluda", "é conhecida por vários nomes". No filme, Boca de Loba de Bárbara Cabeça, a mulher é um gigante. O terror nesses filmes, exceto em Carne, não está no susto, mas na fabulação de catar ossos, restos. Uma matilha de mulheres que correm pela cidade urbana a noite, muito distante de uma narrativa clássica, são imagens e sons de corpos e cabelos, peitos e bundas femininas que invadem a tela. A cidade se faz muito presente: mesmo no silêncio da noite é o caos urbano que vemos nas esquinas, o esgoto não é a saída, mas a porta de entrada. Filhas da noite e netas do sangue, é o escuro que elas habitam e no vermelho que se encontram. O filme termina não com todas, mas uma só; que cresce, cresce até tomar conta de toda a tela, a mulher do fim do mundo.

Carne é um filme brilhante que conta de maneira mais narrativa e clássica, uma história de suspense e terror. Dirigido por Mariana Jaspe, há um casal e há uma discussão dentro d'água.





O diálogo no filme é vital para as cenas seguintes, a discussão proposta pela protagonista é urgente, ser carne. O filme caminha no tempo em que foi filmado, é o tempo em que vivemos. São discussões sobre machismo e racismo que outros seres. Diferentemente dos outros curtas, Carne nos dá sustos, a tensão entre o casal deixa o ambiente hostil, ficamos com receio. O final subverte a imagem que temos do indefeso. Terror e política conversam.

A sessão Noturnas revoluciona o que conhecemos desses gêneros, a singularidade de cada filme é essencial para a construção do todo. Esses filmes não estão juntos à toa, se entrelaçam e foram pensados para serem exibidos juntos. Cada sessão se prepara para contar histórias particulares e coletivas, a medida em que cada história junta, conta uma terceira história. A sessão Noturnas conta uma terceira história sobre elas, sobre essas personagens que se ligam sem se conhecer. Uma forma de olhar para a estranheza está ganhando espaço, emergindo e fervilhando num caldeirão.





NOITE: SUBSTANTIVO FEMININO

Rayanne Layssa

Ao anoitecer o perigo se instaura para as mulheres, o medo da violência se multiplica quando o dia termina, os passos se aceleram entre as ruas vazias. A espera do ônibus se torna uma eternidade quando se está só. Nos privaram do gozo noturno, nos queimaram nas fogueiras, nos deram o medo. A noite é substantivo feminino. A Noite é mulher, logo é perigosa, decidiram os homens. E nos afastaram dela. Eles a corromperam, determinaram que a Noite seria deles, na verdade, não temos medo dela, temos medo dos HOMENS, são os seus passos na escuridão que tememos, também temos medo que eles nos corrompam.

Desde criança somos assoladas por um imaginário que relaciona o feminino ao perigo. Devemos ter medo da bruxa, das mulheres feiticeiras. Devemos odiar Eva, figura feminina, sedutora e desobediente que ao comer a maçã impregnou o pecado na Terra; ou até mesmo Pandora, que mantinha em uma caixa todos os perigos do mundo. Nós “afastamos” os homens de Deus e eles nos afastaram da nossa Natureza. Na verdade, somos natureza, fazemos parte dos ciclos, temos eles em nosso próprio corpo. Os pilares que ligavam as mulheres ao seus instintos selvagens foram destruídos, ergueram no lugar uma sociedade misógina. Então, fomos moldadas a ter medo do escuro, readaptadas a um sistema que nos controla e nos pune caso não aceitemos a dominação.

Noturnas é uma sessão que faz o caminho inverso, ela desfaz os pilares erguidos pelos homens e apresenta narrativas de mulheres que escolheram quebrar esse muro entre o feminino e a noite, construindo outras interações com o místico ou com sobrenatural que vão muito além do medo, aqui existe o desejo de tocá-los, de (re)conhecer suas estranhezas e formas, suas cores. Seguimos os passos das personagens nos becos e lama, seguimos a Noite. De alguma maneira elas somos nós. Nosso desejo de enfrentar a escuridão é exposto em imagem, som e sombra. Queremos pertencer ao universo fantástico de outra maneira, queremos recontar o que nos foi tirado. Podemos. Fizemos.

A percepção Noturna está na própria natureza das figuras que nos são apresentadas na tela. Seja pegando na mão de seus próprios monstros, se tornando suas próprias lendas urbanas, acolhendo os mistérios da Loba gigante nas ruas vazias ou na metamorfose e gestação de ser a própria Terra. Todas elas são a própria noite. São donas de seus próprios mistérios. Noturnas é transgressão, é reconquistar nossa companheira Noite. É tornarmos bruxas.

Sejamos Bruxas.





BOCA DE LOBO

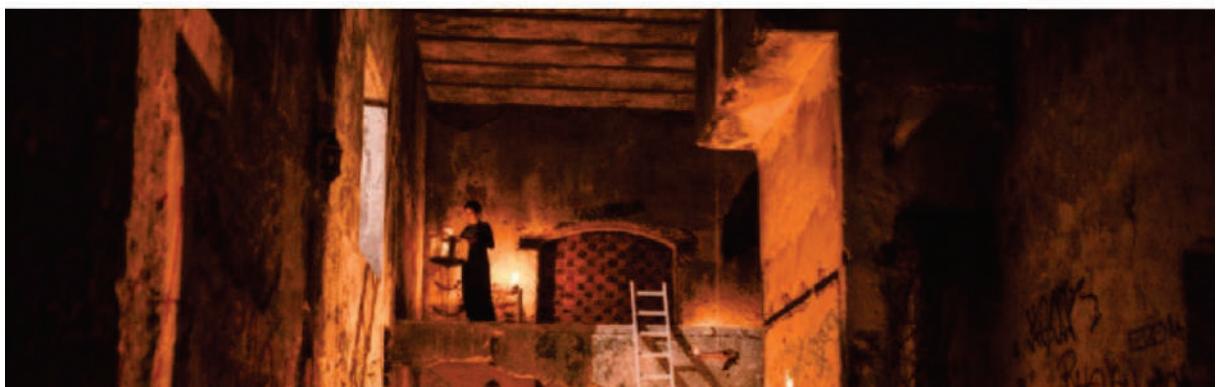
Ficção | Colorido
18'43" | 2018 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Bárbara Cabeça | Produção Executiva : Renata Cavalcante | Roteiro: Bárbara Cabeça, Irene Bandeira, Paulo Victor Soares e Petrus de Bairros | Produção: Polly Di | Direção de Fotografia: Irene Bandeira | Montagem: Petrus de Bairros | Som direto: Elena Meirelles e Petrus de Bairros | Design de som e Mixagem : Vivi Rocha | Trilha sonora: Heloíse Sá | Correção de cor: Leandro Felgueiras | Elenco: Bianca Gois, Dhiovana Barroso Dhiôw, Fernanda Brasileiro, Heloíse Sá, Mariana Nascimento, Tatiana Valente e Tayana Tavares

SINOPSE

Pressões assediadoras das ruas. E um grupo de mulheres procura pela invocação de um espírito selvagem urbano.



ENTRE PERNAS

Ficção | Colorido
20' | 2018 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Ayla de Oliveira | Produção Executiva: Marco Bonachela | Roteiro: Ayla de Oliveira | Co-roteirista: Hugos Barros | Direção de Produção: Maria Caminha | Produção: Rose Lima | Direção de Fotografia: Roberto Iuri | Som Direto: Nicolas Hallet | Direção de Arte: Joana Liberal | Figurino: Maria Barbalho | Elenco: Marília de Araújo, Fernando Fernandez, Roger de Renor & André Alencar

SINOPSE

"Quais mecanismos você usa para materializar o que está oculto na mente?" O mito da Perna Cabeluda assomou e alimentou o imaginário da população pernambucana na década de 70. Muito se falou e se criou em cima da lenda que contava que uma Perna Cabeluda perseguia e atacava pessoas no meio da rua. Aqui, 49 anos depois, a história ganha ares fantásticos. A ida a fortaleza da delegacia é o mecanismo da Mulher que se diz vítima da Perna. O estranhamento causado pelo depoimento gera uma tensão de perguntas e persuasão entre a Mulher e Delegado. Em uma tentativa de se fazer ouvir, ela vai de encontro a materializar o oculto.



CARNE

Ficção | Colorido
11"45" | 2018 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Mariana Jaspe | Produção executiva: Marco Pigossi e Ricardo Gomes | Roteiro: Mariana Jaspe | Produção: Luma Lúia, Rafael Oliveira, Ana Clara Veiga e Gabriel Santos | Direção de fotografia: Sid Dore | Montagem: Mariana Jaspe e Ricardo Gomes | Desenho de som: Igor Cavalcante | Som direto: Leonardo Kraus e Gabriela Damasceno | Caracterização: Alma Negrot | Elenco: Danilo Ferreira, Jeniffer Dias e Mayara Kelly Mendonça

SINOPSE

Em uma noite de verão, um jovem casal tem uma intensa e acalorada discussão na piscina. Quando um deles entra na casa, o outro é surpreendido por Àmân, uma figura misteriosa com apetite voraz.



SOLON

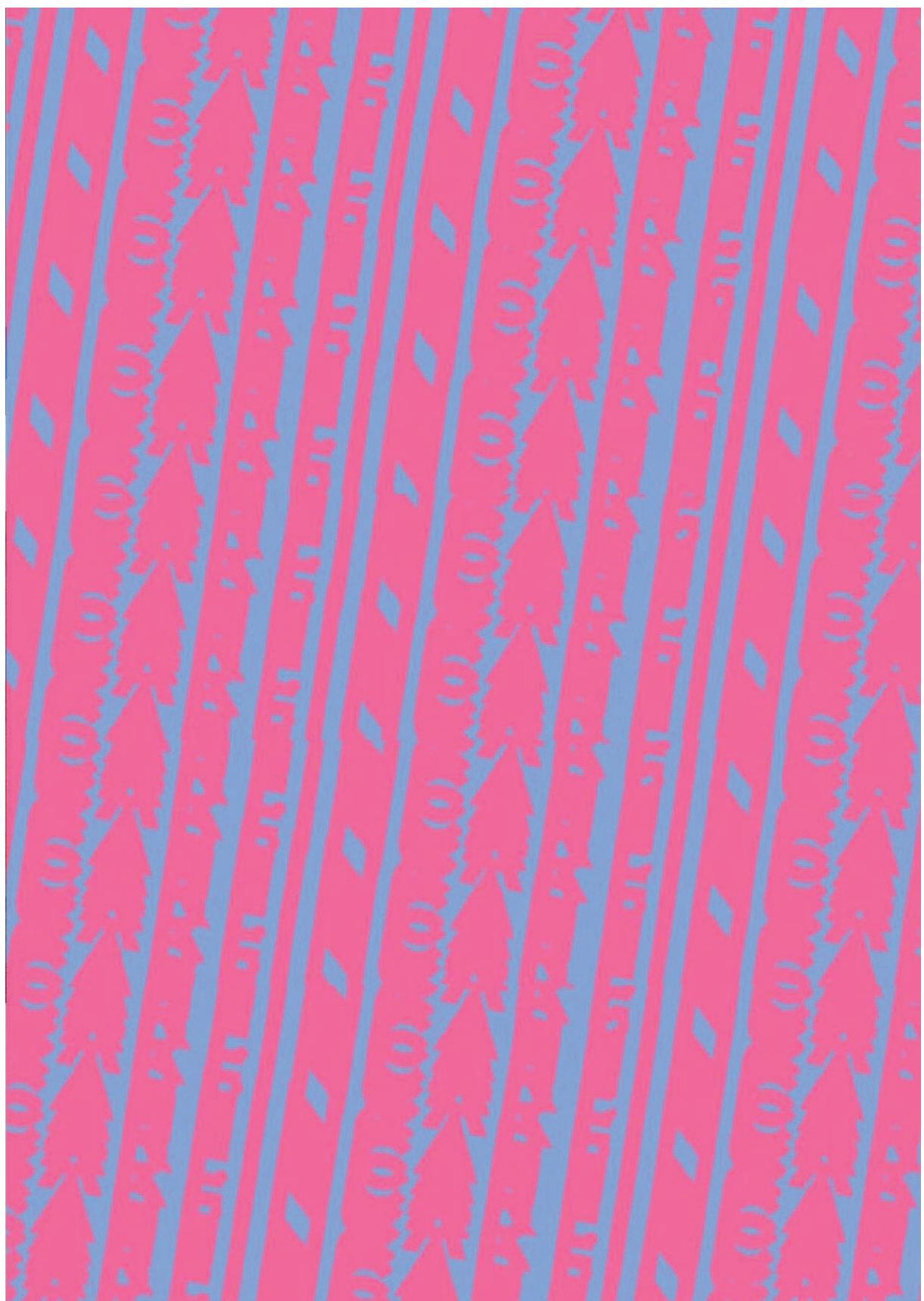
Experimental | Colorido
| 16' | 2016 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Clarissa Campolina | Produção: Luana Melgaço | Roteiro: Clarissa Campolina | Direção de Produção: Carolina Gontijo | Direção de Fotografia: Ivo Lopes Araújo | Montagem: Luiz Pretti | Design de Som e Música: O Grivo | Direção de Arte: Luiz Roque e Thais de Campos | Performance e Coreografia: Tana Guimarães

SINOPSE

Uma fábula sobre o surgimento do mundo, apresentado a partir do encontro de uma paisagem devastada e uma criatura misteriosa. Solon habita o espaço extremamente árido e infértil. Aos poucos, ela se destaca da paisagem, aprende a se movimentar e explorar seu corpo. Verte água por suas extremidades e inicia sua missão de regar e nutrir a terra. A paisagem se altera e a própria personagem também. Nasce o mundo. Nasce a mulher.





CORPOS DE
TERRA E MAR
CINEMA SÃO LUIZ
17/08
18H30



CORPOS DE TERRA E MAR

Elaine Una

Em todo corpo posto há delírios de navegar

Em todo corpo solto

Solo sagrado

Ventre do mundo

Caos profundo

Corpos de terra e mar

Na tela, na plateia, aqui nesta linha de mulheres: nestes corpos tão diversos, é possível nos vermos uma, entrançadas, emaranhadas, aninhadas. Se a imagem em milhões de micropontos coloridos e brilhantes, habitantes imemoriais destes nossos corpos ancestrais, milhares destes são amarelos em todas nós e se misturaram, mas todos aqueles outros diferentes, que não se misturaram, eram igualmente brilhantes e vivos. Estão em nós, em nossas falas, em nossos movimentos de coletividade, em nossas conexões.

Para mim a segunda edição do FINCAR tem cor: amarelo.

Amarelo Brilhante!

Num Itan (histórias africanas yorubas) que conta sobre a criação da humanidade, diz-se que junto a quatrocentos irunmoles masculinos foi enviada uma única irunmole feminina: Osun. Deusa das energias amarelas vibrantes. Osun, mesmo tendo sido enviada em condições iguais de importância na execução da missão, foi preterida pelos demais e nunca ouvida ou sequer notada. Ao queixar-se por seu lugar de direito, lhe foi dada energia vital, o poder total de realização, a força que move o mundo; o asè. Ao ignorar Osun, os demais Irunmoles começaram a experimentar o caos e o desequilíbrio sendo completamente mal sucedidos em todas as coisas. Advertidos de que em nada triunfariam sem Osun, lhe pediram perdão e passaram a respeitá-la e adorá-la. Mais do que a existência em si de Osun, a fluidez, a ordem, a fertilidade de todas as coisas, só pode ser acessada pela percepção, reverência e reconhecimento do poder feminino fundante.

É uma ação. É uma cosmopercepção e uma cosmovivência.

É "obirin"

É Txay

É Patchamama

Deste espírito Indígena Afrikano, deste corpo indígena brasileiro, desta vida mulher convidado a sessão "Corpos de Terra e Mar", eternizados nesse universo imagético em "Maré" de Amaranta César, "Tekoha" de Valdelice Veron, "Terra dita mar, não visto" de Lia Leticia, "Do corpo da Terra" de Julia Mariano, e "Teko Haxi" de Patricia Ferreira e Sophia Pinheiro.

Descalcem os pés, desnudem o olhar.

Nossas ancestrais moram no chão!

Com gratidão e afeto a equipe de Curadoras, as Realizadoras e todas as Iyas que compõem o FINCAR e vocês que são mais que públicos, são, hoje, aqui, o que somos nós: TODA!

Awuré!





DO CORPO DA TERRA

Documentário | Colorido
24'01" | 2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Julia Mariano | Produção executiva: Bernardo Vaz | Roteiro: Julia Mariano | Fotografia: Léo Nabuco | Som direto: Camila Machado | Edição de som: Camila Machado | Montagem: Julia Bernstein | Elenco: Júlia do Rosário da Silva de Farias, Maria das Graças Silva Oliveira, Nelli Stellet, Marilza Campos das Neves Cruz, Luiza Maria da Silva.

SINOPSE

"Do Corpo da Terra" retrata um grupo de mulheres sem-terra que através da luta diária por sobrevivência e direitos básicos se descobrem como mulheres, como ativistas e como indivíduos. A relação simbiótica e diária com a terra faz com que elas próprias definam o tipo de abordagem para suas questões latentes e busquem, na natureza, as soluções. A demanda por dignidade, longevidade e pertencimento nos mostra a ancestralidade da cura pelo feminino, que há gerações sana as estruturas físicas e emocionais da nossa sociedade.



TERRA NÃO DITA, MAR NÃO VISTO

Experimental | Colorido |
9'02" | 2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Lia Letícia | Produção e Produção Executiva: Lia Letícia e Loraine Oliveira | Roteiro: Lia Letícia e Loraine Oliveira | Direção de Fotografia e Finalização: Adalberto Oliveira | Direção de Arte: Loraine Oliveira | Edição de Som: Claudio N | Trilha Sonora: Ruth Steyer | Elenco: Cíntia Lima e Karina Ártemis Afrodite

SINOPSE

Um encontro entre seres intangíveis, por vezes visíveis. No encontro entre terra e mar.



MARÉ

Documentário | Colorido
21'30" | 2018 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Amaranta Cesar | Produção executiva e Direção de Produção: Elen Linth | Roteiro: Amaranta Cesar | Direção de Fotografia: Danilo Scaldaferrri | Direção e edição de Som: Marina Mapurunga | Montagem: Danilo Scaldaferrri | Correção de cor: Adriano Oliveira | Elenco: Érica Batista, Clarice Santos, Patrícia Santos, Suelen Oliveira

SINOPSE

Em um quilombo da Bahia, três gerações de mulheres se dividem entre o impulso de partir e a vontade de ficar, a incerteza do futuro e a força da ancestralidade.



TEKOHA

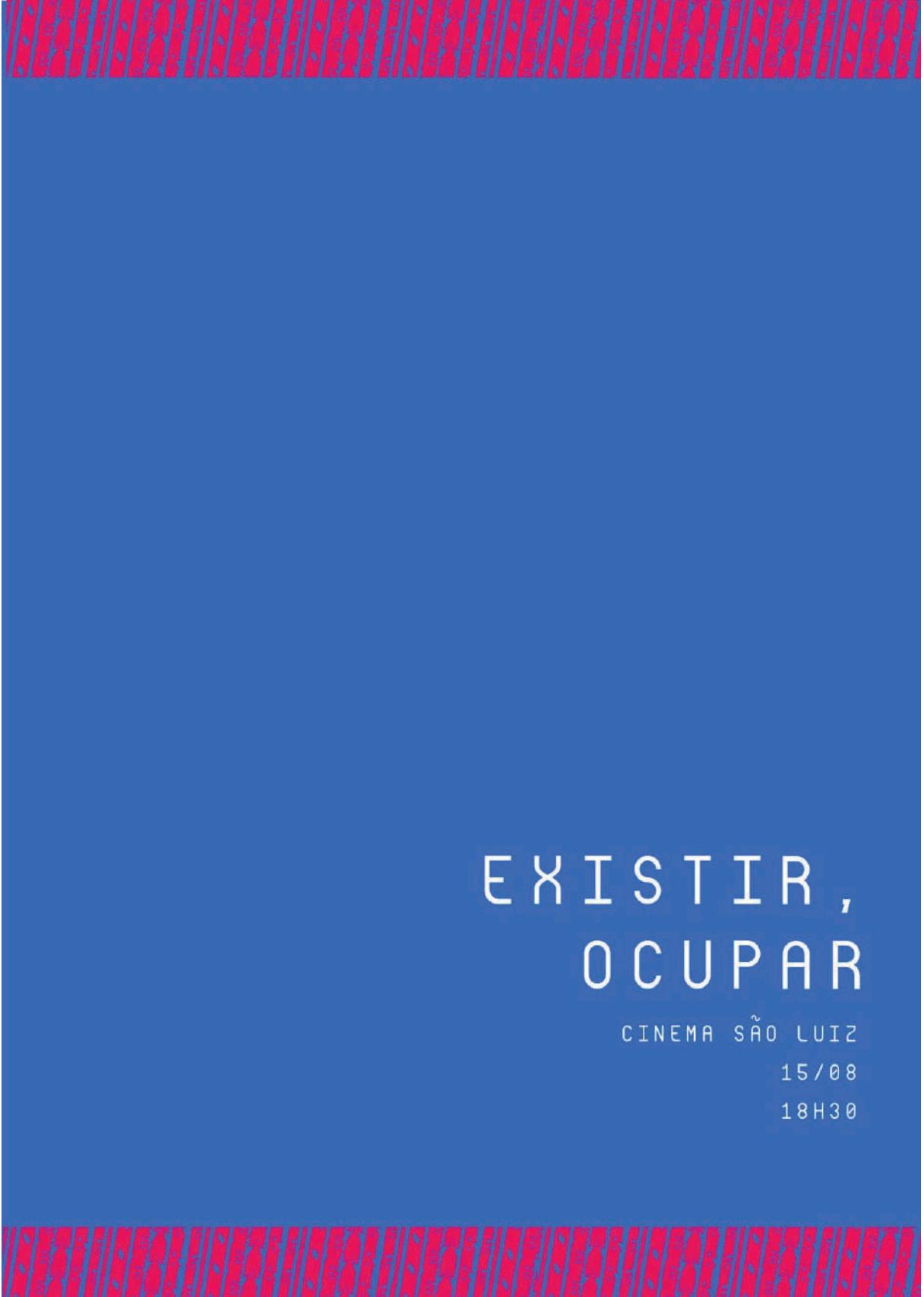
Documentário | Colorido |
20' | 2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Valdelice Veron (Xamiri Nhupoty) e Rodrigo Arajeju | Produção Executiva: Isadora Stepanski e Rodrigo Arajeju | Roteiro: Valdelice Veron e Rodrigo Arajeju | Direção de Fotografia: Alan Schvarsberg | Som direto: Camila Machado | Direção de Arte: Valdelice Veron | Figurino: Mulheres do Tekoha Takuara | Coordenação de Produção: Isadora Stepanski (DF) e Rodrigo Arajeju (MS) | Edição: Sergio Azevedo | Edição e Mixagem de Som: Maurício Fonteles e Marco Rezende | Trilha Sonora: Magda Pucci | Cantos Kaiowa: Nhandesy do Tekoha Takuara | Elenco: Arami Veron, Carmen Cavalheiro, Júlia Veron, Valdelice Veron e Povo Kaiowa do Tekoha Takuara.

SINOPSE

Nossas mães lideraram a retomada do Tekoha Takuara pelo nosso modo de ser e viver – nhande reko. O agronegócio avança sobre corpos-terrás indígenas no Mato Grosso do Sul. A luta para recuperar a terra sagrada, a essência da vida na nossa cosmovisão. O luto pelo genocídio Kaiowa e Guarani no Brasil, faz com que elas próprias definam o tipo de abordagem para suas questões latentes e busquem, na natureza, as soluções. A demanda por dignidade, longevidade e pertencimento nos mostra a ancestralidade da cura pelo feminino, que há gerações sana as estruturas físicas e emocionais da nossa sociedade.



EXISTIR,
Ocupar

CINEMA SÃO LUIZ

15/08

18H30



EXISTIR, OCUPAR
Iris Regina Gomes

Não pense que não podemos!
Tijolo a tijolo construímos nossos castelos.

Não pense que não somos!
Memória a memória planejamos nosso futuro.

Não pense que esquecemos!
Soco a soco organizamos a nossa revolta.

Meu corpo, meu território
Não diga que a terra é sua.
Seja ela árida ou lama
Seja ela verde ou cinza
Essa terra sou eu, nua e crua

Aqui foi onde germei
onde brotei e frutifiquei
onde cresci e pari
onde ganhei e perdi.

Vá embora!
Você não conhece
Conheço todos aqui e todos daqui me conhecem
Foram nascimentos, casamentos, aniversários e enterros
e não aceitamos qualquer um em nosso meio.

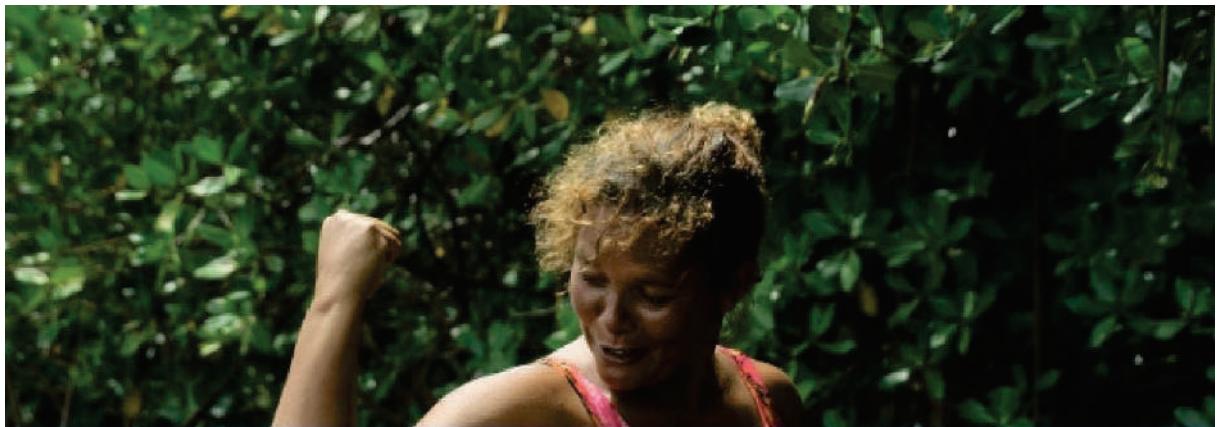
Celebramos e choramos juntos,
eu e os outros antes de mim
e é meu direito garantir que meu filho
ande, corra e caminhe pelos mesmos caminhos
sem ter alguém a lhe perseguir

Quem você pensa que é?
Tudo isso só porque é filho de Doutô?
Você que não sabe quem eu sou
Me apresento filha de Xangô
Ele quem sabe de Justiça
Porque na verdade, isso é ancestralidade
e não se aprende na academia

Já não basta tentarem saquear
nossos tesouros, nossa memória?
Fizeram isso durante toda a história
Somos muitos e isso foi em vão
As sementes já estão espalhadas pelo chão
e estamos certos da vitória

Parem de tentar nos exterminar
Vá por mim
Volte para o seu lugar
Porque não vamos deixar

Existir, Ocupar



ENTRE MARÉS

Documentário | Colorido
| 20'05" | 2018 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Anna Andrade | Produção Executiva: Daniela Azevedo | Roteiro: Anna Andrade | Direção de Produção: Caio Sales, Laura Martinez | Direção de Fotografia e Colorista: Adalberto Oliveira | Edição: Caio Sales | Som Direto: Lucas Caminha | Som Direto Adicional: Catherine Pimentel | Design de Som e Mixagem: Lucas Caminha, Nicolau Domingues | Trilha Sonora: Hugo Coutinho, Iezu Kaeru | Poesia e Narração: Gabrielle Vitória (Luna Vitrolira) | Elenco: Ginha, Rita, Sandra.

SINOPSE

No chão de lama, mulheres compartilham os seus vínculos e vivências com a maré, a pesca, e a Ilha de Deus.



Real conquista

Documentário | Colorido
| 14'25" | 2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Fabiana Assis | Produção: Fabiana Assis | Roteiro: Fabiana Assis | Assistente de direção: Laura Hasse | Direção de Fotografia: Leonardo Feliciano | Som direto: Guile Martins e Fabiana Assis | Montagem: Rafael de Almeida | Assistente de montagem: Marcos Bruno | Elenco: Eronilde Nascimento

SINOPSE

Em Goiânia, no bairro Real Conquista, uma mulher, marcada por um forte passado de violência, luta por melhores condições de vida.



RETOMAR PARA EXISTIR

Documentário | Colorido
| 20'26" | 2015 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Olinda Muniz Wanderley | Roteiro: Olinda Muniz Wanderley | Direção de fotografia: Olinda Muniz Wanderley, Samuel Wanderley | Edição: Olinda Muniz Wanderley, Davi Rocha | Direção de Fotografia: Olinda Muniz Wanderley, Samuel Wanderley e Davi Rocha | Som direto: Samuel Wanderley | Trilha sonora: Watô Akwe- Arandu Arakuaa | Elenco: Nailton Pataxó, Maria Muniz, Crispina Santos, Wilson Jesus, Haroldo Heleno, Manezinho Muniz, Maria Rosário, Luis Alberto.

SINOPSE

O documentário descreve a história do cacique Nailton Pataxó enquanto líder, e sua luta para reconquistar o território do povo Pataxó Hã-hã-hãe. Através da narrativa dos personagens que contam a história deste líder indígena, o espectador é levado pela própria história do povo Pataxó Hã-hã-hãe e sua luta, enfatizando os fatos ocorridos de 1982 até o presente.



ROLÊ NO CENTRO

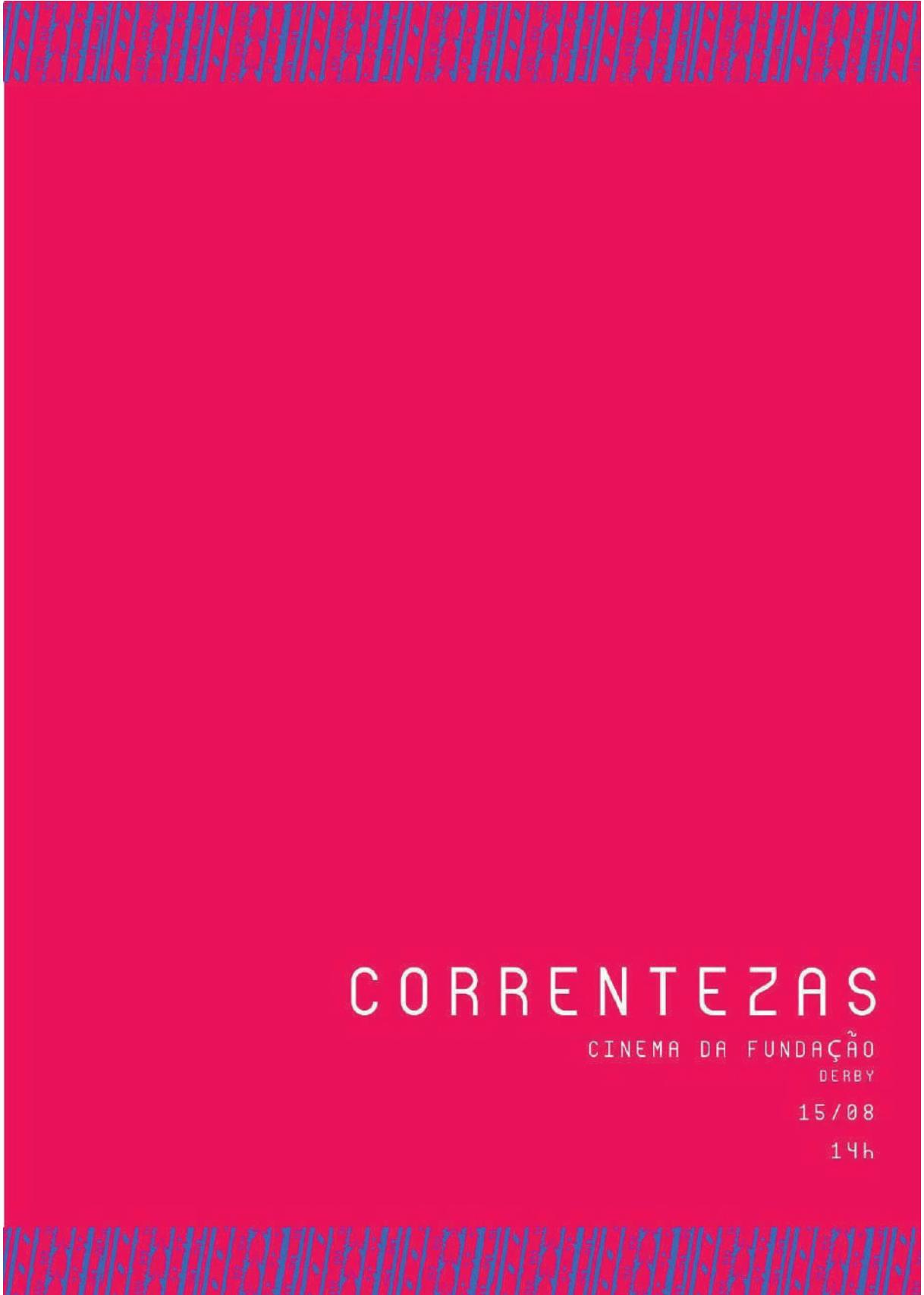
Documentário | Colorido
| 14'33" | 2018 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Clara Chroma | Montagem:Clara Chroma | Fotografia: Clara Chroma | Trilha sonora: Clara Chroma

SINOPSE

Todo ano, no mês de dezembro, a população de Pindamonhangaba – SP enche as ruas do centro, para a alegria de uns e a infelicidade de outros.



CORRENTEZAS

CINEMA DA FUNDAÇÃO
DERBY

15/08

14h



POR FIM, UMA TRAGÉDIA

Documentário | Colorido
| 15'49" | 2017 | Síria

FICHA TÉCNICA

Direção: Anna Andrade | Produção Executiva: Daniela Azevedo | Roteiro: Anna Andrade | Direção de Direção: Maya Shurbaji | Produção: Maya Shurbaji | Roteiro: Maya Shurbaji | Direção de Fotografia: Maya Shurbaji | Montagem: Ayman Nahle | Design de som: Ziad Moukarzel

SINOPSE

À medida que os objetivos desaparecem e fica claro que nenhuma ação realmente importa, o que significa que também desaparece. Nesse momento, o desejo desaparece, o movimento desaparece e o corpo segue o exemplo. A ansiedade substitui a leveza, a alma é carregada de ansiedade e o corpo quer se libertar desse fardo. A suspensão da ação, o desvanecimento do significado e a busca fútil pela fonte desse peso provoca ansiedade que invade tanto meu corpo como minha mente. Isso me leva a procurar minha tragédia, mas não a encontro, pois não é tangível. Eu não posso resistir / luto / luto uma tragédia que eu não vejo. Eu procuro na memória, entre fotos claras e desbotadas, em Damasco e Beirute, nas sombras das histórias do meu amigo mais íntimo, Louay, entre minhas prisões e as dele. Eu finalmente encontro no meu corpo. Mas assim que é cortada, começo a procurar tudo de novo.



MORTALHA

Ficção | Colorido | 19' |
2018 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Grazie Pacheco | Produção: Laura Calasans | Roteiro: Grazie Pacheco | Direção de Fotografia: Beto Eiras | Som: Renan Vasconcelos | Montagem: Frederico Moreira | Elenco: Grazie Pacheco, Raquel Barcha, Jaqueline Cruz, Frederico Moreira, Mônica Moretti, Renan Vasconcelos, Beto Eiras, Juliana Capucho

SINOPSE

Substantivo feminino; 1. pano ou vestimenta com que se envolve o cadáver de pessoa que será sepultada.



MY MAN COCTOPUS

Animação | Colorido
8'49" | 2016 | França

FICHA TÉCNICA

Direção: Stéphanie Cadoret | Produção: Martine Vidalenc e Emmanuel Quillet | Roteiro: Stéphanie Cadoret | Animação: Xavier Dujardin, Olivia Faliph e Stéphanie Cadoret | Música: Stéphane Clor e Marie-Anne Bacquel.

SINOPSE

Uma jovem chega em casa. Ela se despe, veste seu maiô e afunda nas profundezas subaquáticas de seu apartamento. Ultrapassada por uma flora aquática barroca, sua casa tornou-se o ecossistema de seu marido: um polvo. Até a manhã seguinte, ela conforma-se com este ambiente hostil, úmido e sufocante que agora é seu dia a dia com seu homem (polvo).



SILVIA IN THE WAVES

Ficção | Colorido | 13'
2017 | Canadá

FICHA TÉCNICA

Direção: Giovana Olmos | Direção de Fotografia: Vjosana Shkurti | Produção: Giovana Olmos | Direção de Arte: Stephanie Burbano & Christophe Chamberland | Direção de Produção: Olivier Perrier | Montagem: Pablo Pugliese | Design de som: Dave Duong | Elenco: Henri Pardo, Patricia Dorval, Sullivan Ouedraogo, Philippe Thérien e Maxime Olivier Potvin

SINOPSE

Noa luta para honrar a identidade de seu pai recentemente falecido, enquanto sua mãe tenta defender a aparência de uma família convencional. O pesar e a fantasia se entrelaçam para revelar a complexa relação entre história e apagamento, identidade e memória.



TENTEI

Ficção | Colorido |
14'43" | 2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Laís Melo | Produção Executiva: Caio Baú, Jandir Santin, Laís Melo e Isabele Oren-gó. Roteiro: Laís Melo | Direção de Produção: Isabele Oren-gó | Direção de Fotografia e Câmera: Renata Corrêa | Direção de Arte: Bea Gerolin | Montagem: Laís Melo | Cor: João Marcelo Gomes e Renata Corrêa | Finalização: Eyder Almaguer | Som Direto: Débora Opolski | Direção de Som: Débora Opolski | Elenco: Patricia Saravy, Richard Rebelo, Carlos Henrique Hique Veiga e Janine Mathias

SINOPSE

A coragem foi se fazendo aos poucos conforme a angústia tomava o corpo. Em certa manhã, Glória, 34 anos, parte em busca de um lugar para voltar a ser.



VIVAS NOS QUEREMOS!

CINEMA DA FUNDAÇÃO
DERBY

16/08

14h

VIVAS NOS QUEREMOS!

Aurora Jamelo

Viva nos queremos livres
 Viva nos queremos vivas
 Viva nos queremos putas
 Viva nos queremos puras
 Viva nos queremos mães
 Viva nos queremos seguras
 Viva nos queremos levantar a mão

E dizer: basta.

Viva nos queremos pretas, pobres, indígenas, brancas, travestis...
 Viva nos queremos mulheres

E queremos todo o nosso direito de querer.

Querer entrar e poder sair
 Querer entrar e ficar
 Querer tirar
 Querer ter
 Querer experimentar
 Querer não gostar
 Querer socorro
 Querer socorrer

Acima de tudo nos queremos ser.
 Ser é tudo isso. Toda essa possibilidade de podermos sentir a flor e o espinho da pele.
 Na maior parte, espinho.

Pois bem, que a partir de hoje esses espinhos sejam nossos escudos, umas das outras.

Eu queria poder não estar aqui.
 Eu queria poder reagir
 Eu queria poder desejar que nunca tivesse acontecido
 Eu queria poder levar eles comigo

Eu posso querer lutar por nós.
 E vou.

Para continuarmos nos querendo vivas!



A MOTHER'S DREAM

Documentário | Colorido
| 4'58" | 2007 | Canadá

FICHA TÉCNICA

Direção: Cherilyn Papatie | Câmera: Kevin Papatie e Anaïs Barbeau-Lavalette | Som: Roland Papatie | Música: Émile Proulx-Cloutier | Montagem: Cherilyn Papatie, Cédric Corbeil e Anaïs Barbeau-Lavalette

SINOPSE

O estado permite a uma mãe apenas algumas horas preciosas com seus filhos em um recinto de feiras em algum lugar no Canadá. Essas crianças não podem morar em sua casa real. Passos de carrossel e rostos brilhantes desmentem as lágrimas em momentos silenciosos e inobservados, enquanto a despedida dolorosa se aproxima. Uma visão pessoal sobre a questão das 'Gerações Roubadas'.



FERUENDO

Ficção | Colorido |
16'18" | 2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Camila Gregório | Produção: Iago Cordeiro Ribeiro | Roteiro: Camila Gregório | Assistência de Direção: Maria Clara Arbex | Direção de Fotografia: Erick Lawrence | Montagem: Camila Gregório | Som: Bebeto Junior | Logger e Assistente Geral: Augusto Daltro | Cor: Griot Filmes/ Tito Oliveira | Elenco: Ália Oliveira, Emanuele Macedo

SINOPSE

Ticiane procura por momentos descontraídos enquanto tudo está fervendo.



LOS HILOS DE LA VIDA DE LAS MUJERES JAGUAR

Documentário | Colorido
| 21' | 2013 | Guatemala

FICHA TÉCNICA

Direção: Mulheres Mayas KAQLA | Roteiro: Mulheres Mayas KAQLA | Produção: Flor de María Alvarez Medrano e Loida Cumez Sucuc | Direção de Fotografia: Loida Cumez Sucuc | Edição: Loida Cumez Sucuc e Flor de María Alvarez Medrano | Som direto: Tomasa Elizabeth Atz Tomás e Loida Cumez Sucuc

SINOPSE

A violência, com suas diferentes faces, é um dos fios com os quais as vidas das mulheres maias foram tecidas. Ele marcou as cores e o desenho de suas vidas; mas a intensidade da energia feminina (Ix, jaguar), deu-lhes a força e sabedoria para continuar vivendo e apagar as impressões. É necessário eliminar a violência como uma das tramas históricas da vida dessas mulheres; é necessário mitigá-lo para a plenitude das próprias mulheres, novas gerações, povos e humanidade.



MERCADORIA

Ficção | Colorido | 15'20"
| 2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Carla Villa-Lobos | Produção Executiva: Julia Araújo | Roteiro: Mila Teixeira | Direção de Fotografia: Paloma Palacio | Direção de Arte: Mariana Zappa | Som direto: Amanda Hecht | Montagem: Luisa Triers | Colorização: Laise Mendes | Mixagem de Som: Manon Ribat | Elenco: Adriana Dehoul, Aline Mendes, Bárbara Aires, Indira Nascimento, Ingrid Klug, Paula Malheiros, Roberta Bahia.

SINOPSE

A partir da chegada de uma novata, seis mulheres compartilham suas experiências, desejos e medos no trabalho com a prostituição.



DANÇANDO A REVOLUÇÃO

CINEMA DA FUNDAÇÃO
DERBY

16/08

15h



ARREMATE

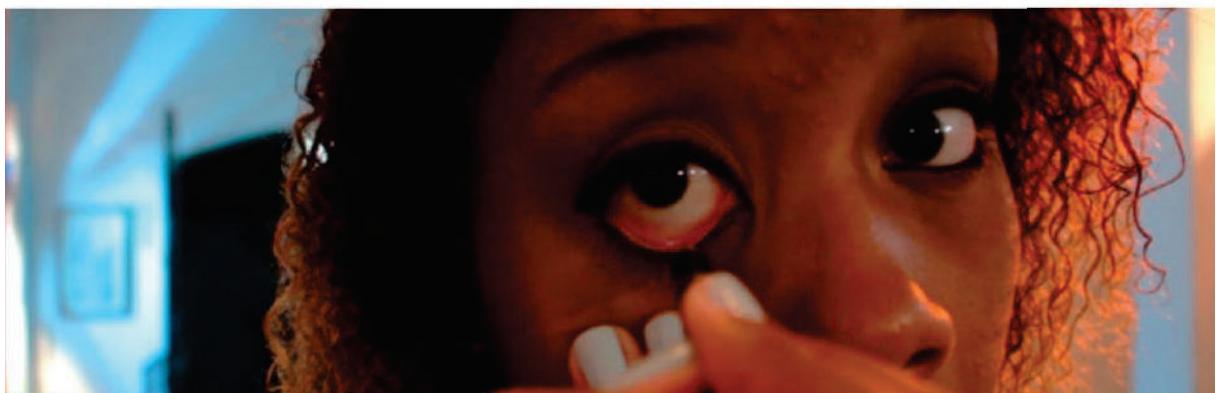
Documentário | Colorido
| 25'20" | 2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Éthel Oliveira | Câmeras: Érika Villeroi, Éthel Oliveira, Gabrielle de Souza e Rafael Mazza | Roteiro: Éthel Oliveira | Edição: Elena Meirelles | Design: Ilana Paterman Brasil | Elenco: Andrey Chagas, Christina Aguiar, Danny Santos, Evelyn Gutierrez, Indianara Siqueira, Juliana Providência, Lidi Oliveira, Lorena Braga, Luiza Alves, Kaique Theodoro, Leoni Albuquerque, Livinha, Luciana Vasconcellos, Martinha do Coco, Naomi Savage, Renatinha, Rosangela Braga, Tainá Gamelheiro, Tertuliana Lustosa, Tia Angélica, Wescla Vasconcelos, Yasmin Falcão.

SINOPSE

Através da confecção de roupas que vão além do gênero, tramas de afetos se constroem entre a Baixada Fluminense e a Lapa.



ESPERANDO O SÁBADO

Documentário | Colorido
| 14'09" | 2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Érica Sansil | Produção: Érica Sansil e Isabela Silveira | Roteiro: Érica Sansil | Direção de Fotografia: Caíque Guimarães | Som: Carolina Andrade | Edição: Érica Sansil e Tayná Pacheco | Edição de som: Érica Sansil | Desenho de som e mixagem: Fábio Carneiro Leão

SINOPSE

Rejane, Thaís e Thamyres percorrem a cidade para chegar ao seu local de trabalho, no retorno para casa elas só querem curtir uma noite no baile funk, mas se deparam com depoimentos intolerantes.



UM TRAÇO TEU

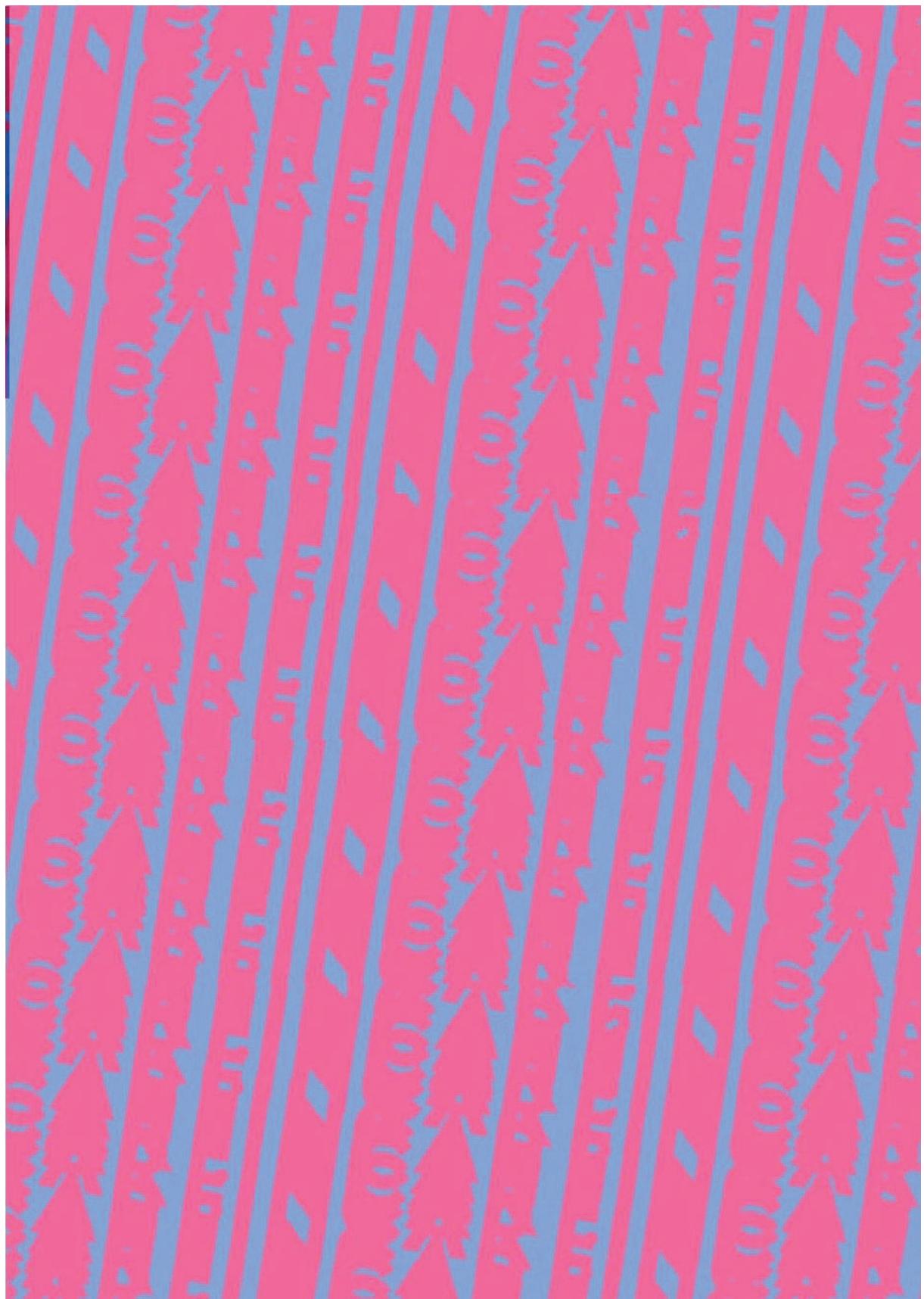
Ficção | Colorido |
19'19" | 2018 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Dani Nigri | Produção: Diana Cavalcanti | Direção de fotografia: Miguel Lindenbergs
| Roteiro: Ralph Acampora | Montagem: Lucas Andrade | Direção de Arte e Figurino: Lorena
Pazzanese | Desenhos: Pedro Paulo Rodrigues | Animação: Letícia Leão | Som Direto: Amanda
Moraes, Rodrigo Sacic, Renan Sales, Thiago DiDeus | Elenco: Clarice Sauma, Eli Carmo, Afonso
Celso, Ana Flávia Chrispiniano

SINOPSE

Julia é nova na cidade. Tudo que vem de fora a atravessa em desenhos. Vira seu próprio risco.





RECONTANDO A HISTÓRIA

CINEMA DA FUNDAÇÃO
DERBY

18/08

15h15



RECONTANDO A HISTÓRIA

Cíntia Lima

A história legitimada como conhecemos nas artes, cinema, filosofia e no pensamento crítico é também a história do machismo, da misoginia e do racismo. Grada Kilomba em "Memórias de Plantação: Episódios de Racismo Diário", faz referência a máscara flandres como símbolo das políticas de silenciamento do colonialismo. A máscara, que ao tapar a boca do sujeito negro(a), impedia-o de falar. E não é a toa que entre as nações modernas a escrita tem prioridade sobre a oralidade. Durante muito tempo julgou-se que povos sem escrita eram povos sem cultura. Sendo assim, recontar, criar, fabular velhas e novas histórias é mais que um ato político é a possibilidade de manter-se viva(o).

Que o cinema seja um instrumento aliado das subjetividades diversas e que nossas cabeças falantes estejam atravessadas de Lélia Gonzalez para que possamos navegar mares de conhecimento e reconexão, entendendo que ancestralidade é atemporal. "A ignorância acabará quando cada um de nós começa a procurar e confiar no conhecimento profundo dentro de nós, quando ousamos entrar nesse caos que existe antes de entender e voltar com novas ferramentas de ação e de mudança. Porque é desde dentro desse conhecimento profundo que nossas visões são alimentadas e é nossa visão que estabelece as bases para nossas ações e para o nosso futuro." Audre Lorde (trecho Discurso principal na Conferência Nacional de Gays e Lésbicas do Terceiro Mundo, 13 de outubro de 1979).





CABEÇAS FALANTES

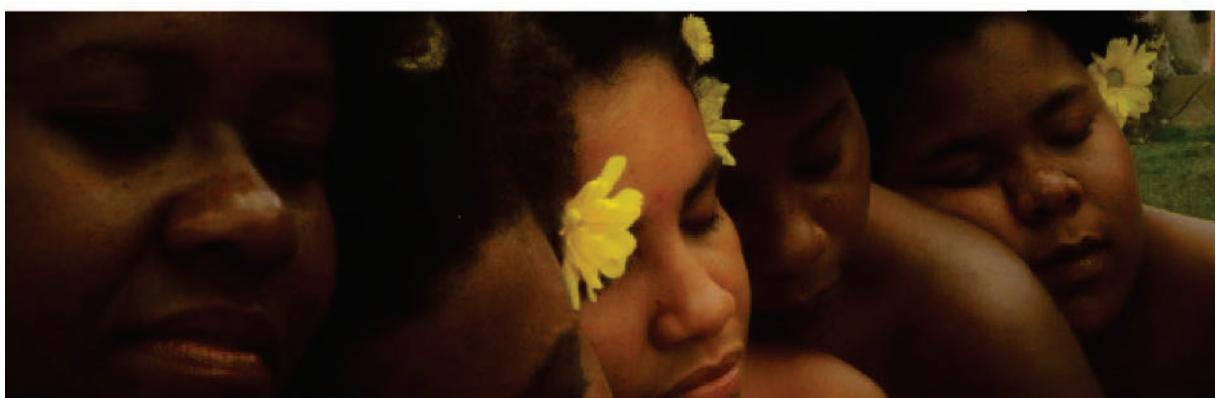
Documentário | Colorido
| 19'53" | 2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção e Roteiro: Natasha Rodrigues | Produção: Eduardo Oliveira | Direção de Fotografia: Bruno Costa | Direção de Arte: Hugo Mariano | Direção de Som: Eddy Andrade | Trilha Sonora: Diogo Nazareth | Edição de Som: Eddy Andrade | Montagem: Kellen Corrêa | Edição: Kellen Corrêa | Elenco: O'Rosa Rodrigues

SINOPSE

O curta-metragem *Cabeças Falantes* retrata a vivência de jovens negros(as) em uma universidade pública. Numa mistura de situações ficcionais com entrevistas, o documentário representa uma forma de inadequação social que aparenta ser sutil externamente, mas que explode internamente nas cabeças desses sujeitos. De maneira sensível, o filme traz um pesado conflito entre vozes de preconceitos e estígmas e o desejo de ocupar o espaço universitário.



EM BUSCA DE LÉLIA

Documentário | Colorido
15' | 2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Beatriz Vieirah | Produção Executiva: Daniela Fernandes | Roteiro: Beatriz Vieirah | Direção de Fotografia: Heloisa França | Direção de Produção: Mateus Souza e Silva | Montagem: Poliana Costa | Correção de Cor: Tache de Souza | Som direto: Gabriela Palha, Tomaz Griva Viterbo de Oliveira e Ary Rosa Duarte | Design de som: Maxsuel Fernandes | Elenco: Eliane de Almeida, Rubens Rufino, Januário Garcia, Conceição Evaristo, Kabengele Munanga, Elizabeth Viana, Jane Thome, Jurema Batista, Rosália Lemos, Dulce Maria Pereira, Matheus Aleluia.

SINOPSE

Lélia Gonzalez. Seguindo os passos desse nome, começo a busca pela minha ancestralidade e por retratá-la. Professora e antropóloga, mulher à frente do seu tempo, protagonista na militância junto ao Movimento Negro nos anos 1970/1980, período no qual percorreu diversas cidades e países, sempre afirmando sua identidade e denunciando o mito da democracia racial. Um símbolo de resistência e da luta pelos direitos de indígenas, negros e mulheres. Os afetos de Lélia me guiam por toda caminhada. Será sepultada.



HISTORIOGRAFIA

Documentário | Colorido
| 03'41" | 2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Amanda Pó | Roteiro: Amanda Pó | Produção: Amanda Pó | Edição: Amanda Pó

SINOPSE

Quem escreveu a História?



MEMORÁNDUM

Documentário | Colorido
| 15' | 2017 | Chile

FICHA TÉCNICA

Direção: Jennifer Lara | Produção: Mario Manríquez | Roteiro : Jennifer Lara | Direção de Fotografia: Mario Manríquez | Montagem: Mario Manríquez.

SINOPSE

A angústia e a escuridão que se respira na ex-maternidade Barros Luco Trudeau através de sua antiga estrutura, seus infinitos corredores que enchem o vazio do espaço oculto e reprimido. Suas paredes listradas guardam segredos, diariamente sobre carregados com a ausência e a ilusão de centenas de mulheres que buscam a luz que nunca viram brilhar.

**FICHA TÉCNICA**

Direção: Graciela Guarani | Produção: Coletiva | Roteiro: Graciela Guarani | Assistente de direção: Clemerson Batista | Direção de Fotografia: Diana Davilã | Montagem: Alexandre Pankararu | Som Direto: Crislán Benites e Jade Reginaldo | Trilha sonora: Canto Kaiowá

SINOPSE

Mba'eicha Nhande Rekova'erá, que em português significa Mensageiro do Futuro, faz um breve recorte de algumas questões pertinentes e urgentes em uma das reservas indígenas mais populosas do país, percorrendo sobre as narrativas e expectativas sábias dos Nhanderu, Nhandesy e dos jovens sobre as suas realidades.

**NOME DE BATISMO – ALICE**

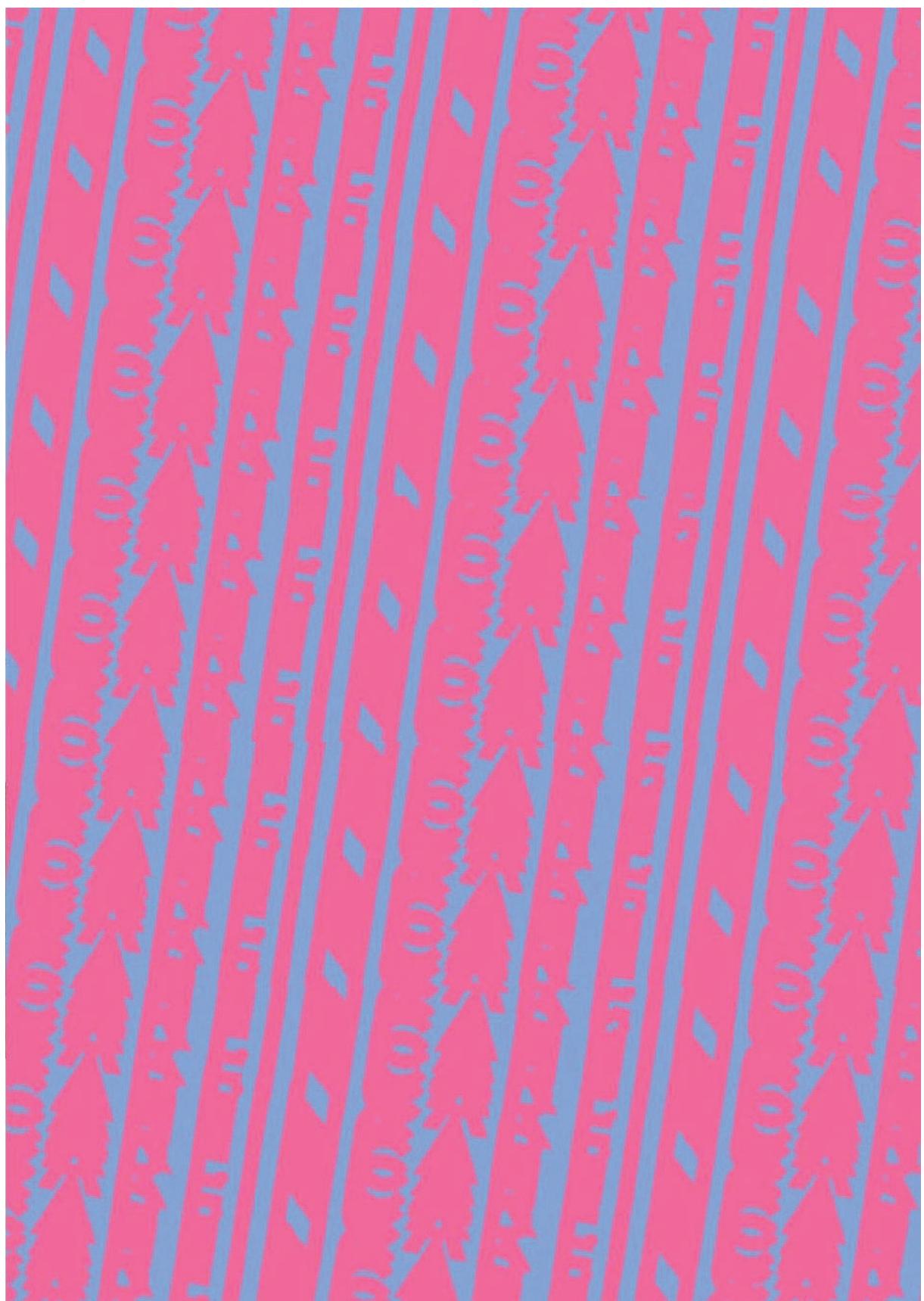
Documentário | Colorido | 25'45" | 2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Tila Chitunda | Produção Executiva: Tila Chitunda e Stella Zimmermann | Roteiro: Tila Chitunda e Amandine Goisbault | Produção: Laura Lins | Imagens: Tila Chitunda | Montagem: Amandine Goisbault | Edição e Mixagem de Som: Catarina Apolônio | Correção de Cor: Tiago Campos | Narração: Umbundo Madalena Cassinda Wilson

SINOPSE

Sinopse: Em 1975, a declaração da independência de Angola iniciou uma longa Guerra Civil que matou e expulsou vários angolanos de suas terras. 40 anos depois, Alice, a única filha brasileira de uma família angolana que encontrou refúgio no Brasil, decide ir pela primeira vez à Angola, atrás das histórias que motivaram seus pais a lhe batizarem com esse nome.





ME CHAME PELO
MEU NOME

CINEMA SÃO LUIZ

18/08

18h30



ME CHAME PELO MEU NOME

Aurora Jamelo

Meu nome importa, mas não só.

Isso é, diríamos, uma carta aberta. Algumas poucas linhas para dizer com todas as palavras que eu importo para mim e que seria interessante se você também se importasse.

Passei minha vida toda transitando por caminhos que não foram exatamente escolhidos por mim, digo, não foi uma opção.

Foram chegadas confusas, estradas violentas, pequenas decisões em francês e uma visita inesperada de pessoas que eu nem tenho certeza se ainda vão me amar.

Eu saí de casa.

Ou fui expulsa?

Na verdade eu tentei fugir.

A casa é muito mais do que você está pensando agora. Não é só uma estrutura de tijolos com alguma espécie de teto. Casas são todos aqueles lugares que eu tive que estar.

Que eu tive que estar.

Tive.

Eu não queria.

No fim das contas, onde se chega quando se tenta fugir?

A algum lugar, de certo, inclusive o de casa.

Tudo bem se fiquei andando em círculos. Eu estou aqui, em frente ao espelho, falando para mim o que eu quero ouvir com a minha voz.

Tudo bem se eu tive que me esconder esse tempo todo. Eu espero que no próximo carnaval eu vista minha melhor camisa.

Pode não ter sido hoje, não ainda, mas quem sabe?

E se já foi, maravilha, agora é hora de mostrar pra meio mundo cada pedaço que faz parte de quem eu sou.

Agora.

Sim, esse é meu nome. E apesar de toda a história que eu já vivi ou que eu nem sei que vou viver ainda, eu quero que você me chame por ele.

Olha, eu não falei só de mim não, seria um tanto egoísta. Repare que eu posso inclusive ter falado de você.

De sua amada vontade de ser. Hoje ou algum dia.





AINDA NÃO

Ficção | Colorido | 21' |
2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Julia Leite | Produção: Amanda Pó | Direção de Fotografia: Pedro Andreetta | Direção de Arte: Beatriz Barbosa | Direção de Som: Gian Lucca du Mont | Montagem: Arthur Paulino | Elenco: Clara Gallo, Gilda Nomacce, Shaya Lambert Bihari

SINOPSE

Marina recebe em seu apartamento sua mãe, que viaja para visitá-la nos dias que precedem seu aniversário. Com o tempo, a visita aparentemente reconfortante mostra suas fragilidades.



ENZO

Documentário | Colorido | 7'23" | 2017 | França

FICHA TÉCNICA

Direção: Serena Porcher-Carli | Produção: ENS Louis-Lumière | Roteiro: Serena Porcher-Carli | Som: Claire Berri et e Margot Saada

SINOPSE

Serena está desenhando o retrato de Enzo. Em um ambiente aconchegante e intimista, ele nos conta sua história, esta vida é extraordinária, é uma vida de transgênero mulher para homem (FTM). Este projeto de fotografia não trata da questão da nudez. Sem nudez, nenhum sinal de trans-identidade é destacado. As imagens apenas mostram um homem em sua vida cotidiana, uma vida que pode até ser um pouco entediante no contexto de uma fotografia vernacular. O espectador está imerso no pequeno apartamento de Enzo. As imagens levam em consideração todos os detalhes da vida humana; eles provavelmente personificam a personalidade e o universo de Enzo. O objetivo aqui é enfatizar um estilo de vida comum, longe dos clichês ou dos preconceitos irracionais estabelecidos da trans-identidade. A transidentidade é, de fato, uma identidade entre muitas, e merece ser tratada sem particularismo na fotografia.



JANAÍNA

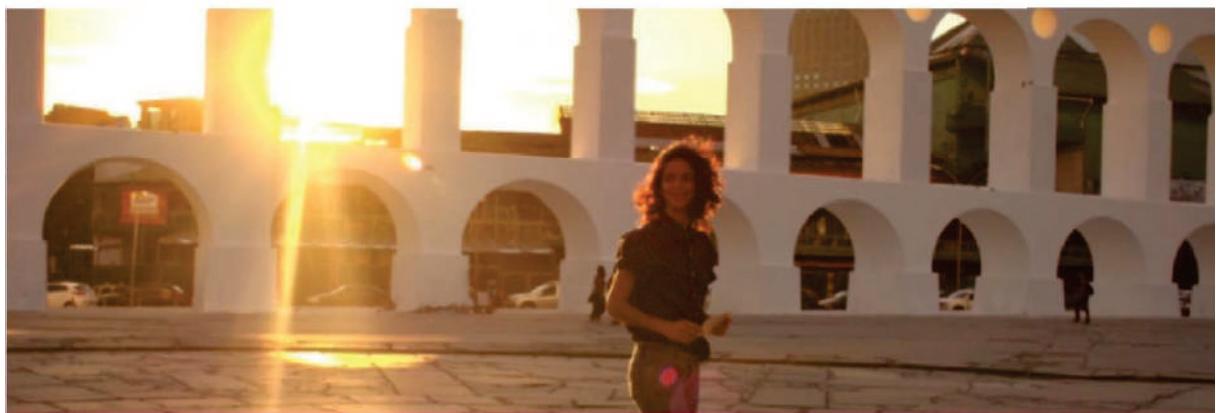
Documentário | Colorido |
14'48" | 2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Ana Carolina Marinho | Codireção: João Júnior | Roteiro: Ana Carolina Marinho, João Júnior e Juão Nyn | Produção: Ana Carolina Marinho | Produção executiva: Amanda Bortolo | Fotografia e Câmera: Cristiano Burlan e Renato Maia | Assistente de direção: Emily Hozokawa | Produção de Set: Amanda Bortolo | Montagem: Ana Carolina Marinho | Som direto: Valney Damacena | Elenco: Janaína Lima da Silva.

SINOPSE

Foi pela fome de liberdade que Janaína fugiu de Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, para São Paulo. Ela que foi mãe antes de ser mulher, teve de migrar para transformar dentro de si suas prisões em festa. Vítima por 18 anos de violência doméstica, ela alimentou dentro de si o sonho em sentir o gosto da liberdade, do sorriso frouxo e da autonomia.



MARIA ADELAIDE

Ficção | Colorido | 15'31"
| 2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Catarina Almeida | Direção de Produção: Daniela Chrispim | Roteiro: Catarina Almeida | Direção de Fotografia: Ricardo Alexandria | Direção de Arte: Helena Cunha | Som Direto: Wallace Novoa | Montagem: Catarina Almeida, Caio Alvarenga e Wallace Novoa | Mixagem: Ricardo Bento | Edição de Som: Ricardo Bento e Wallace Novoa | Elenco: Kika Farias, Mano Melo, Diego Diener, Ludmila Dangelis, Marcione Pará, Heitor Nóbrega, Ana Luz e Lino Besser.

SINOPSE

Sinopse: Maria Adelaide, retirante nordestina, descobre na cidade grande do Rio de Janeiro uma identidade que permanecia escondida.



LONGAS -
METRAGENS



CUATREROS - MEMÓRIA E ARQUIVO NO CINEMA LATINO AMERICANO

Sabrina Tenório Luna

A Argentina, assim como vários países da América Latina, sofreu um golpe militar que teve como resultado um governo ditatorial. Entre 1976 e 1983, o país foi controlado por um governo autoritário que deixou muitos mortos e desaparecidos. Entre eles, encontram-se Roberto Carri e Ana Maria Caruso, pais de Albertina Carri, diretora de "Cuatreros" (Argentina, 2016, 85'), filme de abertura do II FINCAR.

A memória dos seus pais, ou antes disso, a busca por pistas que preencham os espaços deixados em branco pelo apagamento dos seus corpos e dos seus rastros, são motores que movem tanto Cuatreros quanto filmes anteriores da diretora como "Los Rubios" (Argentina, 2003, 89'). Seus pais, intelectuais e militantes, eram membros da organização guerrilheira peronista Motoneros. Em 1977, Ana Maria e Roberto foram sequestrados e até o momento estão desaparecidos.

Roberto Carri era sociólogo e em 1968 publicou o livro "Isidro Velázquez, Formas pre revolucionarias de la violencia". No livro, analisa a vida de Velázquez, um dos bandoleiros mais perigosos da região do Chaco - uma espécie de Robin Hood ou Lampião argentino - e do seu companheiro, o paraguaio Vicente Gauna. O Cuatrero - alguém que se dedica a roubar cavalos e gado - e o seu grupo, foram assassinados no ano anterior, em Machaguary e desde então Isidro ocupa um grande espaço no imaginário mitológico popular da região. O livro inspirou o filme "Los Velázquez", de Pablo Izir, filmado entre 1970 e 1972. Tanto o filme, que nunca teve estréia comercial, quanto o diretor, estão desaparecidos.

Cuatreros parte de tais ausências, da falta do arquivo que venha a retificar a memória. Talvez por isso, o filme busque esse personagem mítico, o "Último Sapukay". O Isidro que lhe chega é uma ideia, um sentimento. A sua base de investigação são a observação da área, conversas com moradores locais, a troca de correspondências com amigos e publicações da época que se ocuparam do caso. Carri afirma que o material utilizado pode ser questionado por investigadores sérios, porém isso lhe importa muito pouco. As conversas compartilhadas formam a narrativa, que é preenchida por lembranças de momentos da vida cotidiana da diretora.

Cuatreros pode ser definido como um filme-ensaio, pois apresenta atributos "literários", "como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade de pensamento (concepção da escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias)" (MACHADO, 2009: 21). Com isso, o filme localiza-se fora dos padrões tradicionais e clássicos do documentário, onde o arquivo aparece geralmente como documento, prova.

Derrida, ao escrever sobre o arquivo, afirma que o seu sentido vem do "arkheîon grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles que comandavam" (DERRIDA, 2001: 12). Esses cidadãos representavam a lei, sendo responsáveis tanto pela guarda dos arquivos, quanto pela sua interpretação. O arquivo, portanto, seria o lugar de guarda da memória. O lugar onde ela se origina e a partir do qual, se reproduz.





A ideia do documento como validação do fato, é desafiada em Cuatreros. Os arquivos filmicos utilizados, seja o seu conteúdo a cena de um filme de ficção, uma propaganda ou sequências de um filme clandestino, apresentam, na obra, igual valor.

Cuatreros é um filme de arquivo, porém não de documentos. A Argentina não tem uma cinemateca nacional, o que torna mais difícil o desafio de trabalhar com arquivos para a realização filmica. A memória e a sua retomada são debates constantes na obra, que pela falta de evidências documentais, se constrói com base em fontes não oficiais. As imagens que lhes são negadas, são substituídas por filmes sem nome e por personagens que encenam as suas palavras. A falta de nomes, referências e fontes de verificação, guiam a reflexão narrativa.

O arquivo é uma falta Latino Americana e o trabalho de Carri, um movimento na direção da re-construção do fio mnemónico. Ao ir a Cuba para apresentar "Los Rubios", Carri encontra-se com Fernando Peña e Lucía Cedrón. Ela entra no carro onde eles estão e vai ao ICAIC - Instituto de Cinema de Cuba. Ali, assiste o filme argentino "Ya es tiempo de Violencia", de Enrique Juarez, encontrado numa lata intitulada "Juan y Susana van a la cama". Peña, a partir de suas investigações e anotações, localiza esse tesouro clandestino. Apesar disso, não encontram nenhum sinal do filme de Izir.

O ICAIC, tem o arquivo de cinema revolucionário mais importante do mundo. Filmes realizados em países tão díspares como China, União Soviética, El Salvador e Argentina, foram enviados para serem preservados nesse arquivo. Com a falha da revolução, os filmes, que segundo Carri deveriam ser patrimônio da humanidade, são ainda de difícil acesso.

Cuatreros questiona a autoridade do documento a partir das suas ausências. O desafio ao arquivo como instituição única responsável pela guarda e interpretação da memória, une-se ao desafio ao poder repressor representado por Velázquez, por seus pais e pela própria Albertina. Mulher lésbica, casada e mãe de um filho com duas mães e um pai, Carri começa onde o documento termina. Parte de onde ele não está para construir as suas memórias que, por serem repletas de faltas, abrem não apenas espaço para questionarmos e conjecturas, mas também para a sua criação.

O imaginário compartilhado com Isidro: a sobrevivência diante de um sistema que não lhes reconhece (à Albertina, aos cuatreros e à empregada paraguaia que cuida do seu filho) e - como disse o seu pai - "que não nos entende e ao qual nós tampouco entendemos", é o que lhe move ao realizar essa obra. O desafio à memória oficial: um ataque ao sistema que não lhes reconhece. Uma tentativa de entender o momento presente através da criação de novas memórias.

Bibliografia

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

MACHADO, Arlindo. Filme ensaio. Em: Revista Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da Universidade do Rio de Janeiro, Ano 4, n. 5, Dezembro de 2003.





- VOCÊ ESTÁ COM MEDO, GÉSSICA?

Mariana Porto

A voz detrás da câmera tremula ao perguntar, denunciando, no timbre da sua voz, a aflição que busca no semblante da outra (às vezes fazemos isso, nós, mulheres. Às vezes fazemos isso, nós, realizadores.) Ao entrar na canoa, é visível que ela parece instrumento instável a Sophia. Ela se volta então para outro instrumento, igualmente instável, porém mais próximo de seus hábitos. E ela sabe que ele foi muitas vezes apontado para Géssica e para os povos nativos, silenciando ou contra-narrando graves atentados a seus domínios, territoriais e simbólicos.

Confiar na tecnologia da embarcação para atravessar um braço de rio faz balançar a voz e as certezas de Sophia. Mas ela embarca, a despeito de sua aflição. Torna habitar este artefato instável juntamente com Géssica, Patrícia e Ariel, os principais parceiros desta viagem-filme.

"Você está com medo, Sophia?", pergunta Patrícia diante do rosto crispado da mulher segurando a galinha viva pelo pescoço, paralisada pela incapacidade de matá-la.

"É simples, põe a mão firme aqui no pescoço. E puxa ou torce", calmamente ela continua. "Não está errado, nós precisamos comer, nós vamos comer."

Sophia tenta, mas não consegue encontrar seu corpo de matar galinha.

Patrícia entrega a câmera pra amiga e toma a frente para abreviar o sofrer da ave.

Trocaram de instrumento e a cena segue. Ambos os aparelhos explorados a seus limites, corpo e cinema, fora de sua zona de conforto. Neste limite, eles passam a apresentar, então, diferentes potencialidades, topografias imprevisíveis, são moldados e codificados por quem o opera, mas simultaneamente marcados por algo da ordem do acontecimento, incalculável, fenômeno imaterial cujas fronteiras o audiovisual pode nos ajudar a enxergar melhor.

Sophia olha fundo nos olhos dos fantasmas etnográficos: o regime figurativo de representação, as descrições em detalhes, o estudo frio de instrumentos e técnicas, os corpos escrutinados em detalhes pelas lentes antropológicas e o bloco sólido e impenetrável de verdades, devolvido em seguida. O filme parece personificar a pergunta: ainda vale a pena voltar nossos instrumentos de captura aos povos nativos? Como interagir com estas populações, e com suas imagens, depois da dissecação do comprometimento desta perspectiva com um projeto de colonização cultural e econômica?

Patrícia e Sophia aceitam as incertezas de navegar os dispositivos escolhidos e o filme nos recorda em ato que o cinema, quando tornado substância moldável, cujo desenho será respirado e compartilhado pelas duas pontas deste processo de construção de sentido, pode apresentar qualidades e funções ainda não exploradas.

O campo de usos desta ferramenta segue vivo. O volume que se abre entre dois universos quando se faz um filme atualiza uma memória cultural e histórica involuntária, que, em ato, faz vibrar as cordas que talvez nos permitirão contaminar a alteridade, nossos tantos e tantas outros e outras com diferentes pontos de vista.

O gesto do filme me parece testemunhar que, ainda que vigiado pela gestão midiática geral do simulacro, o fazer de imagens e sons que crê na criação artística como maneira de expressar as questões do ser e do sentido de mundo das tantas cosmologias nativas proscritas pelo regime informacional de signos, continua proveitoso para dar visibilidade a não-vistos, sussurrar não-ditos, e para se pensar em conjunto as tecnologias que nos porão a imaginar e construir um mundo mais igualitário. Se ergueram códigos sobre nossas terras, refaçamos os territórios. A canoa se solta pelo fluxo do rio e parece que toda a apreensão de Sophia se dilui num riso quase infantil diante da viagem que está para começar.

56





CUATREROS

Documentário | Colorido,
P&B | 85' | 2017 | Argen-

FICHA TÉCNICA

Direção: Albertina Carri | Produção: Albertina Carri, Diego Schipani | Fotografia: Alejo Maglio, Federico Bracken, Bruno Constancio, Tamara Ajzensztat, Rosario Castelli | Roteiro: Albertina Carri | Montagem: Lautaro Colace

SINOPSE

Sigo os passos de Isidro Velázquez, o último insurgente “gauchillo” da Argentina. Mas, como a busca pelo tempo perdido é sempre errática, estou realmente indo atrás desse fugitivo da justiça burguesa? Ou sigo meus próprios passos, minha própria herança?



Teko-Haxy

Documentário, Experimental
Colorido | 39' | 2018 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Patrícia Ferreira e Sophia Pinheiro | Produção Executiva: Sophia Pinheiro | Produção: Henrique Borela | Roteiro: Patrícia Ferreira e Sophia Pinheiro | Montagem: Tita | Fotografia: Patrícia Ferreira e Sophia Pinheiro | Edição e Mixagem de Som: Belém de Oliveira

SINOPSE

Um encontro íntimo entre duas mulheres que se filmam. O documentário experimental é a relação de duas artistas, uma cineasta indígena e uma artista visual e antropóloga não-indígena. Diante da consciência da imperfeição do ser, entram em conflitos e se criam material e espiritualmente. Nesse processo, se descobrem iguais e diferentes na justeza de suas imagens.



DIÁRIOS DE CLASSE

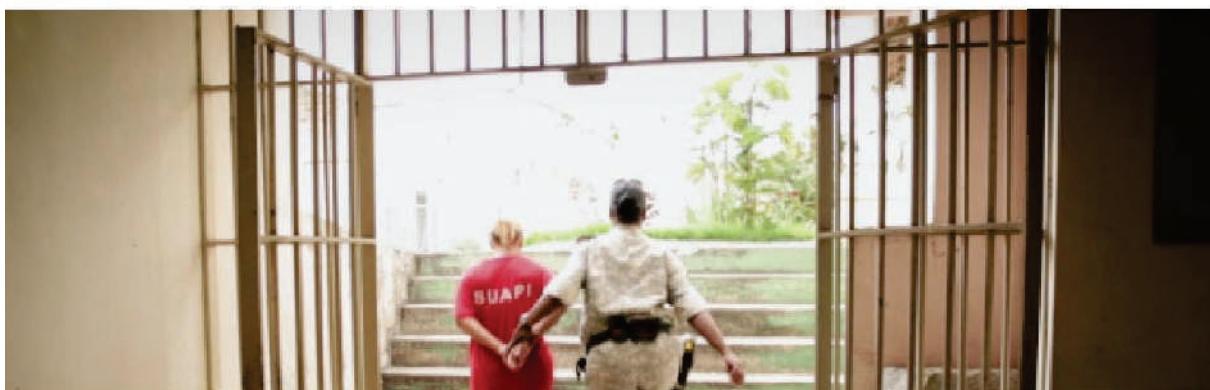
Documentário | Colorido
72' | 2017 | Brasília

FICHA TÉCNICA

Direção: Maria Carolina da Silva e Igor Souza | Fotografia: Gabriel Teixeira | Câmera: Maria Carolina, Igor Souza, Gabriel Teixeira, João Tatu | Produção e Assist. de Direção: Erika Salданha | Som Direto: Ana Luiza Penna e Juan Penna | Montagem: Iris de Oliveira | Com: Maria José Santos, Tifany Moura e Vania Lucia da Costa

SINOPSE

Diários de Classe acompanha o cotidiano de três mulheres – uma jovem trans, uma mãe encarcerada e uma empregada doméstica –, estudantes de centros de alfabetização para adultos em Salvador. Embora trilhem caminhos distintos, suas trajetórias coincidem nos preconceitos e injustiças sofridos cotidianamente. O documentário em estilo direto apostava no recorte espacial da sala de aula a fim de se aprofundar no dia a dia dessas personagens, revelando suas tentativas diárias de contornar o apagamento sistemático de suas existências.



LÍRIOS NÃO

Documentário | Colorido
65' | 2017 | Brasil | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Fabiana Leite | Produção Executiva: Fabiana Leite | Produção: Daniela Pimentel | Fotografia: Cardes Amâncio | Montagem: Daniel Carneiro e Fabiana Leite | Som: Letícia Souza | Finalização de som: Flora Guerra | Correção de cor: Bruno Pacheco | Trilha sonora: Patrícia Rocha | Participação especial: Ana Carolina Leonel Dayane de Souza Jéssica Leonel Liliane Pereira Marcela Goldinho.

SINOPSE

Ana Carolina, Liliane, Dayane, Marcela e suas histórias de vida que se cruzam nos corredores do cárcere entre dramas, sonhos, expectativas e transformações vividas antes e depois de terem seus filhos na prisão. Após os primeiros meses do nascimento, o filho aprisionado deve ser entregue a família ou encaminhado a adoção, aos olhos da lei, enquanto a mãe, separada do recém-nascido, mantém-se presa.



MULHERES RURAIS EM MOVIMENTO

Documentário | Colorido |
46' | 2016 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção, Roteiro e Produção: Prévost Héloïse e Movimento da Mulher Trabalhadora Rural do Nordeste (MMTR-NE) | Produção: Prévost Héloïse e Movimento da Mulher Trabalhadora Rural do Nordeste (MMTR-NE) | Elenco: Movimento da Mulher Trabalhadora Rural do Nordeste (MMTR-NE).

SINOPSE

“Mulheres rurais em movimento” é um documentário participativo co-produzido com os militantes do MMTR-NE, o Movimento da Mulher Trabalhadora Rural do Nordeste do Brasil. Este projeto coletivo – baseado em quatro retratos de ativistas, diferentes entrevistas e momentos de trabalho e mobilização coletiva, como a Marcha das Margaridas – mostra o cotidiano dessas mulheres na luta contra o patriarcado, a homofobia, a agricultura intensiva e poluidora. O feminismo e a agroecologia se combinam em suas vidas diárias e no cenário político.



PIRIPKURA

Documentário | Colorido |
82' | 2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Mariana Oliva, Renata Terra, Bruno Jorge | Roteiro: Mariana Oliva e Renata Terra | Fotografia: Bruno Jorge e Dado Carlin | Som: Gustavo Canzian e Gustavo Nascimento | Design de Som: Daniel Turini e Fernando Henna | Edição: Renata Terra e Leopoldo Nakata | Coordenador de Produção: Rodolfo Frederico Paes Junior | Música Original: Vitor Araújo

SINOPSE

Dois indígenas nômades, do povo Piripkura, sobrevivem cercados por fazendas e madeireiros numa área ainda protegida no meio da floresta amazônica. Jair Candor, servidor da FUNAI, acompanha os dois desde 1989. Ele realiza expedições periódicas, muitas delas acompanhado por Rita, a terceira sobrevivente Piripkura que se tem notícia, para monitorar vestígios que comprovem a presença deles na floresta e para impedir a invasão da área. Pakyî e Tamandua vivem com um facão, um machado cego e uma tocha. “Piripkura” aborda as consequências de uma tragédia e revela a força, resiliência e autonomia daqueles que têm recusado contato com o mundo do homem branco.



WILD RELATIVES

Documentário | Colorido | 66' | 2017 | França, Líbano e Noruega

FICHA TÉCNICA

Direção: Jumana Manna | Direção de Fotografia: Marte Volde | Som: Rawad Hobeika | Montagem: Katrin Ebersohn | Produção: Elisabeth Kleppe

SINOPSE

Com sede em Aleppo, o Centro Internacional de Pesquisa Agrícola em Zonas Áridas foi forçado ao exílio por causa da guerra, perdendo sua coleção de sementes. Realocado para o Líbano, ele se conecta à Reserva Mundial de Sementes da Ilha de Svalbard, na Noruega, para reproduzi-las – uma transação que envolve o cotidiano de atores geograficamente e politicamente distantes.



O CASO DO HOMEM ERRADO

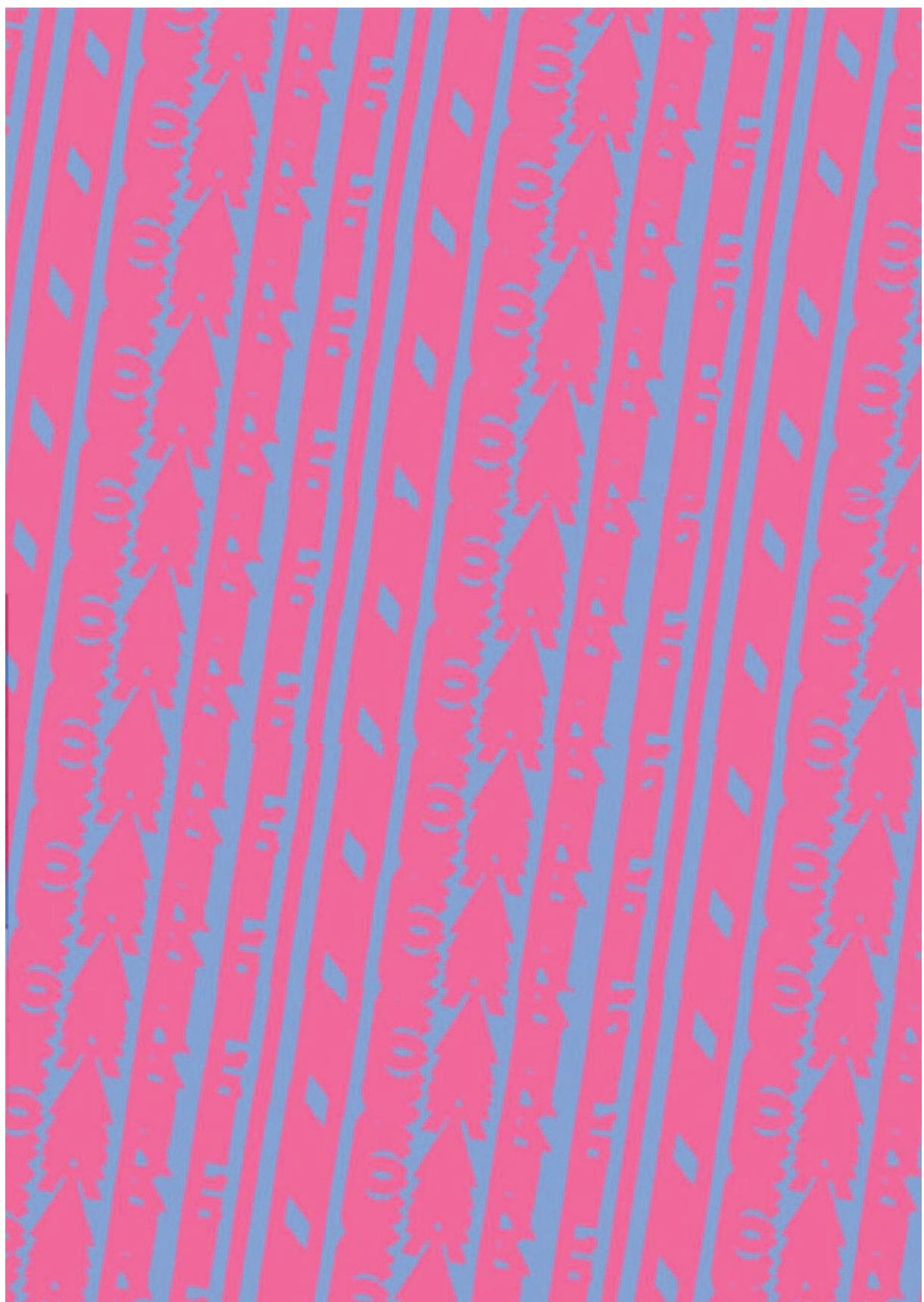
Documentário | Colorido, P&B | 77' | 2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Camila de Moraes | Produção Executiva: Camila de Moraes e Mariani Ferreira | Roteiro: Camila de Moraes, Mariani Ferreira e Maurício Borges de Medeiros | Direção de Fotografia: Maurício Borges de Medeiros | Desenho de Som: Guilherme Cássio dos Santos | Montagem: Maurício Borges de Medeiros | Trilha Musical: Rick Carvalho | Elenco: Juçara Pinto, Paulo Ricardo de Moraes, Ronaldo Bernardi, Luiz Francisco Corrêa Barbosa, João Carlos Rodrigues, Jair Kirschke, Edilson Nabarro, Renato Dornelles, Paulo Antônio Costa Corrêa, Waldemar Moura Lima, Vera Daisy Barcellos, Romeu Karnikowski, Aline Kerber

SINOPSE

O documentário conta a história do jovem operário negro Júlio César de Melo Pinto, que foi executado pela Brigada Militar, nos anos 1980, em Porto Alegre. O crime ganhou notoriedade após a imprensa divulgar fotos de Júlio sendo colocado com vida na viatura e chegar, 37 minutos depois, morto a tiros no hospital. O filme traz o depoimento de Ronaldo Bernardi, o fotógrafo que fez as imagens que tornaram o caso conhecido, da viúva do operário, Juçara Pinto, e de nomes respeitados da luta pelos direitos humanos e do movimento negro no Brasil. Além do caso que dá título ao filme, a produção discute ainda as mortes de pessoas negras provocadas pela polícia. A Anistia Internacional, inclusive, fala de genocídio da juventude negra devido ao grande número de jovens negros assassinados pelas forças de segurança no País. Mulheres na luta contra o patriarcado, a homofobia, a agricultura intensiva e poluidora. O feminismo e a agroecologia se combinam em suas vidas diárias e no cenário político.





RETROSPECTIVA CACHOEIRA DOC

CURADORIA AMARANTA CESAR

CINEMA DA FUNDAÇÃO
DERBY

17/08

14h



ANTONIETA

Documentário | P&B
15' | 2016 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Flávia Person | Roteiro: Flávia Person | Montagem: Yannet Briggiler | Edição de Som e Trilha Sonora: Diogo de Haro | Mixagem: Diogo de Haro e Paulo Costa Franco (Estúdio Ouié) | Produtora Magnolia Produções Culturais e Ombu Arte

SINOPSE

"Antonieta", um documentário sobre Antonieta de Barros (1901-1952), mulher, negra, professora, cronista, feminista e em 1935 se tornou a primeira negra a assumir um mandato popular no país. urbano do Brasil, localizado em Aracaju, capital de Sergipe.



AS ÁGUAS

Ficção | Colorido | 10' |
2014 | Brasil-Suíça

FICHA TÉCNICA

Direção: Larissa Figueiredo | Produtor Executivo: Jean Perret, Michel Buhler, Rafael Urban | Direção de Fotografia: Larissa Figueiredo | Roteiro: Larissa Figueiredo | Desenho de som: Philippe Ciompi | Colorização: Raphael Frauenfelder | Som Direto: Larissa Figueiredo.

SINOPSE

As águas, as casas, a noite, um fantasma. Sons e imagens documentais de um vilarejo na Tailândia dão vida a esta história ficcional, inspirada por uma mistura entre mitos brasileiros e tailandeses.



CAIXA D'ÁGUA: QUI-LOMBO É ESSE?

Documentário | Colorido
15' | 2013 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Everlane Moraes

SINOPSE

O documentário relata, através de depoimentos de antigos moradores e de acervo fotográfico, a importância cultural e histórica do bairro considerado como o 2º remanescente quilombola urbano do Brasil, localizado em Aracaju, capital de Sergipe.



ENTRE VÃOS

Documentário | Colorido
19'50" | 2010 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Luísa Caetano | Roteiro: Luísa Caetano | Produção: Luísa Caetano e Ana Paula Rabelo
| Direção de Fotografia: Carol Matias e Elias Guerra | Montagem: Elias Guerra e Luísa Caetano
| Som Direto: Renato Teles | Editor de Som: Elias Guerra.

SINOPSE

Filmado no Vão de Almas, com a comunidade remanescente quilombola Kalunga, em Cavalcante (GO). Lizeni é uma menina kalunga de dez anos e é ela quem conduz nosso olhar por entre as brincadeiras de infância, o mundo adulto dos pais e a relação da família com a cidade mais próxima.



HÁ TERRA!

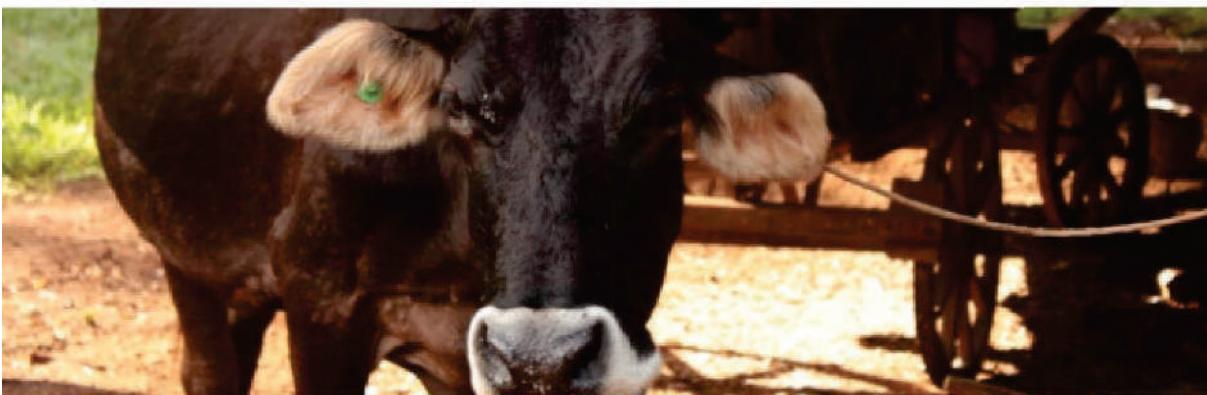
Documentário | Colorido 12'37''
2016 | Brasil – França

FICHA TÉCNICA

Direção: Ana Vaz | Produção: Olivier Marboeuf e Ana Vaz | Produtor Associado: Cédric Walter | Direção de Fotografia : Ana Vaz | Som: Ana Vaz | Mixagem: Rich Cutler | Montagem: Ana Vaz | Com: Ivonete dos Santos Moraes.

SINOPSE

Há terra! é um encontro, uma caçada, um conto diacrônico sobre olhar e se tornar. Como em uma perseguição, o filme desvia-se entre personagens e a terra, o predador e a presa.



MARIA VAI C'AS VACA

Documentário | Colorido
| 7'06" | 2013 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Luara De | Produção Executiva: Gabriela Rocha | Direção de Fotografia: Luara De | Edição de Som: Letícia Ribeiro | Montagem: Luara De | Mixagem: Saulo Leal | Música Original: Hugo Melo.

SINOPSE

Durante as férias, Maria questiona a escola..



O VOO

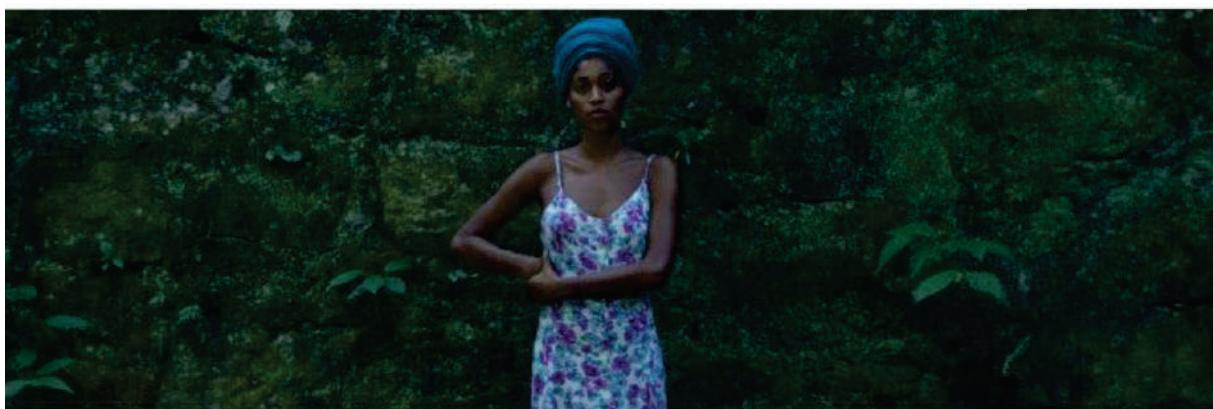
Documentário | Colorido
11' | 2015 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Manoela Zigliatti | Roteiro: Manoela Zigliatti | Produção Executiva: Max Eluard | Fotografia: Manoela Zigliatti | Som Direto: Manoela Zigliatti | Montagem: Manoela Zigliatti | Correção de Cor: Bruno Risas | Finalização de Som: Jonathan Macías | Desenhos de Créditos João Marcos de Almeida

SINOPSE

Aos 3 anos, Vitor veste sua capa e está pronto para voar.



TRAVESSIA

Documentário | Colorido
5' | 2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Direção: Safira Moreira | Direção de Fotografia: Caíque Mello | Roteiro: Safira Moreira | Montagem: Safira Moreira | Roteiro: Safira Moreira

SINOPSE

Utilizando uma linguagem poética, Travessia parte da busca pela memória fotográfica das famílias negras e assume uma postura crítica e afirmativa diante da quase ausência e da estigmatização da representação do negro.



TUPINAMBÁ – O RETORNO DA TERRA

Documentário | Colorido
| 24'57" | 2015 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Daniela Alarcon | Roteiro: Daniela Alarcon | Montagem: Fernanda Ligabue | Direção de Fotografia: Fernanda Ligabue | Finalização e Correção de Cor: Fernanda Ligabue | Som direto: Fernanda Ligabue. Trilha sonora original: Bruno Prado e Daniel Carezzato | Mixagem e masterização: Bruno Prado e Daniel Carezzato.

SINOPSE

Há mais de dez anos, os Tupinambá esperam a conclusão do processo de demarcação de sua terra. Nesse quadro, vêm realizando ações coletivas conhecidas como retomadas de terras, recuperando numerosas áreas no interior de seu território que estavam em posse de não indígenas. Por essa razão, têm sido alvos de criminalização e ataques violentos, tanto por parte do Estado brasileiro, como por indivíduos e grupos contrários à garantia de seus direitos. Para contar essa história, reunimos depoimentos e sequências gravadas em maio de 2014 na aldeia Serra do Padeiro, na Terra Indígena Tupinambá de Olivença, sul da Bahia (Brasil), assim como imagens de arquivo. No filme, a história de expopriação e resistência dos Tupinambá é narrada segundo a perspectiva dos indígenas, para quem a terra pertence aos encantados, as entidades mais importantes de sua cosmologia.



VOZ DAS MULHERES INDÍGENAS

Documentário | Colorido
| 17' | 2015 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Glicéria Tupinambá e Cristiane Pankararu | Imagens e Edição: Alexandre Pankararu

SINOPSE

O documentário reúne depoimentos de mulheres indígenas da Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Alagoas acerca de suas trajetórias no movimento indígena.



PROGRAMA FICINE

FÓRUM ITINERANTE DE CINEMA NEGRO
CURADORIA JANAÍNA OLIVEIRA

CINEMA DA FUNDAÇÃO
DERBY

19/08

14h



DREAMSTATES

Experimental | Colorido
74' | 2016 | EUA – França

FICHA TÉCNICA

Direção: Anisia Uzeyman | **Produção Executiva:** Maripol, Annie Maurette, Dave Guenette, Saul Williams, Anisia Uzeyman, Mai Lucas, Neptune Frost | **Roteiro:** Anisia Uzeyman | **Montagem:** Jean Marie Lengellé | **Design de som:** Blake Leyh | **Música Original:** Saul Williams.

SINOPSE

História de amor, filme de estrada e Americana, DREAMSTATES conta a história assombrosa de duas almas rebeldes (Saul Williams e Anisia Uzeyman) descobrindo seu amor um pelo outro em seus sonhos e realidade enquanto visitam os Estados Unidos com algumas das figuras mais importantes do movimento afro-punk – mormacento, sensual e quixotesco, um retrato subterrâneo da América: assombrado e oco.



H-E-L-L-O

Experimental | Colorido |
11' | 2015 | EUA

FICHA TÉCNICA

Direção: Cauleen Smith

SINOPSE

H-E-L-L-O traduz a famosa seqüência musical de "Close Encounters of Third Thing", de Stephen Spielberg, em uma saudação para sites em torno de New Orleans, repleta de histórias de música e procissão.



PILGRIM

Experimental | Colorido |
8' | 2017 | EUA

FICHA TÉCNICA

Direção: Cauleen Smith | Direção de Fotografia: Arthur Jafa e Cauleen Smith

SINOPSE

Peregrinações pessoais a três locais de extrema criatividade, invenção e generosidade: o Ashram de Alice Coltrane, Watts Towers e a Comunidade Watervliet Shaker



THREE SONGS ABOUT LIBERATION

Experimental | Colorido
| 9' | 2017 | EUA

FICHA TÉCNICA

Direção: Cauleen Smith.

SINOPSE

Três monólogos adaptados do livro inovador Black Women in White America, editado por Gerda Lerner.



TRIANGLE TRADE

Experimental | 14' | 2017
Canadá – EUA – França

FICHA TÉCNICA

Direção: Cauléen Smith, Jérôme Havre e Camille Turner.

SINOPSE

Formas míticas incorporadas no teatro de fantoches e espetáculo cinematográfico.



SESSÃO INFANTIL

CINE TEATRO BIANOR
MENDONÇA MONTEIRO

17 E 18/08

CINEMA SÃO LUIZ

19/08

9H



AS BORDADEIRAS DO JARDIM

Animação | Colorido | 3' |
2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Julia Vellutini | Produção: Debora Ribeiro dos Santos | Roteiro: Julia Vellutini |
Direção de Arte: Wesley Rodrigues | Animação: Wesley Rodrigues | Som: Eduardo Santos |
Música: Ruriá Duprat.

SINOPSE

Enquanto esperam por um ônibus no sertão, três bordadeiras brincam com seus poderes mágicos.



COLORIRÁ

Ficção | Colorido | 15' |
2017 | Brasil

FICHA TÉCNICA

Direção: Gabriele Fernanda | Produção: Bruna Abreu e Mike Araújo | Roteiro: Anderson Lopes e Gabriele Fernanda | Direção de Fotografia: Anderson Lopes | Montagem: Anderson Lopes | Direção de Arte: Marianne de Lazari | Som direto: Gabriel Pimentel e Juliana do Vale | Elenco: Sophia de Paula, Taty Belline, Pietro Aquiles, Lais Souza, Emanuelle Lopes, JP Fraim, Thais Kuri

SINOPSE

O dia de tirar a famosa foto escolar é aguardado com ansiedade pelos alunos da 4ª série "A", mas para Bia, uma garota de 10 anos de uma cidade satélite de Brasília, esse dia não é tão especial assim. Ao sofrer com o racismo incessante, Bia começa a passar por um processo doloroso de auto rejeição e para poder ser aceita ela recorre ao alisamento dos seus cabelos, porém Bia está prestes a descobrir a sua verdadeira beleza.

**FICHA TÉCNICA**

Direção: Chia Beloto | Produção: Rui Mendonça | Fotografia: Mateus Simon | Edição: Zé Diniz | Direção de Arte: Chia Beloto | Animação: Mateus Simon | Trilha original: Erasto Vasconcelos | Direção de Fotografia: Marila Cantuária | Mixagem: Johann Brehmer | Correção de Cor: Zé Diniz | Desenho de Som: Johann Brehmer | Vozes: Erasto Vasconcelos | Direção de Animação: Marila Cantuária.

SINOPSE

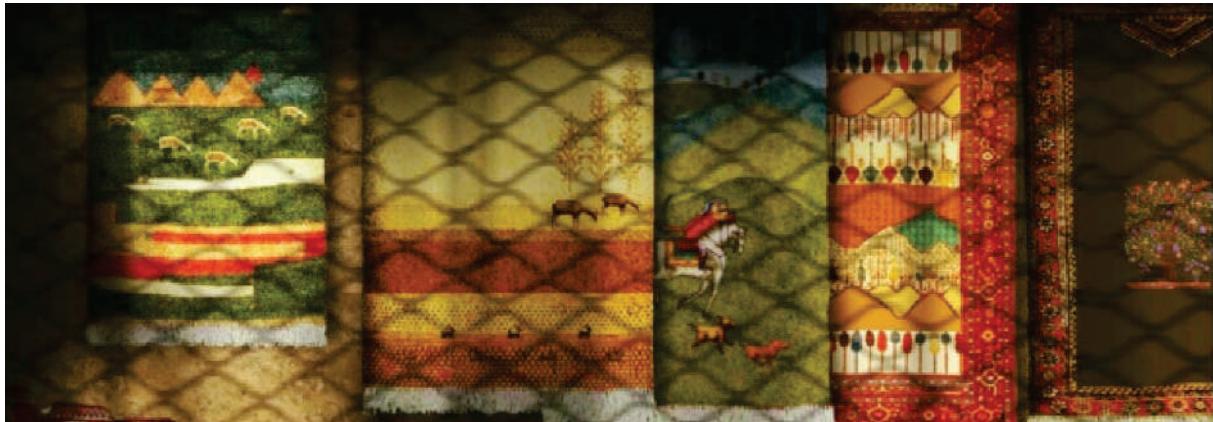
Erasto Vasconcelos, o poeta da percepção da vida, de como ela é tão bem usada neste nosso planeta, faz eco da pernambucaneidade do que nos rodeia, dos bichos do dia e da noite, dos peixes do rio, dos pássaros, dos bichos do mangue, das árvores e suas frutas, do que se planta para comer, das personagens que nos cantam e das cantigas de roda.

**FICHA TÉCNICA**

Direção: Chia Beloto | Produção: Rui Mendonça | Fotografia: Mateus Simon | Edição: Zé Diniz | Direção de Arte: Chia Beloto | Animação: Mateus Simon | Trilha original: Erasto Vasconcelos | Direção de Fotografia: Marila Cantuária | Mixagem: Johann Brehmer | Correção de Cor: Zé Diniz | Desenho de Som: Johann Brehmer | Vozes: Erasto Vasconcelos | Direção de Animação: Marila Cantuária.

SINOPSE

Erasto Vasconcelos, o poeta da percepção da vida, de como ela é tão bem usada neste nosso planeta, faz eco da pernambucaneidade do que nos rodeia, dos bichos do dia e da noite, dos peixes do rio, dos pássaros, dos bichos do mangue, das árvores e suas frutas, do que se planta para comer, das personagens que nos cantam e das cantigas de roda.



PEACE CARPET

Animação | Colorido |
4'06" | 2018 | Irã

FICHA TÉCNICA

Direção: Ziba Arzhang | Montagem: Benjamin Ghochagh | Design de Som: Ali Alidostí | Designer e Animação: Ziba Arzhang

SINOPSE

Uma cervo fêmea e grávida pensa em como salvar a vida de seu filho. Ela é um design no tapete.



RESET

Animação | Colorido | 3' |
2017 | China

FICHA TÉCNICA

Direção: Liu Jiayi | Produção: Shi Zhuqing | Roteiro: Liu Jiayi

SINOPSE

Este filme usa a tecnologia digital para simular as técnicas de produção de tradicionais bonecos de sombra. Adotando a evolução da criatura da terra e do desenvolvimento da cadeia alimentar como enredo principal, revela que a ganância humana mina o equilíbrio natural. No fim das contas, o ser humano enfrentará as consequências.



TWO TRAMS

Animação | Colorido | 10' | 2016 | Rússia

FICHA TÉCNICA

Direção: Svetlana Andrianova | Produção : Gleb Davidov e Nikolay Makovsky | Roteiro: Svetlana Andrianova | Direção de Arte: Anna Desnitskaya e Olga Usacheva | Direção de Fotografia: Igor Skidan-Bosin | Design de Som: Artem Fadeev.

SINOPSE

Sinopse: Klick e Tram, dois bondes da cidade, deixam seus acampamentos todas as manhãs.



VOLCANO ISLAND

Animação | Colorido | 9' | 2016 | Hungria

FICHA TÉCNICA

Direção: Anna Katalin Lovrity | Produção: József Fülöp | Roteiro: Anna Katalin Lovrity | Montagem: Judit Czakó | Animação: Luca Tóth, Zoltán Koska, Dániel Bárány, Judit Erdélyi, Bori Mészáros, Krisztián Király, Lili Korcsok, Zsuzsanna Kreif, Milán Kopasz, Petra Marjai, Anna Tőkés, Maja Szakadát, Ágota Végső | Correção de Cor: Borbála Zétényi.

SINOPSE

Um tigresa muda de cor, o que atrai a atenção de um velho tigre branco dominante. A jovem tigresa ingênuo não consegue lidar com a aproximação do outro. Dois tipos de natureza são representados pelos personagens principais. O tigre macho é estável e forte como uma rocha, mas a personagem feminina representa as energias vulcânicas ocultas sob a superfície. No início da história, a tigresa não está ciente de sua profunda conexão com a ilha e a natureza. Finalmente ela descobre sua grande força elementar.



PROGRAMAÇÃO ESCOLAR

CINEMA DA FUNDAJ DERBY

16 E 17/08

9H

PROGRAMAÇÃO ESCOLAR I

CABEÇAS FALANTES

Documentário | Colorido
19'53" | 2017 | Brasil



FICHA TÉCNICA

Direção e Roteiro: Natasha Rodrigues Produção: Eduardo Oliveira Direção de Fotografia: Bruno Costa Direção de Arte: Hugo Mariano Direção de Som: Eddy Andrade Trilha Sonora: Diogo Nazareth Edição de Som: Eddy Andrade Montagem: Kellen Corrêa Edição: Kellen Corrêa Elenco: O'Rosa Rodrigues.

SINOPSE

O curta-metragem Cabeças Falantes retrata a vivência de jovens negros(as) em uma universidade pública. Numa mistura de situações ficcionais com entrevistas, o documentário representa uma forma de inadequação social que aparenta ser suítil externamente, mas que explode internamente nas cabeças desses sujeitos. De maneira sensível, o filme traz um pesado conflito entre vozes de preconceitos e estígmas e o desejo de ocupar o espaço universitário.

EM BUSCA DE LÉLIA

Documentário | Colorido
15' | 2017 | Brasil



FICHA TÉCNICA

Direção: Beatriz Vieirah Produção Executiva: Daniela Fernandes Roteiro: Beatriz Vieirah Direção de Fotografia: Heldisa França Direção de Produção: Mateus Souza e Silva Montagem: Poliana Costa Correção de Cor: Tache de Souza Som direto: Gabriela Palha, Tomáz Griva Viterbo de Oliveira e Ary Rosa Duarte Design de som: Maxsuel Fernandes Elenco: Eliane de Almeida, Rubens Rufino, Januário Garcia, Conceição Evaristo, Kabengele Munanga, Elizabeth Viana, Jane Thome, Jurema Batista, Rosália Lemos, Dulce Maria Pereira, Matheus Aleluia.

SINOPSE

Lélia González. Seguindo os passos desse nome, começo a busca pela minha ancestralidade e por retratá-la. Professora e antropóloga, mulher à frente do seu tempo, protagonista na militância junto ao Movimento Negro nos anos 1970/1980, período no qual percorreu diversas cidades e países, sempre afirmando sua identidade e denunciando o mito da democracia racial. Um símbolo de resistência e da luta pelos direitos de indigenas, negros e mulheres. Os afetos de Lélia me guiam por toda caminhada.

MENSAGEIRO DO FUTURO

Documentário | Colorido
12'13" | 2016
Brasil



FICHA TÉCNICA

Direção: Graciela Guarani Produção: Coletiva Roteiro: Graciela Guarani Assistente de direção: Clemerson Batista Direção de Fotografia: Diana Davilã Montagem: Alexandre Pankararu Som Diretor: Crislán Benites e Jade Reginaldo Trilha sonora: Canto Kaiowá.

SINOPSE

Mba'eicha Nhande Rekova'erá, que em português significa Mensageiro do Futuro, faz um breve recorte de algumas questões pertinentes e urgentes em uma das reservas indígenas mais populosas do país, percorrendo sobre as narrativas e expectativas sábiás dos Nhanderu, Nhantesy e dos jovens sobre as suas realidades. Símbolo de resistência e da luta pelos direitos de indigenas, negros e mulheres. Os afetos de Lélia me guiam por toda caminhada.

PERIPATÉTICO

Ficção | Colorido | 15'
2017 | Brasil



FICHA TÉCNICA

Jessica Queiroz Produção Executiva: Jéssica Queiroz Direção de Produção: Nayana Ferreira Roteiro: Ananda Radhika Direção de Fotografia: Luiz Augusto Moura Montagem: Ana Julia Travia Direção de Arte: Dicezar Leandro Elenco: Larissa Noel, Maria Sol, Alex de Jesus, Mirian Lima, Joice Teixeira, Stefani Mota, Maria Fanchin e Renata Alves, Daniel Viana, Rodney Magalhães e Wesley Monteiro

SINOPSE

Mba'eicha Nhande Rekova'erá, que em português significa Mensageiro dSimone, Thiana e Michel são três jovens moradores da periferia de São Paulo. Simone está a procura do seu primeiro emprego, Thiana tenta passar no concorrido vestibular de medicina e Michel ainda não sabe o que fazer. Em meio às demandas do início da fase adulta, um acontecimento histórico em Maio de 2006 na cidade de São Paulo muda o rumo de suas vidas para sempre.

PROGRAMAÇÃO ESCOLAR II

A ÁFRICA QUE EU IMAGINO

Documentário | Colorido
12' | 2017 | Brasil



MARÉ

Documentário | Colorido
21'30" | 2018 | Brasil



TEKOHA

Documentário | Colorido
20' | 2017 | Brasil



TIA CIATA

Documentário | Colorido
26' | 2017 | Brasil



FICHA TÉCNICA

Direção e Roteiro: Natasha Rodrigues Produção: Eduardo Éthel Oliveira, Janaína Oliveira, Ludimilla Carvalho, Natália Lopes, Raquel Santana Produção: Éthel Oliveira, Janaína Oliveira, Ludimilla Carvalho, Natália Lopes, Raquel Santana Roteiro: Natália Lopes e Éthel Oliveira Imagens: Éthel Oliveira e Natália Lopes Fotografias: Raquel Santana Montagem e Finalização: Natália Lopes e Raquel Santana

SINOPSE

Um resgate das conexões entre África e seus descendentes em terras pernambucanas através de imaginários, da herança cultural e do cinema. O documentário mostra as atividades do projeto Cines Africanos Fazendo Milagres que discutiu, junto a populações negras, estereótipos e imagens sobre os povos e países africanos a partir da visão do cinema. Exibições, oficinas e performances se misturam em vivências realizadas nas cidades de Mirandiba, Triunfo, Tracunhaém e Recife para compor um panorama de afetos, identidades, conhecimento, e partilha de experiências.espaço universitário.

FICHA TÉCNICA

Direção e Roteiro: Natasha Rodrigues Produção: Eduardo Éthel Amaranta Cesar Produção Executiva e Direção de Produção: Elen Linth Roteiro: Amaranta Cesar Direção de Fotografia: Danilo Scaldaferrri Direção e edição de Som: Marina Mapurunga Montagem: Danilo Scaldaferrri Correção de Cor: Adriano Oliveira Elenco: Érica Batista, Clarice Santos, Patricia Santos, Suelen Oliveira

SINOPSE

Em um quilombo da Bahia, três gerações de mulheres se dividem entre o impulso de partir e a vontade de ficar, a incerteza do futuro e a força da ancestralidade.

FICHA TÉCNICA

Direção: Valdelice Veron (Xamiri Nhupoty) e Rodrigo Arajeju Produção Executiva: Isadora Stepanski e Rodrigo Arajeju Roteiro : Valdelice Veron e Rodrigo Arajeju Direção de Fotografia: Alan Schvarsberg Som direto: Camila Machado Direção de Arte: Valdelice Veron Figurino: Mulheres do Tekoha Takuara Coordenação de Produção: Isadora Stepanski (DF) e Rodrigo Arajeju (MS) Edição: Sergio Azevedo Edição e Mixagem de Som: Mauricio Fonteles e Marco Rezende Trilha Sonora: Magda Pucci Cantos Kaiowa: Nhändesy do Tekoha Takuara Elenco: Arami Veron, Carmen Cavalheiro, Júlia Veron, Valdelice Veron e Povo Kaiowa do Tekoha Takuara.

SINOPSE

Nossas mães lideram a retomada do Tekoha Takuara pelo nosso modo de ser e viver – nhande reko. O agronegócio avança sobre corpos-terrás indígenas no Mato Grosso do Sul. A luta para recuperar a terra sagrada, a essência da vida na nossa cosmovisão. O luto pelo genocídio Kaiowa e Guarani no Brasil, faz com que elas próprias definam o tipo de abordagem para suas questões latentes e busquem, na natureza, as soluções. A demanda por dignidade, longevidade e pertencimento nos mostra a ancestralidade da cura pelo feminino, que há gerações sana as estruturas físicas e emocionais da nossa sociedade.

FICHA TÉCNICA

Direção: Mariana Campos e Raquel Beatriz Produção Executiva: Mariana Campos Roteiro: Mariana Campos e Raquel Beatriz Direção de Produção: Ana Beatriz Silva Direção de Fotografia: Karen Ferreira e Eric Paiva Montagem: Raquel Beatriz Som direto: Amanda Moraes, Raquel Lázaro e Vilson Almeida Designe de som e Mixagem: Raquel Lázaro.

SINOPSE

Tia Ciata é um curta-metragem documental que aborda o protagonismo feminino negro sob a ótica de Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, uma mulher de suma importância para a história e cultura brasileira.



VIUÊNCIA
E OFICINA

PAÇO DO FREVO

18 e 19/08

9h 30

O QUE PODEM AS MULHERES PARA A LEGITIMAÇÃO E ESCRITURA HISTÓRICA DOS FILMES DE MULHERES E DE SUAS TRAJETÓRIAS?

Após dois anos da primeira Vivência em Curadoria da Perspectiva das Mulheres no Cachoeira Doc (2016), o encontro surge novamente no FINCAR (2018), resultado da parceria entre os festivais. Trata-se de uma continuidade da reflexão sobre o tema que não se esgota, levando em conta a passagem dos acontecimentos entre esses dois momentos.

Em 2016, as bases já eram desenhadas pela vivência em sua provocação:

“Quando pensamos que a existência histórica dos filmes é uma construção da crítica e das instituições curatoriais, instâncias majoritariamente ocupadas por homens, como não suspeitar que a aparente frágil presença de mulheres no cinema brasileiro não se deve também às perspectivas masculinas que estariam imiscuídas aos critérios de valoração dos filmes? Nos perguntamos, então, em que medida a atuação minoritária das mulheres na curadoria e na crítica condiciona os parâmetros de legitimação dos filmes em vigor, bem como a notável negligência crítica em relação às mulheres do/no cinema brasileiro. Assim, a partir da consideração de que a curadoria, instância fundamental para a inscrição dos filmes na História dos cinemas, é uma ação política e perspectivada, a Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres levanta e tenta enfrentar a questão: o que podem as mulheres para a legitimação e escritura histórica dos filmes de mulheres e de suas trajetórias?”

Chegamos a 2018 e muito se debateu e se tensionou dentro e fora dos espaços de arte e de festivais de cinema. O debate sobre representatividade e representações das mulheres aprofundou-se com a forte incorporação da noção de interseccionalidade, ou seja, com a intensificação dos tensionamentos e reflexão sobre o cruzamentos entre questões de gênero, classe e raça. A localização sócio-histórica dos corpos que ocupam os espaços de curadoria e realização vem se fazendo urgente. A afirmação dos sujeitos que agenciam as tramas de visibilidades na cena cinematográfica enquanto corpos historicamente posicionados tem tornado-se uma demanda, sendo essa afirmação não um fim em si mesma, mas um ponto de partida para um debate estético-político sobre as imagens.

Parece que o mesmo texto provocativo de 2016 se faz ainda atual e devemos destrinchá-lo mais. Pois é possível notar que nesses tensionamentos, o teor político do trabalho curatorial e de realização é questionado a que veio, não cabendo mais o discurso de olhar neutro e universal. Isso também se valendo para as produções audiovisuais de autoria de mulheres.

Na perspectiva das mulheres, como não poderia deixar de ser, com mulheres no plural. Nós, em nossa diversidade e divergências, debatemos o que DAR A VER e COMO. Sem pretender um discurso harmonioso feminino comum, questionamos se o consenso nos serve em nossos debates sobre as imagens e seus gestos políticos.

VIVÊNCIA EM CURADORIA

Na segunda edição da Vivência em Curadoria da Perspectiva das Mulheres, nos reuniremos para debatermos provocações propostas por cinco curadoras: Amaranta Cesar, Janaína Oliveira, Carol Almeida, Lia Letícia, Maria Cardozo e Caroline Pavez Torrealba. . A partir de suas experiências e reflexões sobre curadoria, cada uma delas levará ao grupo três objetos (filmes, textos, imagens etc) a partir dos quais serão desenvolvidos os debates.



FACILITADORAS

Amaranta Cesar é professora e pesquisadora de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. É Doutora em Estudos Cinematográficos pela Universidade de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Idealizou e é curadora do CachoeiraDoc – Festival de Documentários de Cachoeira, realizado na cidade de Cachoeira, Bahia. Tem publicado artigos e capítulos de livro sobre Cinemas Africanos e das Diásporas, Cinemas Indígenas, Documentário e Cinemas Militantes.

Janaína Oliveira é pesquisadora e curadora, é doutora em História e professora desta disciplina no Instituto Federal do Rio de Janeiro – Campus São Gonçalo, onde coordena o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígena (NEABI). É membro da APAN (Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro), além de idealizadora e coordenadora do FICINE, Fórum Itinerante de Cinema Negro (www.ficine.org). Atualmente é professora visitante no Centro de Estudos Africanos na Universidade de Howard, em Washington D.C. nos EUA.

Carol Almeida é doutoranda no programa de pós-graduação em Comunicação na UFPE, com pesquisa centrada no cinema contemporâneo brasileiro, é integrante do coletivos Elviras (Mulheres Críticas de Cinema), da Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema) e do Mape (Mulheres no Audiovisual Pernambuco). Já integrou juries de festivais como Tiradentes, Mostra de São Paulo, Janela de Cinema e Animage. Faz parte da equipe curatorial do festival Olhar de Cinema (Curitiba), ministra com frequência uma oficina sobre representação da mulher no cinema e escreve sobre cinema no blog foradequadro.com

Lia Letícia é natural de Porto Alegre, trabalhou com cenografia em teatro e escola de samba. No final da década de 90 muda-se para Olinda e explora a pintura em diversos suportes, inclusive o audiovisual. Surgem as primeiras investigações em videoarte e filmes experimentais. Além de escrever e dirigir seus próprios filmes, trabalha como diretora de arte. É educadora no projeto de experimentação audiovisual Escola Engenho e no Tardes de Quintal. Coordena o Cinecão, a Mostra Criaturas Urbanas, além de projetos na Galeria Maumau.

Maria Cardozo é diretora e montadora graduada em jornalismo pela Unicap. Idealizadora e diretora artística do Festival Internacional de Cinema de Realizadoras – FINCAR; mestrande em Comunicação na UFPE, onde pesquisa sobre curadoria audiovisual com mulheres. Seu primeiro longa, “Onde começa um rio”, aborda as ocupações universitárias de 2016.

Caroline Pavez Torrealba é produtora audiovisual em Punta Arenas, no Chile, desde 2001. A sua trajetória na indústria cinematográfica incluem os longas-metragens “Taxi para tres”, “Mi mejor enemigo”, “Gente mala del Norte”, “Patagonia de los Sueños”. Sua aproximação com audiovisual foi através de formação não sistemática. Fez cursos de produção e gestão cultural em Cuba, Argentina e Chile, e é a produtora do grupo cultural Proa, desde a sua criação em 2007, onde é coordenadora e curadora da Mostra de Cinema Latinoamericano “Polo Sur”, em Punta Arenas. Em 2013 se aperfeiçoou na escola internacional de cinema e televisão em San Antonio de Los Baños, Cuba, no curso de “Curadoria e networking para mostras e festivais de cinema”. polosurlatinoamericano.com.





OFICINA CINE LATINO

MULHERES NO CINEMA LATINO-AMERICANO

A oficina teórica sobre mulheres no cinema latino-americano abordará a história do cinema latinoamericano através do olhar de duas diretoras e seus períodos históricos. Sara Gomez, a primeira cineasta mulher (e negra) do cinema cubano pós-revolução, e Paz Encina, cineasta paraguaia que tece um cinema sobre a memória.

FACILITADORA

Lilian de Alcântara

Lilian é graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal da Integração Latino-americana, dirigiu Putta (2016) e Onde Anoitece (2018), pesquisa história do cinema latino-americano. Foi bolsista do Núcleo de Audiovisual e Documentário da Fundação Getúlio Vargas (RJ) e atualmente trabalha com preservação audiovisual no Vídeo nas Aldeias. Já foi oficineira no Encontro Internacional de Letras, no Ponto de Cultura Cinema de Animação e na Associação Floresta Protegida, também nos festivais Animacine e Maré.



EQUIPE

Direção Artística
Maria Cardozo

Curadoria
Ana Carvalho
Aurora Jamelo
Cíntia Lima
Elaine Gomes
Íris Regina Gomes
Janaína Oliveira
Maria Cardozo
Mariana Porto
Sabrina Luna

Curadoras Assistentes

Erlania Nascimento
Julia Karam
Karla Fagundes
Mariana Souza
Rayanne Layssa

Arte e Vinhetas
Bia Rodrigues

Website
Lady Laay

Fotografia
Beatriz Ataídio

Projeção Cine Teatro
Bianor Mendonça Monteiro
Bruna Tavares
William Tenório

Assessoria de Comunicação
Karolina Pacheco

Registros em Vídeo
Pedro Severien

Produção Executiva
Lívia de Melo

Coordenação de Produção
Julia Machado

Produção de Articulação
Anna Andrade

Assistência de Produção
Jéssica Otaviano
Thayná Almeida

Gestão de Cópias e Legendas
Ivich

Assistente de Legendagem
Pedro Melo

Monitoria
Adriene Primo
Aline de França
Camila de Queiros
Natália Araújo
Sophia William
Tatiana Quintero
Xalana Louis

Controllers
Luíza Tenório
Vitor Cunha

Coordenação do Catálogo
Julia Karam

Diagramação do Catálogo
Manoelle Scortegagna

Produção
Orquestra Cinema Estúdios
Vilarejo Filmes

AGRADECIMENTOS

Amaranta Cesar
 Ayla Oliveira
 Bruna Tavares
 Bruno Araújo
 Camila de Moraes
 Camillo César Alvarenga
 Emmanuel Silva
 Carol Almeida
 Caroline Oliveira
 Caroline Pavez
 Catarina Apolônio
 Cauleen Smith
 Anisia Uzeyman
 Clara Arruda
 Dani Nigri
 Ernesto de Carvalho
 Fefa Lins
 Gabriela Monteiro
 Giuliana Miguel
 Graci Guarani
 Janaína Oliveira
 Joana Pires
 Júlia Karam
 Juliana Trevas
 Karina Nobre
 Karla Ferreira
 Lenne Ferreira
 Lia Letícia
 Lilian de Alcântara
 Lisa Li
 Ludimila Carvalho
 Manoele Scortegagna
 Marcelo Lordello
 Marcelo Pedroso
 Maria Eduarda Menezes
 Movimento da Mulher Trabalhadora
 Rural do Nordeste - MMTR-NE
 Natália Lopes
 Patrícia Ferreira
 Paula Loureiro
 Pedro Severien
 Renata Cavalcanti
 Sophia Branco
 Sophia Pinheiro

Tila Chitunda
 Uilma Queiroz
 Verônica Santana
 William Tenório

Cinema da Fundaj:
 Ana Farache
 Bernardo Lessa
 Edimar Santos
 Ernesto Barros
 Thayná Lázaro

Cinema São Luiz:
 Gustavo Coimbra
 Geraldo Pinho
 Arthur Abdon
 João Bosco
 Miguel Tavares
 Arthur Frederick
 Eliane Muniz
 Taís Alves
 Ione Jesuíno
 Wilma Carvalho
 Alexandre Amorim
 Adriano Mota
 Luiz Gustavo
 Edmilson Severino
 Inaldo Silva
 Mônica Estima
 Ivanildo Leandro
 Adriana Queiroz
 Joyce Suelen

Cine Teatro Bianor Mendonça Monteiro:
 Ângelo Fábio Barros de Souza
 Carminha Lins
 Clerrom Moreira
 Emanuel David D'Lucard
 Jarmeson Lima
 Juvino Agner
 Karolina Pacheco
 Olímpio Costa
 Uel Silva

PRODUÇÃO



INCENTIVO



APOIO



PARCERIAS



II FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE REALIZADORAS
WWW.FINCAR.COM.BR