SOU SUJEITO / ESTOU SUJEITA

Formas de autoinscrição no cinema experimental de mulheres (EUA, 1990-1993)

Carla Italiano

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

Carla Alice Apolinário Italiano

SOU SUJEITO / ESTOU SUJEITA:
Formas de autoinscrição no cinema experimental de mulheres (EUA, 1990-1993)

Belo Horizonte
2024

Carla Alice Apolinário Italiano

Sou sujeito / Estou sujeita:
Formas de autoinscrição no cinema experimental de mulheres (EUA, 1990-1993)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Comunicação Social.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Roberta Oliveira Veiga.

Linha de pesquisa: Pragmáticas da Imagem.

Bolsista CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Belo Horizonte
2024

301.16
I88so
2024

Italiano, Carla Alice Apolinário.

Sou sujeito / estou sujeita [manuscrito] : formas de autoinscrição no cinema experimental de mulheres (EUA, 1990-1993) / Carla Alice Apolinário Italiano. - 2024.

266 f.

Orientadora: Roberta Oliveira Veiga.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1.Comunicação – Teses. 2. Mulheres - Teses. 3.Autobiografia - Teses. 4. Cinema experimental – Teses. 5. Feminismo - Teses. I. Veiga, Roberta Oliveira. II.Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

"Sou Sujeito / Estou Sujeita: Formas de autoinscrição no cinema experimental de mulheres (EUA, 1990-1993.)"

CARLA ALICE APOLINÁRIO ITALIANO

Tese de Doutorado defendida e aprovada, no dia vinte e oito de junho de dois mil e vinte e quatro, pela Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelas seguintes professoras:

Profª Roberta Oliveira Veiga - Orientadora
DCS/FAFICH/UFMG

Profª Cláudia Cardoso Mesquita
DCS/FAFICH/UFMG

Profª Alessandra Soares Brandão
UFSC

Profª Ramayana Lira de Sousa
UNISUL

Profª Janaína Pereira de Oliveira
IFRJ

Belo Horizonte, 28 de junho de 2024.

Documento assinado eletronicamente por **Roberta Oliveira Veiga**, **Professora do Magistério Superior**, em 03/07/2024, às 10:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Janaína Pereira de Oliveira**, **Usuário Externo**, em 03/07/2024, às 18:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Alessandra Soares Brandão**, **Usuário Externo**, em 03/07/2024, às 21:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Ramayana Lira de Sousa**, **Usuário Externo**, em 03/07/2024, às 21:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Claudia Cardoso Mesquita**, **Professora do Magistério Superior**, em 04/07/2024, às 09:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3299851** e o código CRC **93416066**.

Aos jardins de minha mãe.

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe, Maria das Neves Italiano, por semear e cultivar o terreno de celebração da vida sem o qual este trabalho, e esta pesquisadora, não existiriam; a meu pai, Abimael Apolinário da Silva, por ter me ensinado a lição de que eu era capaz, e a meus irmãos, José Marcelo, Ana Macia, João Pedro, pela caminhada.

Agradeço à orientadora desta tese, Roberta Veiga, pelo apoio irrestrito e pelas parcerias de anos, afetivas e profissionais, que tornaram possível a materialização de uma pesquisa que entrelaçou nossos interesses compartilhados e que foi desabrochando com o tempo, a muitas mãos e vários corações;

Às professoras que integram a banca de qualificação, Alessandra Brandão e Cláudia Mesquita, uma grande amiga há quase duas décadas, que num estágio ainda preliminar da escrita se dispuseram a manter um diálogo cuidadoso com o material, dando sugestões valiosas para o percurso;

À carinhosa interlocução com a professora Patricia White e o professor Timothy Corrigan, que me acolheram durante o período de doutorado sanduíche na University of Pennsylvania, viabilizado pelo Programa Institucional de Internacionalização – CAPES/PrInt, oferecendo indicações preciosas para a longa estrada a seguir;

Às/aos docentes da linha Pragmáticas da Imagem, que de maneiras distintas e atenciosas ajudaram a guiar o trabalho para rumos cada vez mais instigantes: André Brasil, César Guimarães, Eduardo de Jesus, Luciana Oliveira e Cláudia Mesquita. Também agradeço a demais docentes e integrantes do colegiado do PPGCOM-UFMG pelas referências e pelo suporte que tornaram possível a concretização da tese: Paula Simões, Daniel Reis, Bruno Leal, Carlos d'Andréa, Joana Ziller, Phellipy Jácome, Carlos Mendonça, Ângela Marques e especialmente Elaine Martins, da secretaria do programa;

Às leitoras cuidadosas e amigas preciosas que contribuíram para a revisão dessas páginas, ajudando a navegar por entre amontoados de ideias e palavras: Natália Marchiori, Julia Fagioli, Juliana Gusman e Naara Fontinele dos Santos; à revisão externa de Nina Giacomo e Bruni Emanuelle Fernandes; e à criadora da capa Patrícia Fernandes.

Agradeço profundamente aos amores e amizades com quem compartilho as marés altas e baixas da vida, na beleza da intimidade e na construção dos cotidianos (presenciais e virtuais): Ana Carolina Antunes, Leonardo Amaral, Marisa Merlo, Milene Migliano, Glaura Cardoso Vale, Júlio Cruz, Victor Guimarães, Luís Fernando Moura, Maria Ines Dieuzeide. E aos

presentes da vida que a estadia na Filadélfia me proporcionou, nos encontros do coração: Marcus Owens, Simone Cavalcante, Yoonbin Cho;

Aos ensinamentos de amigas/os e companheiras/os no ofício de curadoria e programação dos festivais que integrei na última década, por me permitirem enxergar as ricas interseções entre universo acadêmico e sala de cinema que acabaram encontrando abrigo neste trabalho. Da escola que foi o forumdoc.bh, agradeço imensamente à Junia Torres, Cora Lima, Paulo Maia, Ewerton Belico, Daniel Ribeiro, Arthur Medrado, Carla Maia, Bruno Vasconcelos, Ana Carvalho, Pedro Aspahan, Roberto Romero, Rafael Barros, Renata Otto, Ruben Caixeta, Pedro Leal, Bernard Machado. Do festival Olhar de Cinema de Curitiba, agradeço às/aos comparsas de aventura Camila Macedo, Eduardo Valente, Carol Almeida, Antônio Júnior, Gabriel Borges, Kariny Martins e Giulia Maria. Da mostra Mulheres Mágicas, à parceria sensível de Tatiana Mitre, com quem pude construir um belo sabá de bruxas, a Juliana Gusman que veio somar nas artimanhas da magia e a Silvia Federici, por seguir nos inspirando; a todas/os participantes da mostra El Camino em nossas travessias sul-americanas, junto a Leonardo e Marisa; e do festival FENDA, a Victor e Luís, com quem tanto aprendi sobre cinema experimental;

Às integrantes da mostra retrospectiva "Su Friedrich e outras imagens para o invisível" do Olhar de Cinema, pensada em conjunto com Carol e Camila, um acontecimento fundamental para essa tese, especialmente pela contribuição de Kênia Freitas, Ramayana Lira e Alessandra Brandão na mesa de debate; e agradeço às demais conversas afetivas sobre curadoria que conservo em outras esferas com Aaron Cutler, Janaína Oliveira, Ana Siqueira, Layla Braz, Vanessa Santos, Sophia Pinheiro, Lila Foster, Mariana Shellard;

Às realizadoras Su Friedrich e Yvonne Rainer, pela abertura e generosidade com que aceitaram dialogar com uma doutoranda brasileira perdida em Nova York. Às interlocuções durante o período nos Estados Unidos, com quem atenciosamente dedicou uma parte de seu tempo para escutar sobre uma pesquisa em curso: às professoras Karen Redrobe e Meta Mazaj e ao professor Jonathan Katz pela escuta atenta; a Nicola M. Gentili e prof. Paul Saint-Amour por desvendarem as questões institucionais; a Aline Portugal e Fred Benevides por me acolherem em sua casa, a Lívia Perez pelas indicações de vida acadêmica no estrangeiro, e a Haroldo Lima, pela partilha sobre cinemas *queer* em primeira pessoa; aos colegas e *roomates* Emma Jacobs, Anat, Sergey, Sofia Fasullo e An Van; a Louis Massiah, do Scribe Video Center, pela conversa luminosa sobre Camille Billops; à J.T. Takagi da instituição Third World Newsreel; às horas passadas no Lesbian Herstory Archives;

Às *compañeras* do grupo de pesquisa Poéticas femininas, políticas feministas pelas muitas pontes erguidas ao longo do processo: Larissa Costa, Larissa Muniz, Nathalia Gomes, Carla Onodera, Iara Helena Magalhães, Daniel de Matos, Marina Fonseca, Taciana Lemos, Sthael Gomes, Lui Nascimento, Anna Karina Bartolomeu, Karla Holanda, Patrícia Machado, Rúbia Mércia Medeiros, Maria Luiza Sena e demais;

Às/aos colegas estudantes do PPGCOM, colóquio discente, representação discente e grupo Poéticas da Experiência pela perseverança de nossas jornadas paralelas, marcadas pela simultaneidade desafiadora de um desgoverno e uma pandemia: Alessandra Brito, Fabio Rodrigues Filho, Breno Henrique, Ousmane Sané, Aiano Mineiro, Nicole Batista, Gustavo Jardim, Luís Felipe Flores, Tatiana Carvalho Costa, Leandro Lopes, Bruno Hilário, Gracila Vilaça, Rafael Francisco, Etiene Martins, Luiz Rangel, Ester Santos, Antônio Fausto, Kellen Xavier, Letícia Bispo, Marcela Lins, Darllam Cruz, Fabio de Carvalho, Renan Eduardo, Luís Coutinho, Eduardo Azevedo e demais;

Às participantes das disciplinas de Cinema e Feminismo (2020) e Novas estéticas da imagem (2021) de quem tive a honra de ter sido professora durante o doutorado, bem como às minhas primeiras orientandas de graduação, Brenda Macedo e Catharini Oliveira, pelos ensinamentos; e às conversas produtivas durante as apresentações nos congressos SOCINE, Colóquio Discente PPGCOM, O Cinema e as Outras Artes, Fazendo e Desfazendo Gênero;

E agradeço a todas as pessoas com quem compartilhei algum pedaço da pesquisa e dos afetos nesses anos de trajetória acadêmica: Beth Medeiros, Mariana Souto, Luísa Lanna, Fernando Pacheco, Marina Hanashiro, Juliana Antunes, Christopher Harris, Cauleen Smith, Fábio Menezes, Patricia Mourão, Éri Sarmet, Heitor Augusto, Roberto Cotta, André Novaes, Vitor Miranda, Matheus Antunes, Clara Olac, Diana Gebrim, Paula Kimo, Letícia Marotta, Júlia Mesquita, Nina Gazire, Bernard Belisário, Francisco Orlandi Neto, Nina Kopko, Bruno Grandi, Duna Dias, Ana Bahia, Jaque Del Debbio, Alexandra Duarte, Andreza Vieira, Leonardo Vieira, Marco Chagas, Elaine do Carmo, Bebeto Abrantes, Carlos Alberto Mattos, Arthur Senra, Pedro Marra, Pedro Veras, Claire Allouche.

Esta tese foi realizada com apoio da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Brasil.

RESUMO

Esta pesquisa opera no cruzamento entre três campos de saber: as perspectivas feministas, o universo das práticas autobiográficas e as formas de experimentação no cinema. Seu recorte se volta para o contexto do início da década de 1990 ao reunir três realizadoras estadunidenses: Su Friedrich, Camille Billops e Cheryl Dunye. Com modos distintos de estar no mundo e nas imagens, elas lançam mão de estratégias singulares a fim de levarem seus corpos, lembranças, sentimentos e reflexões para o fazer fílmico. Assim, a pesquisa analisa como os filmes que integram o *corpus* constroem pontes entre perspectivas pessoais e experiências coletivas por meio de formas de autoinscrição fílmica. Analisaremos quais procedimentos eles empregam a fim de construir poéticas feministas no cinema através de modos de experimentação com as imagens e os sons, atravessados por suas "posicionalidades" enquanto mulheres negras e/ou lésbicas. Ao mobilizar estratégias diversas nas suas maneiras de negociar com as realidades, as memórias e as pessoas filmadas, cada obra elabora um "nós" que se reconhece circunstancial, ao mesmo tempo que precisa lidar com os desafios de dizer "eu". Os filmes do *corpus* são *Sink or Swim* (1990), de Su Friedrich; o longa-metragem *Finding Christa* (1991) e o curta *Suzanne, Suzanne* (1982), codirigidos por Camille Billops e James Hatch; e três curtas em vídeo realizados por Cheryl Dunye: *Janine* (1990), *She Don't Fade* (1991), *An Untitled Portrait* (1993).

Palavras-chave: Poéticas feministas; Autobiográfico; Cinema experimental

ABSTRACT

This research operates at the intersection of three fields of knowledge: feminist perspectives, the domain of autobiographical practices and experimental forms of filmmaking. It focuses on the context of the early 1990s and addresses three American filmmakers: Su Friedrich, Camille Billops and Cheryl Dunye. With different ways of existing in the world and in images, these artists use unique strategies to bring their bodies, memories, feelings and thoughts to filmmaking. The dissertation therefore investigates how the films that make up the corpus build bridges between personal perspectives and collective experiences through forms of filmic self-inscription. We analyze what procedures they employ in order to create feminist poetics in cinema through ways of experimenting with images and sounds, informed by their positionalities as black and/or lesbian women. By mobilizing different strategies in their ways of negotiating with the realities, memories and people filmed, each work creates a "we" that recognizes itself as circumstantial, while at the same time having to deal with the challenges of saying "I". The films in the corpus are *Sink or Swim* (1990) by Su Friedrich; the feature *Finding Christa* (1991) and the short *Suzanne, Suzanne* (1982), co-directed by Camille Billops and James Hatch; and three video shorts directed by Cheryl Dunye: *Janine* (1990), *She Don't Fade* (1991), and *An Untitled Portrait* (1993).

Keywords: Feminist poetics; Autobiography; Experimental filmmaking

LISTA DE IMAGENS

Fig. 1-2: Fotogramas de *Chronicles of a Lying Spirit (by Kelly Gabron)* (1992, C. Smith) **p. 17**
Fig. 3: Cheryl Dunye. Fotograma de *Janine* (1990, Cheryl Dunye) **p. 28**
Fig. 4. Su Friedrich. Fotograma de *Sink or Swim* (1990) **p. 30**
Fig. 5-6: Fotogramas de *Finding Christa* (1991, Camille Billops) **p. 36**
Fig. 7-9: Assinaturas. Fotogramas de *Janine*, *Sink or Swim* e *Finding Christa* **p. 49**
Fig.10: Fotograma de *Finding Christa* (1991, Camille Billops) **p. 55**
Fig. 11-13: Fotogramas de *Vanilla Sex* (1992, Cheryl Dunye) **p. 62**
Fig. 14-15: Fotogramas de *Sink or Swim* (1990, Su Friedrich) **p. 69**
Fig. 16: Carta ao pai. Fotograma de *Sink or Swim* (1990, Su Friedrich) **p. 79**
Fig. 17-19: O salto. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990) **p. 88**
Fig. 20-21: Paterno. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990) **p. 91**
Fig. 22-23: Cenas de uma infância. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990) **p. 94**
Fig. 24: Reprodução de trecho de *Fun Home: uma tragicomédia em família* **p. 96**
Fig. 25-26: Cenas de outra infância. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990) **p. 97**
Fig. 27-28: Capítulo "Memória". Fotogramas de *Sink or Swim* (1990) **p. 106**
Fig. 29-30: Fantasia. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990) **p. 110**
Fig. 31-32: A borda da pele. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990) **p. 111**
Fig. 33-34: Ponto de vista. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990) **p. 116**
Fig. 35-36: Carnal. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990) **p. 118**
Fig. 37-38. Matéria. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990) **p. 123**
Fig. 39-41: Emergências. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990) **p. 126**
Fig. 42-43: Semelhanças. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990) **p. 130**
Fig. 44: Tempo. Fotograma de *Gently Down the Stream* (1981) **p. 133**
Fig. 45: O diário de Susan Friedrich **p. 134**
Fig. 46: Painel: "As nadadoras". Fotogramas de *Sink or Swim* (1990) **p. 137**
Fig. 47: Gravura *I Am Black, I Am Black, I Am Dangerously Black* (1973, C. Billops) **p. 139**
Fig. 48: Três gerações. Fotograma de *Suzanne, Suzanne* (1982) **p. 142**
Fig. 49-50: Mãe e filha. Fotogramas de *Suzanne, Suzanne* (1982) **p. 144**
Fig. 51: O reflexo. Fotograma de *Suzanne, Suzanne* (1982) **p. 148**
Fig. 52-53. Conversas. Fotogramas de *Finding Christa* (1991) **p. 150**
Fig. 54. Reencontros. Fotograma de *Finding Christa* (1991) **p. 153**
Fig. 55-57: Recital: o juiz, a tecladista e Bootsie. Fotogramas de *Finding Christa* (1991) **p. 156**
Fig. 58: Camille e Christa em filme de família. Fotograma de *Finding Christa* (1991) **p. 159**
Fig. 59-60: Performances de Christa e Margaret. Fotogramas de *Finding Christa* (1991) **p. 165**
Fig. 61: O médico de bonecas. Fotograma de *Finding Christa* (1991) **p. 167**

Fig. 62-63. Esculturas de Camille Billops: *Mother* (1971), à esquerda; *The story of mom* (1981), à direita. **p. 171**
Fig. 64: Camille Billops no seu ateliê. Fotograma de *Finding Christa* (1991) **p. 176**
Fig. 65-67: Um jogo de cartas e A noiva. Fotogramas de *Finding Christa* (1991) **p. 180**
Fig. 68-69: Pinturas: *Self Portrait* (1940), de Loïs Mailou Jones; *Vivian (Self-portrait)* (1965), de Vivian E. Browne. **p. 185**
Fig. 70: Fotograma de *Finding Christa* (1991) **p. 185**
Fig. 71-73: Fotografias da *Kitchen Table Series* (1990), de Carrie Mae Weems **p. 187**
Fig. 74: Amigos em roda. Fotograma de *Finding Christa* (1991) **p. 187**
Fig. 75: Serigrafia *Groovin' High* (1996) de Faith Ringgold **p. 189**
Fig. 76: Foto de encontro de família. Fotograma de *Finding Christa* (1991) **p. 189**
Fig. 77: Painel: "Carta a Camille". Fotogramas de *Finding Christa* (1991) **p. 192**
Fig. 78-79: As trabalhadoras. *Finding Christa* (1991) (fotogramas) **p. 196**
Fig. 80-82: Slides da *Hatch-Billops Collection* **p. 197**
Fig. 83: Painel: "O protagonismo revolucionário". Fotogramas de *Finding Christa* **p. 200**
Fig. 84: Entre dois amores. Fotograma de *She Don't Fade* (1991) **p. 204**
Fig. 85-86: Fotografias de Fae Richards no *The Fae Richards Photo Archive* **p. 207**
Fig. 87-88: Howardena Pindell. Fotogramas de *Free, White and 21* (1980) **p. 211**
Fig. 89-90: A paixão. Fotogramas de *The Potluck and the Passion* (1993) **p. 214**
Fig. 91: Cheryl Dunye como Shae Clarke. Fotograma de *She Don't Fade* (1991) **p. 217**
Fig 92-93: Arquivos de juventude. Fotogramas de *Janine* (1990) **p. 218**
Fig. 94-95: Fraterno. Fotogramas de *An Untitled Portrait* (1993) **p. 220**
Fig. 96-97: Confidências. Fotogramas de *Janine* (1990) **p. 223**
Fig. 98-99: O *queer* da fofoca. Fotogramas de *She Don't Fade* (1991) **p. 226**
Fig. 100-101: Sexo. Fotogramas de *She Don't Fade* (1991) **p. 229**
Fig. 102-103. Sexo II. Fotogramas de *She Don't Fade* (1991) **p. 231**
Fig. 104: Fotograma de *Para todas as moças* (2019, Castiel Vitorino Brasileiro) **p. 245**
Fig. 105: Fotograma de *Simpósio Preto* (2022, Katia Sepúlveda) **p. 246**
Fig. 106: Fotograma de *Kaapora – O chamado das matas* (2020, Olinda Muniz Wanderley) **p. 247**
Fig. 107: Fotograma de *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* (2021, Éri Sarmet) **p. 249**

SUMÁRIO

Introdução **15**

Feministas, nós? 18

Autoinscrição na terceira pessoa 22

Desmedidas de uma curadoria 28

Um problema de pesquisa 36

Sobre o arranjo teórico-metodológico 39

Daquilo que move 43

1. Entre o eu e o(s) nós **50**

1.1 Escritos de vida de mulheres **51**

1.2 Quando o pessoal se torna político **57**

1.3 Em busca de uma poética feminista **64**

1.3.1 Os lugares das espectadoras 69

1.4 Caminhos de experimentação **73**

2. *Tell me what you think of me:* Su Friedrich e as brechas do in/visível **81**

2.1 Eu por um outro **85**

2.1.1 Intimidade e distância 91

2.2 Gestos vanguardistas **97**

2.2.1 No conflito entre imagem e palavra 101

2.2.2 Didáticas de invenção e prazer 108

2.3 Ressonâncias / Resistências **115**

2.3.1 Do pai ao patriarcado 115

2.3.2 Parentesco 120

2.3.3 As nadadoras 126

2.4 Diário de uma busca por Su Friedrich **131**

3. *Dangerously Black*: o poder da autodefinição em Camille Billops **138**

3.1 Sobre um cinema pessoal **138**

3.1.1 Duplamente Suzanne 141

3.1.2 Nós, em diálogo 148

3.2 Laços que unem? **156**

3.2.1 Como se fossem mãe e filha 159

3.2.2 Quase em casa 165

3.3 Das imperfeições da forma **171**

3.3.1 Radical em disputa 173

3.3.2 Sob o risco do artifício 179

3.3.3 Militância e artes negras mulheristas 183

3.4 Carta a Camille Billops **192**

4. Cheryl Dunye e muitas outras: uma nova grafia do meu nome **201**

4.1 Dunyementaries **204**

4.2 A autodefinição reinventada **217**

4.3 Outras como eu **226**

5. Na encruzilhada: notas finais, provisoriamente **234**

5.1 Curadorias insólitas (em quatro tempos) **244**

Programa 1 245

Programa 2 246

Programa 3 247

Programa 4 249

Referências **251**

Introdução

Em baixa voz
violento os tímpanos do mundo
Antevejo
Antecipo
Antes-vivo

Conceição Evaristo

Uma colagem de imagens de procedências diversas aparecem e desaparecem, em alta velocidade, na superfície de uma tela. Sua heterogeneidade salta dos olhos: são fotografias, recortes de livros, pedaços de cartas, textos datilografados, gravuras, cartelas de cores e ilustrações de diferentes épocas e traços, que parecem se sobrepor, ou talvez se chocar, em discursos conflitantes. No meio das imagens, vemos autorretratos em *polaroid* da cineasta, geralmente sozinha e de frente para o espelho, em diferentes roupagens. Ora, ela é uma dançarina, tal qual a garotinha de uma foto desconhecida, pendurada num dos cantos do quarto; ora ela copia ironicamente a pose de uma antiga ilustração racista, com uma melancia entre as mãos. Noutro momento, ela é a fundadora de uma nova facção do partido dos Panteras Negras. Enquanto, na sequência, ela contempla a luz difusa do sol de verão, que entra pela fresta de uma janela semiaberta.

Assim tem início as *Crônicas de um espírito mentiroso (por Kelly Gabron)* (*Chronicles of a Lying Spirit (by Kelly Gabron)*, curta-metragem em 16mm, de pouco mais de seis minutos, lançado em 1992. Quem é, ou quem foi, Kelly Gabron, é difícil dizer. Tudo que sabemos é um conjunto de informações que permite construir uma outra personagem, possivelmente o seu alter ego: a realizadora californiana Cauleen Smith. No filme, uma narração *over* suave, pertencente a uma voz masculina, oficial (e branca), se atém aos fatos dessa vida. Ele nos informa, por exemplo, que em meados de 1966, na Holanda, Cauleen comprou um livro. Ou que, em 1982, ela assistiu televisão por dezenove meses seguidos. E que, em 1763, ela morreu em algum lugar do Triângulo das Bermudas, em decorrência do tráfico transatlântico escravagista.

Neste, que é um de seus filmes iniciais e o primeiro a ter ampla circulação, a artista Cauleen Smith faz um comentário arguto sobre as maneiras como a história e as memórias são construídas e manipuladas. A voz desse narrador benevolente (voz da autoridade, da razão, da História) tenta se sobrepor às vozes femininas subterrâneas – da própria diretora –, que compartilham pedaços de sentimentos, impressões e eventos que marcaram a sua vida; ou, ao menos, é o que nos leva a acreditar. Na metade do curta, ele aparenta se encerrar, mas começa

novamente, do início, repetindo a mesma montagem de fragmentos de imagens e textos, com a mesma narração masculina. No entanto, o embate da banda sonora não só prossegue, como se intensifica, tornando mais possível ler os textos, e ouvir a voz, da realizadora, que acaba se sobrepondo ao final. Dessa maneira, há no filme um embate constante entre diferentes visões e maneiras de descrever essa vida. Elas "competem por espaço", como diz a diretora,[1] a fim de narrar uma existência que se revela cada vez mais plural, mutável e inapreensível. Enquanto isso, a narrativa *sobre* Kelly Gabron (ou Cauleen Smith) dá lugar às histórias *por* Kelly / Cauleen.

O filme apresenta uma reflexão crítica sobre as narrativas oficiais e as vozes frequentemente silenciadas nesses processos, sobretudo, as perspectivas de mulheres negras. Para isso, a diretora convoca uma linguagem experimental, cujos procedimentos remetem a tradições de uma cena de vanguarda consolidada nos EUA, particularmente os gestos de colagem e inscrição de uma perspectiva pessoal, ao apostar na ambiguidade dos elementos fílmicos e na opacidade de suas relações arquitetadas na montagem. A narração de Smith ao final do filme revela a consciência dessas linhagens divergentes, como também aponta para outro tipo de legado. Ela diz: "Sou privilegiada. Sou uma das poucas que podem aprender a usar as ferramentas do senhor para criar o que é meu, para ajudar os meus. Então, essa é a minha história"; e conclui: "Me ergo nos ombros das pessoas que lutam, morrem, pensam, cantam, choram e trabalham para que eu chegasse aqui. Vocês estão comigo sempre".[2] A simultaneidade de recortes sociais historicamente subalternizados, de gênero e racial negro, se concretiza no exercício poderoso de libertação colocado em curso através da obra.

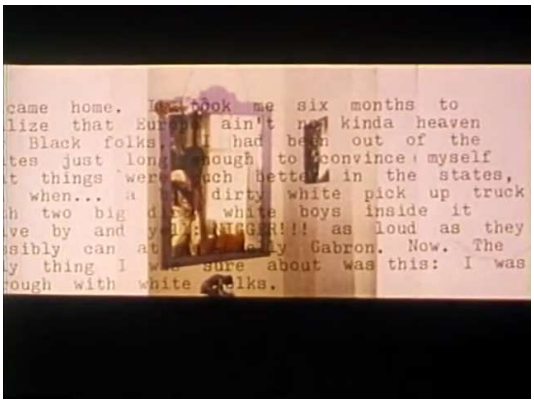
Trata-se de um filme que instaura um problema, ou ainda, uma contradição – produtiva. Problema que vem de uma descrença nas possibilidades de enunciar *eu*, na medida em que ironiza as estratégias usuais de elaboração autobiográfica, seus modos dominantes de subjetivação, frente às existências tornadas invisíveis, indesejadas. Descrença que igualmente se estende ao emprego de operações cinematográficas vindas do campo do experimental, entendidas como via para se empreender uma nova sensibilidade estética e coletiva. Mas, ao mesmo tempo, é um filme que segue investindo na elaboração das experiências pessoais por meio dessas formas vanguardistas de autoinscrição. E o faz de modo a convocar a conexão com matrizes de pensamento feminista negro; por exemplo, na referência de Cauleen à frase notória

---

[1] Cauleen Smith em entrevista a Scott MacDonald. Smith, C. *Camera Obscura*, n. 36, set. 1995.

[2] *Chronicles of a Lying Spirit (by Kelly Gabron)* (1992, 16mm, EUA) dir. Cauleen Smith. No original: "I am privileged. I am one of the few who can learn to use the master's tools to make my own, to help my own. So this is my story. [...] I stand on the shoulders of those who fight, die, think, cry, work to get me here. You are always with me" (tradução livre).

de Audre Lorde, de que “as ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa grande" (2019, p. 137). Assim, o problema instaurado por esse filme, na sua peculiar e complexa interseção entre modos de autoinscrição, formas experimentais e pensamentos feministas negros, torna-se um dos disparadores que impulsionam e questionam a investigação que aqui se insinua.



Figuras 1-2: Fotogramas de *Chronicles of a Lying Spirit (by Kelly Gabron)* (1992, Cauleen Smith).

Ao mergulhar no universo das práticas autobiográficas no cinema, um recorte de gênero parece desestabilizar os fundamentos desse campo. O que acontece quando cineastas mulheres se colocam, a um só tempo, à frente e atrás das câmeras? Uma primeira resposta é clara, elas endereçam questões específicas ao cinema, sobretudo quando seus próprios corpos e vivências são convocados para a matéria fílmica. No caso de obras que reivindicam uma perspectiva autobiográfica, isso fica ainda mais evidente. Trata-se da elaboração de uma subjetividade em filme que é tanto criadora quanto objeto do próprio trabalho; é sujeito *do*, e está sujeita *ao* olhar engendrado cinematograficamente, conferindo centralidade à inscrição de um *eu* passível de se tornar histórico, político. Os filmes que derivam dessa dupla incidência, quando alinhados a um caráter autorreflexivo em termos formais, são capazes de desestabilizar os modos de produção e de linguagem dominantes, comerciais ou independentes, propondo formas emancipatórias de construir agência feminina que extrapolam os limites da imagem e do dispositivo cinematográfico. E é isso que nos interessa perseguir aqui.

Impulsionada por essas questões, esta pesquisa examina como são construídas as relações entre perspectivas individuais e experiências coletivas nos filmes que integram o *corpus*. A intenção é investigar como as obras elaboram poéticas feministas no cinema ao criar modos de autoinscrição aliados a propostas experimentais. Não apenas um cinema de inspiração pessoal, mas que sublinhe o seu compromisso de autoinscrição como impulso criador e fator constitutivo; um fazer que coloque em curso uma elaboração discursiva em primeira pessoa, do

singular e do plural, atrelada a uma subjetividade que se autodeclara mulher – com distintas implicações. Frente à amplitude de obras que poderiam ser analisados aqui, o recorte se volta para um contexto específico, nos primeiros anos da década de 1990, na costa Leste dos Estados Unidos, com três realizadoras dotadas de trajetórias e timbres singulares: Su Friedrich, Camille Billops e Cheryl Dunye. Com modos de estar no mundo e em tela profundamente distintos, essas artistas lançam mão de diferentes estratégias a fim de levarem seus corpos, experiências, sentimentos e reflexões para o fazer fílmico. Elas se tornam sujeito e objeto do próprio trabalho, assumindo as implicações nada tranquilas dessa dupla incidência.

Assim, os filmes que integram o *corpus* central desta pesquisa são *Sink or Swim* (*Afunde ou Nade*, 1990, 48'), dirigido por Su Friedrich; o longa-metragem *Finding Christa* (*Encontrando Christa*), 1991, 55') junto ao curta *Suzanne, Suzanne* (1982, 30'), codirigidos por Camille Billops e James V. Hatch. Por fim, serão analisados três curtas em vídeo realizados por Cheryl Dunye no início dos anos 1990 e que integram um conjunto mais amplo por ela denominado *Dunyementaries*. São eles: *Janine* (1990, 9'), *She Don't Fade* (*Ela não desaparece*, 1991, 24'), *An Untitled Portrait* (*Retrato sem título*, 1993, 3'). Outras obras, realizadoras e artistas também serão mobilizados no decorrer do trabalho, acompanhando-nos sob um estatuto mais teórico e não exatamente como objetos de análise específica.

Assim, a gênese desta investigação, ou a sua força motriz, reside no cruzamento entre as formas de autoinscrição e um cinema feito *por* e *sobre* mulheres, que entendemos como feministas. Aliado a formas fílmicas autoconscientes, que instigam à reflexão crítica, esses filmes têm o potencial de questionar os componentes convencionais de cada um desses campos, trilhando rumos instigantes.

Feministas, nós?[3]

De partida, vale reconhecer que esta investigação navega por um terreno movediço, para não dizer traiçoeiro. Ela mobiliza três campos de estudo vastos e relativamente "impossíveis", em que a reunião de qualquer uma dessas obras ou realizadoras sob uma mesma denominação – seja feminista, experimental ou autobiográfica – sinaliza, desde o princípio, diversas problemáticas para cada uma das categorias. A começar com a própria ideia de "feminista", que está no cerne do que nos interessa investigar. Não embarcarei no exercício árduo (e igualmente

[3] Tomamos como inspiração o título do livro de Heloisa Buarque de Hollanda (hoje, Heloisa Teixeira): *Feminista, eu?: Literatura, Cinema Novo, MPB*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

infrutífero) de esboçar uma definição do que seriam os feminismos, nem de listar as diferenciações entre suas vertentes ideológicas e historiográficas nos Estados Unidos. Por ora, algumas tentativas de aproximação a essa ideia podem ajudar a delinear um panorama. Como a formulação oferecida por bell hooks, no seu livro voltado para um público amplo, *O feminismo é para todo mundo* (2018): trata-se de "um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão" (hooks, 2018, p. 17). Uma frase que não dá conta do tamanho do problema e tampouco se pretende tanto. Todavia, ela consegue articular alguns dos aspectos em jogo, especialmente ao posicionar "exploração" no seu cerne, funcionando, por ora, como um interessante ponto de partida.

Na contramão da formulação de hooks, no entanto, essa ideia será usada aqui sempre no plural – feminismos –, reconhecendo a impossibilidade de existir (ou de um dia ter existido) "um" movimento ou pensamento feminista geral, que pudesse aglutinar essa miríade de divergências sociais, históricas, geográficas e subjetivas. Lembrando que feminista e feminismos também estão longe de serem termos consensuais, havendo ainda vários outros, nascidos de contextos marginais de luta e reflexão. Por exemplo, na defesa da palavra "mulherista" (*womanist*), por Alice Walker,[4] a fim de demarcar tanto uma cisão perante o racismo e classicismo que marcavam os movimentos e teorias feministas dominantes no seu país, quanto tomar a especificidade das experiências femininas negras enquanto uma matriz conceitual. Ou na defesa por Lélia Gonzalez (2020), no que concerne o contexto brasileiro, de uma perspectiva que seja afro-latino-americana, convocando o seu conceito de "amefricanidade" como essencial a qualquer pensamento emancipatório feminista. Desse modo, é igualmente fundamental não tomar o sentido de "mulher/mulheres" como uníssono, ou naturalizado, e menos ainda entendê-lo como um pressuposto aos feminismos, uma vez que tratam-se de termos, evidentemente, em disputa.[5] Algo perceptível quando se demonstra o caráter de performatividade inerente à construção social de gênero,[6] evidente na perpetuação de opressões e hierarquias de poder também entre mulheres, atravessadas por forças históricas. Desse modo, buscamos não subscrever a uma visão que procure unificar – a fim de melhor homogeneizar, ou cooptar – as divergências a partir de uma postura dominante.

---

[4] Nas palavras da escritora: "A mulherista está para a feminista assim como o roxo está para a lavanda". Walker, 2021, p. 9.

[5] Um aprofundamento deste extenso e complexo debate a respeito do "sujeito" aparece no artigo de Claudia de Lima Costa "O sujeito no feminismo: revisitando os debates". *Cadernos Pagu*, n. 19, 2002, pp. 59-90.

[6] Como bem apresenta Karla Bessa, ao se aprofundar nas questões e desafios de uma perspectiva feminista-*queer*. In: Bessa, 2015, p. 67-85.

O que está na raiz desses questionamentos é algo mais profundo. Traços que dizem da dimensão fabricada da ideia de gênero no bojo do pensamento ocidental moderno, imposto a outras existências como um dado universal. É o que Maria Lugones denomina "sistema moderno-colonial de gênero" (2020, p. 54), no entrelaçamento dos processos históricos de invenção das categorias de raça e gênero, em que "a raça não é nem mais mítica nem mais fictícia que o gênero – ambos são ficções poderosas" (Ibid., p. 73). A autora toma como disparador a teoria de Aníbal Quijano acerca da "colonialidade do poder", que aponta como a modernidade seria "a fusão das experiências do colonialismo e da colonialidade com as necessidades do capitalismo, criando um universo específico de relações intersubjetivas de dominação sob uma hegemonia eurocentrada".[7]

Em uma análise detalhada, Lugones analisa como, nesse enquadramento de mundo, "o dimorfismo biológico e a organização patriarcal e heterossexual das relações sociais" alimentam o próprio significado de gênero, numa visão que "naturaliza a experiência das pessoas dentro do padrão de poder" (Lugones, 2020, p. 56; 58). Atada à construção de gênero, está a fabricação da ideia de raça, um "giro" colonial que "reorganiza as relações de superioridade e inferioridade estabelecidas por meio da dominação" (Ibid., p. 56). Fundamental apontar como esse desenho incide diretamente nas formas de produção e difusão de conhecimento – marcando, sobremaneira, os feminismos – ao engendrar modos vilipendiadores de colonialidade do saber.

Tais pontos ressoam os importantes questionamentos acerca da própria ideia de "mulher" enquanto categoria social. Um tema abordado pela socióloga nigeriana Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí em *A invenção das mulheres* (2021), publicado originalmente em 1997. Tomando como foco uma análise histórica das sociedades iorubá em regiões de África ocidental, sua investigação tem como premissa a imposição do determinismo biológico, inerente ao pensamento ocidental, às sociedades africanas. Dessa maneira, "para aplicar esta 'bio-lógica' ocidental ao mundo social iorubá (ou seja, utilizar a biologia como uma ideologia para a organização do mundo social), teria que, primeiro, inventar a categoria 'mulher' no discurso iorubá" (Oyěwùmí, 2021, p. 16-17). Uma constatação que tem sérias implicações para o campo dos pensamentos feministas, em especial para suas teorias de maior visibilidade e circulação, ao se indagar se o "patriarcado seria uma categoria transcultural válida" (Lugones, 2020, p. 65), uma vez que coloca em xeque a crença numa espécie de "terreno comum" (a diferença sexual) no qual ele se apoiava.

[7] Aníbal Quijano, "Colonialidad del poder y classificación social" (2000) apud Lugones, 2020, p. 58.

Esses debates, questionamentos e críticas não nos parecem, contudo, constituir impedimentos a esta investigação. Elas se apresentam como disparadores – produtivos, não limitadores – que possibilitam reavaliar e repensar os termos dos debates históricos acerca dos universos de teorias e práticas aqui mobilizados. Um deles diz respeito ao investimento na ideia de "mulheres" como atrelada a posturas feministas e como se posicionar frente às armadilhas redutoras. Nesse sentido, é interessante convocar a reflexão de Claudia de Lima Costa (a partir de uma leitura de Linda Alcoff), ao apontar para a defesa da ideia crítica de "posicionalidade" como possibilidade de escapar às reduções essencialistas. Ela destaca dois pontos:

> Primeiro, esse é um termo relacional; segundo, e talvez mais importante, as diferentes posições, intersectadas por outras categorias sociais e ocupadas pelas mulheres, podem ser usadas como um lugar a partir do qual essas mulheres se engajam com a construção, e não com a simples descoberta dos significados. É nesse sentido que o conceito de posicionalidade evita a traiçoeira rede do essencialismo. Além disso, ele permite que outras identidades sociais e relações além do gênero possam assumir prioridade na formação da consciência multivocal das mulheres (Costa, 2002, p. 77).

Seguindo essa chave do "engajar-se com a construção", no escopo deste trabalho, um *a priori* é reconhecer o caráter simultâneo e inseparável de uma rede complexa de marcadores de diferenças. A intenção é mobilizar esses termos – por exemplo, feminismos – não como um substantivo que intenta definir, e sim como uma adjetivação cujo sentido é sempre volátil; não sendo tomadas como categorias gerais ou estanques, mantendo-se como alvo de questionamento. Assim, o que nos move é delinear aquilo que é emancipatório em cada proposta específica. Emancipação tomada como sinônimo de libertação, que não se reduz exclusivamente à contestação frente a opressões históricas, que tiveram essas mulheres cineastas como motor central, ainda que um fator contestatório esteja também presente em suas obras. Aqui, a palavra emancipação carrega também um desejo propositivo de *criação*, de modos não hegemônicos de organização de mundos, pessoas, afetos, histórias, porvir, na "articulação simultânea de heterogeneidade e da singularidade" (Costa, 2002, p. 61).

Isso é possível graças à especificidade das obras e das realizadoras aqui reunidas. Nos seus respectivos processos criativos, esses trabalhos, abrigados no imaginário conflituoso (supremacista e excludente) dos Estados Unidos, colocam em curso um sentido constante de negociação entre epistemes, tradições, ideologias, modelos linguísticos, estéticos e orais de origens diversas, por vezes opostas. Em suas escolhas, esses filmes também convocam, cada um a seu modo, noções forjadas sob um enquadramento epistemológico moderno, eurocêntrico e heterocentrado – como é o caso, por exemplo, de aspectos de criação autobiográfica. Mas isso não se encerra aí, posto que tais elementos são atravessados, questionados e refeitos a partir de

novos encontros, notadamente, com perspectivas lésbicas e raciais afro-diaspóricas, resultando em obras que carregam as marcas desses embates em suas epidermes. Sendo essa dimensão, combinada a diversos outros fatores, o que possibilita que as obras aqui reunidas não se esvaziem da materialidade de lutas concretas, permitindo-nos tomá-las como casos relevantes para análise.

Autoinscrição na terceira pessoa

Entramos na seara das práticas autobiográficas – ou das criações em primeira pessoa, íntimas, de experiência pessoal, de autorrepresentação, das escritas de si. As terminologias são várias e as suas definições, bastante distintas, cada uma esbarrando em diferentes incertezas e limitações.[8] Certa herança partilhada, talvez pela etimologia grega do termo "autobiográfico" no mundo ocidental – *autos*, *bios*, *graphein*, o relato da vida de quem escreve –, fez com que essa palavra se tornasse mais amplamente reconhecível. É por essa razão que também a empregamos aqui, reconhecendo, de antemão, a impossibilidade de englobar esses diversos modos de criação e de vida sob um mesmo um guarda-chuva conceitual.[9]

Não há um modelo prévio a essas práticas, que têm na literatura seu campo original de teorização. O que persiste é a concretude e a singularidade de cada gesto distintivo a habitar esse universo que é tão popular, embora seja alvo de tantas suspeitas. Essas práticas remetem à ideia de um pacto autobiográfico de que fala Philippe Lejeune (2008), o mais notório (e, possivelmente, o mais afeito a categorizações) dos teóricos do campo. Sua definição pressupõe um contrato tácito com a pessoa leitora, ou espectadora, calcado na premissa de homonímia entre autoria, narrador/a e personagem, sendo esse o seu suposto atestado de "veracidade". Mas a intenção aqui, ao mobilizar o autobiográfico de maneira crítica, é a compreensão de que os "gêneros, como classificações de qualquer tipo, só são significativos (e não perniciosos) quando buscam descrever ao invés de prescrever, respondendo às dinâmicas e idiossincrasias de qualquer trabalho" (Cavitch, 2022, p. 84).

Tratando especificamente do que se denominou campo autobiográfico na tradição literária ocidental de matriz europeia, um dos pontos que se destaca historicamente é a

[8] No decorrer deste trabalho, empregaremos principalmente as expressões autoinscrição e autobiográfico, não por desconsiderarmos suas distinções conceituais, e sim por serem as mais abrangentes e que melhor se alinham às obras investigadas.

[9] Alguns dos principais aspectos do universo das escritas de si autobiográficas são abordados no dossiê "Cinema e Escritas de si" da revista *Devires – Cinema e Humanidades*, v.14, n.2, 2017, organizado por Roberta Veiga, Carla Italiano e Ilana Feldman e lançado em novembro de 2020. Disponível em www.devires.org/produto/revista-devires-v-14-n-2-dossie-cinema-e-escritas-de-si/. Acesso em 10 mar. 2023.

expectativa de espelhamento de quem escreve; "a sua universalidade, sua representatividade, seu papel como porta-voz da comunidade" (Brodzki; Schenck, 1989, p. 1). Para mulheres de variados contextos, no entanto, nunca foi possível entender-se enquanto uma perspectiva de interesse universal, ou um reflexo da sua época. Dessa forma, essas escritoras tomariam de partida que a autobiografia é mediada; que a "sua invisibilidade resulta de sua falta de tradição, da sua marginalidade em uma cultura dominada por homens, da sua fragmentação – social e política, bem como psíquica" (Ibid., p. 1). A ideia de fragmentação é instigante, na medida em que resulta em narrativas episódicas, por vezes disjuntivas e não cronológicas, e que podem estabelecer relações de semelhança com as formas de estar no mundo de suas criadoras. Nesses escritos, é igualmente relevante o reconhecimento da consciência do sujeito textual não como a emulação de algo que existe previamente, e sim como um processo constante de desconstrução e recriação.

Outro elemento historicamente recorrente nos escritos de mulheres dessa linhagem é o foco não na própria história, mas na de outrem, sendo esse o impulso para a escrita. São casos em que "a autodescoberta da identidade feminina parece reconhecer a presença real e os limites de uma outra consciência" (Mason, 1989, p. 22). Esse "outro" geralmente integra o círculo de intimidade de quem escreve, como, por exemplo, membros da família – como no texto prototípico de Margaret Cavendish, *A true relation of my birth, breeding and life* (1656), um apêndice à biografia de seu marido, o duque de Newcastle.[10] Ou a complexidade das influências maternas nas obras de diversas escritoras negras contemporâneas, como na "biomitografia" de Audre Lorde, *Zami: uma nova grafia do meu nome* (1982).

Mas essa correspondência também pode se expandir para outras dimensões, no espelhamento do sujeito com uma entidade divina, amigas/os e amantes ou mesmo com toda uma comunidade.[11] Pensando em termos de uma escrita autobiográfica intencionalmente feminista, a ideia de uma "autografia" (*autography*), como conceitua Jeanne Perreault (1995),

---

[10] Em um dos artigos iniciais de referência para o campo, "The Other Voice: Autobiographies of Women Writers", Mary G. Mason traça a genealogia dessas relações de alteridade na escrita autobiográfica de mulheres até quatro escritoras fundantes, cujos textos sugerem distintas linhagens dessa tradição. São elas: Santa Juliana (Julian) de Norwich, Margery Kempe, Margaret Cavendish e Anne Bradstreet. Para a autora, a figura do "outro" ganha diferentes contornos nesses escritos: em Santa Juliana, há "o foco em uma figura divina e a correspondência com esse ser que se concretiza na relação; em Margery Kempe, a dupla vocação tanto a este mundo quanto a um outro, com a atenção aos universos secular/religioso; há o espelhamento de Margaret Cavendish da própria imagem com a de um outro que lhe é equivalente; e a fusão e identificação harmoniosas de Anne Bradstreet com uma consciência coletiva e um 'outro' comunitário" (Mason, 1989, p. 40).

[11] Lembremos de *A Autobiografia de Alice B. Toklas* (1933), livro que faz um amálgama enunciativo desestabilizador entre Gertrude Stein e Alice Toklas, sua companheira de vida. À frente de seu tempo, o texto de Stein parecia reconhecer "o que os teóricos contemporâneos iriam afirmar sobre a autobiografia: que para as mulheres, ela é relacional; para os modernistas, é desfamiliarizada; e para os teóricos, é impossível capturar o 'eu' a não ser em pedaços, fragmentos, refrações" (Brodzki; Schenck, 1989, p. 9).

mostra-se instigante. Ela não necessariamente implica a narração de episódios da própria vida (o *bios* do termo), mas focaliza no próprio criar-se como o cerne do processo de escrita. A sua defesa é de que um traço constitutivo dos escritos feministas contemporâneos sobre si é a consciente inseparabilidade entre *eu* e *nós*, nas questões interligadas de construção de identidade, si-mesmo (*self*) e comunidade.

A passagem dessas questões para o cinema traz pontos importantes. Em um prognóstico inicial (e um tanto categórico), Elizabeth Bruss declara que não existiria no cinema um equivalente ao *eu* da autobiografia literária. Para ela, "a unidade entre a subjetividade e o sujeito (...) parece se estilhaçar no cinema; o autobiográfico se decompõe nos elementos quase mutuamente excludentes da pessoa filmada (completamente visível; filmada e projetada) e da pessoa que filma (totalmente oculta; por trás do olho da câmera" (Bruss, 1980, p. 297). O que desemboca numa inquietação fundamental: "como o cinema pode ser autobiográfico se a exterioridade e a alteridade lhe são imprescindíveis?" (Veiga; Italiano; Feldman, 2017, p. 11). Às voltas com esse impasse, encontramos obras que propõem contratos de espectatorialidade marcados por um peculiar horizonte extra-fílmico, ancorado em um sujeito entendido como "real", mesmo que o *eu* ali inscrito seja sempre um artifício; uma construção incessante na e pela linguagem, da qual apreendemos apenas os traços.

São múltiplas as modalidades de autoinscrição no cinema, do diário filmado às vídeo-cartas, passando pelo ensaio, as memórias, a autoficção, a performance e tantas outras, que encontraram um terreno particularmente fértil nas últimas décadas do séc. XX. Aliados às mudanças do novo milênio e à instantaneidade da imagem digital, no entanto, são intensos os indícios de um "show do eu" (Sibilia, 2016) a proliferar nas redes e plataformas virtuais. Isso resulta em produtos audiovisuais que tendem a "celebrar a vida pessoal de forma a privatizar as imagens e espetacularizar o *eu*" (Veiga; Italiano; Feldman, 2020, p. 12). Tal constatação não significa que o universo das práticas autobiográficas seja necessariamente sinônimo de um posicionamento egóico frente ao mundo, que arrisca eclipsar a pretensão de "indicialidade" do encontro filmado, ao obrigatoriamente voltar-se para dentro, para um si esvaziado de alteridade. Essa perspectiva desconsidera a possibilidade de vocação política de parte dessas performances, fundadas nas formas de reflexão política por meio das imagens. Na contramão de uma "hipertrofia da intimidade e atrofia do político" (Ibid., p. 12), torna-se ainda mais importante nos voltarmos para estratégias críticas de lida com as ditas experiências introspectivas (Labbé, 2017), investigando obras vindas de outras épocas, formatos de captação, métodos e dispositivos, que instigam o questionamento sobre nossas vidas e convocam-nos a desempenhar outros modos de espectatorialidade.

Ao longo da história do cinema, várias realizadoras encontraram nos diversos modos de autoinscrição uma possibilidade de refletir sobre suas perspectivas frequentemente marginalizadas, subvertendo o caráter homogeneizador das imagens dominantes. Elas assim fizeram a fim de se constituírem e performarem enquanto "autoras" – essa categoria escorregadia que implica a sujeição, ainda que parcial, às regras de um jogo historicamente excludente.[12] Muitos dos gestos desses cinemas foram tomados em suas épocas como sinais de amadorismo ou pura incompetência frente às convenções vigentes, seja dos cinemas comerciais ou independentes. Tais estratégias de autorrepresentação são atravessadas pelos contextos vividos e registram diversas influências. Alison Butler, ao analisar os cinemas feministas após as décadas de 1960 e 1970, vai destacar alguns dos aspectos fundamentais nessas práticas de autoinscrição, apontando para uma rede interligada de influências, entre elas: "o cinema pessoal de vanguarda, a reflexividade de Godard, a literatura autobiográfica do movimento feminista, a tradição do autorretrato na pintura feminina, a performance e a *body art* e as conexões entre o doméstico e as mídias de baixo orçamento (8mm e vídeo)" (Butler, 2001, p. 59).[13]

Essas práticas também endereçam pontos caros às teorias feministas acerca da aparição das mulheres no cinema, seus modos de figuração em imagem. De partida, elas subvertem os cânones das artes visuais, há muito naturalizados, que objetificam os corpos femininos ao entendê-los como uma paisagem a ser contemplada. Elas também trazem para o primeiro plano a intrincada questão do olhar (*gaze*) no cinema, tanto em cena quanto de quem assiste; bem como o tema da criação de subjetividade fílmica, marcada por um contínuo processo de autoprodução. Alison Butler formula com precisão as questões em jogo, quando afirma que "o objetivo da autoinscrição não é a construção de uma posição de sujeito coerente para a autora, mas a elaboração de uma posição de fala viável que vai, no entanto, espelhar e representar a experiência da autora de que a identidade e a corporificação são múltiplas e fragmentadas" (Butler, 2002, p. 61).[14]

---

[12] Não adentrando aqui no espinhoso debate sobre a relação entre autoria e cinema de mulheres, seja da validade dessa categoria, seja da necessidade de sua desconstrução, vale destacar um texto que deslinda os principais aspectos desse tema: um breve histórico apresentado por Alison Butler no capítulo "Performing Authorship: Self-Inscription In Women's Experimental Cinema" (Butler, 2002, p. 57).

[13] No original: "the influences of avant-garde personal filmmaking, Godardian reflexivity, the autobiographical literature of the women's movement, the tradition of self-portraiture in women's painting, performance and body art, and the domestic associations of low-budget media (8mm film and video)".

[14] Esta e as demais citações seguintes em língua estrangeira, sem traduções publicadas em português, foram traduzidas por nós. No original: "the purpose of self-inscription is not the construction of a coherent subject position for the author, but the construction of a viable speaking position which, nonetheless, mirrors and enacts the author's experience of selfhood and embodiment as multiple and fragmented".

Junto à popularidade dos modos autorrepresentacionais nos filmes de mulheres, está a sua afinidade com o cinema de viés assumidamente experimental. Um ponto de partida é a multiplicidade dos termos: cinema experimental, *underground*, lírico, vanguardista, de invenção e tantos outros, cada termo revelando uma filiação histórica específica e esbarrando em distintos limites conceituais.[15] O que essa amplitude terminológica deixa transparecer é o caráter mutável e em disputa que até hoje envolve esse terreno. Para o cineasta e pesquisador Carlos Adriano, tomando o experimental numa leitura ampliada (ou vanguarda, por serem as palavras mais usuais), trata-se de um "espectro do cinema que cria e propaga novas formas e ideias, que trabalha à margem a essência e a liberdade de invenção, que é radical quanto à linguagem e utópico quanto ao projeto" (Rosa, 2016, p. 15). Mas há visões que preferem investir na categorização de determinadas vertentes e procedimentos, separando e agrupando obras, cineastas e movimentos específicos de modo a tornar inteligíveis suas recorrências e rupturas no tempo. Assim, consolida-se uma historiografia autônoma de um cinema que se posta enquanto um efetivo campo das artes, correndo em paralelo à história oficial das produções cinematográficas narrativas, documentais ou comerciais.

Lembremos, contudo, que a ideia escorregadia de vanguarda não se restringe somente ao âmbito estético, obrigatoriamente abarcando a especificidade de seus momentos históricos. Neles, "indivíduos, grupos e instituições produziram e foram produzidos por um sistema de significado artístico, a partir das interrelações entre práticas políticas, estéticas e econômicas" (Rabinovitz, 1990, p. 15).[16] O que se chama de cinema experimental seria, então, herdeiro de uma longa tradição que se estende desde o início do século passado, começando na consolidação do aparato cinematográfico, e adquirindo um fôlego autônomo com as vanguardas modernistas de matriz europeia, estendendo-se por países ao longo das décadas. Cabe à nossa leitura, então, alargar o seu significado em cada caso particular.

Em sua conceituação do cinema *avant-garde* informada pelos cinemas militantes e de intervenção, a francesa Nicole Brenez (2007) elenca uma gama de gestos que informam as práticas, ou os "canteiros de obra", do fazer vanguardista. Eles poderiam ser: o movimento de explorar as propriedades específicas do cinema, entre elas a filmagem, montagem, percepção, reprodutibilidade, etc.; de questionar os dispositivos: desenvolver instrumentos técnicos para

[15] Neste trabalho, optamos por empregar os termos experimental e vanguarda, tomando-os como intercambiáveis. Menos pela reivindicação a um vínculo estrito ao contexto de surgimento de cada termo, e sim por entendê-los por um viés expandido, como outras e renovadas possibilidades frente às estratégias de produção, regimes de enunciação e modos de representação historicamente estratificados pelos cinemas hegemônicos.

[16] No original: "[...] individuals, groups, and institutions produced and were produced by a system of artistic meaning from interrelationships among political, aesthetic, and economic practices".

criar novas formas plásticas – reorganizar, burlar, recusar as ferramentas industriais; ou ainda de empregar as ferramentas oferecidas pela indústria da melhor forma possível, indo além dos padrões da própria indústria (Brenez, 2007, p. 18; 30; 36). Outros caminhos apontam ainda para: inventar novas formas expressivas associadas às propriedades da imagem e do som; aprofundar a capacidade descritiva do cinema; questionar a divisão normatizada dos fenômenos e propor novas formas de organização discursiva; produzir e difundir imagens que a sociedade não quer ver; antecipar ou acompanhar as lutas políticas; e, por fim, articular a vanguarda cinematográfica com a de outras artes – filosofia, literatura, música, pintura, dança e vídeo (Brenez, 2007, p. 38; 42; 45; 47; 50; 54).

Historicamente, alguns fatores apontam para uma maior presença feminina no terreno do experimental, que se mostrou mais convidativo a algumas diretoras – majoritariamente, mulheres brancas – do que outros modos de realização cinematográfica, industriais ou independentes. Em parte, isso se deve à baixa expectativa de investimentos financeiros nas artes de vanguarda, com sua recusa a certos ideais de profissionalismo, como assinala Annette Kuhn (*apud* Butler, 2002, p. 60). Ou à defesa de outros modos de produção não hierarquizados, centrados em uma visão da pessoa artista. E, especialmente, a preocupação da vanguarda com a autoexpressão pessoal e a atenção propriamente feminista para a esfera privada (Ibid., p. 60). Mas o aspecto determinante dessa confluência nos parece ser a liberdade, cara à criação experimental, de investir numa linguagem cinematográfica independente dos jogos de poder enraizados nas políticas do olhar vigentes; da abertura para elaborar alternativas fílmicas que acompanhem as posturas emancipatórias ensejadas a nível temático.

Uma maior participação de artistas mulheres no cinema experimental, entretanto, não necessariamente implicou um acolhimento irrestrito aos seus pontos de vista e reivindicações. Mesmo em relação às cineastas que foram celebradas em vida como fundadoras da tradição vanguardista norte-americana, como destaca Patrícia Mourão a respeito de Maya Deren, Marie Menken, Carolee Schneeman e Jane (Wodening) Brakhage: o que se via era “uma contradição entre idealização e exclusão”, com essas artistas entendidas como “convidadas especiais, mas não equivalentes, no domínio masculino” (Mourão, 2019, p. 374).

Já quando se trata de cinemas de autoria negra com propostas experimentais, frente à aparentemente ausência de nomes reconhecidos como precursoras/es vanguardistas dentro dessa cena descrita acima, é preciso empreender outros dois gestos, aparentemente divergentes, a fim de construir novas historiografias. O primeiro diz de olhar para outros lugares que não esse contexto específico a fim de localizar a construção de estéticas inovadoras, em filmes que refletiam a radicalidade das experiências e perspectivas das comunidades filmadas; o principal

exemplo sendo o movimento LA Rebellion, mas não a ele restrito. Já o segundo gesto historiográfico está em expandir o que se entende por formas fílmicas vanguardistas. Nesse sentido, obras que mobilizam convenções realistas prévias, sejam documentais, ou dos cinemas industriais de ficção, também podem ser lidas nessa chave, alargando o que se compreende por experimentação.

Fig. 3: Cheryl Dunye. Fotograma de *Janine* (1990, Cheryl Dunye).

Desmedidas de uma curadoria

Foram reunidas aqui obras passíveis de serem lidas sob a chave do autobiográfico – o que, importante frisar, não ocorre sem tensionamentos. Elas se alinham à perspectiva dos filmes em primeira pessoa, designação que versa, como destaca Alisa Lebow, "sobre um modo de endereçamento: estes filmes 'falam' desde o ponto de vista articulado de um/a cineasta que prontamente reconhece seu posicionamento subjetivo", o que pode ser feito na primeira pessoa do singular ou na do plural (Lebow, 2012, p. 1).[17] Contudo, tais filmes vêm desestabilizar os pressupostos do pacto autobiográfico tradicional e suas oposições entre esferas individual e coletiva, de modo a articular "as múltiplas camadas da experiência pessoal, o sentido de pertencimento coletivo, as relações entre passado e presente, o próprio ato de filmar e seus vínculos com a realidade" (Labbé, 2017, p. 233). Dessa maneira, esses trabalhos postulam a expressão de subjetividade não como uma existência a priori – pretensamente encerrada –, mas como uma alteridade de si mesmo, atravessada e constituída por realidades igualmente em transformação. Como aponta Roberta Veiga a partir das obras de Chantal Akerman, Agnés Varda e Naomi Kawase, três notórias ensaístas das imagens, trata-se de filmes que convocariam

[17] No original: "These films 'speak' from the articulated point of view of the filmmaker who readily acknowledges her subjective position. Whether this is done in the first person singular or in the first person plural".

a um duplo chamado: de "tanto colocar a subjetividade em obra pela imagem quanto colocar a imagem em obra pela subjetividade" (Veiga, 2019, p. 338).

A primeira dessas cineastas é Su Friedrich (1954-). Com uma carreira de quatro décadas iniciada ao final dos anos 1970, primeiro com o suporte 16mm e depois com o vídeo e o digital, ela realizou mais de 23 filmes, tornando-se uma das mais reconhecidas cineastas independentes desde o final do séc. XX. Sediada em Nova York e atuando também como fotógrafa, montadora, produtora e roteirista de todos os seus trabalhos, a sua filmografia transita entre regimes cinematográficos, carregando as marcas de um fazer artesanal, documental, ficcional e ensaístico, resultando em obras de difícil categorização. É possível destacar duas correntes que deixaram marcas em sua estilística: de um lado, uma filiação ao cinema experimental norte-americano desde os anos 1960 e 1970, com as tradições de vanguarda estadunidense da costa Leste; e, do outro, os movimentos de libertação das mulheres, com os ventos de teorização e militância que chegariam com força pós 1970.

Além do vínculo formal com tradições do cinema vanguardista, seu conjunto de obras assume uma dimensão pessoal, trazendo para a tessitura fílmica experiências e afetos que marcaram tanto a sua vida quanto a das pessoas que lhe são próximas. Assim, as escritas de si assumem ali um lugar privilegiado, especialmente em relação a uma existência e realização lésbica no cinema, o que de partida extrapola um caráter estritamente individual. Algo presente desde um dos curtas iniciais, *Gently Down the Stream* (1981), inspirado em um antigo diário de sonhos da diretora; passando pelo díptico *The Ties that Bind* (1984) e *I Cannot Tell you How I Feel* (2016), ambos dedicados à sua mãe – uma sobrevivente alemã da Segunda Guerra – e realizados com um intervalo de mais de trinta anos; *Rules of the Road* (1993), que tem como mote o fim do relacionamento amoroso com a sua companheira; ou ainda por *The Odds of Recovery* (2002), no qual ela se volta para o próprio corpo e as muitas cirurgias que o marcaram, diante da possibilidade de uma vida mais saudável.

Com o passar dos anos, algumas temáticas retornam em seus filmes, das quais se destacam: adolescência e lesbiandade, papeis de gênero, Segunda Guerra, maternidade e o envelhecer feminino. Em *Sink or Swim* (1990), que constituirá nosso foco central, Friedrich resgata as memórias da sua infância, abordando o divórcio dos pais e o seu processo de amadurecimento para a idade adulta. Ele se articula a partir de uma personagem, nomeada *the girl*, cuja voz narra as memórias infantis que moldaram a sua concepção sobre paternidade, relações familiares, trabalho, amor. Posto em relação à voz *over* está um rico manancial de imagens em 16mm, de várias épocas. Não é possível identificar qual a origem de cada plano, nem a relação estabelecida com a narração ouvida; as informações contextuais são preteridas

em favor de uma espectatorialidade engajada, sendo essa postura uma constante nas obras da diretora. A partir dessas lembranças, a passagem entre as ações disciplinares do pai e as marcas de um ditame patriarcal vai se tornando mais estreita, oferecendo uma reflexão sobre a própria constituição de família e a rigidez dos papeis sociais de gênero e sexualidade.

Fig. 4. Su Friedrich. Fotograma de *Sink or Swim* (1990).

Já a trajetória de Camille Billops (1933-2019) teve início em uma geração anterior, ocupando um outro lugar enquanto artista. Nascida em Los Angeles e responsável por uma carreira tão precursora quanto camaleônica, Billops atuou como escultora, atriz, fotógrafa, ceramista, escritora e documentarista em cinco décadas de arte e ativismo. Suas obras transitam entre a documentação visual, um diálogo com uma abstração de vertente surrealista e a inspiração em experiências pessoais, mantendo uma "assinatura artística mais de temperamento e menos de forma" (Price, 2021), tendo como ponto disparador o movimento por direitos civis e as artes negras na década de 1960. Junto a James V. Hatch, seu companheiro por décadas e co-diretor dos seis filmes realizados pelo casal, eles se tornaram importantes arqueólogos da cultura afro-americana ao fundarem a *Hatch-Billops Collection*, situada em seu *loft* em Nova York (transformado em museu aberto) e dedicada a preservar milhares de documentos relacionados às artes negras visuais e performáticas do séc. XX. No seu cinema, Billops estende o gesto de preservação de memória e fundação de Histórias negras não para figuras célebres, e sim para pessoas "comuns", a começar com a sua própria família, tomando-a como ponto irradiador de uma investigação acerca da complexidade das existências e manifestações culturais afro-diaspóricas estadunidenses.

Construindo uma ponte entre o âmbito doméstico e as questões que incidem a nível macro, sobretudo de enquadramento racial e de gênero, seus filmes mantêm um olhar cuidadoso

para as mulheres que lhe são próximas, algo que atravessa suas obras assumidamente autobiográficas. Inicia-se com o curta *Suzanne, Suzanne* (1982), com um retrato da sobrinha da diretora, às voltas com uma dependência em heroína e as lembranças de violência paterna. Mas também se faz presente em *Older women and love* (1987), curta de mote feminista que, como o título sugere, entrevista mulheres mais velhas sobre seus relacionamentos sexuais e amorosos com parceiros mais jovens, um tema raramente abordado (e inédito à época). Já o último longa, *A string of pearls* (2002), volta-se para os homens da sua família, abordando agora as mortes negras precoces devido à incidência conjunta de alcoolismo, desemprego e racismo num cenário de violência social extrema. Ali, são retomadas imagens e acontecimentos dos filmes anteriores, revelando a intervenção do próprio cinema na vida dessa família por décadas.

Completando sua trilogia autobiográfica está o média *Finding Christa* (1991), que será analisado detidamente aqui. Vencedor do prêmio do júri do Festival de Sundance em 1992 – o primeiro por uma realizadora negra –, o filme propõe um reencontro fílmico com Christa, a filha que Billops havia entregue para adoção quando a menina tinha quatro anos, havia mais de duas décadas. Apresentando-se, num primeiro momento, como um documentário experimental calcado em entrevistas, em especial com gerações de mulheres da família de Camille e da nova família de Christa, o filme mobiliza procedimentos vindos do docudrama, do teatro e da performance, bem como um rico manancial de arquivos de família, resultando em um todo heterogêneo e cheio de arestas.

Ao assumir a recusa à maternidade compulsória como mote para um filme, Billops escancara os preconceitos que ainda rondam o assunto, desmontando os estereótipos de mulheridade e maternidade negras – tais como a noção de inevitabilidade de ser mãe solteira, por exemplo –, numa decisão que a marcaria pelo resto da carreira. O reencontro com Christa, fabulado filmicamente anos após o acontecimento real, vira matéria para uma outra investigação que corre em paralelo, tão importante quanto a primeira: a trajetória de autorrealização de Billops para se tornar uma artista, com um estilo próprio. Nesse percurso, o filme extrapola a dimensão estritamente pessoal de sua história ao tecer uma cuidadosa análise da classe média negra estadunidense em meados do século passado, assim como uma investigação desses tensos laços de parentesco, fazendo-o de modo franco, sem concessões em prol de um pretenso ideal de respeitabilidade.

Já a terceira cineasta a ser estudada é Cheryl Dunye (1966-). Nascida na Libéria e tendo crescido na cidade da Filadélfia, na costa Leste americana, Dunye se tornaria um dos principais nomes da geração de cinema e vídeo *queer* pós 1990 nos Estados Unidos, além de uma das mais notórias diretoras negras das últimas três décadas. Explorando com vitalidade o suporte em

vídeo, seu trabalho inicial confere uma centralidade precursora a um estar no mundo enquanto mulher negra e sapatão, entendendo-as como dimensões indissociáveis de sua vida e obra – algo que se estende para toda uma comunidade lésbica constituída filmicamente. Realizados majoritariamente em ambientes domésticos, com baixo orçamento e com seu grupo de amizades, seus vídeos iniciais partem de experiências pessoais investidas da chave do humor, levando o seu corpo para a cena filmada. Eles enfrentam tanto a dialética da "in/visibilidade lésbica no cinema" (Brandão; Lira, 2019), ao criarem imagens contra o apagamento negro e de corpos dissidentes de gênero, quanto desfazem os limites usuais entre encenação e vida "real".

É esse o caso de seus primeiros cinco curtas em vídeo, que se articulam em um conjunto coeso, por ela denominado *Dunyementaries*. Um termo que sugere não só um jogo autoconsciente entre ficção e documentário, mas a singularidade desse gesto que carrega um nome próprio. Diferente das demais cineastas da pesquisa, que já vinham de uma trajetória de fôlego entre disciplinas artísticas antes dos filmes aqui investigados, olhamos para um ponto inicial na carreira de Dunye, em trabalhos que anunciam muitos dos procedimentos e estratégias que seriam aperfeiçoados em seu primeiro longa, o revolucionário *The Watermelon Woman* (1996). É esse terreno para experimentação em vídeo que abriga a gênese de sua estilística particular, fincada nas memórias e nos sentimentos pessoais e que, por isso, constrói um espaço fértil para a identificação por outras pessoas.

Em *Janine* (1990), um relato confessional delineia a relação da narradora com uma ex-colega de escola branca, e de classe alta, durante os anos de ensino médio. Os episódios de racismo e homofobia reinterpretados anos depois tornam esse processo de rememorar uma empreitada dolorosa, mas encarada em prol de um maior entendimento de seus significados. Já *She Don't Fade* (1991) traz se volta para a vida amorosa de uma jovem lésbica em diálogo com seu círculo de amigas, às voltas com as relações com outras duas mulheres. Diferente do curta anterior, uma abordagem mais roteirizada é agora reivindicada, fazendo com que o tom da conversa entre personagem e público adquira outros contornos. E o mais elaborado desse conjunto de curtas, *The Potluck and the Passion*, vai reinventar as mesmas personagens de *She Don't Fade,* enquanto explora as políticas raciais e sexuais em uma comunidade de amigos *queer*.

Outros dois desses curtas mobilizam materiais de arquivo como matéria fílmica: *Vanilla sex* (1992), no exame de distintas práticas sexuais na comunidade lésbica, numa conversa mantida no extracampo; enquanto *An untitled portrait* (1993) aborda a relação da diretora com seu irmão através do emprego de *found footage* e filmes caseiros. Aqui, cada trabalho se conecta

com o anterior de modo a expandi-lo, como facetas de uma mesma obra em processo, o que nos permite analisá-los conjuntamente.

De partida, reconhecemos como essas realizadoras ocupam posicionalidades totalmente distintas, sendo as diferenças entre as obras, não seus pontos de proximidade, que se destacam à primeira vista. Contudo, propomos reuni-las aqui devido a alguns fatores. A começar com uma questão contextual, mas não menos relevante: o fato dessas artistas terem atravessado as transformações socioculturais nos Estados Unidos na passagem dos anos 1980 para os 1990 e, por consequência, as mudanças de paradigmas dos feminismos naquele território. Um cenário marcado por uma série de interpelações críticas, em grande parte impulsionados por vivências, pautas e reflexões intelectuais vindas de comunidades historicamente subalternizadas, com o protagonismo de pessoas racializadas, dissidentes de gênero e provenientes de classes trabalhadoras – autodeclaradas negras, latinas, lésbicas e/ou de países ditos "em desenvolvimento", mas não só. A emergência no cenário público dessas vozes tornava explícitos os pontos cegos dos feminismos dominantes – encabeçado por mulheres em geral acadêmicas, anglófonas, brancas, heterossexuais e de classe média e alta –, diante da multiplicidade irredutível das experiências femininas. Elas vêm contestar o caráter excludente da visão feminista que entendia a única diferença como residindo no gênero, e numa noção de gênero sem diferenças constitutivas, obliteradora das hierárquicas de poder também entre mulheres, em um sistema político-econômico de fundamento colonialista, patriarcal e cis-heteronormativo.

Um segundo motivo para colocarmos essas cineastas lado a lado é por elas compartilharem a égide de um fazer artesanal, marcado pelo signo da inquietude e avesso à ideia de categorização, o que inclusive apresenta um desafio metodológico a esta pesquisa. Trata-se de filmes que mantêm em seu horizonte algum tipo de lastro documental, no desejo do encontro com a alteridade por meio das imagens, além de um grau de compromisso com os sujeitos e experiências ali retratados. Documental entendido menos enquanto as convenções de uma tradição já estratificada, e mais como um posicionamento contra os modos de "ficção totalizante do todo" (Comolli, 2008, p. 172), na defesa do documentário enquanto práxis, ao mesmo tempo teoria e prática, comprometida com mudanças sociais concretas. A aposta, na esteira de Jean-Louis Comolli, é de como, na sua vertente documentária, o cinema poderia suscitar uma ideia de "real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que os sintamos, os experimentemos, os pensemos. Sentir aquilo que, no mundo, ainda nos ultrapassa" (Ibid., p. 177). Mas esse compromisso também se vê livre para convocar estratégias

historicamente caras ao regime ficcional e aos cinemas narrativos, ou a outras disciplinas artísticas, através de procedimentos de desnaturalização, fabulação, etc; como o terreno das artes da performance, que marca alguns vídeos de Cheryl Dunye, ou as dimensões literária e pictórica que atravessam os trabalhos de Su Friedrich e Camille Billops.

Em outras palavras, os filmes aqui reunidos almejam não uma pretensa transparência indicial, como outras modalidades de autoinscrição fílmica poderiam ensejar; eles buscam evidenciar a densidade de suas camadas de elaboração de discurso, linguagem e subjetividade. Abraçar o artifício, não o ocultar. Eles são dotados do potencial de extrapolar os limites de uma língua já estabelecida, forçando-a desde o seu interior – enquanto um modo de escrita *menor* (Deleuze; Guattari, 2014) –, tensionando as convenções cinematográficas. Ao fazê-lo, esses filmes evocam uma radicalidade artística e política cujo centro irradiador é uma presença feminina que se põe em oposição às estruturas que se pretendem hegemônicas de linguagem, visibilidade e poder. Desse modo, todas essas obras exprimem um hibridismo que evoca a experimentação com o meio fílmico, enraizadas em fazeres vanguardistas em muitas potencialidades.

Se os feminismos são um terreno especialmente pantanoso no que concerne uma tentativa de conceituação, o experimental não está muito longe. A começar pela nomeação empregada. Enquanto vanguarda guarda uma filiação problemática a um imaginário bélico, experimental tampouco consegue delimitar um campo próprio, uma vez que o gesto de experimentar, no limite, existiria desde os primórdios do cinema, em todo e qualquer regime de enunciação. O caminho mais usual tem sido pensar em termos de uma oposição às formas dominantes de lida com os sons e as imagens, usualmente afeitas a um realismo mimético de molde industrial (mas não a isso limitadas), em favor de uma exploração das potencialidades subjetivas e espaço-temporais do cinema. Junto a questões formais e de modelos de produção, contudo, nomear uma arte de experimental, ou de vanguardista, requer também o reconhecimento de todo um enquadramento cultural, visto que essa categorização demanda a análise de uma estrutura complexa de "práticas interligadas, dependentes da tecnologia, do contexto estético (tanto cinematográfico quanto não-cinematográfico), das condições econômicas e do meio cultural ou social que as marcam e organizam" (Rabinovitz, 1990, p. 15).[18]

[18] No original: "The complex framework of practices – dependent on technology, aesthetic context (both cinematic and non cinematic), economic conditions, and the cultural or social milieu – that mark and organize such activities".

Podemos dizer que ele abarca, em linhas gerais, modos de criação que reavaliam rigorosamente as regras cinematográficas, ao explorarem, como aponta Theo Duarte, formas alternativas de realização artística "no sentido de maior autonomia e liberdade expressiva ante a hegemonia do cinema narrativo-representativo-industrial" (Duarte, 2017, p. 2). Outro aspecto distintivo é sua abertura a outras disciplinas artísticas, especialmente às artes visuais, como a pintura, a gravura e a fotografia, evocando outras construções de tempo, ritmo, textura, ponto de vista e espectatorialidade, algo particularmente pertinente às obras aqui analisadas.

Quanto às práticas autobiográficas, os filmes aqui pesquisados perturbam os princípios e expectativas desse campo. Essa desestabilização se volta para a construção dos termos do pacto travado entre narradora, personagem e diretora, resultando na fragmentação dessas esferas. Modos autobiográficos que insistem não em uma pretensa transparência discursiva, sob os signos de veracidade ou espontaneidade, mas em evidenciar as camadas de mediação que possibilitam o gesto de colocar a si própria em questionamento. Algumas obras, como *Sink or Swim*, de Friedrich, investem em dispositivos oblíquos de escrita de si, em que a identificação com os eventos de sua vida (o tal "carimbo" de autobiográfico) não é imediata, mas através de uma desafiadora "opacidade". Em outros filmes, contudo, a aparente indicialidade dos regimes escolhidos – sejam os procedimentos documentais de entrevista em Billops, ou os relatos diretamente voltados para a câmera em Dunye – aos poucos revela suas fissuras, assumindo o caráter performático das construções de si e das próprias memórias.

A questão da narrativa mostra-se igualmente importante. Longe do mote da arte pela arte, ou de um formalismo hermeticamente selado em uma redoma endógena e potencialmente elitista, essas estéticas entendem a importância de um "conteúdo" contestatório inseparável de uma forma inovadora.[19] O que só é possível ao se firmar um ponto de vista que se reconhece social, traspassado por um conjunto de opressões e privilégios. Essas cineastas tampouco proclamam-se herdeiras de uma sensibilidade artística "única" – seja da literatura romântica estadunidense, como fez o cinema visionário nova-iorquino, seja das vanguardas modernistas do início do século passado. Uma das formas centrais dos filmes operarem esse tipo de rasgo é pela via das narrativas. Elas acolhem o desejo e o prazer narrativo no seio da experimentação de linguagem, permitindo-se convocar procedimentos ficcionais e entendendo-os como um dos caminhos eficazes para estabelecer diálogos *com* e *entre* mulheres.

Algo marcante nos curtas de Cheryl Dunye, em particular nos enredos de *She Don't Fade* e *The Potluck and the Passion*. Dentre essas realizadoras, ela talvez seja a que melhor

[19] Evocamos aqui a formulação da cineasta Barbara Hammer em seu texto clássico "Políticas da abstração" (2007).

reconheça a performance como inseparável de uma elaboração de história individual e coletiva. Já em *Finding Christa*, de Camille Billops, não apenas há um arco narrativo, como a dramaturgia de inspiração teatral torna-se dispositivo para expressar sentimentos, no reencontro entre a diretora e a filha na idade adulta. Nesse cenário, elas precisam elaborar, juntas, os modos de coexistir filmicamente. Enquanto em *Sink or Swim*, Su Friedrich investe numa persona outra – a garota –, num encadeamento de eventos relativamente cronológico e progressivo, em que cada historieta narrada, em sua verve literária, estabelece vínculos narrativos com as demais, por mais difuso que pareçam.

Por fim, no que concerne às políticas feministas do cinema, essas obras abordam uma profusão de temas caros aos feminismos: infância, maternidade, políticas raciais, divórcio, família, lesbiandades, heterossexualidade compulsória, envelhecer, comunidades *queer*, entre tantos outros. Mas o fazem nos seus próprios termos, longe das expectativas de representações positivas humanizadoras, ou de fórmulas de como deveria ser um filme feminista. O fazem ao abraçar posicionamentos contraditórios, os paradoxos e as incongruências que cercam esses temas quando vistos de diferentes posições. Cada qual a seu modo, essas cineastas trilham caminhos provocadores – incertos, desconcertantes –, permitindo-nos entrever nessas imagens e nesses modos de se inscrever justamente aquilo que escapa aos olhos.

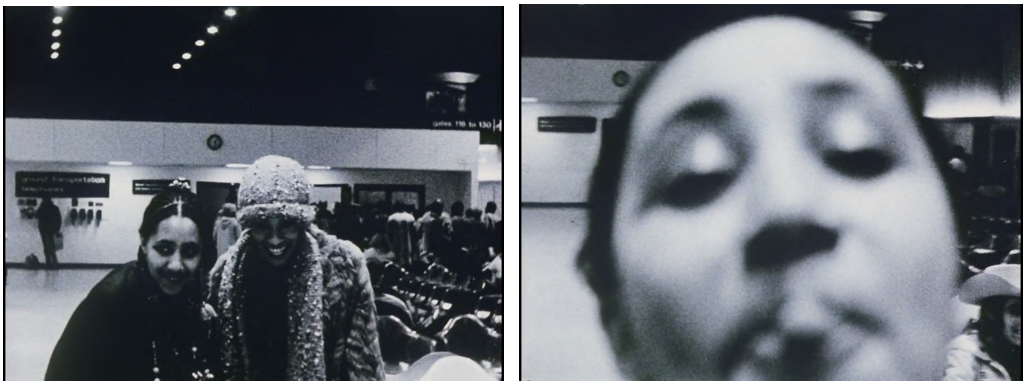


Fig. 5-6: Fotogramas de *Finding Christa* (1991, Camille Billops).

Um problema de pesquisa

"O pessoal é político", dizia a expressão popularizada ao final da década de 1960 que se tornaria uma das máximas dos movimentos de libertação feminina, espraiando-se para além das fronteiras norte-americanas. Naquele cenário de militância e teorização intimamente imbricadas, tal frase foi primordialmente estratégica a fim de convocar mulheres de vários contextos a partilharem coletivamente suas experiências antes limitadas à esfera privada. Só

assim seria possível entendê-las como passíveis de se tornarem pautas (macro)políticas, apontando para "o caráter estrutural da dominação expresso nas relações da vida cotidiana" (Varikas, 1996, p. 8). Um princípio que também tem sua trajetória e lastro político, demandando, assim, ser historicizado e problematizado, algo que move o primeiro capítulo.

É uma perspectiva sistemática de subjugação feminina que essa expressão, até hoje tão evocada, buscava explicitar. Assim, a premissa desta pesquisa é que essas cineastas, ao transformarem em matéria fílmica seus corpos, experiências e memórias, bem como os das pessoas que lhe são próximas, estão postulando uma dimensão de subjetividade que é, ao mesmo tempo, individual *e* coletiva. Contudo, é importante sublinhar que não se trata do mesmo pessoal, tampouco do mesmo tipo de político, que se engendra em cada situação, uma vez que não são as mesmas opressões que estão em jogo para cada "sujeita", evidente na própria impossibilidade de dizer-se sujeito. Logo, cada trabalho enseja dimensões de engajamento, representação e tentativa de mudança de mundo distintas, por vezes, opostas. E a consciência disso é algo que intervém na forma fílmica, nas maneiras de relatar a própria experiência e a dimensão performativa do *eu* e dos *nós,* de se constituir e enunciar filmicamente, de lidar com as diferenças entre pessoas. O que lança uma questão de fundo: reconhecidas essas diferenças irredutíveis, como seria possível compreender as im/possibilidades de criação de laços entre pessoas diferentes?

A partir da questão acima, esta pesquisa busca abordar de que maneira os filmes que compõem o *corpus* constroem pontes entre perspectivas pessoais e experiências coletivas por meio de modalidades de autoinscrição no cinema. Desse modo, analisamos como cada obra elabora uma poética fílmica feminista, resultando em propostas singulares de experimentação formal com os sons e as imagens. Por poéticas feministas, compreende-se formas de criação artística emancipatória – melhor dizendo, libertadora –, engajadas simultaneamente num sentido de combate a discriminações estruturais e históricas, quanto num movimento propositivo de *criação* de outras formas de existências no mundo das imagens e fora dele. Analisaremos quais procedimentos os filmes empregam a fim de construir subjetividades fílmicas marcadas por um "ser mulher" no mundo, atravessado por posicionalidades distintas, especificamente negras e lésbicas. Ao mobilizar estratégias críticas diversas nas suas maneiras de negociar entre as realidades, as memórias e as pessoas filmadas, cada obra vai elaborar um *nós* que se reconhece sempre circunstancial, ao mesmo tempo em que precisa lidar com os desafios de dizer *eu*.

Operamos na interseção entre três campos de saber – as perspectivas feministas, o universo das práticas autobiográficas e as formas experimentais no cinema –, em que cada um

impulsiona uma postura assertiva de questionamento, diante das certezas epistemológicas e as convenções naturalizadas. Eles aliam tanto a consciência da elaboração do si por meio da linguagem, quanto da ideia de mulher também como uma construção – social, econômica, ideológica – que só pode ser "representada como representação", como diria Teresa De Lauretis (1994), frente às realidades e lutas das pessoas reais. A investigação, intuímos, permitirá apontar o que as similaridades e os contrastes entre as obras sinalizam de possibilidade de reconceituação e questionamento teórico para os campos mobilizados. Ao colocar lado a lado concepções cinematográficas divergentes, o trabalho visa igualmente iluminar o que esses atritos podem produzir de reflexão e indagação crítica, bem como demarcar os legados e as reminiscências entre elas.

Interessa-nos o *como*: quais dispositivos, estratégias de enunciação, métodos de feitura e ferramentas discursivas tornam possíveis essas elaborações, na compreensão dessas linguagens cinematográficas igualmente nos seus potenciais de cifra histórica. E o *como* se concretiza no que cada filme defende por "experimental". Assim, a pesquisa se indaga sobre como a experimentação engendrada por cada trabalho, em seu fazer artesanal e insubmisso, não apenas cria formas particulares de poéticas feministas no cinema, quanto se questiona sobre a possibilidade de colocar em diálogo enquadramentos epistêmicos distintos, por vezes, conflitantes. O que permite-nos vislumbrar as mudanças nos feminismos a florescer naquele contexto específico (entre 1990 e 1993, nos Estados Unidos), em linguagens inseparáveis das transformações sociais ali defendidas.

A hipótese da pesquisa igualmente aponta como esses trabalhos subvertem a oposição tradicional entre as esferas de privado e público, construindo experiências fílmicas que são pessoais *e* coletivas. Por um lado, são filmes que afirmam um "sou sujeito", forjado na confluência entre estética e política libertárias, com diferentes implicações (e impossibilidades) de enunciar-se enquanto tal. Por outro, eles revelam como essa subjetividade, que só se elabora filmicamente, "está sujeita" a opressões de ordem sistêmica, sentidas individualmente, mas passíveis de serem compartilhadas por um grupo em sua especificidade. Com isso, a ideia de um "pessoal que é político" se atualiza, se modifica e, principalmente, se questiona em cada filme, demonstrando as múltiplas maneiras de agenciar diferenças e criar comunidade no cinema, por mais maleáveis que sejam.

Nesse sentido, a ideia de produção de coalizões entre pessoas e comunidades diferentes, reverberando as distintas esferas de existência de cada uma, mostra-se tão desafiadora quanto necessária. Para Gloria Anzaldúa, "construir coalizão é uma tentativa de equilibrar relações de poder e destruir e subverter o sistema de dominação-subordinação que afeta até nossos

pensamentos mais inconscientes" (Anzaldúa, 2021, p. 109). Em sua perspectiva, que nada romantiza das possibilidades de coalizão, a autora apresenta algumas metáforas visuais para falar sobre as alianças, como a criação de pontes (que podem ser pontes levadiças ou não), de bancos de areia e de ilhas. Ser uma "ponte significa ser uma mediadora entre você mesma e sua comunidade e pessoas brancas, lésbicas, feministas, homens brancos" (Ibid., p. 105), podendo estar "levantada" ou "baixada", ou seja, estar isolada e em autossuficiência, ou manter-se aberta e atravessada por essas mediações. Para isso, é preciso, ao mesmo tempo, ter flexibilidade e preservar seus fundamentos, diante do risco de perder-se "nas dicotomias, dualidades ou contradições que você está mediando" (Ibid., p. 105). Assim, a ideia de erguer pontes, tomando seu caráter transitório e ativo, parece-nos uma proposta instigante de relação entre as esferas pessoais e coletivas nesses filmes, bem como sugere um primeiro gesto de relação entre eles.

Sobre o arranjo teórico-metodológico

O embasamento teórico da pesquisa propõe uma arquitetura de dupla sustentação. De um lado, as teorizações feministas no cinema, nos modos de figuração de mulheres em imagem e nas criações artísticas de viés feminista. Do outro, e a elas associadas, está o campo das práticas de autoinscrição no cinema, com sua estirpe na literatura. O recorte se volta para os pensamentos que reconhecem o caráter simultâneo dos marcadores de diferença, notadamente racial negra, como visto nos filmes de Billops e Dunye, e das existências que recusam a heterossexualidade compulsória (Rich, 2010), como apontam as "fulgurações"[20] lésbicas nos trabalhos de Friedrich e Dunye. Permeando esses eixos, reside o universo do cinema de vanguarda, que possibilitará enraizar os procedimentos e estratégias dos filmes num contexto histórico, atrelado às tradições de cinemas não-ficcionais – experimental, documentário e ensaístico – e das artes visuais no cenário norte-americano.

Em termos metodológicos, o investimento é em duas ramificações, que serão perspectivadas pela dimensão histórica. Uma de natureza analítica, em um movimento que se volta para "dentro", ao interior dos filmes e suas linguagens particulares. E outra de natureza investigativa e expansiva, olhando para certa dimensão "fora" das obras, o extra-fílmico. No veio analítico, propomos cruzar as abordagens dos filmes com as teorias feministas que incidiram sobre aquela época. Nessa perspectiva, será produtivo inquirir quais pensamentos e

[20] Uma menção ao título da apresentação de Ramayana Lira de Sousa na SOCINE de 2021, em formato online: "Figurações e fulgurações lésbicas no cinema".

práticas feministas atravessam essas criações, o que demanda um mergulho nas entrevistas das cineastas sobre seus processos. Igualmente será feita uma incursão nas suas histórias de vida, nos acontecimentos pessoais e familiares, na maneira como se manifestam nos trabalhos. Um desdobramento dessa linha está em convocar os demais filmes de suas carreiras para estabelecerem termos de análise. Assim, os trabalhos feitos em família por Camille Billops, como seu último longa, *A String of Pearls* (2002), podem ser mobilizados, assim como os curtas de Su Friedrich, dentre eles, *Gently Down the Stream* (1981).

Já no braço extra-fílmico, veremos como essas narrativas pessoais se atualizam na abertura dos filmes para uma espécie de pensamento maior do seu tempo. O que demanda um esforço de situar e historicizar as obras frente a seus contextos de produção e circulação junto a outros movimentos, apontando se (ou como) as diretoras se relacionam com outros movimentos (por exemplo, de vanguarda) e as artistas que lhes eram contemporâneas – demais cineastas, escritoras e artistas, num diálogo com outras artes. Inspirada pelo movimento de "historicizar a estética", empreendido por Naara Fontinele dos Santos (2021) em sua tese de doutorado, buscamos tecer uma rede de relações que conecta as obras ao seu tempo; aqui, especificamente sob o recorte dos feminismos.

Quanto à perspectiva metodológica de aproximação entre as cineastas, o desafio de como relacioná-las será endereçado, de partida, por uma postura de colocá-las lado a lado, em capítulos autônomos. Nisso, reconhece-se o risco usual de certa superficialização pela via da comparação, uma vez que não existem termos diretamente correspondentes entre as obras – por mais que o movimento de reunir num mesmo *corpus*, sabemos, já sugere diferenças e semelhanças. Interessa-nos um mergulho mais aprofundado nas cineastas e suas vidas, nos meandros de cada operação de linguagem em curso, o que demanda um exercício de imersão. Algo que será empreendido, exclusivamente, para os longas de Camille Billops e Su Friedrich; a abordagem aos curtas de Cheryl Dunye será outra, ao final, numa triangulação entre elas a fim de melhor levantar aspectos dessas relações.

Assim, não se trata de, a cada capítulo analítico, convocar todas as obras e cineastas deste *corpus* para uma comparação. A intenção é esboçar o que chamamos de uma curadoria de filmes, na qual se possa criar um sentido de vizinhança entre imagens, artistas e teorias, ou um mosaico de estilísticas, trajetórias e pensamentos.[21] Não falar *sobre*, como lembra Trinh T. Minh-Ha em seu filme *Reassemblage* (1982), e sim falar junto, ao lado, *nearby*. O desafio é por

[21] A esse respeito, vale destacar uma publicação recente que reúne várias reflexões sobre curadoria e crítica, organizada por Laécio Rodrigues: *Crítica e curadoria em cinema* (2023).

respeitar as singularidades de cada trabalho e realizadora, ao mesmo tempo em que colocá-las em relação. Curadoria que também parte de um princípio feminista, na escritura que coloca em relação diferentes lampejos de sujeitos e temporalidades, produzindo, nesse ínterim, uma espécie de montagem histórica.

O que categoriza propriamente um gesto curatorial, na sua combinação de crítica e prática? O que o distingue – esse termo que transita entre as artes visuais e a exibição cinematográfica –, se posto lado a lado, por exemplo, a outros dois movimentos comparativos que lhe são irmãos: a montagem e a constelação?[22] Sem respostas definitivas, levantamos algumas suposições. Um: nesse tipo de exercício curatorial, cada trabalho selecionado (para a exibição pública, para ser objeto de preservação/resgate, para fazer avançar o pensamento investigativo) carrega em si a potência de tantos outros, semelhantes e divergentes, evidenciando seu caráter representativo de multitudes. Ali, cada obra não anda só, seja em termos de seu contexto histórico, suas escolhas formais, seu modo de produção ou seu regime de enunciação; e isso não se resume somente a filmes, podendo reunir também outros trabalhos artísticos e literários, etc. Escolhas que podem se submeter a um tema articulador, naquilo que sublinham do *zeitgeist* de determinado momento histórico – e com o qual se debatem –, ao mesmo tempo em que preservam as especificidades de cada parte.

Dois: é no intervalo entre um trabalho e outro (ou uma sessão e outra), no abismo das diferenças que os separam e, simultaneamente, os unem, que reside a força de iluminação crítica dessa singular coletividade. Isso diz também de um investimento, digamos, "autoral", de quem empreende esses movimentos curatoriais e da forma como se apresenta; reconhecendo, de antemão, o quão duvidoso é esse terreno de ser curador/a, historicamente mais marcado por violências do que propriamente por desejos de "cura".[23] E três: é a partir das faíscas desses encontros inesperados (Foster, 2023, p. 361) que novos pensamentos críticos são produzidos. Eles surgem das hipóteses que são postas à prova na prática, algo que só acontece, de fato, no momento de sua publicização.

Os fundamentos desta curadoria são os mesmos que perfazem o problema mais amplo da pesquisa: investigar como esses filmes constroem pontes entre perspectivas pessoais e experiências coletivas por meio de modalidades de autoinscrição no cinema. Desdobrando essa

---

[22] À luz de um método comparatista, um levantamento interessante de aspectos desse campo é feito por Mariana Souto e Érico Oliveira (2023) no artigo "Curadoria como exercício de cinema comparado". Igualmente informando essa passagem está o artigo "Dois festivais de documentário brasileiros sob uma perspectiva feminista - forumdoc.bh e Cachoeira.Doc (2010-2020)" (Italiano, 2022).

[23] Outra vertente de reflexão sobre as práticas curatoriais diz de uma ideia de "cura", retraçando a etimologia da palavra, como exemplificada pelos textos de Carol Almeida em "A cura pelo cinema" (2018), e Milene Migliano e Thiago Santos em "Um sopro de cura" (2020).

intenção, indagamos, ainda, como essas formas fílmicas postulam um sentido próprio de experimentação, denominado enquanto uma poética feminista. Assim, pensando na concretude das análises vindouras, sobretudo dos dois capítulos dedicados a realizadoras isoladamente, investiremos no primeiro ponto acima desse movimento curatorial – de que cada trabalho selecionado carrega a potência de muitos outros –, para tomar cada filme como um núcleo irradiador, sublinhando suas particularidades, e apontando a rede de associações por ele sugerida. Já no último capítulo, será feito o movimento dos encontros entre as obras e as cineastas, atento às faíscas desses novos agrupamentos.

Em relação ao que será efetivamente indagado dos filmes, ou os termos dessa conversa: um conjunto de três questões será endereçado a cada obra tendo em vista o problema de pesquisa, constituindo três eixos de análise interligados. A começar com: **1. Autoinscrição na terceira pessoa** – O que sustenta a dimensão autobiográfica em cada filme? Como eles se filiam a esse universo e de que modo o recusam, desestabilizando suas convenções? Neles, quem se inscreve – como, por quê, para quem? E de que modo propõem outros modos de enunciar-se em primeira pessoa (do singular e do plural) enquanto mulheres? Algo que aciona procedimentos distintos para analisar como as cineastas se revelam, e se ocultam, nos filmes. Uma primeira figura desse eixo aponta para a *função câmera* em cada obra. Em *Finding Christa,* a câmera opera como mediadora do encontro documental com os integrantes da família, numa espécie de "câmera-interlocutora". Em Su Friederich, é uma "câmera-memória" que se esboça nas imagens, de modo a revelar a densa elaboração de temporalidades e sujeitos colocada em curso no longa, o que desemboca em um modo de autoinscrição enviesado, quase anônimo. Já em vários dos curtas de Cheryl Dunye, como *Janine* e *Vanilla Sex*, a imagem ganha ares de "câmera-confidente", operando como ouvinte para uma conversa travada com si própria.

A partir das figuras acima esboçadas, apontaremos diferenças na *dimensão performativa do "eu* em cada trabalho. Em Su Friedrich, é notável a ideia de um "eu por um outro", em que a autoinscrição do sujeito é refratada através de uma alteridade, a terceira pessoa do singular (ela) ou outra pessoa que integra a sua intimidade (o pai). Já em *Finding Christa*, de Billops, identificamos a ideia de "eu, em diálogo", em que só parece ser possível definir a si própria por meio de conversas, testemunhos e entrevistas com demais integrantes da comunidade filmada. E nos vídeos de Cheryl Dunye, há modulações de um "eu como outra": particularmente em *She Don't Fade* e *Potluck and the Passion*, com seus regimes de enunciação ficcional, mas também se materializando nos seus demais curtas, de outra maneira.

Já o segundo eixo de análise é o **2. Desfazer e refazer a forma fílmica** – o que se nomeia experimental em cada obra específica? E de que modo essas interpelações

experimentais postulam movimentos emancipatórios de compromisso feminista? Todos os filmes do *corpus* possuem graus de hibridismo de linguagem. Algo perceptível na interação entre regimes, como documentário de entrevista, enredo ficcional ou uma lógica de associação ensaística. Também manifesta no diálogo entre campos artísticos, como a literatura, a dramaturgia teatral, a performance e as artes visuais, sendo interessante analisar como se dá formalmente o deslizamento entre eles.

Sob esse segundo eixo, outro ponto que marca um gesto de experimentação formal em todas as diretoras diz respeito à heterogeneidade de linguagem dos filmes, uma vez que todos habitam as intersecções entre o "cinema e as outras artes": pintura, literatura, música, videoarte, entre outras. Nesse sentido, uma das figuras possíveis aponta para as intervenções antinaturalistas. O que se aplica ao filme de Camille Billops, nos momentos em que ele se coloca "sob o risco do artifício": nas encenações do encontro entre a diretora e Christa, anos após o evento real; e, principalmente, nas sequências teatrais que pontuam a obra, que têm a intenção de fazer aflorar os sentimentos que não encontravam tradução nos demais regimes. Outras figuras analíticas derivam desse eixo de refazer a forma fílmica, como as estratégias para colocar em relação texto e imagem, tomando a palavra como um componente desestabilizador em seu choque com as imagens, algo fundamental para o longa de Su Friedrich.

Avançando na ideia de como os filmes elaboram um "nós" inseparável de um ponto de vista pessoal, um último eixo se delineia: **3. Estou sujeita**: quais conjuntos de identidades e opressões atravessam esses modos de estar no mundo materializados filmicamente? Com quais histórias e perspectivas feministas cada filme dialoga? Como se alinham a elas, ou ao que nelas resistem? De que maneira cada trabalho lida com a relação entre pessoas diferentes? E de que forma os filmes constroem figuras de resistência frente a tais opressões? Com sua trilogia de filmes dedicada à sua família, Camille Billops se insere numa genealogia de escritoras e teóricas feministas negras. Seus filmes trazem uma gama de modos de representação que poucas vezes encontrou lugar no cinema. Ao investir nesse tipo de complexidade, a diretora segue na contramão da perpetuação das imagens de controle, de que fala Patricia Hill Collins (2019), sublinhando o poder da autodefinição.

Daquilo que move

Nesta jornada, o aprofundamento nos filmes e na história das cineastas leva a pesquisa por caminhos inesperados. Isso foi tornando mais complexos debates antes tidos como resolvidos, suscitando indagações que se voltam também para aquela que escreve – tal qual no

gesto, um pouco incômodo, de olhar-se em uma superfície refletora. De que maneira não se perguntar sobre as próprias memórias de infância diante de um filme como o de Su Friedrich, com os diferentes graus de violência patriarcal que alimenta o imaginário que nos conforma? Como não se contaminar pelo processo de Camille Billops para se afirmar com uma voz própria e recusar os lugares sedimentados, ou mesmo, por seu olhar franco para com as próprias relações familiares? E como não desejar junto aos corpos desejantes dos vídeos de Cheryl Dunye? Ou ainda, como não se indagar sobre o embate entre diferenças, privilégios e preconceitos trazido por essas primeiras ficções de Dunye? São obras que lançam um convite ao autoquestionamento, fazendo com que a voz que aqui enuncia também precise elaborar a sua própria posicionalidade.

Desde a dissertação de mestrado, meus esforços se voltavam para o universo autobiográfico, ao abordar a fluida fronteira entre cinema e vida nos filmes-diários do lituano Jonas Mekas e do israelense-brasileiro David Perlov.[24] Mas o passar dos anos me conduziu ao caminho (sem volta) dos estudos feministas, com a escolha por trabalhar exclusivamente com filmes realizados entre mulheres. Tal postura trouxe questões que indagam as imagens que haviam alimentado as bases de minha filiação ao cinema, com a constatação da misoginia heterocêntrica e racista que funda grande parte dessa historiografia dominante e dos gestos teóricos e analíticos chancelados.

Nunca são lineares os caminhos que levam ao entendimento de si/mim como outras, às voltas com marcadores sociais que expandem os horizontes, ao mesmo tempo em que podem enclausurar. Uma tentativa de autodefinição hoje me levaria a escolher palavras como: mulher cis de uma classe média estável, sendo a primeira de sua família nuclear a nascer nessa classe; mulher racializada como parda no contexto brasileiro e consciente de todos os problemas que essa categoria carrega. Em matéria de sexualidade, entendendo-me como pansexual *e* sapatão, sem tomar essas categorias como opostas, engajada no exercício diário de saída do armário. É também nordestina, inserida numa geopolítica nacional que toma o Sudeste como sinônimo de Brasil, ainda que transitando (com espantosa naturalidade) entre essas realidades – o que, aliás, tem grande influência numa leitura de atravessamentos raciais; é uma *millennial* dos trópicos, fazendo a ponte entre a geração que conheceu o Cruzado Novo e a que nasceu com o Facebook. E ainda, considerando o momento no qual parte destas páginas foram escritas, reconheço-me como latino-americana no seio de uma cultura estadunidense que se deseja onipresente,

[24] Cf.: Carla Italiano. *Senti que me partia em mil pedaços*: aproximações entre as escrituras fílmicas de David Perlov e Jonas Mekas. 159 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Universidade Federal de Minas Gerais. 2015.

encarnando a contradição dessa categoria homogeneizante que só faz sentido sob uma visão imperialista, mas que tem consequências reais para quem a vive.

Vários lugares se anunciam nessas identidades cambiantes. Em meio a essas questões, o embate com a terminologia, bem como a consciência do caráter não fixo da subjetividade, aparecem como pontos centrais. São questões de como a identidade cultural, como escreve Stuart Hall, é tanto sobre *ser* quanto *se tornar* (*being* e *becoming*) e que, da mesma forma que informa a construção do passado, alimenta a de futuro (Stuart Hall, 1994). Isso é também revelador da maneira com que esses marcadores historicamente contingentes e mutáveis enraízam o paradoxo produtivo de ser, a um só tempo, igual *e* diferente. Um desafio que, no percurso deste trabalho, evidencia a cada passo a quase impossibilidade de falar em "nós, mulheres".

Ser encruzilhada é reavaliar o chão onde se pisa, ter o seu lugar no mundo invalidado como uma escolha não política. Estar em casa ao mesmo tempo que ser estranha, estrangeira; "stranger here, stranger there, stranger everywhere; I would go home honey, but I'm a stranger also there", diz a canção de Odetta, resgatada por Perlov em meados de seu diário. Talvez seja esse o principal ensinamento que uma visada feminista me trouxe; que o entre-mundos, as *borderlands* (Anzaldúa, 1987), são espaços de potência. Algo que ressoa meu entrelugar de engajamento por distintas vertentes de feminismo: de reconhecer a revolução libertária trazida pelos pensamentos estrangeiros que se fizeram hegemônicos, que colocaram na pauta do dia questionamentos antes impensados a respeito de subjugação feminina e desigualdades sociais, trazendo conquistas que permanecem fundamentais até os dias de hoje. E, igualmente, de entender que o buraco é mais embaixo; que falar "ela" demanda antes compreender de onde se enuncia e o que tal posição implica, com o desafio de tentar conjugar sob uma mesma luta o legado da perspectiva feminista privilegiada e aquilo que ensinam os feminismos não-brancos, lésbicos, *queer* e decoloniais, de que "as ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa grande" (Lorde, 2019, p. 137). Mas é também Audre Lorde quem diz que "as diferenças são a bruta e poderosa conexão da qual o nosso poder pessoal é forjado" (Ibid., p. 137).

Uma das primeiras questões que escuto sobre esta pesquisa é o porquê de se investigar esse recorte específico, com filmes realizados nos Estados Unidos no começo dos anos 1990. A resposta aponta para uma constatação contemporânea, atada ao contexto nacional: a de que vivemos um momento ímpar para os estudos feministas no Brasil, particularmente rico para os cinemas com mulheres. Um cenário que tanto influencia quanto é influenciado pela extensa bibliografia feminista anglófona, há décadas consolidada enquanto campo do saber no estrangeiro, e que nos últimos anos vem sendo traduzida para o português. Seus impactos são

sentidos em diferentes esferas, das pesquisas acadêmicas às políticas públicas, passando por movimentos sociais e criações artísticos.

No campo do cinema, isso fica latente nos vários livros e pesquisas dedicados à presença de mulheres no cinema, num processo de reescrita dessa história, ou da escrita de muitas outras, de modo a resgatar as inovações fundamentais de um sem-número de realizadoras – vide os exemplos das cineastas brasileiras Helena Solberg e Adélia Sampaio, cujo reconhecimento fundamental à cinematografia nacional é relativamente recente.[25] Na esfera de difusão não seria diferente, com mostras e festivais questionando publicamente seus critérios de valoração, ao responderem a demandas incontornáveis por maior representatividade e complexidade de representações. Soma-se a isso o aumento expressivo de obras de realização feminina na última década, em particular de curtas-metragens filiados ao universo das práticas autorrepresentacionais e das escritas de si, que transformam os corpos e as experiências das realizadoras em imagem ao enfrentarem as violências sociais raciais, de sexualidade e de gênero. São trabalhos que frequentemente revelam seus vínculos com conceitos e ativismos feministas, lançando mão de procedimentos disruptivos e muitas vezes afeitos a um cinema experimental, em práticas pessoais e coletivas.

Assim, o desejo que impulsionou esta investigação remete, na verdade, para um fora-de-campo do *corpus*: o que a análise dos filmes e das cineastas aqui investigados, suas poéticas, trajetórias de vida e posturas insubmissas, fornecem como um novo olhar para essa rica produção contemporânea feminina brasileira. Não com o intuito de traçar qualquer tipo de linha evolutiva, e sim de se iluminarem mutuamente.

Isso é reforçado pela sensação, em particular nos Estados Unidos de hoje, de que a palavra feminismos, como prática ou teoria mobilizadoras, pertenceria a um passado longínquo; algo não mais necessário, que concerne a nichos sociais, ou a um âmbito estritamente acadêmico. A realidade, no entanto, não se cansa de provar o contrário. Permanecendo no cenário estadunidense, a revogação recente do caso *Roe x Wade*, cuja decisão judicial de 1973 havia tornado legal o direito ao aborto em todo o território, é emblemática de tais retrocessos.[26] Algo que, nas realidades "terceiro-mundistas", também muda de figura. O que identificamos no contexto brasileiro é o desejo e a necessidade de se reivindicar esse termo – feministas – em

[25] Um destaque é o material da "Retrospectiva Helena Solberg", a primeira mostra que exibiu sua obra completa no Brasil, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil de três cidades entre março e maio de 2018, com co-curadoria de Carla Italiano e Leonardo Amaral.

[26] A decisão da Suprema Corte estadunidense em 2022 revogou a vigência nacional do caso e delegou a cada estado o poder de decisão legal sobre a interrupção da gravidez nas mulheres, abrindo caminho para leis mais restritivas em diversas localidades.

seu potencial de ideia agregadora, naquilo que as vertentes desse pensamento oferecem enquanto ferramenta para o enfrentamento das abissais desigualdades que atravessaram nossa história e alimentam nosso cotidiano. Sendo necessário, para isso, torcer os pensamentos feministas por dentro, para que digam respeito à concretude da realidade vivida. Partir de um posicionamento que nunca deixe de compreender o caráter mutável das existências. E também, é claro, do entendimento que cada termo aqui mobilizado é uma construção ativa, que não significa uma coisa só. Frente a essa conjuntura, a pesquisa busca olhar essas histórias de maneira prismática, reconhecer o que cada proposição em seu contexto tem a oferecer, identificando também as suas bordas, os seus limites.

Nos próximos capítulos, a intenção é confrontar esses questionamentos no corpo a corpo com os filmes e seus contextos. Não em um sentido prescritivo, de procurar conclusões para as indagações prévias – o fantasma de sobrepor a teoria à prática –, e sim buscando entender o que cada obra demanda enquanto método de abordagem particular. Nessas análises, a pessoa gramatical transitará entre um *nós* (pouco imparcial), usado no decorrer de cada capítulo, e um instável *eu*, acionado nas seções finais, numa oscilação atrelada ao tipo de reflexão empreendida em cada passagem.

Assim, no capítulo inicial, a ideia é situar o campo contextual e teórico que alimenta o contexto dos filmes, o que passa por historicizar a expressão "o pessoal é político" e sua forma situada de entender a oposição entre público e privado. Ali, olharemos para a formação de uma ideia de cinema feminista, mergulhando primeiro no histórico das teorias do cinema que antecederam a feitura das obras do *corpus*, às quais os trabalhos de certa forma estavam respondendo. A seguir, será localizada a própria noção do que se entende aqui por experimental, situando esses chamados por radicalidade. Desse modo, será possível identificar como os filmes do *corpus* vão propor outras maneiras de aliar experimentação formal e poética cinematográfica feminista.

Na sequência, lançamo-nos a análises específicas das diretoras escolhidas. É importante apontar, contudo, que os capítulos analíticos não possuem o mesmo formato, extensão ou metodologia. O exercício de imersão será empreendido para apenas duas das realizadoras: Su Friedrich e Camille Billops, de modo a mergulhar nas escolhas formais dos filmes, na história das diretoras e das demais pessoas filmadas. Aliado a esse exercício, expandimos o olhar para o contexto cultural e artístico dos quais essas obras são representativas. Os filmes se tornam, nesse percurso, vetores para reflexões historiográficas e estéticas mais abrangentes, permitindo apresentar a contribuição de outras artistas, escritoras, cineastas, videoastas e pensadoras, numa

delimitação àquela época e àquele território, tomado enquanto um circuito fechado de análise a fim de ecoar reflexões mais amplas.

Seguindo esse desenho metodológico, o capítulo seguinte se dedicará ao longa *Sink or Swim*, lançado por Su Friedrich em 1990, e o subsequente abordará as particularidades de *Finding Christa* (1991), realizado por Camille Billops em parceria com James Hatch. Por fim, a parte final do trabalho tomará como guia a *videomaker* Cheryl Dunye, analisando três de seus primeiros curtas-metragens em vídeo, realizados de 1990 a 1993. A proposta é estabelecer conexões, levantar linhas de aproximação e distanciamento de forma a gerando coalizões provisórias entre os filmes, as realizadoras e os pensamentos convocados. Desse modo, as indagações suscitadas por cada trabalho darão abertura para repensarmos os pressupostos da própria investigação.

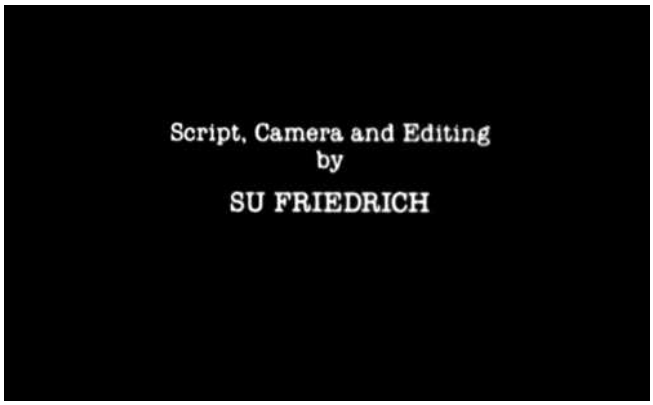


Fig. 7-9: Assinaturas. Fotogramas de *Janine* (1990), *Sink or Swim* (1990) e *Finding Christa* (1991).

1. Entre o eu e o(s) nós

Libertar-se era uma coisa; reclamar a propriedade
desse eu libertado era outra.

Toni Morrison

E o verdadeiro objetivo da minha vida talvez seja apenas
este: que meu corpo, minhas sensações e meus
pensamentos se tornem escrita.

Annie Ernaux

Neste capítulo inicial, buscamos nos aprofundar nos contextos e aportes teóricos de viés feminista que atravessaram as obras aqui investigadas, esboçando uma espécie de terreno "comum" ao *corpus* de filmes, ainda que nunca o mesmo. Primeiro, olhamos para um campo afim, a literatura, numa incursão nas linhas de força que sustentam os modos de escrita de mulheres nos Estados Unidos, passíveis de ser lidos sob a chave das práticas autobiográficas. Tal diálogo permite iluminar o universo autobiográfico de mulheres no cinema a partir de abordagens e elementos recorrentes no campo literário, reconhecendo, de antemão, suas multiplicidades.

Aqui, dois marcadores sociais foram elencados como guias historiográficos, a operar simultaneamente ao recorte de gênero: o racial negro e o de sexualidade lésbica. Tais recortes serão priorizados na interpelação às teorias e aos filmes, reconhecendo que não são esferas apartadas e longe de serem os únicos marcadores relevantes. Na sequência, lançamo-nos à tarefa de historicizar a expressão "o pessoal é político", cara ao problema desta pesquisa, de modo a localizar o cenário em que essa ideia foi gestada. Ao constatar como essa expressão teve leituras distintas por parte de diferentes movimentos, é possível assinalar como os pensamentos feministas daquele contexto estadunidense questionaram a dicotomia tradicional entre público e privado em seu fundamento patriarcal e colonial, propondo outros significados para esses termos.

Já a parte final do capítulo volta-se para as teorias feministas do cinema que se consolidaram enquanto campo do saber em meados dos anos 1970, na busca por caracterizar o que denominaram de estéticas cinematográficas feministas, em oposição à linguagem dominante do cinema nas suas convenções e seu histórico misóginos. Além de apresentar um contexto, a intenção das próximas páginas é precisar o que entendemos pelo tripé conceitual que sustenta esta investigação: feministas, experimentais e de autoinscrição. Termos que têm significados divergentes para pessoas e grupos distintos, posicionados em diferentes lugares de

uma organização social, econômica e política hierarquizada. E que, justo por essas três ideias carregarem uma pluralidade de interpretações, elas correm o risco de se esvaziar de sentido. Assim, esse percurso visa explicitar a maneira como nos apropriamos desses conceitos uma vez que eles reverberam as questões trazidas pelos filmes do *corpus*.

1.1 Escritos de vida de mulheres

Os imaginários artístico, social e teórico que atravessam a realização dos filmes do *corpus* encontram inspiração na prolífica produção literária feminina em primeira pessoa, lançada entre os anos 1970 e 1980, nos Estados Unidos. Livros que testemunham as mudanças de paradigma de sua época, ao mesmo tempo em que intervêm nessa história em curso. Quando o *Combahee River Collective* publica seu famoso manifesto em 1977, declarando-se um coletivo de mulheres pretas feministas e lésbicas, elas evocam as mulheres afroamericanas que as antecederam em sua "consciência compartilhada de como a identidade sexual, conjugada com a identidade racial, transformava as suas vidas e o foco de suas lutas políticas em algo singular" (Combahee River Collective, 1983, p. 2).[27]

Tal consciência é latente no título da coletânea precursora lançada em 1982: *All the women are white, All the blacks are men, But some of us are brave* (Todas as mulheres são brancas, todos os homens são negros, mas algumas de nós somos corajosas), organizado por Barbara Smith, Gloria T. Hull e Patricia Bell-Scott. Um livro composto de ensaios e relatos em primeira pessoa que evidencia como as vivências e reflexões intelectuais das mulheres afroestadunidenses eram radicalmente outras, largamente desconsideradas pelos movimentos socialistas de esquerda e pelas pautas do movimento feminista majoritariamente branco que se tornaria hegemônico, sem encontrar total acolhimento nas lutas de libertação negra uma vez que, ali, a interseção de gênero nunca era tomada como prioritária.

Os escritos de vida de mulheres negras não são, obviamente, uma invenção do século XX. Essa criação autobiográfica constitui uma "tradição no interior de uma tradição", como analisa Joanne Braxton (1989); uma que força o questionamento tanto das formas do que foi historicamente considerado autobiográfico, quanto do que se convencionou entender por autoria. Nesses textos, a busca é pela afirmação da própria existência no mundo como digna de ser reconhecida. Um exemplo fundacional é o de Belinda, de provável origem nigeriana, cujo testemunho possui um título tão poético quanto devastador: *The cruelty of men whose faces*

[27] As fundadoras do grupo incluem Audre Lorde, Barbara Smith, Demita Frazier, Akasha Hull e outras.

were like the moon (1787), narrado por ela e que foi originalmente apresentado como uma petição ao governo nova-iorquino com o intento de reparação. Nele, Belinda relata as lembranças da vida na África ocidental, o processo de ser levada para o continente americano e a realidade do trabalho escravizado. Tal relato, assim como diversos outros, lança as bases de um longo processo de conquista de liberdade física e simbólica das mulheres negras, marcando toda essa tradição literária.[28]

Alguns dos subgêneros dessa genealogia abarcam as narrativas de emancipação de mulheres escravizadas, recém libertas ou fugidas; os relatos de experiências de iluminação religiosa, passando por modos de diário de viagem; até as autobiografias contemporâneas após o movimento *Black Power* dos anos 1960 e 1970. Um dos principais exemplos da última está na autobiografia de Angela Davis, publicada em 1974, uma das vozes mais proeminentes da luta pela libertação negra, em um livro que serviria de inspiração para o despertar político de toda uma geração. Sua autobiografia funciona, a um só tempo, como uma história de vida exemplar em seu engajamento político e como uma ferramenta para construção de memória coletiva. A respeito dessa linhagem autobiográfica feminina negra, Braxton aponta que:

> É uma rica herança enraizada não apenas nos modelos literários escritos, mas também na tradição oral afroestadunidense de narrativas espirituais e de testemunho, nas tradições de protesto, nos cantos de trabalho e no blues, nos modelos estéticos e linguísticos anglo-europeus e nas ricas e sutis variações de origens diversas e do *creole* (...). São essas escritoras negras que vão reformular e redefinir as fórmulas herdadas (Braxton, 2010, p. 128).[29]

Desse modo, como explicita a autora, trata-se de um diálogo inseparável entre os enquadramentos culturais europeus e os diaspóricos, em que uma forte tradição oral é convocada. Traçando um paralelo com as cantoras de blues, destacam-se, por exemplo, as canções de Nina Simone, que, ao extrapolarem uma perspectiva individual, "incorporam valores comunitários nas performances dos seus atos autobiográficos, por vezes desempenhando a função de 'ponto de consciência' de seu povo" (Braxton, 1989, p. 5).

Frente a esse cruzamento de influências, também era imperativo dissociar a subjetividade delineada na escrita de um ideal de "feminilidade" pautado por noções de mulheridade branca, além de libertar-se dos estereótipos insidiosos que rondavam essa

---

[28] Algo que já mostrava Sojourner Truth no séc. XIX, no seu notório discurso proferido na convenção pelos direitos das mulheres na cidade de Akron, em 1851, que ficaria conhecido como *Ain't I a woman?*.

[29] No original: "The inheritance is a rich one rooted not only in written literary models, but also in the African American oral tradition of spiritual narrative and bearing witness, in traditions of protest, in work song and blues, AngloEuropean aesthetic and linguistic models, and in rich and subtle variations of diverse and creolized origin. (...) These same black women writers reshape and redefine their inherited formulae".

autodefinição, algo presente em diversos escritos de vida contemporâneos. Como na obra monumental de Audre Lorde, em prosa ou poesia, com suas afirmações de posicionalidade lésbica e negra que se tornam matéria da escrita.

Já ao abordar especificamente as narrativas de perspectiva lésbica, são as questões imbricadas de identidade e comunidade que se postam em primeiro plano. Nas diversas coletâneas lançadas no país entre as décadas de 1970 e 1980, as modalidades de escrita mais comuns giravam em torno de narrativas de saída do armário e ensaios de teor "confessional", em que o ato de nomear-se lésbica se tornava um gesto fundante, tanto da reivindicação de um modo de ser no mundo, quanto de elaboração de laços comunitários. São textos que colocam em curso processos de "lembrar de forma diferente, fora dos contornos e restrições narrativas dos modelos convencionais. Eventos ou sentimentos que seriam considerados insignificantes (...) tornam-se sinais que devem ser relidos com base em diferentes estratégias interpretativas" (Martin, 1989, p. 85).

Mas a questão primeira concerne à própria ideia de categorização: o que o termo lésbica implica ao acompanhar "autobiografia"? Seria estritamente uma questão de autoria, de como se declara em vida a pessoa que escreve? Seria aquilo que se explicita em matéria de situações e sentimentos relatados textualmente? Ou estaria nos olhos de quem lê, no convite a desvelar os códigos ou sinais inscritos subtextualmente? Não há uma resposta única a essa pergunta além de uma combinação complexa desses fatores. Algo que reverbera a leitura de Amy Villarejo (2003, p. 16), para quem "o termo lésbica permanece permanentemente aberto e insubstancial, modificando ao invés de designando".[30]

Vale lembrar que os relatos tidos como confessionais escritos por mulheres existiram historicamente em formas menos públicas, mesmo de escritoras renomadas em vida. É o caso dos diários íntimos femininos, que por tanto tempo constituíram uma espécie de "dupla marginalidade" (Catelli, 2007, p. 45). Ou ainda do modo de escrita epistolar, tal qual as cartas apaixonadas de Emily Dickinson, em meados do séc. XIX, endereçadas à sua cunhada Susan Huntington Gilbert. No limite, talvez fosse possível localizar um dos pontos originários das escritas de si lésbicas – ainda que de forma anacrônica – na poetisa Safo, da Grécia Antiga, quando, em um de seus versos, ela descreve o sofrimento com a partida da mulher amada.[31]

---

[30] No original: "In my own critical inventory, the term lesbian remains permanently open and insubstantial, modifying rather than designating".

[31] "I said, go, and be happy / but remember (you know well) whom you leave shackled by love". Esse poema de Safo é resgatado por Monica Pearl (2015, p. 1-2), no seu artigo *Lesbian Autobiography and Memoir*.

Dentre as muitas publicações dos anos 1980, um marco foi seguramente *This Bridge called my back: writings by radical women of color* (1981). Organizado por Cherríe Moraga e Gloria Anzaldúa e contendo relatos de teor pessoal, trata-se do primeiro livro estadunidense a reunir exclusivamente escritoras não-brancas, sobretudo latinas e negras, com uma presença majoritária de autorias lésbicas. É uma obra em que "as palavras são defendidas como instrumentos de poder (sem, contudo, perder de vista a base material da opressão e da revolução)" (Zimmerman, 1984, p. 17), em textos que operam uma conexão entre vida pessoal, reflexão crítica e posicionamento político. Um modo instigante de pensar as formas de geração de teorias feministas, tendo reverberação em diferentes segmentos sociais nos anos seguintes.

Esse sobrevoo por questões vindas do campo literário apresenta vários pontos de interesse aos cinemas de autoinscrição reunidos aqui. A começar com os temas da subjetividade fragmentada e do fator de "co(i)mplicação" da escrita de si a um *outro*, que reverberam em ambos regimes criativos.[32] Uma ideia presente, por exemplo, quando Su Friedrich escolhe abordar filmicamente as memórias de sua infância por meio do seu pai, em *Sink or Swim*, ou ao investir na dimensão de trauma atrelada à experiência da mãe na Segunda Guerra, em *The Ties that Bind* (1984).

Em relação ao cinema em primeira pessoa de mulheres negras, é também notável o legado desses aspectos vindos da literatura. Quando Camille Billops propõe fazer um filme que narra a sua história de maneira interligada à de Christa, alternando entre os sujeitos da enunciação, a dimensão da oralidade entra em cena como um dos recursos principais. O que fica evidente não apenas nas conversas que sustentam o projeto, como também nas letras cantadas pela jovem Christa, nas canções que atravessam a trilha sonora do filme. É um ponto sensível também nos escritos de perspectivas lésbicas racializadas, de como a afirmação pública de uma subjetividade dissidente da cis-heteronorma, e dos esforços para constituição de comunidade, mostram-se passos primordiais. E esses dois traços são latentes em todos os *Dunyementaries* de Cheryl Dunye, nos quais ela aborda a própria história de modo inseparável de um círculo ampliado de amizades, amantes e familiares.

[32] No que concerne ao cinema documental em primeira pessoa, há uma importante bibliografia dedicada aos modos de escrita de si através de um outro, na qual não entraremos aqui. Salientamos, por ora, algumas noções: as formulações propostas por Roberta Veiga de "autobiografia não autorizada" (2016), ao analisar quatro documentários brasileiros em suas aberturas para uma experiência limiar; e de "autobiografia indireta" (2019b), sobre o cinema de Chantal Akerman. Também se destaca a proposta de Ilana Feldman de uma "alterbiografia" ao falar sobre os diários de David Perlov, nos quais, nas palavras da autora, "a autobiografia se torna (...) biografia de todos nós". In: Feldman, "As janelas de David Perlov: autobiografia, luto e política". *Arquivo Maaravi*, 11 (20), 2017, pp. 90–111.

Fig.10: Fotograma de *Finding Christa* (1991, Camille Billops).

Qualquer tentativa de desenhar esse histórico de escritos de vida de mulheres nos Estados Unidos, contudo, vai esbarrar em uma questão conceitual que insiste em emergir: os diferentes estatutos históricos para cada sujeito da escrita, a quem foi permitido entender-se sujeito. Nesse sentido, a obra da escritora brasileira Conceição Evaristo pode iluminar essas questões. Após ser constantemente indagada sobre o aspecto autobiográfico de suas obras, Evaristo indica que a sua prática criadora não corresponde à linhagem de uma escrita memorialística, ou das "escritas de si, ou da autoficção, e sim envereda-se por caminhos outros.

Ao tecer uma comparação com outros escritos exemplares do campo autobiográfico, de matriz teórica moderna e eurocêntrica (mesmo que praticados em outros cantos do mundo), ela vai sintetizar sua reflexão em uma comparação, afirmando que "a Escrevivência é uma escrita que não se contempla nas águas de Narciso, pois o espelho de Narciso não reflete o nosso rosto". (...) O nosso espelho é o de Oxum e de Iemanjá" (Evaristo, 2020, p. 38). Suas reflexões reiteradamente assinalam como os modos de escrita de mulheres afrodiaspóricas estão lidando com outras dimensões de sujeito e coletividade, e que não podem ser subsumidas às conceituações que se pretendem dominantes. Seu conceito de Escrevivência, forjado a partir da especificidade de ser mulher, negra e pobre num país colonizado e profundamente desigual, sugere como um imaginário vindo das cosmogonias africanas.

Na linha das escritas que partem de uma lente decolonial, Norma Alarcón, autora chicana radicada nos Estados Unidos, vai indagar qual seria o "sujeito" do livro *This bridge called my back*, organizado por Cherríe Moraga e Gloria Anzaldúa, mencionado anteriormente. A autora questiona o paradigma que atravessa o sujeito do saber nas perspectivas hegemônicas ocidentais, particularmente as feministas, perguntando quem seria passível de ser incluído ou não nesse discurso. Desse modo, a questão principal seria como "o sujeito (e objeto) do

conhecimento é agora uma mulher, mas a concepção herdada a respeito da consciência não foi questionada", o que acaba por revelar "seus fundamentos liberais etnocêntricos" (Alarcón, 1991, p. 30).[33] Assim, ao transpor essas ideias para a sua análise dessa publicação editada por Cherríe Moraga e Gloria Anzaldúa em 1981, Alarcón vai apontar como, no livro, o que está sendo reivindicado é a escrita de personalidades que são plurais, ao defender a "consciência como um local de múltiplas vozes" (Ibid., p. 40).

A questão que corre em paralelo a esta concerne a própria categoria "mulher", com seu risco de ser sempre entendida como sinônimo de "mulher branca". Gloria Anzaldúa endereça esse debate de maneira contundente. Ela afirma que, quando indagada sobre o que ela é, ela nunca diz "uma mulher" e sim "sou uma chicana, uma mestiza, uma mexicana, ou que sou uma mulher-de-cor", pois, para a autora, "uma mulher-de-cor não é apenas uma 'mulher'; ela carrega as marcas de sua raça, ela é generada como ser racial" (Anzaldúa, 2021, p. 101). No entanto, a própria Anzaldúa vai assinalar a necessidade de ampliar esses debates terminológicos para fora dos espaços estritamente acadêmicos, uma vez que as "mulheres-de-cor não intelectuais, da classe trabalhadora, não têm o luxo de pensar em tais nuances semânticas e teóricas, menos ainda de isentarem-se da categoria 'mulher'" (Ibid., p. 102).

Já Cláudia de Lima Costa (2002), no seu artigo "O sujeito no feminismo", retoma alguns dos aspectos desse extenso debate, envolvido na possibilidade de se tomar a categoria "mulheres" como a prerrogativa para uma teorização e atuação feministas, frente à sua impossibilidade de definição. Ela aborda as divergências teóricas, entre o investimento em um essencialismo estratégico, de um lado, e perspectivas de viés antiessencialistas do outro, postulando que tais categorias seriam construções estritamente discursivas, ou mesmo obsoletas. A fim de se posicionar em relação a tal indefinição sobre quem seria o sujeito dos pensamentos feministas, e ainda quanto à própria categoria "mulheres", Costa sinaliza um caminho que nos parece produtivo. Ela destaca a necessidade de resituar a construção de identidade como "uma estratégia política pessoal e/ou coletiva de sobrevivência, independentemente de quão múltipla, fluída e contraditória a estratégia possa ser" (Ibid., p. 78).

Para a presente pesquisa, cujo interesse é investigar as passagens entre experiências pessoais e construções de coletividade, esse é um debate relevante que ajuda a iluminar as realizadoras de maneiras distintas. Levando essas questões conceituais novamente para o território estadunidense, uma noção importante de ser abordada diz respeito à

[33] No original: "The subject (and object) of knowledge is now a woman, but the inherited view of consciousness has not been now a woman, but the inherited view of consciousness has not been questioned at all (...), revealing their ethnocentric liberal underpinnings".

"interseccionalidade", um termo cunhado por Kimberlé Crenshaw (2002) em um artigo de 1989. Enraizada na especificidade das experiências das mulheres negras, essa noção se propõe enquanto uma ferramenta metodológica a fim de analisar o cruzamento entre sistemas discriminatórios estruturais, especialmente os de racismo e classismo associados ao gênero, que posicionam essas mulheres não-brancas numa convergência de opressões dinâmicas. A autora se utiliza de uma analogia visual, em que "os vários eixos de poder, isto é, raça, etnia, gênero e classe constituem as avenidas que estruturam os terrenos sociais, econômicos e políticos. É através delas que as dinâmicas do desempoderamento se movem" (Crenshaw, 2002, p. 177). Estendendo-se muito além das fronteiras de origem, esse termo foi se tornando quase um sinônimo dos posicionamentos feministas na contemporaneidade.

A ideia de interseccionalidade, contudo, já foi bastante depurada e criticada ao longo dos anos, tendo sido interpelada por várias autoras. Dentre elas, uma das leituras mais contundentes vem de Ochy Curiel, pela via dos feminismos latinoamericanos, para quem o conceito de interseccionalidade, ao não se questionar sobre a própria produção dessas diferenças na vidas das mulheres, arrisca tender "a um multiculturalismo liberal que deseja reconhecer as diferenças, incluindo-as em um modelo diferente, mas que não questiona as razões para a necessidade dessa inclusão" (Curiel, 2020, p. 132). E ecoando o posicionamento de Curiel, a leitura crítica de María Lugones segue no mesmo caminho, ao apontar para a importância de reconceitualizar a lógica em que a "denominação categorial constrói o que nomeia" (Lugones, 2020, p. 59).

Esses são apenas alguns dos desafios conceituais e teóricos que concernem às elaborações de relatos pessoais e escritos de vida de mulheres, sem, com isso, buscar englobá-las sob uma mesma categoria generalizante. São pontos que reverberam de maneira instigante e divergente, nos filmes da pesquisa, e que irão permanecer como indagações produtivas, ainda que sem resolução, no decorrer dos esforços de análise crítica.

1.2 Quando o pessoal se torna político

a mulher é uma construção
com buracos demais

vaza

Angélica Freitas

Partindo das questões levantadas com os escritos de vida de mulheres, a rica produção literária oitentista abordada no item anterior surge na esteira dos movimentos feministas em atuação nas duas décadas anteriores. O reconhecimento aqui é que os esforços de teorização eram inseparáveis das atividades desenvolvidas por esses movimentos, sendo fundamental, com isso, uma melhor compreensão desse histórico.

Parte-se da percepção de que delinear o surgimento do feminismo negro nos EUA requer evitar algumas armadilhas. A primeira é afirmar que mulheres racializadas estariam ausentes das vertentes de maior visibilidade, uma ideia equivocada posto que as suas contribuições sempre foram notáveis desde a gênese desses movimentos (ainda que suas pautas não fossem totalmente reconhecidas). A segunda é acreditar que o pensamento feminista negro seria uma invenção posterior, dos anos 1980, que teria tomado como molde a lógica dos movimentos feministas pregressos, ou mesmo que surgiria como reação a eles, numa espécie de teleologia evolutiva. Nesse sentido, torna-se interessante olhar para o momento e o lugar em que tais conceitos foram forjados, com quais tradições se alinhavam e a quais outras se contrapunham.

Começamos com uma melhor delimitação desse cenário, situado na passagem entre o fim dos anos 1960 e a década de 1980 nos Estados Unidos e marcado pela atuação simultânea de diversos movimentos organizados por mulheres. Movimentos encabeçados por ativistas e pesquisadoras vindas de diversas frentes de mobilização social sessentistas, que coexistiam no território dos EUA. Dentre os antecedentes fundamentais para o surgimento de movimentos organizados de mulheres, destacam-se: os movimentos por direitos civis e as dinâmicas dos grupos de libertação negra e do movimento *Black Power*; a organização dos movimentos gay e lésbico, principalmente após as revoltas de Stonewall, deflagradas em NY em junho de 1969; as estratégias da nova esquerda estadunidense e das lutas contra a guerra do Vietnã, além de coletivos sindicais, estudantis e outros. E dado o caráter descentralizado desses grupos, a partir de um determinado ponto da década de 1960, já era impossível falar em "um" movimento de mulheres nos Estados Unidos – ainda que certos nomes tenham se canonizado com o tempo.[34]

Traçar um histórico dos movimentos feministas em atuação entre os anos 1970 e 1980 nos Estados Unidos nos leva à conclusão de que, ao invés de um só contexto, o que havia era

[34] Dentre os grupos de maior visibilidade, é também perceptível uma divisão tácita em duas correntes autônomas. A primeira ficaria conhecida como o "movimento pelos direitos das mulheres" (*women's rights movement*), liderado principalmente por mulheres brancas e de classe média com formação profissional e que questionavam o papel feminino de submissão na esfera doméstica. Tal vertente estava em oposição ao que se denominaria de "movimento de libertação da mulher" (woman's liberation movement), composto majoritariamente por integrantes mais brancas jovens, que estiveram envolvidas em movimentos de protesto nas décadas anteriores e que, em seus discursos, visavam transformações sociais com uma orientação política socialista.

um conjunto complexo de perspectivas divergentes em atuação simultaneamente, todas em busca de autonomia feminina. Sendo fundamental, desse modo, incluir nessa história a genealogia das organizações políticas de mulheres não-brancas no país, especificamente negras, latinas, chicanas, indígenas e asiáticas, que surgem simultaneamente aos movimentos dominantes, embora com outras motivações e prioridades.

Um ponto nesse histórico interessa-nos particularmente: os grupos de conscientização (*consciousness raising groups*) que se popularizaram desde o final dos 1960. Nascidos da vertente feminista denominada de "libertação de mulheres" (*Women's Liberation*), eles se multiplicariam exponencialmente em vários estados.[35] A lógica dos grupos de conscientização consistia em reunir periodicamente mulheres vindas de diferentes espaços para compartilharem suas experiências cotidianas, buscando traçar semelhanças e repetições entre os relatos; o intuito era melhor compreender as recorrências em suas vidas que apontavam para desigualdades de ordem estrutural, levando tais pautas para um debate coletivo.

Quanto à gênese do modelo desses grupos, algumas historiadoras apontaram a influência de dinâmicas pregressas, como os grupos organizados por militantes dos direitos civis e negros na década de 1960, com suas partilhas de testemunhos de vida numa sociedade racista, ou as campanhas de mobilização do partido comunista chinês nos anos 1950, de título "Speaking bitterness", em que camponeses eram convocados/as a falar publicamente sobre as desiguais condições de divisão fundiária, com o intuito de se juntarem à causa do partido (Baxandall, 2001, p. 10).

A prática dos grupos de conscientização, com seu modo descentralizado de organização, foi crucial para o fortalecimento e para a difusão de pensamentos feministas em território estadunidense, junto ao despertar de uma produtiva aliança entre teoria e atuação de compromissos emancipatórios. Em poucos anos, esses grupos articularam um modo de política pessoal, evoluindo para uma espécie de "abordagem fenomenológica da libertação das mulheres" (Evans, 1979, p. 214).

O sentido de conscientização partilhada vinha do reconhecimento das desigualdades que incidiam sobre o lugar social das mulheres. Em 1986, na sua leitura da invenção do patriarcado enquanto noção dominadora, Gerda Lerner sintetiza como, "baseado em constructos simbólicos

---

[35] Um dos primeiros grupos a fazer-se visível foi o *New York Radical Women*, que ampliaria a influência dessa dinâmica de conscientização a nível nacional, com uma apresentação do coletivo na primeira conferência para *National Women's Liberation*, ocorrida em 1968, em Chicago. Parte dessa conferência apresentada por Kathie Sarachild, de título "A program for radical feminist consciousness-raising", foi republicada em: www.rapereliefshelter.bc.ca/wp-content/uploads/2021/03/Feminist-Revolution-Consciousness-Raising-A-Radical-Weapon-Kathie-Sarachild.pdf. Acesso em 20 jan. 2023.

integrados à filosofia grega, teologias judaico-cristãs e a tradição legal sobre a qual a civilização ocidental é construída, os homens explicaram o mundo em seus próprios termos e definiram as questões importantes de modo a se colocarem no centro do discurso" (Lerner, 2019, p. 300).

Inicialmente, a relação entre uma parte significativa das mulheres negras - estadunidenses com o movimento de libertação feminina, ou com grupos nomeados feministas, era de uma profunda ambivalência. Algo explicitado por Toni Morrison, em artigo de 1971, ao indagar: "o que as mulheres negras sentem sobre o *Women's Lib* (mov. de libertação feminina)? Desconfiança. É branco, portanto, suspeito"; e sublinha que elas não estariam convencidas de que o movimento "serve aos seus interesses ou consegue lidar com a singularidade de suas experiências, o que por si só é um fator alienante" (Morrison, 1971, p. 14).[36]

A dinâmica de grupos de conscientização se mostrou pertinente aos núcleos feministas negros. Nas reuniões periódicas, conduzidas em espaços intimistas com poucas pessoas, os debates mais recorrentes discorriam sobre temas como as formas de discriminação nos espaços de trabalho; os estereótipos específicos na mídia e na sociedade; os mitos das supostas matriarcas (numa ideia que denota poder, embora o desempoderamento na realidade vivida indicasse o contrário); a lida com a construção de masculinidade negra; a preferência de homens negros por mulheres de pele mais clara; ou a beleza da mulher negra e sua autoestima (White, 1999, p. 243).

Assim, como elabora Benita Roth (1999, p. 75), não se tratou apenas das feministas afroamericanas terem explicitado a misoginia no movimento negro e o racismo no movimento feminista, e sim de que elas foram responsáveis por criar uma espécie de "'centro de vanguarda' em termos de abordagem ideológica ao ativismo feminista". Ao reconhecerem que estavam localizadas na base de uma pirâmide social desumana, a consciência era de "que a libertação das mulheres negras, oprimidas pela raça, gênero e dominação de classe, significaria a libertação de todos" (Ibid., p. 75). Assim, o trabalho feminista das mulheres racializadas se estendeu para além dos espaços reservados exclusivamente às mulheres, atuando igualmente na

[36] No original: "What do black women feel about Women's Lib? Distrust. It is white, therefore suspect". Um dado resgatado pela escritora é o fato dos movimentos libertários no mundo negro terem historicamente servido de catalizadores para o feminismo branco nos EUA nos séculos anteriores. Um exemplo está no vínculo estreito mantido no séc. XIX pelas feministas sufragistas e o movimento abolicionista já previamente articulado, até chegar a um ponto de cisão em que, separados seus interesses, "prevaleceram os privilégios da supremacia branca" (Davis, 2016, p. 85).

formação de núcleos em organizações políticas de gênero misto, e desenvolvendo organizações feministas autônomas de pessoas negras, latinas, indígenas e asiáticas.[37]

A expressão "o pessoal é político" é fruto desse contexto em ebulição, uma derivação imediata dos grupos de conscientização sessentistas e popularizada pelo movimento *Women's Liberation*. Uma frase publicizada por Carol Hanisch em texto homônimo de 1969, mas que já circulava tacitamente nos encontros dos grupos. Ela constitui, em si, uma "declaração política, que pela própria enunciação buscava operar uma mudança na realidade social" (Nicholson, 1986, p. 18). Naquele cenário de militância e teorização imbricadas, a ideia de politização do pessoal operou uma revolução nos pensamentos e costumes. Ela conseguiu articular, com uma magnitude sem precedentes, mulheres de contextos variados no questionamento dos lugares de submissão ocupados em seus cotidianos, neles identificando temas passíveis de se tornarem reivindicações (macro)políticas.

Esse despertar emancipatório vinha da necessidade de se rebelar contra uma divisão sexual da organização social, que postulava os homens como donos de poderes públicos de viés político e econômico, enquanto as mulheres estariam delimitadas por esferas domésticas e privadas. Nesse sentido, Silvia Federici é certeira ao apontar como a exploração feminina ocupou uma função central nos fenômenos que tornaram possível a acumulação capitalista. Algo que foi possível através da "construção de uma nova ordem patriarcal, baseada na exclusão das mulheres do trabalho assalariado e em sua subordinação aos homens"; aliada à "mecanização do corpo proletário e sua transformação, no caso das mulheres, em uma máquina de produção de novos trabalhadores" (Federici, 2017, p. 26).

Naquele contexto, o uso dessa frase "o pessoal é político" iria revelar que o que se passa na vida pessoal, como assinala Susan Okin, "não é imune em relação à dinâmica de poder, que tem tipicamente sido vista como a face distintiva do político" (Okin, 2008, p. 314). Na contramão do senso comum patriarcal que definiu tais esferas como monolíticas ou apartadas, fica evidente como público e privado não correspondem a lugares e tempos distintos, e sim a dimensões inseparáveis da vida social, que se afetam mutuamente. Desse modo, o uso feminista da expressão naquele contexto, como aponta a Eleni Varikas, demonstra que não se tratava de escolher entre mudar as "mentalidades" e mudar as "instituições", pois esta "escolha" implica numa concepção do privado e do público que as feministas denunciavam precisamente como uma mistificação" (Varikas, 1996, p. 8).

---

[37] Dois desses grupos iniciais mais notórios foram ao *National Black Feminist Organization* (NBFO), de 1973, e a *Third World Women's Alliance*, que já em 1968 carregava o termo aliança no nome, com a proposta de combater o risco triplo resultante da confluência entre racismo, imperialismo e machismo.

Fig. 11-13: Fotogramas de *Vanilla Sex* (1992, Cheryl Dunye).

A maneira como os movimentos lésbicos lidam com a noção de *personal politics* é igualmente relevante a esse debate. Quando, em 1970, o grupo "Radicalesbians" publica seu manifesto *The woman-identified woman*, fazia apenas oito anos que as leis que proibiam relações sexuais consentidas entre adultos do mesmo sexo vigoravam em todos os estados americanos. O manifesto declarava que "é o primado das mulheres que se relacionam com mulheres, das mulheres criando uma nova consciência de e entre si, que está no coração da libertação feminina e na base da revolução cultural".[38] Na vertente do feminismo-lésbico dos anos 1970 – antes de uma separação em dois movimentos autônomos, lésbico e feminista –, a noção de mulheres que se identificam com mulheres passou a denotar uma postura que extrapolava questões de orientação sexual somente. Ela lançava um chamado para a conscientização e a união femininas a fim de endereçar tanto as críticas externas ao movimento, por tecer alianças mais amplas, quanto o combate à homofobia dentro do próprio grupo. Nesses termos, o lesbianismo se tornaria uma escolha política, e a lésbica, uma espécie de significante libertário do compromisso feminista.

Em uma sociedade orientada pelo pensamento hétero (Wittig, 2019), um existência sapatão é política de maneira direta e incontornável. Está na sua recusa àquilo que define o ser mulher, no que ela representa de ameaça à supremacia masculina cis-heterocentrada pela sua própria existência. O ato de normear-se lésbica, de compartilhar publicamente suas vivências pessoais, seria, então, um passo para o empoderamento e a formação de laços comunitários, sendo o "caminho rumo ao poder pessoal uma forma de redefinir a política" (Zimmerman, 1984, p. 672). Caminho que, naquele contexto, muitas vezes se aproximou da lógica da separação. O

[38] Manifesto disponível em https://www.historyisaweapon.com/defcon1/radicalesbianswoman.html. Acesso em 10 mar. 2023.

coletivo *The Furies*, responsável por uma publicação de mesmo nome (1972-1973), foi um dos primeiros a formular uma política de separatismo lésbico, na defesa de uma organização social autônoma, livre da influência masculina e da dominação heterossexual.[39] Nessa linha, a ideia de uma "nação lésbica", como nomeava o livro de Jill Johnston publicado em 1973,[40] e que iria angariar centenas de seguidoras em determinado momento, propunha a criação de comunidades supranacionais autogestadas, nas quais, através de suas próprias experiências cotidianas, mulheres lésbicas poderiam formular um sentido de pertencimento ao "criar e desenvolver uma mitologia, ideologia e práxis na qual se posicionarem" (Jennings; Millward, 2022, p. 4).

Ali, a noção tradicional de privado tinha suas fronteiras questionadas, especialmente no que concerne ao doméstico, dando lugar a um ideal político embasado na concretude das vivências partilhadas. Um ideal utópico e tentador, mas que logo seria criticado por seu caráter de ingenuidade e exclusão. A questão central, como sugere Bonnie Zimmerman (1984, p. 670), era: "em que medida essa jornada rumo à identidade lésbica e à nação lésbica é uma jornada política, e de que maneira ela se concilia com a noção mais tradicional de política como ação coletiva para mudar as desigualdades institucionais de poder?". Algo que carrega outra constatação, a de que nenhuma política democrática adequada poderia "ser extraída da experiência de um segmento da comunidade isoladamente, em especial quando esse segmento pertence ao grupo racial dominante" (Ibid., p. 675). Assim, as grandes questões que se revelam como os limites da expressão "o pessoal é político" concernem ao risco de incorrer em um individualismo exacerbado, tão afeito às amarras de um capitalismo neoliberal que visa a atomização e a despolitização, alimentando as estruturas opressoras que moldam a vida da maioria das pessoas.

Quanto às particularidades do contexto histórico específico aqui apresentado, nas décadas seguintes, de 1980 e 1990, seria nos grupos autônomos de pensamento negro e de mulheres não-brancas que os esforços por alianças libertárias se fortaleceriam, momento em que a influência nacional do movimento feminista hegemônico começava a arrefecer – o que inclusive questiona a ideia de um pretenso fim do feminismo nesse momento, tendo em vista o vigor dos pensamentos feministas nesses grupos de pessoas não brancas. Coletivos que compartilhavam o reconhecimento de que "a 'irmandade é poderosa' somente quando é trabalhada e não deduzida, e que o 'pessoal é político' somente quando o político vai muito

---

[39] Cf.: *The Furies: Lesbian/Feminist Monthly*, 1972, v.1 (7), p. 3. O fac-símile está disponível em: https://repository.duke.edu/dc/wlmpc/wlmms01033. Acesso em 10 mar. 2023

[40] *Lesbian Nation: The Feminist Solution* (1973), influente livro de Jill Johnston que reunia artigos publicados por ela em sua coluna semanal no *The Village Voice*, e que ajudaria a difundir um ponto de vista lésbico não estigmatizado na mídia impressa de circulação nacional.

além dos limites da própria experiência individual" (Ibid., p. 349). Questionamentos fundamentais, aos quais os rumos das décadas seguintes tentariam responder.

1.3 Em busca de uma poética feminista

Ainda no sentido de contextualização e de levantamento dos principais debates dos campos teóricos da pesquisa, a ideia do que seria um "cinema feminista" revela-se igualmente importante de ser historicizada. Nesse sentido, analisar os filmes do *corpus* não seria possível sem antes fazermos um mergulho nas teorias feministas do cinema, em especial nas décadas que fundaram esse campo. Não se trata apenas do fato de teoria e criação terem caminhado lado a lado, mas de como, em determinado momento, elas se tornaram inseparáveis na busca por uma linguagem fílmica estética e politicamente contundente. Nas próximas páginas, abordaremos sucintamente três das problemáticas mais recorrentes no campo das teorizações feministas do cinema. Uma delas aponta para as implicações ideológicas das representações de mulheres no cinema, em especial no cinema narrativo dominante; outra, para as investigações sobre o olhar e suas relações de poder, esteja ele em cena ou atrás das câmeras; e a última, para os efeitos da posição de espectador/a, suscitando questões de identificação, desejo e prazer visual na construção de subjetividades. A intenção é mapear algumas das principais teorias acerca do que se advogou por poéticas feministas, em particular entre os anos 1970 e início dos 1990, permitindo-nos uma imersão nas formas cinematográficas ali gestadas.

No início da década de 1970, um cenário particularmente favorável fez com que os esforços críticos se voltassem para as esferas culturais de construção de sentido, tendo o cinema como espaço privilegiado de análise. Um interesse que correu em paralelo à emergência dos *women's studies* na esfera acadêmica (que, com o tempo, se nomearam de *feminist* e/ou *gender studies*), uma consequência direta das conquistas da década anterior e sua interseção com os iniciantes departamentos de pesquisa em cinema. Um movimento que acompanhou o número crescente de publicações especializadas, entre livros, catálogos e revistas; sem esquecer o papel crucial desempenhado por festivais e mostras para o debate e exibição de obras de realização feminina,[41] junto ao resgate de filmes clássicos ou "esquecidos", que eram então revistos sob uma perspectiva renovada.

[41] Dentre vários exemplos da importância dos festivais, destacamos o ensaio canônico de Claire Johnston, escrito para uma publicação derivada do Festival de Edimburgo de 1972, num livro coorganizado pela autora junto a Laura Mulvey e Lynda Myles. In: Patricia White, 2006.

No cenário de consolidação desse campo de estudo, ficava evidente a cisão entre duas expectativas, ou dois caminhos de atuação, acerca de como deveria ser um vindouro "cinema com mulheres" (Martins, 2015). Dois tipos de obra estavam em aparente discordância, em que:

> (…) um exigia a documentação imediata para fins de ativismo político, conscientização, autoexpressão ou busca por "imagens positivas" da mulher; o outro insistia em um trabalho rigoroso e formal através do meio – ou melhor, do aparato cinematográfico, entendido como tecnologia social - a fim de analisar e desvincular os códigos ideológicos embutidos na representação (Lauretis, 1987, p. 128).[42]

Da primeira vertente, destacam-se documentários concebidos coletivamente que buscavam abordar temas caros àquela conjuntura do movimento.[43] Filmes derivados de uma intervenção militante a fim de fomentar a mobilização política feminista, e engajados em alterar o "conteúdo" das representações midiáticas em prol de visões mais realistas das mulheres. Em termos formais, eles flertam com procedimentos do cinema direto e documentário de entrevista, no relato de experiências comuns entre mulheres de modo a investir em uma identificação compartilhada – seguindo a lógica dos grupos de conscientização abordados anteriormente. Tais filmes permanecem vigorosos e relevantes em suas construções documentais no calor do momento. Porém, quando analisados à luz da segunda vertente, eles seriam criticados por sua crença no cinema enquanto um meio transparente, em certa "mistificação idealista" de que "a 'verdade' pode ser captada pela câmera, ou que as condições de produção de um filme (por exemplo, um filme realizado coletivamente por mulheres) poderiam refletir essas condições por si próprias" (Johnston, 1973, p. 6).[44]

A respeito da segunda linhagem, que advoga uma aliança rigorosa entre teorização e criação artística, os principais textos críticos setentistas privilegiaram filmes de longa-metragem, feitos por realizadoras de trajetória consolidada nos EUA e Europa e com participação em festivais nesses territórios.[45] O que nos leva ao debate, travado por pensadoras

---

[42] No original: "one called for immediate documentation for purposes of political activism, consciousness-raising, self-expression, or the search for 'positive images' of woman; the other insisted on rigorous, formal work on the medium - or, better, the cinematic apparatus, understood as a social technology - in order to analyze and disengage the ideological codes embedded in representation".

[43] Títulos como *Growing up female*, de Jim Klein e Julia Reichert; *Three lives*, de Kate Millett, Louva Irvine e Susan Kleckner; *The Woman's Film (Newsreel #55)*, realizado pelo Women's Caucus-San Francisco Newsreel; e *Janie's Janie*, de Geri Ashur, Peter Barton, Marilyn Mulford e Stephanie Palewski, todos lançados em 1971.

[44] Um importante debate sobre os documentários de autoria feminina é feito por Carla Maia Martins (2015).

[45] Certo cânone começa a se formar em torno de cineastas que pareciam sintetizar o que se debatia a nível acadêmico: a francesa Marguerite Duras; os longas ficcionais de Agnès Varda; o influente filme-tese dos britânicos Laura Mulvey e Peter Wollen, *Enigmas da esfinge* (1977); os filmes políticos da alemã Margarethe von Trotta e da tcheca Vera Chytilová; e, é claro, a centralidade que ganharia a belga Chantal Akerman após o impacto avassalador de *Jeanne Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975). Já em solo norte-americano, Yvonne Rainer se tornaria uma diretora fundamental desde o seu primeiro longa, *Lives of performers (1972).*

britânicas em meados daquela década, sobre qual linguagem deveria assumir um cinema de mulheres de proposta feminista. De um lado, Claire Johnston, com o ensaio "Cinema de mulheres como contracinema" (1973), que incitava a um uso estratégico do cinema em todas as suas formas, "do filme político ao comercial e de entretenimento", com uma postura contestatória que se manifestaria em uma batalha travada a nível discursivo. Do outro, Laura Mulvey e o basilar "Prazer visual e cinema narrativo", publicado em 1975 na revista britânica *Screen*, que propunha um cinema livre das amarras sexistas do ilusionismo burguês, na aliança entre teoria e estética em prol de mudanças políticas expressas em termos de linguagem.[46]

Tais pensamentos, que se alastraram rapidamente por outras disciplinas, entendiam o "texto" cinematográfico como o espaço primeiro de abordagem crítica, tomando de empréstimo teorias e ferramentas de vários campos do saber. A começar com um embasamento na psicanálise e seu investimento na erupção do inconsciente na esfera da representação, com uma revisão de Sigmund Freud e aplicação de conceitos inspirados nas leituras de Jacques Lacan. Parte da inspiração vinha também da semiologia, com o debate sobre a natureza dual do signo, e o foco no significante, junto a Christian Metz; da teoria crítica, via Escola de Frankfurt e outros; e da filosofia marxista de Louis Althusser, com sua atenção à ideologia, além de outras contribuições.

Embora não tenha sido o primeiro, o artigo de Mulvey ajuda a consolidar o campo de teorização feminista no cinema dada a projeção que ganharia, que em muito extrapolou o recorte inicialmente pretendido. Como a autora admite, com o passar dos anos seu texto teria ganhado "vida própria", tornando-se tanto um marco inspirador quanto um alvo reconhecível para críticas futuras. Seu mote reside na constatação de que o cinema narrativo dominante se fundava na centralidade de um olhar masculino ativo, que presumia a imagem das mulheres como um objeto sexual passivo, criado unicamente para ser olhado. Nesse sentido, a mulher existiria imageticamente sempre como "diferença", indício da falta (do poder simbólico do falo) que alimenta o medo da "castração" masculina, permanecendo "presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-o sobre a imagem silenciosa da mulher" (Mulvey, 1983, p. 438).

O percurso argumentativo do artigo se fundamenta em conceitos freudianos chave, dentre eles: o "voyeurismo" e suas dinâmicas de poder através do olhar; a ameaça de "castração", que seria representada por certa noção de feminino, com a necessidade de punição

[46] Além dessas, outras contribuições importantes naquele cenário viriam das estadunidenses Sharon Smith, Pam Cook, Jackie Stacey.

das mulheres desviantes – seja em termos narrativos, dentro da trama fílmica, seja pela via da "fetichização" da mulher. Algo demonstrado pelos enquadramentos que recortam os corpos das estrelas de cinema em pedaços (pernas, rosto), tornando cada parte um objeto de adoração, ou fetiche, de cunho sexual; e pela articulação entre fetiche e a "escopofilia", do prazer imbuído na captura do outro por meio do olhar. Assim, a relevância desse texto está nos seus dois gestos estruturantes: de um lado, a proposta de esmiuçar as engrenagens conceituais do que "seria o mecanismo de prazer e plenitude do cinema narrativo de ficção"; e, do outro, defender a criação de um cinema feminista porvir, na elaboração de poéticas feministas inovadoras que operariam "a ruptura desse mecanismo, a destruição dessa forma de prazer e a produção de uma 'nova linguagem do desejo'" (Maluf; Mello; Pedro, 2005, p. 345).

A contribuição singular dessa proposição, junto às de outras teóricas contemporâneas, estava em trazer para o debate questões cruciais antes impensáveis, evidenciando o grau de subjugação simbólica das mulheres a atravessar toda a história das presenças femininas em imagem. Algo demonstrado pelo seu grau de popularização em outras esferas; por exemplo, em como a ideia de *male gaze* (olhar masculino), uma noção central ao texto, passaria a integrar um vocabulário básico no tocante às representações femininas de qualquer suporte.

Dentre as vozes dissonantes naquele momento inicial de crítica feminista, uma contribuição importante foi trazida por Teresa De Lauretis, no livro pioneiro *Alice Doesn't* (1984). Nele, a autora vai postular uma ideia de preservação da do desejo e da importância do prazer narrativo para espectadoras, em que "o projeto do cinema feminista, portanto, não é tanto 'tornar visível o invisível', como diz o ditado, ou destruir completamente a visão, mas construir outra visão (e outro objeto de visão) e outras condições de visibilidade para um sujeito social diferente" (Lauretis, 1984, p. 68).[47]

Esse campo de teorização cinematográfica feminista floresceu em um contexto particularmente favorável, alimentado pelo aumento expressivo de cineastas mulheres e a circulação de suas obras, a espelhar um *boom* em outros meios artísticos. Igualmente contribuíram para isso o vigor das interpelações críticas que se lançavam sobre todas as esferas de produção cultural e de conhecimento; e pela concretude das perspectivas anticapitalistas, simbolizadas pelos países de regime socialista e comunista em pleno cenário de Guerra Fria. Fórmula que resultou numa verdadeira transformação epistemológica, colocando em curso um processo de libertação que buscava alcançar todas as mulheres, sem exceções.

---

[47] No original: "The project of feminist cinema, therefore, is not so much 'to make visible the invisible', as the saying goes, or to destroy vision altogether, as to construct another (object of) vision and the conditions of visibility for a different social subject".

Um dos pontos de questionamento versa sobre o que jaz na raiz dessas proposições teóricas que se popularizam nos primeiros anos de teoria feminista: a aposta exclusiva numa diferença sexual "feminino e masculino", traço definidor da "mulher" que se buscava libertar. Algo que está na base não só desses pensamentos cinematográficos da época, como da maior parte das vertentes feministas dominantes. O pressuposto da diferença sexual – que é também o seu *telos* – reside em uma matriz da heterossexualidade compulsória. Ele vem imbuído de certo grau de essencialização do feminino e suas marcas, convergindo para uma noção específica de mulher, frequentemente amarrada às experiências de classes privilegiadas.

Um dos limites da ênfase na oposição feminino x masculino é que, ao equivaler as mulheres à diferença do homem, ela estaria postulando a existência de um único sexo, no qual o feminino só se elabora a partir dos modelos e enquadramentos conceituais masculinos; na verdade, ela estaria pressupondo a ideia, como propõe Lauretis (na esteira de Luce Irigaray), de uma (*in)diferença* sexual (Lauretis, 1988). A consequência é que o pensamento feminista permaneceria sempre amarrado aos termos do próprio patriarcado ocidental (Ibid.). Logo, de uma perspectiva lésbica, para citar Monique Wittig, evocar uma origem fundamentada na diferença sexual também "jamais poderia constituir um enfoque lésbico da opressão das mulheres, já que pressupõe que a base da sociedade ou o começo da sociedade está na heterossexualidade" (2019, p. 84).

As raízes desses problemas apontam para o paradigma teórico mobilizado, na combinação entre linguística, semiótica e, principalmente, conceitos psicanalíticos, que, se lidos superficialmente, podem sinalizar uma perigosa "estratificação das mulheres em um lugar não histórico, excessivamente abstrato e generalizante" (Bergstrom; Doane, 1989, p. 8). Tal pensamento permite entrever os pontos cegos dessa visão feminista hegemônica, gestada entre Estados Unidos e Europa central: sua perspectiva de mundo que tem dificuldades em se desvencilhar dos seus fundamentos normativos "tais como proclamados por um projeto de modernidade iluminista" (Miñoso, 2016, p. 146).

A passagem dos anos 1980 aos 1990 trouxe uma série de transformações, a níveis micro e macro, que de certo modo desmantelou o senso de otimismo progressista que havia possibilitado o surgimento do campo feminista do cinema. Algo que acompanha as "novas" epistemologias que aportavam no Norte global, com a popularização dos estudos culturais e das interpelações pós e descoloniais, que posicionavam as teorias críticas de construção de raça no centro de suas formulações; junto ao questionamento desconstrutivista direcionado aos *women's studies*, às voltas com os nascentes estudos *queer* no início dos 1990.

Tomando como balizas os pensamentos articuladores de Judith Butler e Denise Riley nos EUA, o nascedouro dessa teorias assinala a dimensão plural das construções sociais de performatividade de gênero e sexualidade, mantendo em sua base uma crítica ao essencialismo (biológico ou cultural) na sua crença em códigos hegemônicos que seguiriam uma ordenação ontológica "natural" – o que passa por uma crítica às teorizações feministas. Ao endereçar essa questão e aproximar pensamentos feministas e *queer*, Karla Bessa vai apontar como a crítica feita às teorias feministas a partir dessas novas perspectivas *queer* perpassa como os feminismos, quando pautados pela "identidade (mulher/mulheres) como fundamento teórico e político, enclausuram o dinâmico e contingente jogo de mútuas referências entre gênero e sexualidade e outras importantes categorias de diferenciação" (Bessa, 2015, p. 70).

Assim, frente ao cenário anterior, que desconsiderava os referenciais sociológicos e históricos no universo das pesquisas cinematográficas, entendia-se que uma análise discursiva estritamente a nível textual arriscava perder de vista os sujeitos reais. Desse modo, como apontou Jane Gaines, tornava-se fundamental reinscrever as "questões de raça, classe e sexualidade justamente onde elas haviam sido teoricamente desautorizadas" (Gaines, 1986, p. 60).

Fig. 14-15: Fotogramas de *Sink or Swim* (1990, Su Friedrich).

1.3.1 *Os lugares das espectadoras*

Entramos no difícil debate acerca do olhar e da espectatorialidade de mulheres, indagações que permanecem pertinentes até a atualidade. Frente às formulações teóricas em voga ao final dos anos 1970, B. Ruby Rich coloca em palavras o impasse que segue:

> Para Mulvey, a mulher não é visível no público, que é entendido como masculino; para Johnston, a mulher não é visível na tela. Não passaria de uma substituta para o falo, um significante para algo além, etc. Sendo uma mulher que entra no cinema, você se depara com um

> contexto inteiramente codificado para a sua invisibilidade, mas, obviamente, ainda assim você está lá e traz certa codificação de fora (…). Como construir o entendimento de uma estrutura que insiste na nossa ausência mesmo diante de nossa presença? (Rich, 1978, p. 87).

É certo que a dinâmica ausência-presença não se manifesta da mesma forma para todas as pessoas. Os principais debates acerca de desejo, identificação e prazer visual no cinema tampouco contemplavam automaticamente as espectadoras lésbicas. A presença fantasmagórica da lésbica em cena, apontada por Patricia White (1991) nas entrelinhas do cinema gótico hollywoodiano, igualmente paira sobre o campo da teorização feminista do cinema. Essa figura que está sempre "escondida da história, fora da vista, longe da mente, uma vagabunda ao entardecer, uma alma perdida, um erro trágico, uma pálida habitante da noite" (Castle, 1993, p. 2).[48]

Nesse sentido, ao pensarmos um histórico das figurações sapatão no cinema, tanto a invisibilidade quanto o silêncio sempre operaram como mecanismos para atestar "a heterossexualidade normativa através da presunção (do que não precisa ser elaborado porque todos sabem o que é) e da negação (de outras sexualidades)" (Straayer, 1996, p. 2). Mas ali também habita um paradoxo. Essa figuração existe sob a dinâmica ambivalente de uma "in/visibilidade lésbica no cinema", em que tal "invisibilidade pode ser entendida como a imagem de uma latência ou de uma ausência, a cada instante pronta para ser decodificada" (Brandão; Sousa, 2019, p. 280).

Assim, extrapolando o enquadramento de uma diferença sexual binária ou heterocentrada para pensar os cinemas hegemônicos narrativos de molde industrial, complexifica-se o pensamento sobre uma espectatorialidade generificada e um olhar lésbico. Postura que potencializa o grau de negociação de quem assiste, no seu espaço fragmentado e "multiposicionado", abrindo a análise fílmica para caminhos inesperados. Um movimento que se mostra enriquecedor para uma visada feminista, uma vez que, como assinala Chris Straayer, "supostamente suprimido pelos sistemas convencionais do cinema, o desejo homossexual incita uma disrupção crítica que desvela práticas radicais de visionamento e suscita questões de grande relevância a respeito da flexibilidade textual" (Straayer, 1996, p. 3).

Na defesa da ampliação de um cinema lésbico, o editorial do dossiê "Lésbicas e Cinema" da revista *Jump Cut*, de 1981, a primeira publicação exclusiva sobre o tema, confere centralidade ao gesto duplo de afirmação e visibilidade. Organizado por Michelle Citron, Edith

[48] No original: "(...) hidden from history, out of sight, out of mind, a wanderer in the dusk, a lost soul, a tragic mistake, a pale denizen of the night".

Becker, Julia Lesage e B. Ruby Rich (1981), o chamado do dossiê era por obras que "reivindicassem a História, oferecessem autodefinição e criassem visões alternativas". A necessidade de imagens positivas também aparece aqui, em representações não superficiais que explicitassem a complexidade e as contradições de suas identidades; bem como são recorrentes as narrativas de sair do armário nos filmes dos anos 1970, de certo modo ecoando a produção literária em primeira pessoa mencionada anteriormente.[49]

O prognóstico do dossiê da *Jump Cut* também anunciava que filmes lésbicos inovadores seriam desconsiderados em razão de seu conteúdo. Se pensarmos em Barbara Hammer, se não a primeira realizadora a engendrar uma estética experimental lésbica, certamente a mais influente, esse diagnóstico só se confirma. Como indica o título de um de seus curtas, *Women I love* (1976), suas obras reivindicam a afirmação inconteste de um eu que ama outras mulheres, com uma atenção às breves intensidades que compõem o cotidiano. Tanto a câmera 16mm empunhada por Hammer ao longo de décadas, quanto sua busca por precursoras/es *queer* em arquivos pessoais e industriais, resultando em (auto)biografias prismáticas, refletem o desejo de uma documentação histórica sapatão, de sublinhar a existência e a importância desses afetos, imagens e corpos de maneira a torná-los, posteriormente, incontornáveis. No entanto, a magnitude da sua filmografia – de impressionantes oitenta filmes ao longo de cinco décadas – foi solenemente ignorada pelas historiografias de vanguarda e, diga-se de passagem, por grande parte da feminista, até a última década do século XX.

"O nascimento de uma noção" – assim se intitula o ensaio de Michelle Parkerson dedicado aos filmes e vídeos realizados por gays e lésbicas negras *sobre* gays e lésbicas negras, e que "representam a abertura de um diálogo tardio e inabalável" (2018, p. 21). O primeiro filme estadunidense de uma diretora negra lésbica assumida a respeito do tema é de 1986, com o documentário de Sylvia Rhue, *Women in Love: Bonding Strategies of Black Lesbians*. Rhue parte da constatação de que as raras representações existentes de lesbiandade negra, ou de negritude lésbica, seja nas imagens *mainstream* ou independentes, se resumiam a estereótipos claustrofóbicos. A diretora igualmente assinala que era preciso tomar para si a tarefa de se

[49] Dentre os exemplos dessa produção, um destaque particularmente interessante são os vídeos das brasileiras Norma Bahia Pontes e Rita Moreira, realizados no período em que elas moraram nos EUA e dos quais se destacam: *Lesbian Mothers* (1972) e *Lesbianism Feminism* (1974). Outros curtas iniciais importantes foram: *Home Movie* (1973), de Jan Oxenberg; e *Holding* (1971), de Connie Beeson. Já no continente europeu, títulos como *Je tu il elle* (1974), de Chantal Akerman, ou os trabalhos da alemã Ulrike Ottinger – como *Madame X* (1978) – teriam grande influência em diversos contextos.

representar no cinema, usando para isso os recursos e as pessoas que lhe eram acessíveis.[50] Contudo, assim como a literatura de escritas de si de mulheres negras convocavam outros entendimentos de autobiográfico e mesmo de escrita (por exemplo, em sua oralidade), as imagens de autoria de lésbicas negras demandam que a ideia do fazer cinematográfico seja expandida de modo a abarcar não apenas a criação em vídeo, como diferentes fazeres em audiovisual e mídia ampliados.

A influente noção de um "olhar opositor", formulada por bell hooks em 1992, evidencia a negação cinematográfica sobre os corpos das mulheres negras, tendo como mote uma investigação sobre suas agências como espectadoras. Partindo da constatação de que "a feminilidade branca era a diferença sexual racializada que ocupava o lugar do estrelato na narrativa do cinema dominante" (hooks, 2019, p. 10), a pensadora analisa como a violenta repressão ao direito de olhar das pessoas negras produziu "um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor. Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade" (Ibid., p. 3). O que inclusive desmonta a herança da suposição esquemática que entendia o homem como dono do olhar, posto que também o olhar masculino precisa ser negociado com os termos da branquitude. Nesse sentido, investida de uma postura de negociação, a relação dessas espectadoras com o cinema se daria pela via do prazer de questionar.

Embora a ideia de um olhar opositor só tenha sido publicada no começo dos anos 1990, ela consolida pensamentos articulados anteriormente por feministas negras da crítica cultural, em particular literária, com contribuições em torno de representações imagéticas. E foi Jane Gaines (1986) a primeira teórica branca e de maior visibilidade a articular uma crítica racial à teoria feminista dominante no cinema.[51]

A genealogia de realizadoras negras no cinema, contudo, data desde muito antes, mesmo que essa história seja marcada por lacunas e uma incessante busca por elencar "a" pioneira. Para citar apenas alguns desses nomes mais importantes: a antropóloga, escritora e cineasta Zora Neale Hurston, nas décadas de 1920 a 1940; Eloyce King Patrick Gist, que codirigiu filmes junto a seu marido, principalmente curtas religiosos em 16mm; e, algumas décadas depois, a documentarista Madeline Anderson, responsável por um dos primeiros longas documentais de

[50] Sendo esse o mesmo impulso das demais realizadoras cujos relatos constituem o livro *Sisters in the Life: A History of Out African American Lesbian Media-Making* (2018), organizado pela também diretora Yvonne Welbon. Trata-se da primeira publicação exclusivamente voltada ao trabalho de realizadoras negras lésbicas nos EUA.

[51] No campo do cinema, este artigo de Gaines se soma às contribuições de importantes pensadores da diáspora – principalmente Stuart Hall (1994) e Manthia Diawara (1993) –, que igualmente elencam o lugar da/o espectador/a como lócus central de investigação.

autoria feminina negra pós-1960, realizado no seio do nascente movimento por direitos civis nos EUA, *Integration Report 1* (1960). Uma década depois, ela faria o influente documentário dedicado à greve de trabalhadores hospitalares, marcadamente de mulheres, *I am somebody* (1970).

Extrapolando a delimitação acadêmica, também é primordial pensar os próprios filmes, em suas práticas e formas, como criadores de teoria. Nesse sentido, são as obras de cineastas negras que suscitam novos modos de experiência estética na interlocução com as espectadoras negras. Um caminho para tal é a centralidade narrativa conferida a essas mulheridades, como faz *Daughters of the dust* (1991), de Julie Dash – o primeiro longa-metragem de uma diretora afroestadunidense lançado comercialmente nos EUA. Trata-se de um filme que, em sua sensibilidade, convoca-nos a imaginar "novas possibilidades transgressoras para a formulação da identidade" (hooks, 2019, p. 20). Logo, aliado ao movimento de teorizar a construção cinematográfica de raça enquanto indissociável de gênero e outros cortes sociais, é vital o esforço em mapear as contribuições de mulheres negras na história do cinema, que sempre foram atuantes desde a primeira década do séc. XX. Somente ao escrever essa história seria possível "vincular o presente ao passado, delineando os contornos expansivos de uma linhagem fértil de criatividade" (Bobo, 1998, p. 8).

Talvez o que o turbulento período aqui investigado, entre o final da década de 1970 e início dos 1990, colocou na ordem do dia foi o reconhecimento de que não era mais possível falar de maneira "geral" sobre a presença de mulheres no cinema, ou defender uma teoria única de representação das mulheres, como buscavam os textos canônicos fundantes. Justo porque qualquer noção que se pretendesse universal iria incontornavelmente esbarrar na impossibilidade de falar da "mulher" num singular abstrato, com esse mito que encobre visões de mundo situadas, e tampouco falar por todas.

1.4 Caminhos de experimentação

Por fim, chegamos ao debate sobre um cinema de vanguarda, ou um cinema "radical", agora iluminado por esse percurso teórico. Em 1932, Germaine Dulac esboçava sua definição de vanguarda: "todo filme cuja técnica, empregada com vistas a uma expressividade renovada de imagem e som, rompa com as tradições estabelecidas a fim de buscar (...) novos acordes emocionais" (1978, p. 43). Dulac se alinha ao pensamento de parte das vanguardas cinematográficas modernistas, que primeiro se nomeou enquanto tal a partir da década de 1920,

notavelmente na Europa central e Rússia.[52] Vertentes que acompanhavam as tendências das artes visuais nas décadas iniciais do séc. XX, em particular ao trilharem caminhos semelhantes pela via da abstração e do surrealismo.

Nos Estados Unidos, tais correntes modernistas deixariam marcas em uma verdadeira explosão do cinema experimental pós-1960, que extrapolaria a esfera exclusiva da direção cinematográfica, sustentando-se por uma rede interligada nas esferas de exibição, distribuição e crítica. Naquele contexto sessentista, esse impulso era calcado no desejo de alçar esse nascente cinema *underground* a uma forma de arte que estaria à altura dos demais campos artísticos já consolidados; uma aspiração que, esteticamente, parecia mimetizar uma atenção formalista afeita à filosofia dominante no mundo da arte contemporânea (Bergstrom; Penley, 1978).

Com os anos, a historiografia oficial desse cinema vanguardista consolidou formas específicas de feitura fílmica, em uma cena enraizada em Nova York e sua efervescência artística transdisciplinar. A começar com a proeminência de um cinema marcadamente pessoal, por vezes chamado de lírico, ou de "visionário", como nomearia P. A. Sitney. Um cinema que desembocaria em uma verdadeira "invenção de uma tradição" autobiográfica, conforme identifica Patrícia Mourão (2016) ao analisar especificamente as filmografias de Stan Brakhage, Jonas Mekas e Hollis Frampton.[53]

A respeito da participação feminina nesse cinema visionário, em uma parte significativa desses filmes, a mulher parecia desaparecer "quase sem deixar rastros, exceto como aliada da causa, amante libertária ou mãe/musa filmada – a portadora, não criadora, de significado", sublinha Mellencamp (1990, p. 12). Algo literalmente encenado nos filmes de Brakhage dedicados ao nascimento de seus filhos a estrelar a sua esposa, Jane. Nessa paisagem quase desértica, a ucraniana Maya Deren sempre figurou como uma exceção. A "mãe" do experimental pós-Segunda Guerra, como seria então proclamada (não sem certo tom condescendente), ela operou uma espécie de elo entre os movimentos vanguardistas do começo do século XX, o surrealista em particular, e o nascente cinema visionário estadunidense dos anos 1950-1960. Isso se deu tanto por causa da potência de sua filmografia, quanto pela construção de si enquanto uma *persona* artista-teórica, dentro e fora das telas.

Voltemos, por ora, ao pensamento de Laura Mulvey, com o seu chamado por um cinema feminista porvir. Tomando de partida esse artigo, junto aos pensamentos de Teresa De Lauretis,

---

[52] Dentre os cineastas soviéticos, nomes como Dziga Vertov, Sergei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin foram alguns dos mais influentes. Dentre os europeus, artistas como Jean Epstein, Hans Richter, René Clair, Alberto Cavalcanti e vários outros de distintas vertentes figuram dentre os principais.

[53] Para aprofundamento nesse campo extenso, conferir as teses de doutorado de Theo Duarte (2017) e Patrícia Mourão (2015).

vale esmiuçar o que as teorias do cinema daquele contexto trouxeram de contribuição para pensar os procedimentos formais e as estratégias de abordagem que poderiam ser mobilizadas por uma poética feminista no cinema.

Para a teórica e cineasta britânica, em "Prazer visual e cinema narrativo", a alternativa para o ilusionismo narrativo, na sua ideologia burguesa e patriarcal impressa na linguagem fílmica, residia na defesa de: "um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante" (Mulvey, 1983, p. 440). Em suma, na criação de uma arte de viés vanguardista.[54] Nas suas publicações, Mulvey não chega a indicar especificamente quais os procedimentos ou antecedentes que poderiam ser mobilizados por esse fazer cinematográfico radical, evitando um modelo prescritivo que tampouco seria condizente com a criação de uma linguagem original. Ali, a argumentação era pela criação de um cinema futuro, noção que antecede esse texto e era compartilhada com outros pensadores da época.

Um dos problemas que vem com essa ideia é que ela permanece atada aos termos do seu oposto; daquilo que seria considerado, propriamente, "cinema". Então, embora seja um caminho contundente, definir-se exclusivamente por uma oposição parece somente inscrever mudanças "desde que forneçam alternativas momentâneas para o que é dominante, ou para conflitos já difundidos no *mainstream*" (Rabinovitz, 1990, p. 14). Assim, além de não oferecer caminhos claros para se engendrar uma alternativa real, acaba por reforçar justo aquilo que pretendia subverter.

Em suas proposições teóricas e, principalmente, nos filmes que realiza, Mulvey deixa subentendido que haveria um histórico pregresso de estratégias cinematográficas críticas, à disposição de um cinema feminista. Dentre elas, podemos destacar os efeitos de desnaturalização, de ruptura e de reflexividade crítica (Butler, 2002, p. 6). Nessa linha de pensamento, seria possível convocar tradições já consolidadas, de Dziga Vertov a Sergei Eisenstein e Jean-Luc Godard, passando pelas vertentes cinematográficas de viés formalista dos EUA, pós-Segunda Guerra. Tal posição de certo modo propõe um amálgama das "duas vanguardas" que Peter Wollen identifica em seu notório artigo, publicado no mesmo ano que o da sua (então) companheira.[55] Um movimento que seria empreendido no filme dirigido por ambos, *Enigmas da esfinge* (1977).

---

[54] Ela empregará a expressão *avant-garde* em textos posteriores, como "Feminism, Film and the Avant-Garde". *Framework*, issue 9, 1979.

[55] Não surpreende que o texto de Wollen (1985) tenha recebido mais atenção que o de Mulvey naquele momento. Isso se deu, em parte, por sua crítica ao experimental norte-americano (de maneira um tanto dramática), o qual ele caracteriza como um formalismo desvinculado de compromisso social, ao analisar alguns exemplos canônicos da

Contudo, é preciso localizar as publicações desses artigos num contexto mais amplo, inserido em um projeto de "modernismo político" que alimentava todo o campo de teorização cinematográfica anglófona nos anos 1970, como defende David Rodowick (1988), e cujos esforços convergiam em uma preocupação central: investigar as relações entre cinema e ideologia. Um interesse que já constava no roteiro editorial da revista britânica *Screen*, que publicou o artigo de Mulvey, anos antes da sua guinada feminista. Um dos diálogos relevantes a esse contexto foi da *Screen* com a revista francesa *Tel Quel* e seu corpo editorial estelar – composto por Julia Kristeva, Michel Foucault, Roland Barthes e outros. Em especial com a ideia ali gestada de uma escrita modernista enquanto certo lugar do "feminino", como aquilo que não pode ser inscrito na linguagem (entendendo, ali, modernista como sinônimo de *avant-garde*). Não entraremos aqui, entretanto, na profundidade desse debate, uma vez que ele demandaria uma dedicação mais detida a cada um desses autores. Deixamos apenas sinalizado como um tópico de interesse à pesquisa. Mas, ao aproximar forma vanguardista e posicionamento feminista, Mulvey cita diretamente Kristeva ao clamar por uma "erupção do excesso a nível linguístico" (1979, p. 8).

Pensar uma arte vanguardista de linhagem modernista, enraizada no início do século XX, também demanda a investigação de certas problematizações feministas a seu respeito, que apontaram para as implicações da "poderosa corrente masculinista e misógina no interior da trajetória do modernismo, corrente que vez por outra declara abertamente seu desprezo pelas mulheres e pelas massas" (Huyssen, 1986, p. 49). Algo expresso em uma percepção histórica de base preconceituosa, como examina Andreas Huyssen, herdada desde o séc. XIX por uma parte das correntes artísticas modernistas europeias do início do séc. XX, que vai pensar a cultura "de massa" como algo próprio do "feminino"; à qual uma arte vanguardista, erudita, formalista – "masculina" – iria se contrapor, mesmo que, por vezes, seja pela via da apropriação (Huyssen, 1986, p. 49). Desse modo, quando parte das teorias cinematográficas setentistas – e aqui podemos citar Johnston, Wollen, Mulvey e vários outros nas décadas seguintes – vai convocar um antecedente da *avant-garde* das correntes modernistas do começo do século, para a criação de um cinema radical, não ficava explícito de que modo tal cinema iria se haver com as heranças conceituais e artísticas do modernismo em seu caráter potencialmente redutor.

Sobre a busca por um cinema de poética feminista experimental, é interessante apontar como uma parte desses pensamentos do cinema dos anos 1970-1980 partia da lógica de organizar conceitos e ideias através de oposições. Algo que seguiria alinhado a um projeto mais

---

cena de cooperativas de cineastas nos EUA. E o faz em favor de uma vanguarda política "efetiva", que o autor localiza em território europeu junto a Godard, Jean-Marie Straub, Danielle Huillet e outros.

amplo de “modernismo político” (Rodowick, 1988). É por essa via que se constroem os polos de uma oposição estruturante: de um lado, o ilusionismo narrativo enganador, encarnado no regime ficcional *mainstream* hollywoodiano; do outro, sua negação total na forma da sua antítese. Eles seriam inconciliáveis em todos os quesitos; continuidade x descontinuidade, identificação x distanciamento, ficção x “realidade”, prazer visual x “desprazer” visual. Tal conjunto não apenas reverbera a separação vinda do binarismo da diferença sexual, como sugere não haver possibilidade de troca entre essas esferas, ou que os procedimentos de um lado não pudessem ser empregados no outro. Algo que os próprios filmes de Mulvey e Wollen, como *Enigmas da Esfinge*, iriam questionar.

Partindo desse debate, retornamos à questão do uso da narrativa para um cinema feminista, seu emprego ou a sua recusa. Ao contrário das teorias que reivindicavam um cinema vanguardista que abdicasse das convenções da linguagem narrativa (como afeita ao patriarcado), todas as cineastas aqui analisadas investiram em linguagens que empregam códigos identificáveis do cinema narrativo realista e naturalista. Elas mobilizaram, nesse processo, a identificação e o desejo das espectadoras como forças produtivas no interior de linguagens não convencionais, negociando com a ideia do prazer visual tradicional. O que também pareceria estar em desacordo com as definições usuais do que se entende por cinema de vanguarda; na sua designação de obras que recusam os aspectos do “drama da comunicação – as tramas (...), os encadeamentos dramáticos, as narrativas, enfim, as dinâmicas dramatúrgicas convencionais, provenientes de certa literatura e teatro, determinantes e normativas para o cinema industrial” (Duarte, 2017, p. 2).

Não exatamente alinhadas a esse pensamento vanguardista, as cineastas aqui investigadas, como apontado na introdução, se empenharam em implementar (ao invés de desconstruir) o prazer visual e narrativo (Smelik, 1998, p. 2). Isso fica latente em todos os filmes de Camille Billops e James Hatch, em seus investimentos dramatúrgicos que vêm desestabilizar os registros documentais e os relatos íntimos em primeira pessoa. Pensando em um cinema radical feito por mulheres negras, tal heterogeneidade formal se mostra necessária nas suas apropriações particulares do que significa vanguarda, ou mesmo do que implica falar em “radicalidade”.

Recusando o hermetismo formalista que, em diferentes graus, marcou essas tradições de vanguarda cinematográfica nos EUA pós-1960 (integralmente branca e de classe média e majoritariamente masculina), tais cineastas negras forçaram a reconfiguração do que seria entendido por experimental a partir de suas estéticas particulares, convocando, inclusive, estratégias tidas como antivanguardistas pela historiografia oficial. Pois, como alerta Valerie

Smith (1988, p. 711), a ideia "predominante de que apenas a experimentação técnica conta como 'experimental' constrói uma falsa dicotomia entre forma e conteúdo. Um trabalho realista, centrado em uma perspectiva não tradicional, poderia ser chamado de experimental à sua própria maneira". Nesses termos, diversas realizadoras negras convocaram procedimentos vindos, por exemplo, do cinema narrativo, ficcional e industrial, ou de convenções de documentário e peças jornalísticas, a fim de colocarem em curso novas maneiras de compreender um fazer revolucionário.

Nesse sentido, a proposição de experimental para Billops se alinha a uma genealogia de diretoras negras independentes, em atuação nos EUA desde o início do século passado. Ela segue na tendência de explorar as possibilidades formais do realismo pela via de novos usos de sons e imagens, em detrimento do uso de linguagens mais abstratas ou "dissociativas" – dentre as quais se destacam Zeinabu irene Davis, Julie Dash, Barbara McCullough, dentre várias outras.[56] Constatação também pertinente para a parcela inicial da filmografia de Cheryl Dunye, com seu investimento flagrante em modos narrativos e na autoficção.

Um exemplo, dentre vários, está nas densas elaborações narrativas de Kathleen Collins, em *The Cruz Brothers and Miss Malloy* (1980), cujos protagonistas são três jovens irmãos portorriquenhos e o fantasma de seu falecido pai. E, especialmente, com seu segundo (e último filme), *Losing Ground* (1982). Sustentando uma estrutura ficcional, o filme de Collins irá construir uma complexa rede formal ao mobilizar modos de elaboração imagética e narrativa nada convencionais, ao mesmo tempo em que permanece atento à importância da identificação e do prazer narrativo a fim de dialogar com um público amplo e, ao mesmo tempo, não perder sua inovação singular.

Não é por acaso, portanto, que das cineastas que integram este *corpus*, são as duas realizadoras negras – Billops e Dunye – as que raramente aparecem nos livros dedicados ao experimental de mulheres, e quando são incluídas, são postas em universos excludentes entre si. Enquanto que a outra cineasta estadunidense branca, Su Friedrich, foi prontamente reconhecida em suas épocas como uma autora inovadora sob um viés da vanguarda, embora todas elas compartilhassem do mesmo espaço geográfico da costa Leste (NY e Filadélfia), em atuação nos mesmo anos. O que pode ser explicado pela maior extensão numérica da obra de Friedrich e por sua formação ter sido nesse cenário de instituições vanguardistas. Mas também aponta para como a visibilidade está ligada ao que é passível de ser entendido como

[56] Uma genealogia importante desse cinema é apresentada por Jacqueline Bobo em "Black womens films", capítulo do livro por ela organizado *Black women film and video artists* (1998).

experimentação em determinado enquadramento, o que frequentemente arrisca perpetuar o teor excludente dos mesmos gestos historiográficos patriarcais e racistas das demais esferas.

Para encerrar este capítulo, vale resgatar algumas das frentes já levantadas, bem como abrir outras. A intenção dessa longa incursão pelos contextos e teorizações que compõem certo terreno histórico comum das cineastas vêm do desejo de precisar o mote central da pesquisa: melhor estabelecer o que chamamos de poética feminista, de linguagens fílmicas contestatórias frente ao assujeitamento feminino no jugo patriarcal no cinema. Uma linguagem que se faz experimental por postular outros termos na lida com os sons e imagens, mesmo que para isso seja necessário inventar novos significados para essa palavra.

Os filmes aqui analisados igualmente devolvem indagações aos campos conceituais que mobilizam. Aos feminismos, a relação comparativa entre as cineastas revela um entendimento específico sobre as diferenças. São obras que buscam estabelecer diálogos efetivos com diversas espectadoras, na intenção de intervir na realidade vivida. Assim, as obras analisadas nos próximos capítulos nos convidam a entendê-las, tal qual escreve bell hooks a respeito das representações negras no cinema, "não como um espelho de segunda mão erguido para refletir o que já existe, mas como uma forma de representação que (...) possibilita descobrir quem somos"; só assim seria possível "conhecer o presente e inventar o futuro" (hooks, 2019, p. 21).

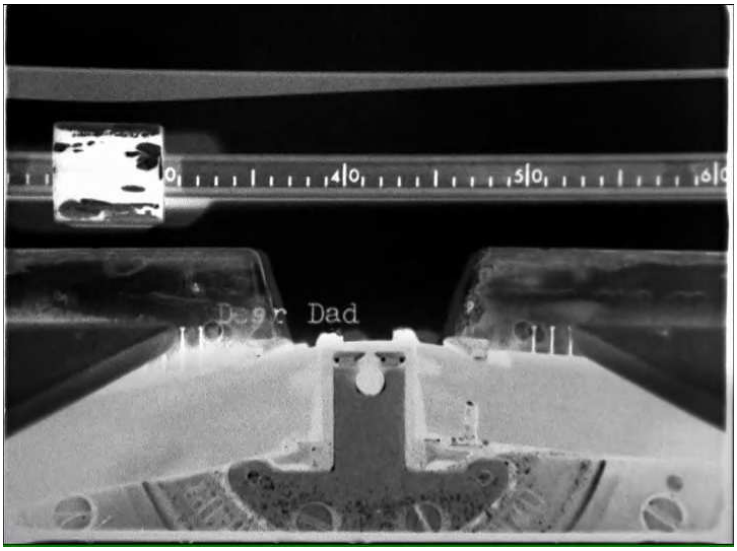


Fig. 16: Carta ao pai. Fotograma de *Sink or Swim* (1990, Su Friedrich).

2. *Tell me what you think of me*: Su Friedrich e as brechas do in/visível

Yo no sé de la infancia
más que un miedo luminoso
y una mano que me arrastra
a mi otra orilla

Alejandra Pizarnik

A voz de uma garota relata uma história de sua infância. Seu corpo nunca é revelado; o que vemos é uma sequência de imagens em preto e branco sem conexão aparente, sob uma espessa textura em 16mm. Uma menina a andar de bicicleta no topo de um prédio, vista à distância; corta para duas pré-adolescentes, uma branca e outra negra, que atravessam a nado uma piscina larga. Por fim, o plano de uma criança (de ascendência asiática e mais nova que as demais) junto a um homem que aparenta ser seu pai, a compartilhar silenciosamente uma refeição. Ao perceber que está sendo filmado, o homem vira-se de costas, sendo prontamente imitado pela menina. A voz *over* começa sua fala: "Certo dia, a garota diz a seu pai que queria aprender a nadar. Naquela noite, eles vão até a piscina da universidade onde ele leciona; ele demonstra os movimentos básicos do esporte, conduz a menina até o outro lado da piscina e, ao declarar que ela deve sair por conta própria, joga-a na água. Após se debater por uns momentos e tendo superado o pânico inicial, ela eventualmente consegue manter a cabeça fora d'água". E a narradora conclui: "Daquele dia em diante, ela se tornou uma ávida nadadora". A relação entre os planos mostrados e destes com a história ouvida não é da ordem da ilustração ou de uma reencenação ficcional, mas de uma sutil reverberação entre o que é visto e ouvido, como ecos distantes de pessoas, sensações e tempos, vividos e imaginados. Completa a sequência a cartela de texto que a precede, um título solitário sobre fundo preto, que parece cifrar ainda mais o sentido de cada um dos elementos ao mobilizar uma palavra tão categórica quanto enigmática: Realismo (*Realism*).

Esta passagem aparece nos primeiros minutos de *Sink or Swim* (1990) e reproduz um episódio da vida da realizadora, a estadunidense Su Friedrich. Ela apresenta a pedagogia autoritária de seu pai – "afunde ou nade" – que será criticamente examinada ao longo do filme. Lançado em 1990, o longa-metragem gira em torno das lembranças de uma jovem, denominada "a garota" (*the girl*), que descreve em voz *over* os eventos e sentimentos que marcaram a passagem entre sua infância e adolescência na década de 1960 nos Estados Unidos, deixando nela marcas profundas para a vida adulta. As histórias narradas são postas em relação a um rico manancial de imagens 16mm e p&b de tempos e procedências diversas, nunca contextualizadas,

que abarcam desde filmes da família Friedrich, com materiais captados por décadas pelo avô e o pai da diretora, até imagens televisivas, pinturas e ilustrações de séculos passados, além de registros no presente da feitura fílmica tanto de pessoas próximas quanto de desconhecidas. Da relação travada entre as bandas sonora e imagética emerge o retrato do relacionamento ambíguo entre um pai distante emocionalmente, mais dedicado à carreira do que à sua família, e uma filha profundamente marcada pelo seu comportamento.

Organizado sob uma lógica seriada, o filme é dividido em vinte e sete segmentos que obedecem a sequência do alfabeto ao revés, de Z a A, em que, além de cada uma das letras, há uma espécie de coda ao final. Cada capítulo é encabeçado por uma cartela de texto e, salvo raras exceções, apresenta uma breve história contada em estilos e modalidades variadas, abrangendo de lembranças pessoais a mitos gregos, cartas, canções, sonhos, todas de algum modo atreladas à trajetória da diretora, ainda que tal informação não seja explicitamente declarada. Seguindo um arco relativamente cronológico, a primeira parte do filme descreve diferentes momentos dessa infância, com destaque para as atitudes autoritárias do pai na dinâmica familiar, particularmente em relação às filhas. O conturbado divórcio parental é um ponto de virada, dividindo num antes e depois tanto a vida ali relatada quanto a estrutura do longa e suas escolhas formais. Já a segunda metade, às voltas com as marcas deixadas por essa ruptura, focaliza o amadurecimento da garota, que eventualmente se torna "a mulher" (*the woman*), resultando em uma ambivalente independência frente à moral paterna.

Um dos primeiros pontos a se ressaltar sobre o filme é que, embora os eventos nele descritos mantenham relação com os acontecimentos da vida de Friedrich, a dimensão autobiográfica da obra não se apresenta como algo pré-determinado, mas justamente como um signo de incerteza. Nisso, torna-se um de seus objetos de perscrutação. Não é por meio do corpo ou voz da realizadora que a subjetividade se apresenta filmicamente – embora estes se façam, eventualmente, presentes –, e sim das brechas entre as imagens e as palavras, entre enunciação e enunciado e da relação conflituosa entre essas instâncias e a memória. Um uso dos significantes de modo a deslocar os significados esperados, num jogo próprio à história da realizadora, cujas regras não podemos prever.

Adensando esses gestos feministas, a realizadora também reivindica, de antemão, a consciência do seu investimento na autoinscrição como uma forma de construir conexões entre suas vivências pessoais e experiências coletivas, indissociáveis de uma perspectiva macropolítica. Algo presente na declaração da diretora de que "o objetivo do filme não é que as pessoas saibam sobre mim; é fazê-las pensar sobre o que todos nós vivenciamos durante a infância, em diferentes graus" (Friedrich apud MacDonald, 2022, p. 29). Ela afirma que:

> Sou conhecida como uma "cineasta pessoal", conhecida por fazer trabalhos em geral autobiográficos, e isso é verdade; tenho a tendência de falar sobre minha própria experiência. Mas como alguém que cresceu nos anos 1960 – ou seja, durante o movimento dos direitos civis, o movimento de libertação das mulheres, os movimentos de libertação gay, a guerra do Vietnã, etc. – sempre foi óbvio para mim que há muitas coisas que precisam ser consertadas e várias maneiras pelas quais minha vida privada foi informada por políticas públicas (Friedrich apud Muhlstein, 2022, p. 59).[57]

Mas, antes de adentrar esse filme particular, é preciso ter em mente a magnitude da filmografia de Friedrich. Tendo completado vinte e quatro filmes em mais de quatro décadas de carreira, ela iniciou no cinema no final da década de 1970, tornando-se uma das cineastas estadunidenses independentes mais reconhecidas atualmente ao redor do mundo, particularmente enquanto uma realizadora que traz a experiência lésbica para o centro da sua obra. Seu trânsito entre suportes de feitura, inicialmente com Super-8 e 16mm e depois com o uso do vídeo e do digital (após anos de críticas à imagem videográfica), flui em paralelo com a liberdade com que ela empregou uma amplitude de procedimentos, estilos e regimes de enunciação. Além disso, sua atuação como diretora e roteirista se desdobra e acompanha outras duas frentes interligadas: a de docente, tendo lecionado por anos na Universidade de Princeton; e a de montadora, em que, por meio da qual, além de editar todos os seus trabalhos, ela igualmente se dedicou a registrar a contribuição de centenas de montadoras mulheres para a história do cinema.[58]

Sink or Swim foi lançado num momento relativamente inicial da carreira de Friedrich, funcionando como uma espécie de ponto de virada. Ele é seu sétimo filme e foi lançado após *The Ties that Bind* (1984), o primeiro de seus longa-metragens dedicado a um integrante de sua família, a sua mãe. Seus filmes navegam com destreza entre os regimes experimental, ficcional e documental, com uma evidente postura contestatória acerca da rigidez dos papéis sociais de gênero e sexualidade. Os exercícios empreendidos nos seus dois primeiros curtas, captados em Super-8, talvez explicitem uma conexão maior com a ideia de um cinema feminista vanguardista que pautou as teorias da década anterior, tendo influência sobre a formação de

---

[57] No original: "I'm known as a personal filmmaker, known for making work that's often autobiographical, and that's true; I do tend to speak for my own experience. but as someone who grew up during the 60s - i.e during the Civil Rights movement, the women's movement, the Gay Liberation movements, the Vietnam war, Etc - it's always been obvious to me that there are a lot of things that need fixing, and a lot of ways that my private life was informed by public policy".

[58] Como evidencia o projeto *Edited by* encabeçado por Su Friedrich, um mapeamento de centenas de mulheres, de diferentes países e épocas, que "inventaram, desenvolveram, refinaram e revolucionaram a arte de montagem". A pesquisa se tornou uma plataforma online, disponível em: https://womenfilmeditors.princeton.edu/. Acesso em 10 mar. 2024.

Friedrich. *Scar Tissue* lança um olhar vigoroso para as ruas de Nova York, ao recortar corpos de mulheres e homens, enquanto *Cool Hands, Warm Heart* (1979) desloca rituais femininos tidos como privados, como raspar os pelos do corpo, para o espaço público tomado como campo de disputa simbólica. Tais curtas exibem a influência da participação ativa da diretora em grupos e movimentos feministas durante os anos 1970, com um certo imaginário gestado nesses espaços a acompanhar seu crescimento para a adolescência e a formação de sua visão de mundo enquanto artista e mulher, o que deixaria marcas em sua cinematografia.

Contudo, sua trajetória artística teve início antes em outro campo: como fotógrafa *freelancer*, inicialmente integrando o Women's Graphics Collective, em Chicago, fruto direto do movimento de libertação feminista na cidade nos anos 1970. E posteriormente, já em Nova York, como membro do coletivo feminista *Heresies*, que foi responsável pela publicação influente *Heresies: a Feminist Publication on Art and Politics* (1977-1993). A revista contou com contribuições frequentes da diretora com breves ensaios escritos, trazendo em seu primeiro número, de janeiro de 1977, a publicação de duas fotografias dela.[59] Mas o vínculo da diretora com coletivos autodeclarados feministas – surgidos na esteira dos movimentos de libertação das mulheres pós 1960 e alinhados a uma vertente que se tornaria hegemônica – irá esmaecer com o avanço dos anos 1980, o que coincide com o desenrolar de sua carreira cinematográfica.

Nessa linha, a passagem para a década de 1990 destaca menos sua atuação feminista e mais seu ativismo junto a coletivos e grupos de atuação lésbica, especificamente no coletivo novaiorquino *Lesbian Avengers*, criado em 1992 e que teve o seu primeiro ano registrado em um documentário co-dirigido por Friedrich, *Lesbian Avengers Eat Fire Too* (1993). Mas, diferentemente de outras cineastas de sua geração, Friedrich não teve uma educação formal em cinema. Foi uma oficina de montagem cursada no Millennium Film Workshop – instituição sem fins lucrativos responsável por formar diversos cineastas – ao final dos anos 1970 o que a colocou em contato com os filmes e realizadores basilares que moldariam a sua relação com o experimental (Misra; Samer, 2022).

Gently Down the Stream (1981), seu primeiro curta de maior projeção, é inspirado em quatorze relatos de sonhos mantidos em seu diário, marcando uma quebra acerca da expectativa de "conteúdo" feminista explícito dos trabalhos anteriores, em parte por empregar um maior

[59] Grande parte das contribuições de Friedrich para a *Heresies* está disponibilizada em seu site – que, aliás, é a mais preciosa fonte de informações e fortuna crítica acerca da sua filmografia. Isso diz também do seu compromisso com o acesso à informação como um gesto educativo, bem como de preservação dos cinemas no feminino para uma inscrição de outra história do cinema, a começar com a sua própria obra. Disponível em http://sufriedrich.com/wp-content/uploads/2022/10/Su_Friedrich_photographs_Heresies_1_1.pdf. Acesso em 20 dez. 2022.

grau de opacidade e liberdade formal em prol de uma investigação da ordem do sensorial. É com esse trabalho que a realizadora forja as bases de sua estilística singular, na qual o gesto de escrever palavras na superfície da película se tornaria uma marca, colocando Friedrich no radar da prolífica cena experimental novaiorquina. E é também ali que sentimentos profundamente íntimos primeiro encontraram tradução em termos de linguagem cinematográfica, simbolizando um ponto de nascimento de si enquanto subjetividade artística; "parindo a mim mesma" (*giving birth to myself*), dizem as palavras arranhadas nos fotogramas, a vibrar intensamente.

Partindo das questões pontuadas acima, este capítulo se dedicará a uma investigação detida do cinema de Su Friedrich, tomando como núcleo irradiador seu segundo longa, *Sink or Swim*. Os eixos metodológicos da pesquisa serão novamente convocados como guias analíticos: primeiro, as particularidades dos modos de autoinscrição; depois, as possibilidades de desfazer e refazer a forma fílmica; e, por fim, as marcas do "estar sujeita" a opressões patriarcais e heteronormativas que incidem sobre essa existência construída filmicamente. A premissa dessa reflexão é a de que o filme estabelece seu vínculo com o universo das práticas autobiográficas, ao mesmo tempo em que recusa as regras fundantes do campo, sendo antes necessário falar de um "outro" – o pai, a garota – para que seja possível dizer "eu". Trata-se de um filme que evidencia o caráter relacional e refratário da construção de subjetividade, assim como as consequências de tais escolhas. Ele põe em curso o processo de "colocar-se em obra na obra" (Veiga, 2019, p. 338), na sua elaboração de uma subjetividade feminina no mundo e no cinema. Partindo da hipótese geral deste trabalho, nas próximas páginas será examinada a dimensão indissociável entre uma esfera pessoal e uma inscrição coletiva sob um viés feminista, e como isso se constrói em termos de uma linguagem de invenção. Assim, na passagem "do pai ao patriarcado", vai se delineando um narrar da própria história que atravessa as de muitas outras pessoas, numa atenção franca ao momento da infância, sob um recorte que questiona construções enrijecidas de papéis de gênero e sexualidade.

2.1 *Eu* por um *outro*

Na difícil narrativa reversa que impulsiona
nossas histórias entrelaçadas,
ele estava lá para me pegar quando eu saltei.

Alison Bechdel

Falar da dimensão autobiográfica em *Sink or Swim* é partir de uma constatação fundamental: a de que a pessoa gramatical da narração não é a primeira do singular (*eu*), e sim

a terceira. Trata-se de um primeiro desvio em relação à premissa confessional das memórias autobiográficas, modalidade com a qual o filme tanto dialoga, quanto desestabiliza, indo na contramão da expectativa de veracidade que circunda os relatos de si. Ali, o texto narrado, escrito pela diretora já na idade adulta, com 36 anos, é enunciado pela voz de uma adolescente (interpretada por Jessica Lynn) que, por sua vez, se refere à protagonista das histórias como *ela*. Tal fragmentação instaura uma distância significativa entre as três dimensões de sujeito que definem, para Philippe Lejeune (2008), o pacto autobiográfico. Trata-se de um tipo de contrato de leitura travado com a obra, fundado em um princípio de homonímia entre autoria, narrador/a e personagem de modo a convocar um horizonte exterior à obra, pretensamente calcado na realidade. Já no filme aqui analisado, a dimensão de autora (Friedrich), narradora (a voz da adolescente) e personagem (*the girl*), não mais homônimas ou coincidentes, passam a coexistir de maneira autônoma. Em uma mesma sequência do filme, as três podem ter vontades e perspectivas distintas e serem mobilizadas de modo independente, algo evidenciado pela tensão entre imagem e som e o sentido que esse choque acarreta.

Friedrich afirma, em entrevista a Scott MacDonald (2022, p. 29) que começou a escrever o texto do filme usando "eu", mas a passagem para a terceira pessoa se revelou libertadora, uma vez que "a distância de falar sobre 'uma garota' e 'seu pai'" deu mais coragem, permitindo-lhe "dizer coisas que não ousaria na primeira pessoa" (Friedrich apud MacDonald, 2022, p. 29). Aqui, é o emprego da terceira pessoa do singular que vai evidenciar a brecha necessária para que o sujeito do relato possa se constituir, num gesto de eclipsar a si enquanto estratégia discursiva.

Em *Sink or Swim*, a subjetividade que se elabora filmicamente nasce de uma estratégia disjuntiva principal: a separação entre a primeira e a terceira pessoa do enunciado. Algo que se adensa na escolha de ser um filme a respeito de um pai, ou melhor, das lembranças que se tem dele, o que imprime no estatuto autobiográfico do filme um caráter relacional. Essa aposta retoma as tradições literárias de escritas de si femininas, cujo narrar da própria vida se imiscui com o de outrem, usualmente uma pessoa que integra o círculo de intimidade daquela que enuncia, como abordado anteriormente.[60] No filme, todas as histórias narradas remetem de alguma forma à figura paterna, seja nos relatos de sua presença ou nas marcas da sua ausência – sendo este um imaginário que se modula ao longo dos anos. Se na primeira lembrança, contada no segmento "Virgindade" (*Virginity*), o pai é descrito como "o homem mais inteligente e belo que ela já conhecera", alguns capítulos depois, em "Carne" (*Flesh*), é também

[60] Cf.: Item "Autoinscrição na terceira pessoa" da Introdução.

ele quem age impulsivamente ao despachar a filha do México para os Estados Unidos, em um rompante de ciúmes por ela ter se atrasado para o jantar. Ao mesmo tempo, não se trata exatamente de uma biografia sobre Paul Friedrich, a vida e a obra desse importante e renomado antropólogo, acadêmico e poeta estadunidense. Assim, a personagem central do longa não seria apenas a garota, ou mesmo o seu pai, mas justamente a tentativa de compreensão dessa relação e da delimitação porosa de seus contornos e influências.

Sink or Swim igualmente se alinha aos termos de elaboração de uma "etnografia doméstica" no cinema, tal qual sugerido por Michael Renov (1999). Está evidente na capacidade do filme de unir a dimensão de "autoquestionamento à preocupação da etnografia em documentar a vida dos outros, em particular, membros da família que servem como espelho ou contraste para o eu [...]. O resultado é um autorretrato refratado através de um *outro* familiar" (Renov, 2014, p. 42). As duas características definidoras da modalidade são o fator de relação consanguínea e, principalmente, a "co(i)mplicação" – com a complicação e a implicação – que permite entrever o grau de "complexidade e de interpenetração entre as identidades de sujeito e de objeto" (Renov, 1999, p. 141). Essa chave de leitura revela-se particularmente instigante se entendida de uma perspectiva feminista, um passo que Renov não chega a dar: tanto pela relevância da esfera doméstica para as visões contestatórias acerca dos modos de subjugação feminina quanto pela importância que a questão da diferença (entre sujeitos ou culturas) tem para os campos da antropologia e dos estudos feministas. Dessa maneira, no filme a perspectiva pessoal se constrói necessariamente por meio de uma alteridade, tornando explícito seu grau de fabulação através de duas dimensões de construção do *eu* que somente existem uma em relação à outra: a filha e o pai.

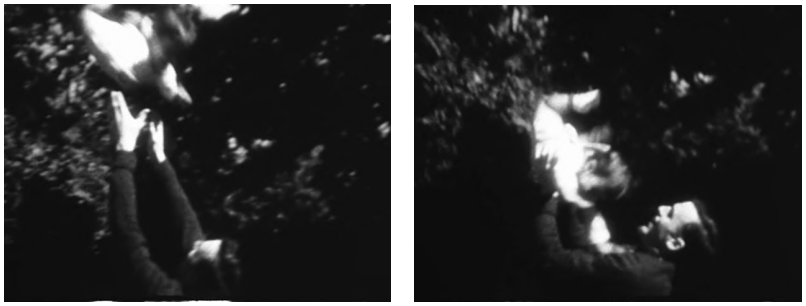


Fig. 17-19: O salto. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990).

Essas questões ficam latentes em um dos capítulos iniciais, que recebe o sugestivo título de "Testemunha" (*Witness*). Imagens de um filme da família em preto e branco, sob um regime aparentemente documental, mostram o jardim de uma casa; nele, a brincadeira entre uma criança que há pouco tempo começara a andar – que, sabemos por informação extra-fílmica, trata-se de Maria , a irmã mais velha da realizadora – e um homem que aparenta ser seu pai (Sitney, 2008). Ele joga a criança para o alto, num jogo tão corriqueiro quanto perigoso; a menina paira por alguns segundos no ar, para então retornar aos braços do homem e ser devolvida ao chão em segurança.

O risco assumido pelo pai, mas corrido pela filha – que irá reverberar no episódio da piscina capítulos depois – é explorado por uma montagem ativa que dilata o tempo da ação ao congelar os fotogramas da criança em queda livre, demonstrando uma postura crítica sem recorrer a palavras. Após um momento de silêncio, a voz da adolescente se faz presente; mas, em vez de explicar o que é visto ou mesmo reivindicar um caráter "real" para essas imagens, ela declama uma canção de ninar: "Havia uma garotinha / Que tinha um cachinho / Bem no meio da testa / Quando ela era boa, era muito, muito boa / Mas quando era má, ela era terrível".[61] Esta canção de ninar popular nos Estados Unidos tem origem no poema "There was a little girl", de Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882). As estrofes que se sucedem dizem que a menininha fez tanto barulho no seu quarto que a mãe pensou que eram os garotos brincando de guerra, e a garota termina o poema levando uma surra por ter sido tão levada. Isso parece aproximar mais a menina do poema da protagonista do filme, tendo em vista a latente transgressão dos rígidos papéis de gênero por ambas.

O teor da letra é enigmático, especialmente pelas palavras finais: como uma criança aparentemente inofensiva poderia ser terrível? Ainda que esse verso remeta a um imaginário

[61] No original: "There was a little girl / Who had a little curl / Right in the middle of her forehead / When she was good, She was very very good / But when she was bad she was horrid". Disponível em: https://www.bartleby.com/360/1/120.html. Acesso em 20 dez. 2022.

estadunidense pueril, quando incorporado ao filme ele imprime certo grau de desconfiança com relação à personagem, lançando uma dúvida sobre a índole da "sujeita" autobiográfica dali em diante, ou, ao menos, sobre a maneira como ela se vê. Extrapolando o contexto dessa cena, o "ser terrível" também pode indicar a futura recusa da garota/realizadora em relação às atribuições normativas do que seria o feminino, já que, ao final do filme, é perceptível a negação da personagem em perpetuar o poder da moral paterna (e patriarcal) pela inscrição de uma existência lésbica no cinema e na vida.

Fato é que essa passagem exibe o intervalo entre as dimensões da inscrição de subjetividade em filme – texto, voz, imagem –, diferenciando a narradora, a autora do texto/filme e a criança vista na tela. Um distanciamento que se evidencia pela não-coincidência entre essas três instâncias narrativas em suas funções específicas. Tal cisão, elaborada filmicamente, vem no sentido de questionar a ideia de uma subjetividade estável e coerente, única e unívoca, ao evidenciar o seu caráter constitutivamente fragmentário. Ainda, o fato de nesse arquivo de família vermos Maria Friedrich, e não Su, lança outra camada de distanciamento, uma vez que a imagem mostra um duplo da realizadora – que até se parece com ela, mas não é. Tal gesto vai questionar o grau de indicialidade ou de "verdade" do arquivo retomado, funcionando como uma espécie de reflexo turvo ou de uma máscara,[62] a interditar a simples correlação entre a imagem e uma realidade que supostamente a precede.

Tais escolhas igualmente reverberam nas demais obras da cineasta. Em todos os seus filmes dotados de uma inflexão autobiográfica, o ponto de vista é sempre aberto, atravessado e constituído pelas pessoas e coisas filmadas, explicitando a impossível correspondência entre sujeito fílmico e *persona* extra-fílmica. Presenciamos um diálogo não apenas com quem assiste ao filme, ou com a própria família, mas, sobretudo, um diálogo do "si" consigo mesma. É o caso de *Sink or Swim* que, aos moldes de um "filme-ensaio", coloca-se como "uma prática que renegocia pressupostos a respeito da objetividade documentária, da epistemologia narrativa e da expressividade autoral dentro do contexto determinante da heterogeneidade instável de tempo e lugar" (Corrigan, 2015, p. 10).[63]

---

[62] A ideia de "máscara" é evocada por Paul de Man no texto célebre "Autobiografia como des-figuração" (2012).

[63] Tal aspecto também se faz presente em seus outros filmes, como em *Rules of the Road* (1993), nos incontáveis carros Station Wagon que habitam os fotogramas do curta, enquanto procuramos nas ruas estéreis de Nova York os rastros do fim do relacionamento entre a diretora e sua companheira. Já em *The Odds of Recovery* (2002), é a experiência de fazer o filme que oferece a consciência crítica sobre uma determinada noção de saúde alinhada ou não a uma epistemologia ocidental, permitindo à cineasta estabelecer os termos de um acordo com o seu próprio corpo, bem como da relação com a mulher amada – que, aliás, é a mesma de *Rules of the Road*, a artista visual Cathy Quinlan, que permanece sua companheira até os dias de hoje.

São os detalhes minuciosos das experiências relatadas que delineiam os traços do pai sobre quem se fala e da personagem que detém essas recordações – único meio possível de acesso a essa figura paterna. O ponto de vista ambíguo e oscilante da protagonista vai se instaurando à medida que revela a esse *outro* através de uma mediação tingida de sentimentos contraditórios. Um *outro* que, aliás, sequer é dotado de nome, sendo denominado pelo relacionamento que estabelece com a narradora, permanentemente chamado de "seu pai" – uma escolha que serve tanto para proteger essa identidade extra-fílmica, quanto para "deformá-la". Assim, esse sentido fragmentado é igualmente extensível à figura paterna, a descrição das ações e sentimentos de um se revelando inseparáveis dos do outro.

Contudo, há passagens no filme que servem para ancorar imageticamente esse sujeito paterno, ainda que fragmentariamente. É Paul Friedrich que vemos no jardim com a pequena Maria, sua filha, em "Testemunha", na sequência acima descrita. É também esse homem que aparece no início de "Memória" (*Memory*), carregando nos ombros a primeira filha; e logo depois é ele no filme caseiro captado pelo avô da diretora, possivelmente em algum momento ao final dos anos 1930, a mostrar um jovem Paul adolescente junto a seus irmãos correndo rumo à piscina no campo. Nessa sequência específica, "o pai da garota", como era então denominado pela narração do filme, de repente se torna "o irmão", oscilando entre diferentes graus de relação familiar masculina. Mas não há qualquer indício de que este seja um pai definitivo, "real", o mesmo de quem se fala na banda sonora, uma vez que está diluído junto às muitas outras figuras paternas que constam no fluxo imagético da obra – sejam elas registrados nas ruas de Nova York ou por meio das personagens midiáticas captadas dos aparelhos televisores, importando pouco se são documentais ou fictícias, vindas do presente ou residentes do passado.

Esses traços evocam a ideia de uma criação ensaísta no cinema. Uma das marcas constitutivas do ensaio cinematográfico, conforme Timothy Corrigan (2015, p. 10), está no singular "encontro entre o eu e o domínio público [...], que mede os limites e as possibilidades de cada um como uma atividade conceitual". Sem que esse encontro com uma perspectiva pública se coloque por meio de uma relação de experiência subjetiva, não é possível haver a oscilação entre a "medida do ponto de vista" e a "medida das coisas", como diria Michel de Montaigne (apud Renov, 1992). Também é importante elucidar como a relação entre o ensaístico e o autobiográfico não é automática, ou imediata, e sim uma construção ativa e deliberada. Pois nem todos os ensaios cinematográficos são autobiográficos, e "nem todos os filmes biográficos e autobiográficos são filmes-ensaio, já que alguns podem representar um sujeito ensaístico, mas não necessariamente mobilizam uma maneira ensaística de enxergar o sujeito" (Corrigan, 2015, p. 82).

No entanto, no caso de *Sink or Swim*, ainda que ele evoque a impossível coincidência entre subjetividade fílmica e pessoa extra-fílmica, por vezes também se permite distanciar da verve indisciplinar e camaleônica do ensaio, da sua criação "metodicamente sem método", como defende Adorno (2003, p. 30), tendo em vista a estrutura serializada e rigorosamente controlada do filme que não busca subverter as próprias regras – ao menos não totalmente. Por mais que existe no filme uma dimensão de imprevisibilidade por não sabermos ao certo qual a lógica que regem os títulos e as imagens de cada capítulo, aquilo que habita o espaço entre o A e o Z, possibilitando a emergência do imprevisível e do incontrolável.

Fig. 20-21: Paterno. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990).

2.1.1 *Intimidade e distância*

Por ora, olhemos para aquilo que mobiliza o gesto da filmagem neste trabalho de Friedrich no modo com que ela se inscreve por meio das imagens. Há uma relação direta com as vertentes vanguardistas de cinema pessoal, como veremos na próxima seção. Sobretudo, de uma linhagem autonomeada autobiográfica pós-anos 1960 e 1970, da qual os nomes de Jonas Mekas e Stan Brakhage figuram dentre os mais proeminentes. Mas há também certa dimensão particular a um cinema independente que não se limita à vanguarda, numa qualidade propriamente artesanal do seu fazer cinematográfico. Nesse sentido, as obras do estadunidense Jem Cohen, ou, melhor dizendo, a sua prática de feitura fílmica, traçam paralelos com o trabalho da diretora, uma vez que reverberam um semelhante "engajamento persistente no trabalho solitário", como aponta Cláudia Mesquita (2006, p. 136) sobre o filme *Lost Book Found* (1996), de Cohen. Nesse modo criacional, "a palavra de ordem é autonomia, em termos estéticos e de produção; cinema como artesanato" (Ibid., p. 136).[64]

[64] Ainda que no cinema de Friedrich não existam os mesmos interesses temáticos e formais, ou os mesmos ecos de um universo punk estadunidense que marcaram a trajetória de Cohen, persiste um certo espírito de "faça você mesma" que atravessa esses modos de realização independentes, parcialmente pautados por limitações

Assim, muitos de seus filmes têm como base materiais captados por ela para outras finalidades, ou mesmo sem objetivo aparente, que são depois reconfigurados e reinventados para outros projetos, herdando desejos e intenções diversas. O movimento de tomar imagens do mundo, ou mesmo de catar – como diria Agnés Varda em seu *Os catadores e eu* (2000) – é, na filmografia de Su, um gesto propositivo na sua ação de coletar imagens e sons no embate com a realidade vivida/filmada. Sua intervenção, antes mesmo da montagem, está na escolha do suporte de captação (seja em película, fita DV ou cartões de memória), que pauta como registrar as sutilezas do dia a dia nos espaços de uma cidade.

Nesse sentido, quase todas as imagens que integram *Sink or Swim* foram filmadas pela própria diretora, seja em distintas épocas do seu cotidiano ou especificamente para o projeto do filme em curso. As exceções são os arquivos médicos que abrem o filme, mostrando um óvulo sendo fecundado em "Zigoto" – em uma reinterpretação literal e bem-humorada do ponto de partida usual às narrativas autobiográficas: o nascimento – e também os *home movies* da família Friedrich, que compõem os capítulos "Testemunha", "Memória" e o epílogo do filme, a única passagem a trazer imagens da própria diretora adolescente. No entanto, é frequente a leitura, por parte do público e da crítica, de que o filme faça uso basicamente de imagens *found footage*, que seria um reemprego de materiais de procedência e fontes diversas, do qual nem sempre se conhece o responsável pelos registros, ou em quais circunstâncias foram produzidos e exibidos.[65]

Friedrich rejeita expressamente essa interpretação de seu filme como composto por *found footages*, uma vez que todas as imagens carregam as marcas da sua presença e suas escolhas.[66] É claro que há no longa materiais captados por outras pessoas, mas são momentos pontuais. A maior parte são planos que registram eventos do seu cotidiano, com situações dignas de nota (visual) nas quais se imprime seu olhar pessoal igualmente carregando as marcas do seu apurado labor fotográfico.

---

orçamentárias, mas não por elas determinados. Nesse sentido, Friedrich se dedica continuamente a uma prática de filmagem de viés documental, mesmo que atravessado por vários outros regimes, atrelando seu cotidiano ao ato de criar e circular imagens.

[65] São fragmentos de filmes encontrados ou coletados, seja de forma deliberada ou ao acaso, que têm o potencial de se tornar material para novas criações com a sua reutilização na montagem a partir de distintos modos de intervenção. Gestos que podem ir desde "o deslocamento à apropriação pura e simples, passando pelo desvio, a citação e a transformação parcial ou total dos objetos encontrados" (Beauvais, 2021, p. 112).

[66] Comentário feito pela realizadora em entrevista para esta pesquisa em 19 fev. 2023. Também está presente na palestra da diretora intitulada "How to Drag Your Private Life, Kicking and Screaming, Into the Public: Looking Back at Forty-One Years of Filmmaking", ministrada em Viena em 22 de outubro de 2019. Disponível em: https://vimeo.com/370527519?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=2467851. Acesso em 20 mar. 2023.

O fato de o filme alimentar uma expectativa ou impressão espectatorial quanto ao reemprego de imagens encontradas é reveladora de duas facetas fundamentais dessa obra: o seu projeto de autoinscrição ambivalente, forjado pelo distanciamento e pela refração do *eu* por meio de um *outro*; e as diferentes estratégias ali empregadas a fim de transformar vivências e memórias pessoais em experiências de horizonte coletivo. Desse projeto, resulta um duplo movimento de intervenção feminista, presente tanto no da momento da filmagem quanto na montagem, que aponta para os modos como o filme desestabiliza a expectativa de uma subjetividade feminina unívoca ao atá-la a uma dimensão pública. Ou, ainda, para como a separação tradicional – e eminentemente patriarcal – entre público e privado, entendidos enquanto esferas opostas simbólica e espacialmente, é a todo modo momento questionada pela obra, propondo novos modos de leitura e engajamento.

No filme de Friedrich, não se trata apenas de tornar público o que antes era mantido na esfera da experiência privada, uma intimidade supostamente encerrada no âmbito doméstico, como nos relatos de agressões por ela sofridas quando criança ou do abandono paterno após o divórcio – embora isso esteja, sim, presente no filme no caráter de denúncia dos testemunhos. Aliado a este, há um outro gesto, talvez mais raro: o de trazer para o íntimo aquilo que residia numa dimensão pública de mundo, e do mundo das imagens. É um deslocamento, acima de tudo, ensaístico, que evidencia o choque entre o ponto de vista e o domínio público, de modo a "medir os limites e as possibilidades de cada um como uma atividade conceitual" (Corrigan, 2015, p. 10).

Uma primeira ação se manifesta não na filmagem e sim na montagem, residindo na despersonalização do ponto de vista da tomada e do olhar da realizadora por detrás da câmera. Uma espécie de anonimato em primeira pessoa, que reconhece sua impossibilidade de delimitar o "eu" ao transformar materiais pessoais em arquivos de "outros". Isso acontece de maneira mais explícita com os arquivos da família Friedrich, presentes nos já mencionados *home movies* salpicados na obra. Mas, da maneira como tais imagens foram inseridas no fluxo da montagem, não é possível saber ao certo se pertenceriam ou não à família da diretora. Uma escolha que joga, mais uma vez, a perspectiva íntima desses registros rumo a uma esfera pública, ressaltando a possibilidade de identificação em distintas experiências de espectatorialidade.

Já o segundo movimento, o de impregnar o público com algo da intimidade, se consolida no povoar da banda imagética com a presença de crianças anônimas de vários recortes sociais, evidente em diversas passagens do filme. Está presente nas pequenas patinadoras no gelo em "Esquecimento" (*Oblivion*), que são registradas junto a seus pais, emulando a história do aniversário da protagonista que ouvimos na banda sonora, também transcorrido num ringue de

patinação. Ou nas jovens nadadoras de “Realismo”, enquanto escutamos o episódio que dá título ao filme, sobre aprender a nadar. Ou nas estudantes do colégio de freiras que brincam no recreio em “Jornalismo” (*Journalism*, num trocadilho com o termo *journal,* “diário” em inglês). À medida que o filme avança, as imagens “reais” dessas meninas na tela se contaminam pelas imagens mentais instigadas pelas narrativas ouvidas. Isso faz com que as histórias e os sujeitos descritos em voz *over* transitem por diferentes corpos, tempos e espaços sem neles se fixar exatamente, intensificando o caráter continuado e partilhável das situações relatadas.

Tal filiação das imagens do filme a uma esfera pública sinaliza outro compromisso da obra que é importante para nossa investigação, que é a consciência das intersecções de recortes raciais na realidade filmada. Isto fica evidente em planos de crianças de diversas ascendências e idades que povoam a obra, entre elas crianças latinas, negras e asiáticas, em diferentes espaços e rituais sociais, acompanhadas ou não de adultos. Tais imagens sublinham, dentre outras coisas, como os pensamentos críticos feministas do final dos anos 1980 de alguma maneira incidiram sobre a feitura de *Sink or Swim*, mesmo que não diretamente. É certo que a narrativa autobiográfica ali apresentada delimita uma conjuntura estritamente branca e de classe média para as lembranças – é da vida de Friedrich e sua família que se fala, afinal. Há a presença, contudo, de uma reflexão que não é exatamente explícita no discurso fílmico, mas perceptível nas entrelinhas das imagens e que confere uma que confere uma atenção ativa ao não apagamento dessas diferenças raciais na textura fílmica.

Fig. 22-23: Cenas de uma infância. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990).

A fim de aprofundar essas questões complexas no filme, tracemos um paralelo com outra obra, de modo a se iluminarem mutuamente. Não se trata de um filme, mas da aclamada *graphic novel* de título *Fun Home: uma tragicomédia em família* ([2006] 2018), escrita e ilustrada pela estadunidense Alison Bechdel. A partir de uma perspectiva autobiográfica de vertente memorialista, o livro narra o processo de crescimento de Bechdel entre a infância e o

início da vida adulta, mergulhando nas memórias de sua vida em família entre os anos 1960 e 1970. No seu centro, está a relação especular da autora com seu pai, Bruce – um homem que escondeu sua homossexualidade por grande parte de sua vida, transcorrida numa pequena cidade do interior da Pennsylvania –, entremeada com a jornada de autodescoberta da escritora ao assumir-se lésbica aos vinte e poucos anos. A morte inesperada de Bruce, cuja possibilidade de suicídio é uma das mais aventadas, vem aprofundar o grau de densidade dessa figura enigmática, bem como do legado por ele deixado na escritora.

Diversos elementos permitem traçar paralelos entre os dois trabalhos, começando pelo mais óbvio: o foco na relação entre uma filha e um pai, ou melhor, nos exercícios da memória que permitem a reconstrução desse relacionamento através da feitura da obra em si. Em ambos, falar "eu" somente ocorre pela elaboração de um *outro*/pai, na qual a dinâmica parental permite desvelar e ocultar esse "outro familiar ao mesmo tempo em que refrata uma autoimagem" (Renov, 1999, p. 142). No livro de Bechdel, a ligação entre os dois personagens é de um agudo espelhamento, seja por oposição ou por similaridade entre suas trajetórias de vida – a começar pela homossexualidade de ambos (mesmo que, para ele, velada), tendo o amor pela literatura como uma espécie de "língua em comum" (Bechdel, 2023, p. 200). Uma obsessão literária que acompanha também sua propensão ao autobiografismo: em meio às centenas de livros que habitam a casa junto com essa família, é primeiro pela literatura que Alison descobre que é lésbica, após esbarrar com esse termo num dicionário, disparada pela leitura das memórias da escritora francesa Colette (um presente do pai). Só então ela decide colocar em prática esse instigante conhecimento recém-adquirido.

Tendo em vista esses aspectos, a dimensão de "extimidade" talvez seja mais pertinente para falarmos dos movimentos empreendidos tanto pela *graphic novel* de Alison Bechdel, quanto pelo filme de Su Friedrich, de diferentes maneiras. Tal termo trata-se de um neologismo cunhado por Jacques Lacan, e cada vez mais popular fora dos redutos da psicanálise, que sugere uma formulação paradoxal a designar aquilo que é mais próximo ao sujeito, ao mesmo tempo que reside no fora. É uma "fratura constitutiva da intimidade", diz Miller (2010, p. 17), indicando não o contrário do íntimo, mas justo que "o mais íntimo está no exterior, que é como um corpo estranho" (Miller, 2010, p. 14).[67]

Nesse sentido, a dimensão de extimidade do relato em *Fun Home*, de Bechdel, parece residir no vasto e rico universo literário. Está nas dezenas de citações e motes costurados à

[67] A fim de aprofundar as questões entre extimidade e performances de si, especificamente no cinema documentário, conferir o artigo de Roberta Veiga e Rafael Barbosa: "Autobiograficções em 'Santiago' e 'No Intenso agora': o 'eu' em performance" (2023).

narrativa que vêm iluminar as singularidades desse pai – Marcel Proust, Oscar Wilde e F. Scott Fitzgerald são alguns deles, cujas obras, vidas (e mortes) são colocadas em paralelo com a de Bruce. Uma comparação em particular chama atenção, entre o clássico *Em busca do tempo perdido*, de Proust, e essa peculiar jornada familiar, cujos paralelos desenhados por Bechdel parecem ocorrem "por meio dos tropos de divergência, convergência e revelação" (Tison, 2015, p. 352). Isto pode ser exemplificado pela fala da narradora em determinada passagem dessa história em quadrinhos, quando ela escreve que:

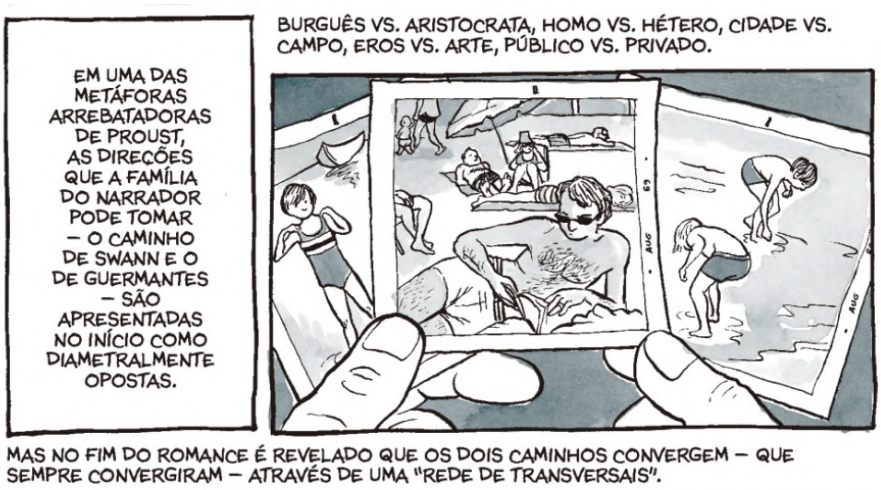


Fig. 24: Reprodução de trecho de *Fun Home: uma tragicomédia em família* (Bechdel, 2018, p. 102).

Transpondo essa ideia de transversais acima para o filme *Sink or Swim,* em Friedrich há menos um espelhamento entre a filha e seu pai e mais diferentes movimentos de convergência, divergência e revelação que vão se intercalando ao longo da obra. Quanto aos pontos de convergência entre esse par de personagens, dois aspectos em comum saltam aos olhos: primeiro, a natação, que implica um sentido de autonomia e independência (ainda que aprendida de forma traumática). E, segundo, pensando na obra como um todo, há o desejo de investigação que concerne à própria linguagem, ao seu caráter deliberadamente construído, tendo as lições de rigor e disciplina como heranças complexadas passadas de pai para filha. Mas, se existem convergências, há também muitas divergências.

Ali, o "êxtimo" da relação paterna parece vir igualmente de um paralelismo com um campo narrativo exterior. Contudo, enquanto no livro de Bechdel esse paralelo vem da literatura, no longa de Friedrich ele está, também, na mitologia grega. São vários pais e filhas que atravessam esses mitos, desde Zeus, o patriarca originário, de quem nasce Atena, a filha guerreira que brota da sua cabeça já crescida (ou seja, sem a necessidade de uma mãe). Ou

também a história de Atalanta, que foi abandonada no nascimento por ser mulher, mas que, após se tornar uma exímia caçadora e provar que era tão boa quanto um homem, é novamente aceita pelo pai. Mitos que atravessaram os tempos e que, quando postos lado a lado com essa relação paterna em particular, partilham um olhar crítico para essas construções sociais de gênero, misturando o que seria pessoal com um reconhecimento coletivo.

Ainda que existam muitas diferenças entre o filme de Friedrich e o livro de Bechdel, particularmente o que motiva o gesto de publicizar essas histórias, em ambas as obras a subjetividade fragmentada de uma filha se entrelaça ao caráter inapreensível de um pai, esse personagem sempre controlador, multifacetado e escorregadio, a quem só conhecemos através da mediação de uma lente. Nessas singulares investigações domésticas, a dualidade do *eu* se multiplica entre a pessoa que observa e a que é observada, borrando as fronteiras entre *eu* e "não-eu". Da mesma forma, em *Sink or Swim* a diretora mergulha nas ambiguidades da experiência pessoal, explorando a fluidez das construções de identidade e das relações familiares ao revelar as camadas contraditórias de ser "em relação". Assim, torna evidente que, no filme, é preciso fabricar distâncias para que seja possível abordar aquilo que é mais recôndito, entendendo que a ideia de um íntimo não existe sem o seu caráter de "extimidade" – de certo modo, a terceira pessoa no plural dessa subjetividade elaborada filmicamente. Um processo que tampouco se dá em linha reta, de maneira teleológica, mas através da construção de uma laboriosa "rede de transversais".

Fig. 25-26: Cenas de outra infância. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990).

2.2 Gestos vanguardistas

As coisas que não têm nome são mais pronunciadas
por crianças.

Manoel de Barros

De maneira ímpar, a filmografia de Friedrich estabelece um elo entre duas tradições independentes: a do cinema de vanguarda norte-americano, especificamente o contexto novaiorquino, alinhando-se a certos motes e procedimentos ali recorrentes após a década de 1940; e uma atenção permanente às experiências das mulheres no cinema, com o posicionamento de uma perspectiva lésbica no centro dessa criação, na esteira dos pensamentos e movimentos feministas a partir dos anos 1970. Na época em que a realizadora iniciava seu investimento no cinema, contudo, o *avant-garde* estadunidense já atravessava um momento de crise. Para quem vivia os anos 1980, o consenso era de um esgotamento das formas principais que haviam consolidado esse fazer experimental como um dos mais vigorosos desde o pós-Segunda Guerra Mundial, em que uma suposta era de "gigantes" – no sentido de um cânone reconhecível, influente e, diga-se de passagem, majoritariamente masculino – havia se encerrado, restando apenas emulações sem vida das tradições anteriores (Wees, 2005, p. 23).

Porém, um olhar retroativo sobre o que se passava naquele contexto oitentista aponta mais para um momento de mudança de paradigmas manifestada em várias frentes e devedora dos movimentos sociais das décadas anteriores, particularmente os de libertação das mulheres e do povo negro; dos dilemas desconstrutivistas de vertente pós-moderna em diversas áreas do conhecimento; e das problemáticas trazidas pelos "novos" sujeitos do fazer artístico. Nesse cinema, como aponta William Wees, identificava-se três grandes eixos de transformação. O primeiro deles assinala a emergência de filmes que diretamente endereçavam questões ligadas à dimensão construída de gênero e raça num contexto patriarcal, o que haviam sido raros no cânone pregresso. O segundo aspecto seria a lida com as imagens oriundas dos meios de comunicação de massa, numa busca pela dissolução das rígidas fronteiras entre arte erudita e popular. E, complementarmente, o terceiro ponto está na intenção de reinventar alguns dos traços mais recorrentes do cinema tradicionalmente de vanguarda, em particular a narrativa experimental, a autobiografia e a colagem/montagem (Wees, 2005, p. 25).

Diferentemente das décadas anteriores, essa geração de cineastas independentes contou com uma presença significativa de mulheres e pessoas *queer* dentre seus principais nomes, trazendo temas e problemáticas que concernem a seus modos de estar no mundo e em imagem. Dos Estados Unidos, destaca-se um conjunto de artistas que possuem afinidades com o cinema de Friedrich, parcialmente operando como fonte de interlocução ou influência: realizadoras como Abigail Child, Chick Strand, Peggy Ahwesh e Leslie Thornton, sendo as duas últimas

também amigas e parceiras de trabalho de Su, deixando marcas em sua filmografia.[68] Dos gestos recorrentes em suas obras, é notável a mobilização de arquivos de procedências diversas, o caráter serializado de alguns de seus trabalhos, bem como a presença de uma certa postura etnográfica em relação aos sujeitos filmados (Wees, 2005).

Em linhas gerais, a filmografia da diretora simboliza uma ponte entre linhagens aparentemente opostas dessa cena experimental específica, sem necessariamente se filiar a nenhuma delas exatamente. Já em *Sink or Swim*, o vínculo com uma perspectiva de vanguarda se dá através de procedimentos e estratégias afins, tais como a exploração formalista do suporte em película e a evocação de outros campos artísticos, em particular as artes visuais, em suas texturas e temporalidades, num rigor que transparece em termos de arranjo formal. Especialmente pela ordenação seriada do filme, escolha que se assemelha a um dos interesses do cinema estrutural, se pensarmos, por exemplo, no filme basilar de Hollis Frampton, *Zorns Lemma* (1970), e sua atenção primordial à linguagem, com a articulação dos signos do alfabeto enquanto perscrutação minimalista. Mas, além de evocar um legado da vanguarda, a estruturação rigorosa de *Sink or Swim* igualmente alude a um fato pessoal, visto que o pai da realizadora foi um notório linguista, fazendo com que a escolha do alfabeto se vincule, novamente, às escritas de si.

A partir desse histórico, a segunda influência importante de ser evocada para o cinema de Friedrich, não sob o guarda-chuva vanguardista, é a do documentário em primeira pessoa. Na costa Leste, isso ganharia maior articulação em torno da Escola de Cambridge, acompanhando a popularização dos equipamentos de captação de som sincrônico a partir da década de 1960, junto às muitas possibilidades de construção documental trazidas com as ferramentas do cinema direto. *Grosso modo*, duas vertentes documentais se consolidaram em torno de cineastas atuantes nessa região naquele momento, como identifica Scott MacDonald (2014, p. 4): a de um cinema etnográfico e a de um documentário pessoal, entendendo-as como dois lados de uma mesma moeda, voltada para "a investigação cinematográfica dos padrões e nuances da cultura dos próprios cineastas, como exemplificado por suas vidas pessoais".[69]

É explícita a afinidade da carreira de Friedrich com estratégias e recursos vindos do universo do documentário. Vários de seus filmes fazem essa aproximação ao lidar com temas

---

[68] Há uma extensa fortuna crítica sobre essas realizadoras e seus estilos particulares. Para uma visão panorâmica desse conjunto, conferir os artigos do livro *Women and experimental filmmaking*, organizado por Petrole; Wexman, 2005.

[69] Desse contexto, alguns nomes se consagraram, como Ed Pincus – que, junto a Richard Leacock, ajudaria a estabelecer a "Film Section" do MIT, em 1968 – e seu *Diaries: 1971–1976*, documentário pioneiro que registra por cinco anos as particularidades das relações familiares num contexto de revolução sexual.

que se originam na vida da diretora, dos quais *The Ties that Bind* (1984) é exemplar. Isso se estende até seu longa mais recente, *Today* (2022), uma obra diarística centrada na ideia de "viver o momento" no contexto da pandemia e às voltas com a difícil lida com o luto; nele, a realizadora aborda o falecimento de ambos os pais nos últimos anos. Mas há também as produções que se aventuram por assuntos absolutamente outros, que de alguma maneira cruzaram o caminho da realizadora, como *From the Ground Up* (2007), que investiga as etapas de produção do café entre a Guatemala e os Estados Unidos, enquanto analisa questões de consumismo, trabalho e as mudanças recentes na economia global; ou *Gut Renovation* (2012), sobre gentrificação e as transformações urbanas em uma determinada região de Nova York. Assim, sua filmografia igualmente favorece um olhar para distintas práticas de autoinscrição no cinema não ficcional, no encontro entre posturas vanguardistas e documentais.[70]

Com relação ao histórico acima, nossa indagação concerne às delimitações conceituais do que se entende por vanguardista (e experimental), entendendo que o cinema de Friedrich, bem como os de suas contemporâneas, reivindicam um lugar de cruzamento de linguagens. Formulada como uma pergunta, a questão é o que acontece quando uma feitura vanguardista e uma perspectiva documental se encontram?

As próprias cineastas ajudam a responder essa questão. Quando indagada sobre a alcunha de "documentários experimentais" para se referir às suas obras, Friedrich traz uma desconfiança a princípio terminológica, posto que sempre rejeitou a palavra experimental (Sachs; Hilderbrand, 2009, p. 20). Sua crença é de que "estamos apenas fazendo filmes que documentam algo de uma forma não prescrita pelos princípios da prática documental convencional" (Ibid., p. 20).[71] Já para Michelle Citron, a crença é de que todos os documentários, de algum modo, aproximam-se de uma ideia de experimentação: "seja qual for a estratégia, estamos todas/os tentando representar aquilo que resiste à representação: as restrições e os paradoxos de se viver em um mundo social" (Ibid., p. 14).[72] E é por esse caminho

---

[70] A partir dessa chave documental autobiográfica, é possível traçar outro agrupamento de realizadoras que reverbera o universo de *Sink or Swim*: um conjunto de filmes sobre filhas-diretoras que abordam relações paternas. No início dos anos 1970, Miriam Weinstein fez um retrato fílmico paterno em *My father the doctor* (1972), articulando uma longa entrevista do pai com fotografias da família, com as vozes impressas no fora-de-campo, ao demonstrar as diferenças entre eles. Já na década de 1990, e movida pela investigação das histórias afrodiásporas nos EUA, a realizadora Shirikiana Aina fez o longa *Through the Door of No Return* (1997). Nele, Aina retraça os passos do seu pai, um homem negro estadunidense que faleceu em Gana, retraçando, também, o caminho de seus ancestrais ao fazer a passagem de volta pelo Atlântico Negro.

[71] No original: "I don't think we're doing 'experiments' now if we use our cameras and language to record events in the real world. We're just making films that document something in a way that isn't prescribed by the tenets of conventional documentary practice".

[72] No original: "I could argue that all documentaries brush with the experimental: some by recycling well-known tropes (often in unexpected ways), others by inventing new ones. Whatever the strategy, we are all trying to represent that which resists representation: the contractions and paradoxes of living in the social world".

que o cinema de Friedrich parece seguir. Encarando os desafios de representar aquilo que escapa, de transformar em linguagem sentimentos impossíveis de serem contidos por imagens. E, no fim das contas, uma vez que as categorias usuais não são suficientes, reconhecendo que é necessário inventar novas formas de nomeação.

2.2.1 *No conflito entre imagem e palavra*

Destrinchar as particularidades do método que move a empreitada fílmica de Friedrich não é uma tarefa fácil. Uma coisa é certa: a montagem ocupa um lugar crucial em seus processos criativos. Nesse sentido, há uma declaração da diretora sobre suas motivações que ajuda a iluminar alguns caminhos: a de que "a parte mais fantástica da construção de um filme é pegar vários elementos díspares e atribuir-lhes algum sentido, fazê-los funcionar em conjunto e se influenciarem mutuamente" (Friedrich apud MacDonald, 2022, p. 30).[73] A dimensão díspar dos elementos é uma pista importante, existindo entre eles uma tensão permanente que move e enraíza sua filmografia.

Ao olhar para aquilo que "desune" esses elementos díspares em *Sink or Swim*, atentemos para as suas três principais camadas da elaboração, que funcionam como suas forças vitais: o texto escrito, a voz *over* e a banda imagética. Na relação entre elas, percebe-se três vias de choque entre cada uma dessas camadas, evidente na distância entre: primeiro, o texto escrito e a narração *over*; segundo, entre as imagens e o texto grafado; e, por fim, entre a voz e as imagens. Tais relações ainda se desdobram em outras variáveis, que dizem das associações internas dentro de cada uma dessas frente – das imagens, das cartelas e dos sons entre si –, o que tampouco é da ordem do harmonioso. Refletindo sobre essas incontáveis possibilidades de relação e interpretação, a diretora desvenda outra faceta de seu trabalho ao afirmar que:

> Costumo começar meus filmes a partir da linguagem e não das imagens. Tenho uma ideia (sobre o tema) e penso nisso principalmente com palavras (conversando comigo mesma, tomando notas, lendo etc.) e, por fim, os elementos visuais começam a surgir. A partir daí, é uma batalha (ou uma dança) entre as palavras e as imagens (Friedrich apud Muhlstein, 2022, p. 58).[74]

[73] No original: "The most fantastic part of constructing a film is taking many disparate elements and making some sense out of them, making them work together and inform each other".

[74] No original: "I tend to start my films from language rather than images. I have an idea(of the subject matter) and I think that through primarily with words (talking to myself, making notes, reading Etc) and eventually the visual elements start to emerge. And then on, it's a battle (or a dance) between the words and images".

Seguindo a trilha dessa batalha/dança, como ela descreve poeticamente, o modo com que a palavra aparece enunciada e grafada em *Sink or Swim* é um dos operadores diretos de experimentação com a linguagem cinemática. Atravessada pela sensorialidade, a primeira dimensão do uso da palavra está na oralidade da obra, um filme que se torna a leitura em voz alta de contos literários, na qual a voz da garota narradora – não exatamente uma criança e nem propriamente uma adolescente, existindo naquele limiar instável – tampouco hesita ou titubeia, escolhendo cada termo com a minúcia de uma artesã. Trata-se de um texto claramente confeccionado pela diretora num arco estendido de tempo, fruto de revisões e críticas externas que o possibilitaram atingir essa forma depurada e precisa.

Cabe à palavra falada igualmente prover informações sensíveis acerca das experiências para além dos fatos em si, conferindo-lhes densidade e credibilidade. O texto cria uma ambiência ao que é (auto)biográfico, descrevendo acontecimentos, resgatando sensações e fornecendo um testemunho, na criação de uma realidade matizada por um ponto de vista específico. Mas há uma quebra nessa suposta estabilidade retrospectiva uma vez que a voz se ancora num universo estritamente juvenil que circunscreve os eventos a esse vocabulário, sem indícios de haver uma elaboração *a posteriori*, embora, saibamos, essa elaboração esteja lá. Nesse sentido, o reconhecimento da gravidade dos episódios transparece no texto apenas sutilmente. Isso ativa a agência espectatorial de modo a fazer-nos ressignificar as histórias ouvidas e preencher os não ditos com nossas vivências pessoais.

Nesse processo singular de montagem, a relação entre a palavra enunciada e as imagens não se dá, sabemos bem, pela via sincrônica. Isto é, em parte, fruto de uma limitação técnica. Ao descrever seu trabalho especificamente com o 16mm, Friedrich diz: "[...] sempre filmei com uma câmera Bolex de corda, que limitava minhas tomadas a vinte e sete segundos cada; era uma câmera sem som, então fui obrigada a lidar com o som como um elemento separado" (Friedrich apud Muhlstein, 2022, p. 58).[75] Ou seja, é a partir de uma contenção da câmera que resulta uma maior autonomia dos elementos, contribuindo como uma das regras desse peculiar dispositivo fílmico, ao mesmo tempo disciplinador e libertário. Abraçando a disparidade desses elementos, a relação entre imagem e oralidade no filme se dá, então, por uma outra via, a do deslizamento. Ao falar sobre esse aspecto no seu trabalho, a realizadora é propositiva, declarando que cria "outro tipo de sincronia ao fazer com que o movimento e o significado das

[75] No original: "I always shot film with the wind-up Bolex, which restricted my shots to 27 seconds, it was a silent camera, so I was forced to deal with sound as a separate element".

imagens estejam intimamente relacionados ao movimento (o ritmo e a mudança de tom) e ao significado das palavras" (Ibid.; p. 58).[76]

Seguindo essa chave sinestésica, as histórias enunciadas em voz *over* vêm aguçar o sentido de escuta, um sentido historicamente entorpecido pelos cinemas representativos hegemônicos, no seu privilégio da imagem mimética. É nesse lugar que o filme de Friedrich *se* e *nos* posiciona: à escuta. Uma participação ativa que faz do ouvir uma experiência pensante, sem que uma imagem pretensamente correspondente (por exemplo, a da garota) lhe seja determinante. "Escutar é estar inclinado para um sentido possível, e consequentemente não imediatamente acessível", escreve Jean-Luc Nancy (2014, p. 16-17), sendo essa "uma intensificação e um cuidado, uma curiosidade ou uma inquietude". Na sua proposição filosófica da escuta enquanto prática ética e política, o autor reflete sobre a divisão usual entre o que denomina "sentido sensível" e "sentido sensato", e como algo "do sentido sensato privilegiou um modelo [...] ou uma referência na presença visual mais do que na penetração acústica", indagando-se, contudo, por que quando cada um destes lados *toca* o outro "põe em jogo todo o regime dos sentidos?" (Nancy, 2014, p. 13).

Levando essa reflexão para o longa de Friedrich, ali, a dimensão sonora se posiciona aberta às ressonâncias e repleta de possibilidades. O exemplo máximo não está na palavra falada, mas justo na sua falta: no silêncio que constitui grande parte da obra. Assistir ao filme é abrir-se para os longos hiatos entre as histórias contadas, uma vez que, não haver voz ou música (que aparece apenas uma vez no filme) não significa ausência de som, ou mero vazio, e sim uma espécie de presença negativa que a tudo preenche: o silêncio "não como uma privação, mas como uma disposição de ressonância" (Nancy, 2014, p. 41). Ouvir *Sink or Swim* é perceber o chiado sutil que pauta a banda sonora do primeiro momento ao segundo final, preenchendo-a de vida ao carregar a textura sensória da película 16mm que não vemos. É ser arrebatada pela violência do som da máquina de datilografar em "Fantasmas" (*Ghosts*), lembrando o de uma metralhadora a propagar tudo que a filha (a mulher, ou a diretora?) gostaria de ter dito ao pai sobre as consequências de seu abandono, com os sentimentos de culpa e de solidão a se espraiar entre as mulheres daquela casa, mas não encontrou formas de fazê-lo – quer dizer, de fazê-lo fora da instância cinematográfica, uma vez que o filme é, em si, essa carta enviada tardiamente. É escutar, enfim, a voz da realizadora, com seu timbre grave e algo desafinado, no epílogo do

[76] Ibid., p. 58. No original: "I'm creating another sort of synch by having the movement and meaning of the images relate very closely to the movement (the rhythm and changing pitch) and meaning of the words".

filme, desestabilizando as regras do dispositivo tão cuidadosamente arquitetado nos cinquenta minutos que o antecederam.

Todavia, a ideia de uma ressonância do silêncio não se limita à banda sonora da obra; está na lida com as imagens ausentes, nas telas pretas que a pontuam com frequência. Sua inclusão marca a passagem entre capítulos, como seria habitual, mas também emerge no meio da montagem das cenas, contaminando a suposta falta de imagem pela presença daquilo que não habita o campo estritamente visível. Pensando no lugar das espectadoras, os silêncios, juntamente à dimensão literária das histórias, conduzem-nos a criar imagens das situações ouvidas, convocando a uma presença engajada, crítica e questionadora que se coloca em "fricção" com o longa, pois "estar à escuta é sempre estar à beira do sentido, ou num sentido de borda e de extremidade" (Nancy, 2014, p. 17).

Um segundo modo de mobilização da palavra ao longo do filme está no texto, sendo latente a autonomia das cartelas. Embora os títulos de cada passagem obedeçam à organização incontornável do alfabeto, ainda que de trás para frente, eles se abrem para uma gama de significados: "Utopia", "Pedagogia" (*Pedagogy*), "Natureza" (*Nature*), "Inveja" (*Envy*), "Carne" (*Flesh*), entre tantos outros termos dissociados de vínculo narrativo ou de uma submissão ao discurso (auto)biográfico, podendo se abrir para múltiplas interpretações. Eles podem informar tanto o trecho que o antecede quanto o seguinte, a todo momento deslocando e reconfigurando nossas perspectivas. O fato de os escritos serem todos substantivos isolados, desprovidos de sujeito, adjetivo ou verbo (com exceção do último capítulo, que carrega o nome de três personagens gregas), aprofunda seu grau de abstração e, consequentemente, sua autonomia enquanto componentes fílmicos soberanos.

Embora o recurso da escrita na tela seja uma constante na filmografia de Friedrich, em nenhum outro filme ela o emprega da mesma maneira como em *Sink or Swim*. Em *Gently Down the Stream*, o curta que a lançou nesse caminho, as palavras eram arranhadas sobre cada um dos fotogramas, o que lhes conferia uma coreografia própria, um movimento incontrolável que também alargava a separação entre os termos, ou entre pedaços de frases inacabadas – como os sonhos nos quais elas se baseavam –, deixando-nos igualmente em suspenso enquanto espectadoras e livres para estabelecer outras associações.[77] Já em *The Ties that Bind*, a instância enunciativa escrita pertencia inegavelmente à realizadora: é por meio dela que a filha podia fazer perguntas à mãe, declarar sua opinião, discordar, relembrar. A agitação imprevisível das

[77] Como pontuou Ramayana Lira Sousa em sua fala na mesa "Su Friedrich e outras imagens para o invisível" no Festival Olhar de Cinema em 4 jun. 2022.

palavras raspadas na película continua lá; mas, dessa vez, não só os sintagmas se complementam em enunciados como a dimensão discursiva é autobiográfica, um meio de inscrição pessoal e autoral.

Já nos seus longas feitos em digital, mais afeitos a um regime documental, em particular *I Cannot Tell You How I Feel* (2016) e *The Odds of Recovery* (2002), as cartelas criadas digitalmente tornam-se uma maneira da realizadora intervir e posicionar-se em determinada situação, seja no encontro com o envelhecer de sua mãe no primeiro trabalho, ou com os médicos que não conseguem identificar a doença que afeta o funcionamento do seu corpo, no segundo. Atipicamente, em *Sink or Swim*, as palavras lidas na tela são despersonalizadas; não há inflexão em primeira pessoa ou proximidade entre as palavras. São títulos que particionam (em capítulos) ao mesmo tempo que unem (numa estrutura) a constituição desse longa, evocando certa expectativa de objetividade, ou neutralidade, que historicamente acompanhou o gesto de "intitular" enquanto sinônimo de categorizar no saber ocidental, mas conscientes de que falham na sua obrigação explicativa: seus significados mantêm-se abertos para a interpretação.

O termo Memória, que intitula um segmento em meados do filme, é um exemplo disso. Esse trecho é o único a descrever não uma lembrança da garota, mas de seu pai: a morte súbita da sua irmã caçula por afogamento quando eles eram crianças, e a consequente culpa carregada pelo homem no decorrer de sua vida. Sobreposto à voz *over*, vemos um filme de família que mostra um adolescente – Paul Friedrich – brincando a caminho de uma piscina, acompanhado da irmã de cerca de dez anos, Amelia. Trata-se de uma das raras convergências entre a situação narrada e a que é vista no filme, tendo sido captada alguns meses antes da morte dela. A autenticidade do material como pertencente à família Friedrich em nenhum momento é confirmada pelo discurso fílmico, então tal convergência pode ser apenas especulada.

Mas as imagens carregam uma marca visual que as diferencia das demais, um insistente cintilar de luz que reforça o caráter lúgubre do evento, como se a morte estivesse à espreita. Essa textura incômoda é uma intervenção direta da diretora na montagem, uma vez que o material original é colorido (e não preto e branco) e não possui esse crepitar na iluminação, o que se confirma com a retomada desse mesmo arquivo décadas depois, em cores, no longa *I Cannot Tell You How I Feel* (2016). Tal intervenção, mais do que criar certa ambiência, é igualmente crítica naquilo que desestabiliza sobre a suposta placidez dessa idílica vida familiar. O fato de o termo nomear justamente a passagem que concerne à vida de outra pessoa expressa como a obra estabelece sua opacidade frente à própria empreitada. E demonstra como a

memória, não submetida à subjetividade da autora, é entendida como aquilo que pode reconfigurar os tempos e afetos, transitando livremente por todas as passagens do filme.

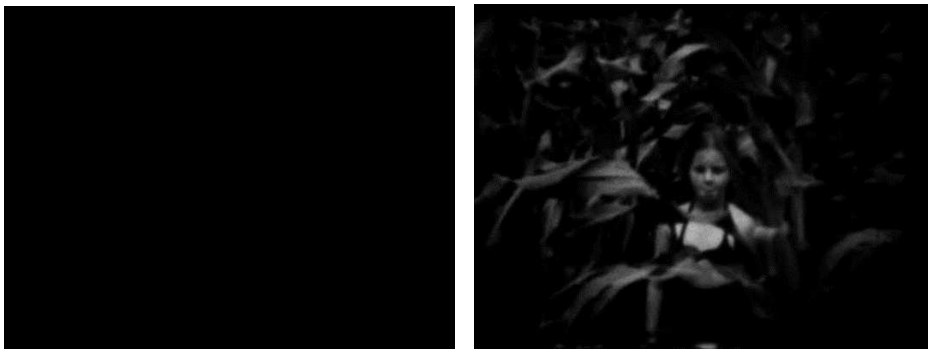


Fig. 27-28: "Memória". Fotogramas de *Sink or Swim* (1990).

A palavra memória ganha um novo sentido quando, em seguida, a narradora conta o desfecho da história: vinte anos após a morte da irmã, o pai da garota publica um poema sobre o nascimento da primeira filha. Após imaginar como seria o futuro da criança, o poema termina com o verso: "Resta agora somente o rosto tranquilo que finalmente substitui uma irmã afogada".[78] Somos induzidas/os a acreditar que o poema se refere à realizadora, embora seja de sua irmã Maria que se fala; e, por se tratar da mesma garotinha a brincar no jardim, são retomadas as imagens do segmento "Testemunha". A comparação da irmã morta com a filha recém-nascida sobrepõe uma existência à outra, cindindo o presente com uma reescrita do passado e fazendo da memória não o movimento de renovação pretensamente buscado pelo pai, mas a perpetuação daquilo que se buscava superar. Para retomar a diferenciação de Paulo Endo dos conceitos freudianos de repetição e rememoração, "a repetição está longe dos trabalhos da memória, sendo mesmo o seu oposto, precisamente porque repetir é o que imanta o sujeito aquém de sua própria história e aquém do tempo vindouro. Ela é a incorporação de um tempo sem tempo" (Endo, 2013, p. 47). Não por coincidência, a próxima sequência do filme será "Perda" (*Loss*), com o castigo do pai ao segurar as filhas debaixo d'água. Ao emular nas garotas a cena da perda da irmã, Paul reencena o trauma sem oferecer indícios da busca por superá-lo.

No filme, o trauma traz a necessidade de um afastamento da intensidade dos eventos vividos de modo que seja possível esmiuçá-los, para que um processo de elaboração (num sentido psicanalítico) se coloque em curso. Tal gesto informa o modo de autoinscrição fragmentária no filme, com a necessidade por falar de si na terceira pessoa. Seguindo o pensamento de Freud, Márcio Seligmann-Silva (2000, p. 84) sugere que o trauma é "justamente

[78] No original: "Now there is only the quiet face that replaces a drowned sister at last".

uma ferida na memória", sendo "caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento que vai além dos 'limites' da nossa percepção e torna-se, para nós, algo sem forma". No filme, vários dos testemunhos carregam um subtexto de violência em diferentes graus: desde pequenas interdições às filhas crianças, como a proibição de comer açúcar ou a recusa em comprar um aparelho televisor; passando por atos de intimidação simbólica e de agressão física, como a cena da banheira em "Perda", e que envolvem acontecimentos relacionados à água.[79]

Enquanto escutamos esse relato de agressão, a montagem intercala planos de um ritual social no entorno de uma igreja, cuja captação parece ser contemporânea ao presente da montagem, mostrando pré-adolescentes vestidas para o que parece ser uma primeira comunhão católica. Na calculada contaminação entre bandas sonora e imagética, o peso do imaginário cristão evoca a constrição perpetuada historicamente por essa instituição em seu esforço pela conservação de valores; paira sobre as jovens de branco, sorridentes ao posar para a foto, a gravidade do evento ouvido. Há ainda a ideia de perda, anunciada pela palavra grafada que abre essa sequência: perda de ar, de controle (do pai), inocência (das filhas), do laço fugaz que tornava possível enunciar a palavra família. Não por acaso, será a última lembrança de todos na mesma casa. Mas, no momento exato em que a voz descreve o gesto de agressão do pai em relação às filhas, a banda imagética se põe em suspenso: por alguns segundos, tudo o que temos é uma tela preta, como se não houvesse imagem capaz de conter aquele momento *sem forma*.

Ann Cvetkovich (2003, p. 17), ao falar sobre distintas dimensões de trauma em culturas lésbicas e gays, formada em torno de "formas de privacidade e invisibilidade que são tanto escolhidas quanto impostas", aponta para como tais culturas em geral "deixam rastros efêmeros e pouco comuns". Na contramão das historiografia oficial, e diante da inexistência de arquivos institucionais, "a memória se torna um recurso histórico valioso", encontrando abrigo em objetos afetivos, cartas, relatos ou diários (Cvetkovich, 2003, p. 17). Trata-se de um *arquivo de sentimentos*, para usar a expressão que intitula o seu livro. Um exemplo está na citada *graphic novel* de Alison Bechdel, de como a autora, como descreve Adriana Azevedo (2022, p. 125), "se apropria da história privada de seu pai e dá a ela um caráter público faz com que o trauma (doméstico, íntimo) seja partilhado". Já o filme de Friedrich, numa outra chave de lida com os traumas patriarcais, investe no uso de um humor que percorrer subterraneamente essa intrincada arquitetura fílmica, na qual que certo temperamento de sagacidade (*wit*) vai matizar a forma

[79] São alguns exemplos: no capítulo "Realismo", o conto das cobras d'água que supostamente habitam o lago onde a jovem nadava, que vai assombrá-la pelo resto da vida; já "Perda" apresenta a cena de agressão física mais explícita do filme, quando a narradora descreve como o pai havia segurado as cabeças das irmãs debaixo d'água na banheira até o ponto de quase afogamento, como punição pelo mal comportamento juvenil.

como os eventos são apresentados. O teor cômico evidente no conteúdo do discurso – como no riso causado quando a garota declara que sua mãe é a única suspeita de ter lido o seu diário –, em particular na maneira opaca como as cartelas ressignificam os demais componentes fílmicos.

Contudo, a figura do pai é apresentada a partir de um grau de humanização, sendo também dotada de densidade emocional, das próprias angústias. Traumas como as lembranças da morte da irmã mais nova, Amelia, ou de como ele é também capaz de sentir medo, ciúmes ou inveja, não apenas perpetuá-los. Por exemplo, com sua atitude infantil após perder para a filha numa partida de xadrez. São sentimentos humanos que, se não o eximem de assumir a responsabilidade por seus atos violentos e o descaso após o divórcio, ao menos o constroem como um ser falho e, por esse motivo, passível de algum tipo de empatia. Isso de certo modo interdita a expectativa de que esse pai corporifique toda uma estrutura social patriarcal e o afasta do papel de um vilão pura e simplesmente, ao conferir a ele uma qualidade humana que aprofunda a densidade afetiva dessa empreitada, escapando às fáceis generalizações.

2.2.2 *Didáticas de invenção e prazer*

Um dos principais aspectos que fornece uma borda a esse peculiar dispositivo cinematográfico é o mergulho no universo infantil. É inevitável dizer da própria instabilidade de conceituação do que seria a infância, essa invenção histórica relativamente recente, e mutável de acordo com as normas de cada cultura (Stockton, 2009; Brandão; Sousa, 2020b). Indefinições à parte, comecemos por destacar o universo da infância como dotado de suas próprias regras, sendo atravessado pelo dos adultos, mas não por ele pautado. Um dos traços mais instigantes é seu permanente estado de invenção – como torna evidente o bloco "Virgindade", no início do filme. Nele, uma menina pequena, que carrega na cabeça uma máscara ornada com lantejoulas e longas penas brancas, caminha junto a um casal de adultos. Seria esse um mero passeio pela vizinhança numa tarde de Halloween ou a passagem desse ser-pássaro para um planeta habitado inteiramente por crianças? Nesse exercício de fabulação que o filme emprega, além dos vários "porquês", é o "como se" que parece ser a expressão a impulsionar certas passagens. Como se a água que corria na sarjeta fosse o rio Nilo, ouvimos na voz *over* da garota; como se ela presenciasse as sereias retornando às suas cavernas submarinas, ou como se a casa na árvore fosse um harém repleto de belas mulheres (num indicativo *baby dyke* de uma infância sapatão, vale ressaltar, antecipando um filme posterior de

Su, *Hide and Seek*), ou, ainda, como se o seu pai fosse o homem mais inteligente e bonito do mundo.

Nesse faz de conta no qual tudo cabe, as experiências são vividas de corpo inteiro – ou seja, são eminentemente sensoriais –, os objetos e seres carregando o potencial de serem sempre outros, num sentido de latência e transmutação. Há uma menininha que é também bicho, ou bichos que são também gente, como no mito grego de Atalanta e Hipomene, narrado nos blocos seguintes do filme, que foram transformados em leões pela vingança da deusa Afrodite. Há um sentido de transformação que nos põe a questionar os limites dos corpos e do próprio vocabulário de imagens cinemáticas, que transbordam para movimentos e composições pouco usuais, o que é manifesto nas sequências subsequentes do filme, com cenas registradas em um circo ou em uma competição de fisiculturismo feminino. Há pessoas dependuradas nas alturas num encontro acrobático, desfazendo-se as fronteiras entre esses corpos amalgamados; mulheres ostentando a hipertrofia de músculos tidos como pouco "femininos" por meio de constituições corporais que transitam entre o fascínio e o incômodo, na sua qualidade de criação artificial. Esse imaginário circense expande para outros horizontes um espaço inicialmente voltado para o público infantil, ou para certa perspectiva lúdica perante a vida adulta, restituindo-lhe as possibilidades do impossível. É claro que no circo também persistem dinâmicas de poder, particularmente entre espécies, com os animais humanos insistindo em dominar os demais. Mas há algo que escapa às normas sociais, carregando um potencial de subversão frente ao já conhecido, ensinado, naturalizado. Nesse sentido, não é somente o inventar, mas o desinventar, ou o desaprender, que parece fascinante no exercício fabulatório infantil, que consiste em conferir à determinada coisa, lugar ou ser novos sentidos, nomes, atribuições.[80]

[80] Esse investimento na abstração a partir do universo infantil é recorrente no trabalho de outras realizadoras vanguardistas estadunidenses, tradição à qual Friedrich. É algo presente no curta My name is Oona (1969), o trabalho mais conhecido da suíça-estadunidense Gunvor Nelson. Já Peggy Ahwesh realizou Martina's Playhouse (1989), no qual a diretora registra o cotidiano da sua filha pequena, Martina. E tom carregado do curta de Nelson está igualmente latente em Leslie Thornton, com seu longa monumental Peggy and Fred in Hell (1983-2019). Nesse épico que começou a ser realizado ainda na década de 1980, acompanhamos o crescimento das crianças Peggy e Fred nas suas jornadas por um cenário pós-apocalíptico, em meio aos vestígios culturais e destroços da sociedade ocidental do séc. XX.

Fig. 29-30: Fantasia. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990).

Ainda sobre a contribuição de uma invenção infantil para a proposta fílmica de Friedrich, voltamo-nos para Walter Benjamin, que, ao longo da vida, dedicou uma série de escritos à infância. O autor vai sublinhar que a ideia central das brincadeiras das crianças não é a imitação, e sim a repetição: "[...] a essência do brincar não é um 'fazer como se', mas um 'fazer sempre de novo'" (Benjamin, 2002, p. 102). Assim, para Benjamin, "o adulto, ao narrar uma experiência, alivia o seu coração dos horrores, goza duplamente uma felicidade. A criança volta a criar para si todo o fato vivido, começa mais uma vez do início" (Ibid., p. 101).

Tal percepção se faz presente na gênese criadora de *Sink or Swim*, uma vez que seu dispositivo se articula em torno da repetição. É sempre o mesmo jogo lançado a cada nova passagem, embora nunca o mesmo: vinte e seis segmentos, nomeados por uma cartela de texto sob fundo preto que obedece a uma ordem pré-determinada, formam o ponto de ancoragem do seu pacto espectatorial. Mas, a cada nova jogada, as regras mudam por completo, sendo impossível prever o que irá se suceder. Desaprender o alfabeto, desinventar a pretensa teleologia de acontecimentos e suas supostas hierarquias. Como diria o poema de Manoel de Barros intitulado *Uma didática da invenção*, na sua ode à potência linguística daquilo que escapa às definições prévias, do olhar curioso que perscruta o não sabido, de descrever com palavras recém chegadas as coisas que ainda não têm nome: "Repetir repetir — até ficar diferente" (Barros, 2016, p. 16).

Inspirado pela dimensão sensorial trazida pela perspectiva infantil, outro flanco de análise se abre sob o guarda-chuva da invenção: o investimento do filme numa construção narrativa ficcional. Sob a égide da narratividade, com o emprego de recursos reconhecíveis vindos do romance e do cinema, fica claro que há uma história sendo contada ali, com começo, meio e (algum tipo de) fim: a do crescimento de uma garota até a vida adulta através dos pormenores da relação com o seu pai. Nesse narrar de eventos – reais ou imaginários – de linhagem memorialística, em que cada passagem é relatada no tempo passado, o resultado é

autobiográfico num sentido mais clássico. Mas o que é propriamente narrativo no filme?

Fig. 31-32: Borda da pele. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990).

Em *Sink or Swim*, um primeiro ponto que contribui para essa dimensão está na qualidade literária da narração *over*. Há um arco narrativo evidente a estruturar a obra, que flerta com um desenho cronológico ao articular episódios marcados pela passagem do tempo. Ainda que sua base seja de natureza fragmentária, esse encadeamento se dá por um princípio de influência mútua, ou de certa causa e efeito, que encontra abrigo na autonomia do universo da macro-história relatada, que parece se complementar e expandir – em vez de se esfacelar – à medida que avança rumo à consciência de que tal conexão entre as partes não busca homogeneizar elementos díspares. Tal encadeamento está alinhado ao que sugere Jacques Aumont (2002, p. 114) sobre a noção de história fílmica, na qual os elementos "se organizam uns em relação aos outros por meio de um desenvolvimento, de uma expansão e de uma solução final, para acabar formando um todo coerente e, na maior parte do tempo, fechado".[81] Também contribui para a narratividade do filme a existência de personagens reconhecíveis que o atravessam, como a garota, o pai, a mãe, a irmã e a mulher, ainda que sigam envoltos em indefinições e incertezas. Ademais, há uma instância narrativa bastante demarcada aqui: existe uma narradora fictícia, a garota, que move a engrenagem dessa história. E, talvez por causa desse apelo narrativo, trata-se do filme de Friedrich com maior alcance de público, além de ser sua produção mais exibida fora dos circuitos de cinemas de vanguarda e LGBTQIAPN+ nos quais ela sempre transitou.

Os pequenos contos literários que compõem essa narração estão habilmente localizados

[81] Retomando alguns dos esforços (sempre traiçoeiros) de conceituação das noções de "narrativa", "narração" e "história" no cinema, Jacques Aumont, em *A estética do filme*, vai apontar que: a narrativa seria "um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um [...] foco de enunciação e um leitor-espectador" (Aumont, 2002, p. 107). Enquanto a ideia de narração seria o ato narrativo produtor, voltado para as relações entre "o enunciado e a enunciação tal como se revelam à leitura" (Ibid., p. 109). Já a noção de história implica o "significado ou o conteúdo narrativo", sendo dotada "de uma existência própria que a constitui em simulacro ao mundo real" (Ibid., p. 113-114).

entre o exercício de rememoração e o de fabulação – ou melhor, eles ressaltam o gesto intrínseco de invenção que habita todo rememorar. Igualmente, a contação de estórias é assumida na obra como um motivo metarreferencial, num movimento de *mise en abyme* que traz diversos "era uma vez" conectados. São vários os exemplos disso: no capítulo "Tentação", a garota lê um livro para o pai, que acaba dormindo antes de escutar o final, numa inversão dos papéis tradicionais das histórias de ninar; já em "Areia Movediça" (*Quicksand*), ouvimos a descrição do enredo de um filme de terror; enquanto em "Bigamia" (*Bigamy*), é a meia-irmã da protagonista que, no auge dos seus onze anos, precisa inventar uma história mais interessante a fim de satisfazer o crivo do (mesmo) pai.

A dimensão narrativa do longa de Friedrich está mais ligada a uma influência literária, em parte pela via do romance memorialístico, do que a tradições propriamente cinematográficas. E, do ponto de vista espectatorial, ela sinaliza duas coisas afins: a aposta nos aspectos de identificação e prazer, enraizados pela busca por formas fílmicas narrativas *ao mesmo tempo* que vanguardistas que pudessem estar à altura da complexidade das experiências femininas testemunhadas filmicamente. Seguindo essa linha, a construção de *Sink or Swim* ativamente incentiva a identificação com as experiências relatadas por quem assiste, remetendo-nos às nossas próprias juventudes ao assumirmos o ponto de vista da narradora e favorecendo o surgimento de empatia pelos personagens – compadecimento pela filha, na rejeição às atitudes do pai, na partilha do amadurecimento emocional de quem narra.

O investimento em formas narrativas reconhecíveis, bem como a possibilidade de criação de identificação e prazer espectatorial no encontro com as obras, vão na contramão de convicções que ajudaram a definir o campo do cinema *avant-garde*, ao menos nas duas décadas que antecederam esses filmes, como abordado anteriormente.[82] Tais pontos igualmente evocam um dos principais debates das teorias feministas cinematográficas no nascedouro desse campo nos anos 1970, com o célebre artigo de Laura Mulvey (1983, p. 439) e sua incitação à "destruição do prazer como arma política" para um vindouro cinema feminista. A rejeição ali se refere às amarras ilusionistas do filme narrativo industrial, entendido como enganador na sua objetificação das mulheres na posição do olhar que é masculina, e aos exercícios de codificação "do erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante" (Ibid., p. 440).

Fato é que, já em meados dos anos 1980, esse tipo específico de estética de ruptura feminista já não parecia reverberar nas práticas, linguagens, pautas e vontades das cineastas ali

[82] Cf. item "Caminhos de vanguarda" do primeiro capítulo.

atuantes, inclusive nos contextos de *avant-garde* e acadêmico que o alimentaram.[83] Assim, a questão que se coloca, na linha do que defende Teresa De Lauretis (1984), não é a de uma oposição binária entre, de um lado, um ilusionismo enganador em seu falseamento da realidade e, do outro, a sua antítese em práticas vanguardistas, que evidenciam sua própria arquitetura enquanto fabricação discursiva. Trata-se de uma interpenetração entre esses (pretensos) polos na qual a dimensão de prazer – sobretudo, para "sujeitas" não acostumadas a se verem representadas de maneira complexa em tela – é um fator crucial.

Tal percepção se aplica à obra de Friedrich, bem como às de diversas outras realizadoras estadunidenses operando na interseção entre cinema/vídeo independente e comprometimento feminista. A pergunta, talvez, seja sobre o postulado de um cinema feminista de natureza não narrativa foi algum dia inteiramente foi condizente com os filmes de proposta libertária produzidos *por* e *com* mulheres naquele contexto, ou se seria algo pertencente ao campo utópico de um permanente porvir.

Atravessando toda a filmografia de Su Friedrich, está sua contínua negociação com códigos vindos dos cinemas narrativos através de uma identificação espectatorial, que não se restringe somente a uma revisão dessa teoria clássica – que, aliás, desempenhou grande influência nos seus primeiros curtas-metragens –, mas, especialmente, à reelaboração da própria noção de prazer visual em sua herança masculinista, podendo tomar de empréstimo fórmulas previamente mapeadas, e não a elas se restringir. Um tipo de prazer que alia narratividade a um minucioso labor com as imagens e os sons nas suas incontáveis e não hierarquizadas possibilidades de relação, numa exploração que se envereda para o que é da ordem sensorial e que, de maneira semelhante, como propõe Ramayana Lira de Sousa na sua leitura da filmografia de Su,[84] habita o campo do sensual. Uma das frases do filme anuncia essa espécie de mote programático subterrâneo no qual, ao descrever as visitas da narradora e de sua irmã à casa do vizinho para assistir televisão e tomar sorvete, a narração declara que elas eram *transportadas para um mundo de prazer*.

Retomando a ideia de uma didática da invenção, o filme põe em curso exercícios de proposição de signos (ou de equivalências) para aquilo que ainda não tem nome: qual o timbre das imagens ou a cor da voz em imagens que não parecem pertencer a este mundo, qual a textura

[83] Um exemplo central está em Yvonne Rainer, uma das principais cineastas a elaborar uma linguagem fílmica de ruptura com centralidade na experiência das mulheres, e cuja obra foi lida como um exemplares de cinema feminista. No entanto, nos seus últimos dois longas, principalmente em *Privilege* (1990), a diretora vai beber de procedimentos e signos vindos de um cinema ficcional clássico, especialmente melodramático, ainda que sempre reinventando essas fórmulas herdadas.

[84] Como apontou Ramayana Lira de Sousa na mesa "Su Friedrich e outras imagens para o invisível", 4 jun. 2022.

do silêncio e das outras formas de audibilidade. Nas palavras de Friedrich: "Quero que meus filmes sejam muito sensuais. Quero que o ritmo e as imagens sejam gratificantes. Eu sempre quis fazer filmes que fossem tão sinceros emocionalmente quanto possível" (Friedrich apud MacDonald, 2022, p. 21).[85] A declaração da diretora também sublinha a qualidade de *sensuousness* do seu cinema, numa combinação refinada de sensorialidade e sensualidade que abraça a multiplicidade inspiradora do termo, pois a ideia crucial aqui parece ser justamente esta: desejo. Desejo como aquilo que marca as obras de Friedrich, operando como baliza conceitual e subjetiva. Desejo alinhado a "um prazer que é também de sensações, sinestésico, háptico", como descrevem Brandão e Sousa (2020b, p. 124) acerca das potências de uma espectatorialidade *queer*, o que possibilita um "olhar em movimento e de forma relacional com os outros sentidos – tato, olfato, audição, paladar – em consonância com as sexualidades desviantes, com as existências *queer* que povoam o universo fílmico e espectatorial" (Brandão e Sousa, 2020a, p. 107).

A dimensão gratificante da qual a diretora fala, vale frisar, tampouco significa a busca por um tipo de prazer que poderia levar a certa alienação do mundo, num hedonismo desprovido de laço social. Na maneira como é elaborado no filme, o prazer é aquilo que possibilita esse laço. Combinando, enfim, as duas frentes investigativas levantadas acima: a ideia de prazer visual no filme de Friedrich é inseparável de uma dimensão de invenção, atrelada a um universo infantil. Isso se manifesta tanto em seu potencial de desaprender o que foi forçosamente aprendido – as normas, os limites, as linguagens –, quanto na curiosidade que a leva a inventar novas maneiras de pronunciar as coisas que não têm nome, entendendo essas duas frentes como generificadas, de um ponto de vista feminina. E esse pronunciar, que é sensorial e sinestésico, é também eminentemente desviante (*queer*?) naquilo que fracassa perante um projeto cis-heteropatriarcal de organização de mundo, dos afetos e, é claro, do olhar. Um prazer espectatorial que, como sinalizam Brandão e Sousa (2020a, p. 107), recusa "a domesticação e a paralisia dos desejos e dos corpos não normativos", resultando num ser espectador/a "como potência ativa e criativa diante do filme" (Ibid., p. 107).

[85] No original: "I want my films to be very sensuous. I want the rhythm and the images to be gratifying. I've always wanted to make films that are as emotionally honest as they can be".

2.3 Ressonâncias / Resistências

2.3.1 *Do pai ao patriarcado*

Abrindo esta nova seção do trabalho, voltemo-nos agora para como a dimensão de "estar sujeita" a opressões patriarcais se manifesta coletivamente no filme. Ou, em outras palavras, de que maneira a obra investe na perspectiva feminista de que "o pessoal é político", concretizada filmicamente em diferentes figuras de resistência. E também verbalizada pela diretora em entrevista, quando declara que: "Minhas experiências são compartilhadas por milhões de outras pessoas e o que eu/nós vivenciamos é um espelho, ou uma versão microscópica, das coisas que se desenrolam em uma escala pública mais ampla" (Friedrich apud Muhlstein, 2022, p. 58).[86]

Ao examinar o relacionamento entre um pai e uma filha, o longa expande sua crítica feminista para toda uma estrutura social, de base patriarcal e heteronormativa, que marca as sociedades ocidentais, a estadunidense em particular. Assim, um questionamento de fundo acerca dos ideais do que é ser mulher, acompanhando o caráter construído dos papéis sociais de gênero, está presente desde o início do longa, vinculando a experiência individual com a de muitas outras pessoas. Começando nos dois capítulos do início "Cromossomos X" e "Cromossomo Y", cujas imagens sugerem o oposto de um senso comum biologizante e binário que define, por oposição, o que seriam "masculino" e "feminino". Este questionamento também está em como a protagonista contestava a rigidez desse lugar quando criança, recusando o aspecto de fragilidade feminina ao desafiar os garotos em competições variadas, ou nas estratificadas funções dos pais na criação das filhas, com o distanciamento emocional paterno, dada sua priorização da esfera pública do trabalho, e de uma certa idealização do casamento por parte da mãe (cujo fora-de-campo está no longa anterior, *The Ties that Bind*), que perde o controle após o abandono da família pelo marido. Mas a diretora vai além, ao endereçar os fundamentos que originam e alimentam muitos dos estereótipos sociais que atravessam os tempos, inclusive os estéticos. Do mesmo modo, ela vai elaborar outras narrativas fundantes nas quais habitar, sob diferentes estatutos.

O reconhecimento feminista da conexão entre o pessoal e o coletivo se demonstra no filme, de maneira inconteste, na retomada e no desmantelamento de diferentes tipos de mito, esta palavra que tem diferentes significados para vários campos do saber. Sua definição é

[86] No original: "My experiences are shared by millions of other people and what I/we experience is a mirror, or a microscopic version, of the things that unfold on the largest public scale".

fugidia por ser polissêmica, apontando, *grosso modo*, para um relato das origens empenhado em explicar a natureza e os fenômenos do mundo e dotado de uma "função de instauração" de um acontecimento fundador (Perine, 2002, p. 43).[87] Um dos fatores que interessa destacar aqui é a relação com o tempo das origens, no qual "esse laço deve ser compreendido no seu princípio: é na medida em que o mito institui a relação entre o tempo histórico com o tempo primordial que a narração das origens toma o valor de paradigma para o tempo presente" (Perine, 2002, p. 44).

Fig. 33-34: Ponto de vista. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990).

No filme de Friedrich, a genealogia desse universo mítico é traçada até a mitologia grega, berço de muitos dos valores perpetuados pelas culturas ocidentais, de fundamento cristão e matriz greco-romana, em especial a sociedade estadunidense da qual se fala. Mas há uma dupla genealogia da presença dos mitos na obra: ela aborda tanto uma perspectiva macro de como essas narrativas originárias se perpetuam e influenciam o imaginário que incide sobre a vida de "sujeitas" concretas (sua dimensão paradigmática); bem como a presença dos mitos vai para uma dimensão micro, sendo atada a uma lembrança da narradora do livro presenteado pelo pai, acompanhando o interesse intelectual dele sobre o assunto. Ou seja, é através da mitologia – a níveis simbólico coletivo e pessoal – que o filme explicita sua passagem "do pai ao patriarcado", mais uma vez costurando essas experiências a um imaginário que as ultrapassa.

Isso reverbera no fascínio da garota pelas histórias das deusas e entidades gregas que incorporam aspectos de força e tenacidade, tendo Atena e Atalanta como os dois exemplos principais. Também são as deusas gregas, ou ainda, a maneira como suas histórias são narradas,

[87] Três das vertentes mais correntes de definição sugerem, primeiro, uma conceituação de modelo estrutural da linguagem, da mitologia enquanto um sistema de crenças que diz sobre as recorrências da mente humana, sendo delimitado pela realidade e suas "virtualidades latentes"; a segunda linha, de viés mais alegórico, busca sentido para o mito justo no fora, num significado diferente do que é dito; e a terceira, de um modelo metafórico, aposta na explicação do mito atrelada a um campo simbólico, da polissemia no que concerne à linguagem, e da "polifonia no nível do discurso" (Perine, 2002, p. 38; 43).

que conformam uma potência feminina no filme, em oposição a um contexto de dominação masculina. Não por acaso, Atena e Atalanta também nomearão a cartela final junto a Afrodite, atravessando todo o desenrolar da obra num evidente paralelismo com a emancipação subjetiva dessa garota-mulher.

Isso fica latente em "Competição" (*Competition*), que se concentra numa dualidade entre as histórias de Deméter, que a voz *over* descreve como a deusa da fertilidade ou da maternidade, e de Afrodite, caracterizada pela garota como a deusa do amor e dos desejos sexuais.[88] O argumento do pai no seu livro, lido pela menina de uma ponta à outra, argumenta que as sociedades patriarcais ocidentais insistem em separar esses dois tipos de amor, e defende a coexistência de ambos num mesmo estado de ser; em outras palavras, numa mesma mulher. Isso é desbancado pelo filme em duas frentes: por meio da narração, na ironia da história do próprio pai, que pareceu perseguir a junção desses ideais, obviamente sem sucesso, com suas três esposas. E pelo movimento da banda imagética, uma vez que os planos que acompanham essa sequência demonstram a conjugação desses dois ideais em pinturas, filmadas com a câmera 16mm.

Nas imagens, a subversão da oposição binária entre amor sexual e amor maternal é posta de maneira explícita, por vezes jocosa, começando com os quadros da iconografia cristã e herança greco-romana. Neles, o corpo da Virgem Maria carregando o menino Jesus – não qualquer mãe, mas "a" mãe primeva – é também marcado pela nudez e por gestos passíveis de serem sensualizados. A intervenção crítica incide no momento da filmagem, no reenquadramento preciso dessas imagens com sua câmera 16mm, e nas operações de montagem, de modo a tecer uma contra-leitura do mesmo material. Trata-se de uma nítida afronta ao corolário católico que paira sobre as partes iniciais do filme, com seus planos de crianças em rituais cristãos – não podemos esquecer que Friedrich frequentou uma escola católica por grande parte de sua juventude. Num ritmo de montagem metódico e compassado, como se emulando a passagem entre as páginas de um livro de história, tais imagens são intercaladas a ilustrações japonesas que mostram diferentes cenas de sexo e prazer; relações sexuais particularmente entre mulheres, aludindo, mais uma vez, a um desejo capaz de solapar as dicotomias heteronormativas estratificadas.

São imagens que convocam texturas vindas de outros campos artísticos, para materializar a revisão desses mitos, especialmente a pictórica, com desenhos, pinturas e

[88] Vale assinalar como a atribuição dos domínios das deusas, tanto na mitologia grega quanto na romana, é bastante ampla, com diversas pesquisas apontando as discordâncias entre esses domínios. Não entrando no mérito dessas questões, aqui nos atemos às caracterizações fornecidas pela instância narrativa do filme.

ilustrações. Tendo em vista essa multiplicidade de registros, *Sink or Swim* se apropria de três tipos de mitologia em particular, sugere Julie Picard (2021, p. 5): "[...] os mitos gregos evocados pela narração (Zeus, Atena, Atalanta, Afrodite, Deméter); as imagens da cultura popular (publicidade, televisão, cinema, referências coletivas) e, finalmente, os filmes de família que a cineasta Su Friedrich toma de empréstimo do seu pai". Para a autora, para além de uma libertação pessoal, a cineasta estaria colocando em curso, a "criação de uma matriz de novas representações, criação de uma mitologia própria, lésbica e feminista" (Ibid., p. 7).

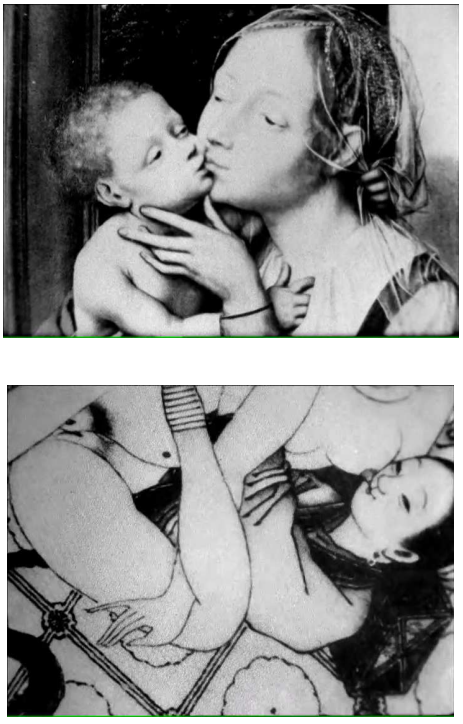


Fig. 35-36: Carnal. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990).

O reconhecimento de uma incidência de opressão patriarcal a nível coletivo no longa-metragem também se volta para um ideal dominante de família nuclear. Isso fica evidente no segmento "Descoberta" (*Discovery*), que satiriza as esquemáticas habituais no campo da antropologia, ao desenhar o sistema de parentesco estadunidense como uma réplica das relações matrimoniais do próprio pai, numa tradução bem-humorada de um caso particular que resvala para um coletivo, e vice-versa. Ou nos fragmentos da cultura pop estadunidense convocados na montagem, com fragmentos de peças televisivas veiculadas entre as décadas de 1950 e 1960, procedimento recorrente dentre a nova geração de cineastas experimentais surgidas nos anos 1980, como comentamos anteriormente. Aqui, isso acompanha uma certa desnaturalização, na filmagem de um televisor reenquadrado por uma câmera de película, sendo marcante a afirmação de um "ponto de vista" que filma por essa tela dentro da tela.

Programas como *Make Room for Daddy* (1953-1964), *Father Knows Best* (1954-1960) e *The Donna Reed Show* (1958-1966), exibidos quando Friedrich era criança, retratam uma família nuclear branca suburbana em perfeita harmonia, sendo editados em sequência no segmento "Dever de casa" (*Homework*). Nessas comédias de costumes responsáveis por conformar o imaginário de toda uma geração, reforça-se o lugar das mulheres enquanto esposas confinadas ao lar, que têm como única função servir ao matrimônio, ao trabalho doméstico e à maternidade compulsória. Tais imagens se intercalam à representação de pais compreensivos e sempre presentes, algo que contrasta em todos os sentidos com os relatos da narrada e a infância da diretora. Elas parecem carregar em seu interior a gênese do tal "problema sem nome", identificado por Betty Friedan em *A mística feminina* (1963),[89] de um tipo de compromisso com a libertação feminina indissociável de um perfil específico de classe social. Ao ter incorporadas essas imagens em sua feitura, o filme reconhece a existência do antecedente dos movimentos feministas nos Estados Unidos naquele momento, então nomeados "pelos direitos da mulher", em prol de uma vida autônoma fora da casa que permeou aquela década, de certo modo demonstrando consciência da linhagem histórica feminista que o antecede, sem necessariamente se subscrever a ela.

Em "Dever de casa", o aparelho televisor filmado com a câmera de película imprime aos planos um *flicker* característico à passagem entre formatos, pela diferença de velocidade de quadros por segundo, resultando em uma inquieta faixa preta que se deposita em cima das imagens e obstrui parte da ação. Essa perturbação visual é abraçada pela montagem enquanto um comentário crítico em si, interferindo no pretenso naturalismo do material ao desnaturalizar o pensamento misógino incrustado nesses programas. Aliada a isso, a relação entre imagem e som é de convergência, com o relato da garota de como "uma das primeiras coisas a entrar na casa depois que seu pai partiu foi uma TV em preto e branco", e de como ela gastava toda a pequena mesada em doces. Curiosamente, nessa pequena rebelião operada frente às regulações paternas não mais em vigor, a pretensa liberdade trazida pela televisão na verdade carrega uma enxurrada de representações igualmente falsas sobre as relações parentais e imagens femininas, parecendo não haver escapatória desse ideário cerceador. A essas cenas se intercala, ainda, um anúncio do cigarro Lucky Strike, reverberando as tomadas da diretora fumando ao final do filme (o cigarro como o doce da vida adulta?). E, alinhavando todas essas questões, o título da sequência diz de uma lição a ser aprendida em casa, reforçando a influência dessas imagens ao longo de toda uma vida.

[89] Cf.: item 1.2 "Quando o pessoal se torna político" do capítulo anterior.

Essa noção de família vendida pelos programas televisivos teve seu auge entre os anos 1940 e 1950, sendo sustentada pela apologia a um consumismo desmedido, e alimentada por um conjunto de fatores, dentre eles: o *boom* econômico pós-Segunda Guerra Mundial; a expectativa de conformação a comportamentos sociais extremamente enrijecidos; e o apagamento de qualquer tipo de diversidade racial, de sexualidade e de classe que sempre constituiu a sociedade estadunidense. Mas o simulacro dessa lendária família nuclear, branca e suburbana dos anos 1950 não foi "o último suspiro de uma vida familiar tradicional com raízes profundas no passado" (Coontz, 1993, p. 27), como insistia um senso comum. Ao contrário, essa imagem de família consistiu no primeiro "esforço incondicional para criar uma ideia de lar que atendesse virtualmente a todas as necessidades pessoais de seus membros [...], e em que, pela primeira vez, homens e mulheres foram encorajados a enraizar suas identidades e autoimagens nos papéis familiares e parentais" (Ibid., p. 42). O simulacro de família perfeita que incidiu nas classes média e alta dos anos 1950, perpetuado por essa dramaturgia televisiva, era, então, uma imagem fabricada e situada numa conjuntura específica de tempo, mesmo que dotada de consequências concretas na vida de muitas pessoas, e que carregava, em suas contradições, as sementes da própria destruição.

Seguindo nessa linha, em *Sink or Swim*, os lugares de constrangimento patriarcal estão no modo com que o filme lida com um ideal de família. Nos três filmes de Friedrich que se dedicam a membros da sua família, são diferentes as abordagens para cada laço, resultando em distintas facetas de doméstico e privado. Em *The Ties that Bind*, é a maternidade que aparece em primeiro plano. Já em *I Cannot Tell You How I Feel*, captado três décadas depois com uma pequena câmera digital, é retomada a figura da mãe, agora com 94 anos, no processo de envelhecer física e mentalmente. Ali, outros *nós* se esboçam filmicamente: um entre os três irmãos – Su, Pete e Maria –, e outro entre a diretora e sua companheira Cathy (que quase nunca aparece em imagem, mas sempre consta nos créditos), ampliando a noção de família para outros e mais arejados vínculos de parceria.

2.3.2 *Parentesco*

Na água, o desejo pode aumentar,
honrar níveis do mar,
ignorar cartógrafos sem litoral.
Na água, o desejo recusa o recuo.

Nikky Finney

Há apenas uma seção de *Sink or Swim* que quebra com as regras do dispositivo que organizam as demais, sendo, por isso, particularmente significativa: "Parentesco" (*Kinship*), uma sequência de pouco mais de três minutos cravada no meio do filme, imediatamente antes do anúncio do divórcio parental, sem acompanhar uma história em voz *over* e lançando-se numa construção propriamente sensorial. O guia que conduz a montagem se dá pela única música que integra a banda sonora, a famosa *lied* alemã *Gretchen am Spinnrade* (Op. 2, D. 118), composta em 1814 pelo jovem de 17 anos Franz Schubert, tendo como inspiração uma cena da peça *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe. Na obra, a jovem Margarete (ou Gretchen), apaixonada pelo personagem título, que havia feito um pacto com o diabo, vai sendo tomada pela emoção na cena ao lembrar do homem amado e reconhecer que nunca ficarão juntos. Enquanto isso, ela opera uma roda de fiar sozinha em seu quarto. Nos versos de Goethe, o caráter íntimo do solilóquio dessa personagem, tida como secundária, emoldura o sentimento de perda a partir de uma perspectiva feminina.

Na releitura musical da peça de Goethe por Schubert, os acompanhamentos do piano emulam o som da roda de fiar. Os agudos refazem o mecanismo circular, enquanto as longas notas graves remetem à pisada de Gretchen no pedal, numa insistente repetição que marca não só o compasso da ação realizada pela jovem (e a transitoriedade da vida), como representa seus pensamentos a girar em redemoinho, entre presente, passado e fantasias de futuro.[90] Já a inclusão dessa música no filme de Friedrich tem também uma explicação diegética. Trata-se da mesma trilha que embalou as noites de pranto de sua mãe após a partida do marido, como aprenderemos na carta datilografada pela diretora, mas nunca enviada, em "Fantasmas".

Embalada pelo acompanhamento musical, essa sequência no filme tem início com planos de um avião a levantar voo, numa perspectiva de dentro da aeronave. O contexto do evento importa pouco, resultando em imagens que nos convidam a mergulhar na sua plasticidade, na tatilidade das formas no espaço, no suave movimento contínuo. São elementos que remetem a uma sensível imersão de construção cinemática, em uma montagem que cria sentido através da vizinhança entre planos aparentemente desconexos, não presos à racionalidade da palavra e sua ilusão de totalidade, numa quebra com todo o restante do longa.

Na sequência de *Sink or Swim* aqui analisada, tal aspecto da memória familiar irrompe em meio a uma lógica de associação de dimensão poética, quase "cósmica" (Brasil, 2018). Em "Parentesco", não há mais o método usual da diretora de primeiro pensar em linguagem (*logos*),

[90] Uma análise detida da música de Schubert é feita por Marjorie Hirsch em "Musical Remembering in Schubert's Faust Settings" (2019).

para então fazer emergir as imagens; dessa forma, o capítulo sintetiza a irrupção de um inconsciente em meio à onipresença totalizante da "razão", numa montagem lírica pautada menos por conceitos e teorias pré-formuladas, e mais por sensações, por uma cinesia de tempos e subjetividades em interação. E isso é reforçado pelo arco incessante da música de Schubert, bem como pelo fato de todos os planos conterem algum grau de movimento, seja externo – na câmera que se move –, seja interno – nos deslocamentos de objetos dentro do quadro. Essa elaboração aguçada nos convida a performar outro tipo de ser espectador/a, em parte por uma via mais fenomenológica, a atentar para questões de ritmo, textura, a coreografia dos corpos e objetos, libertando-nos de certo imperativo de organização e controle.

Com efeito, é sensível como uma fluidez onírica pauta a edição dessa passagem, contaminando o filme como um todo. Essa qualidade do que é devedor do mundo dos sonhos marca a estilística de Friedrich, direta ou indiretamente – ou melhor, consciente ou inconscientemente –, desde os primórdios do seu investimento cinematográfico. *Gently Down the Stream* (1981) é o ápice disso; esse curta silencioso é baseado num diário da diretora mantido por oito anos, e os relatos de quatorze sonhos incitam à escolha dos elementos fílmicos. Na obra, o hiato entre cada uma das palavras riscadas na superfície da película 16mm, cria um sentido de suspensão que faz com que ouçamos nossas próprias vozes ao ler, na invenção de incontáveis interpretações para cada interação entre elementos.

Tais escolhas resultam em um tipo de deslocamento para quem assiste, com uma qualidade de transformação incessante, como "quando tentamos nos lembrar de um sonho – a sensação de que a simples descrição verbal nunca consegue capturar a narrativa elusiva, convoluta e ilógica que experimentamos ao sonhar", diz ela (Friedrich apud Muhlstein, 2022, p. 57).[91] Nos filmes subsequentes da realizadora, não haverá uma filiação explícita à emulação de um estado onírico, mas esse desejo se infiltra no seu modo de realização, de modo a sublinhar uma didática da invenção numa abertura para o desconhecido.[92]

[91] No original: "I wanted to create the sense of dislocation that one has when one tries to recall a dream – the feeling that one's simple verbal description never quite captures the elusive, convoluted and illogical narrative that one experienced while dreaming".

[92] Os versos da canção original, cujos primeiros registros datam de meados do séc. XIX nos EUA, dizem: 'Row, row, row your boat / Gently down the stream / Merrily, merrily, merrily, merrily / Life is but a dream".

Fig. 37-38. Matéria. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990).

De volta a "Parentesco", em meio às imagens desse capítulo, a maneira como a luz é refletida na fuselagem do avião parece convocar o plano que vem na sequência; uma imagem de textura granulada e alto contraste que mostra duas mulheres nuas, sentadas num banco, sob o efeito de uma câmera lenta que dilata seus movimentos.[93] Outros momentos dessa mesma cena retornarão depois, mostrando-as caminhando, tomando banho, secando-se. No fluxo do filme, é surpreendente a exposição de uma nudez "real" em comparação com as demais imagens – um real bastante trabalhado, diga-se de passagem, já que a propriedade pictórica do plano dessas mulheres é acentuada pelo esgarçamento da textura da película. Isso rompe com a delimitação estritamente juvenil das experiências ouvidas, com o pacto espectatorial travado até esse momento, ou, então, que o expande.

Tais planos manifestam uma dimensão propriamente sensual, para além de sensorial, na obra, de modo a realçar esse caráter nos demais capítulos que vêm antes ou depois, trazendo a sexualidade para o centro das atenções. Alia-se a capítulos como "Virgindade", no faz de conta que imagina um harém repleto de belas mulheres, ou "Tentação". Aqui, a coreografia dos corpos das duas mulheres não remete exatamente a um contexto sexual, recusando as regras daquilo que um enquadramento discursivo heteronormativo definiria como lésbico.

Mais do que isso: de um lado, as interações entre essas mulheres aliam cumplicidade, sexualidade e leveza ao executarem uma atividade corriqueira – ainda que parte espontânea, parte encenada – como se banhar com amantes e/ou amigas no chuveiro de uma sauna. Do outro, o movimento fílmico desnaturaliza tais ações ao emoldurá-las sob outra sensibilidade artística, como congelar o tempo e aplicar câmera lenta, acompanhando uma trilha musical erudita, e intercaladas a planos esteticamente lapidados. Primeiro, no recôndito discurso ali engendrado, sublinha-se que há algo de diferente (diferença) irredutível naquelas "sujeitas"

[93] As mulheres eram um casal de namoradas, amigas de Friedrich, também integrantes do coletivo feminista *Heresies*. Informação fornecida pela diretora em entrevista para esta pesquisa em 19 fev. 2023.

filmadas (um corpo lésbico?), ou ainda no olhar que se lança para elas. Junto a isso, as ações advindas de um cotidiano compartilhado entre mulheres e as inscrições de uma vida lésbica, do hábito e do cuidado são tomadas enquanto matéria fílmica primordial, tingindo todas as demais imagens, memórias, narrativas, afetos e experiências que as circundam.

Enquanto isso, na música de Schubert ouvida na banda sonora, o monólogo de Gretchen oscila entre a rememoração e a invenção de encontros impossíveis com Fausto, à medida que a melodia intensifica seu crescendo. O clímax chega quando a jovem relembra o toque do homem amado e exclama "E, oh, seu beijo!"; após isso, silêncio, o piano cessa abruptamente, como se a personagem parasse a frio a roda de fiar que movimentava, perdendo, da mesma forma, o alicerce na realidade. A imagem escolhida para esse momento também mostra um beijo – muito distinto, gentil, na bochecha – a culminar num abraço entre as duas mulheres no chuveiro, para em seguida, ainda que tropegamente, a música (e a vida) retomarem seu ciclo de repetição. O que registram as imagens granuladas desses corpos é igualmente um caráter de sociabilidade sapatão que vai se sobrepondo à lógica marcadamente heterossexual que pauta essa infeliz história de amor, duplicada entre os versos de Goethe e a memória da separação parental da família de Su.

Chegamos, finalmente, à outra força em atuação em toda essa filmografia: as inscrições de lesbiandade e do desejo lésbico no filme. Se essa leitura só aparece agora não é por ser menos importante, e sim por não encontrar primazia nos longas da diretora dedicados a laços consanguíneos. Na filmografia de Friedrich, *Sink or Swim* (1990) e *The Ties that Bind* (1984) figuram dentre seus filmes menos "explicitamente" lésbicos, se comparados, por exemplo, a *Damned if You Don't* (1987), *Rules of the Road* (1993) ou *Hide and Seek* (1996). Em ambos os longas dedicados às relações parentais, não há uma menção verbalizada aos relacionamentos sexuais e amorosos da diretora com mulheres, nem sobre como sua infância e adolescência foram marcadas por uma percepção *queer*. A palavra "explícito" talvez seja a mais complicada de se empregar aqui, uma vez que reside no centro das questões de conceituação de um cinema sapatão – o que e quem historicamente foi entendido como invisível; o que e quem, até hoje, é tomado por "universal" – com as quais as teorias feministas do cinema em algum momento teriam de lidar.

Será em *Hide and Seek* que um interesse homoerótico se tornará o cerne da história. É o longa da cineasta que mais emprega uma gramática ficcional que flerta com uma trama convencional, com um enredo que gira em torno da jovem de doze anos Lou, suas amiguinhas e o cotidiano escolar, rumo ao inexplorado caminho de entender os próprios desejos e afetos de devir sapatão em plenos anos 1960. São óbvias as correlações com a adolescência da diretora,

reforçadas pelo antecedente de *Sink or Swim* como uma espécie de contraponto autobiográfico "real" a informar a missão do filme de 1996. Aliada à história de Lou (nome cuja sonoridade alude a Su), há a interpelação a materiais de arquivo imagético, sejam eles oficiais ou de família, no processo de retomar e construir as lembranças de uma infância sapatão. Isso ocorre por entrevistas em vídeo com mulheres de diferentes recortes sociais e raciais, que vêm expandir a pertinência e o caráter relacional dessas histórias individuais para toda uma invenção de imaginário partilhado e fundação de comunidade.

Entendendo que as figurações de lesbiandade não têm centralidade em *Sink or Swim*, é fundamental pensar o conjunto de obras da diretora como sinalizando "a impossibilidade de fixar esse desejo em uma imagem ou narrativa específica" (Mayne, 2000, p. 208). O caráter complementar dos gestos de esconder (*hide*) e procurar (*seek*) se magnifica aqui, na constatação de que uma parte considerável das críticas vanguardistas sobre a filmografia de Friedrich não reconhece a possibilidade de um endereçamento espectatorial lésbico, numa destituição da complexidade de apreciação de seu trabalho (Holmlund, 1994). Não se trata, pois, de delimitar exclusivamente a inscrição de lesbiandade enquanto elaborações imagéticas ou discursivas, mas refletir de que maneira ela informa a práxis da realizadora, seu modo de relação com os elementos fílmicos e o mundo filmado.

Nesse sentido, o modo de leitura da sequência "Parentesco" que lançamos acima põe em curso um exercício de fabulação de espectatorialidade lésbica. Esse movimento reconhece a política da in/visibilidade lésbica no cinema, encurralada entre expectativas de representação e representatividade afeitas à linguagem dominante, e tão facilmente cooptáveis por um *status quo* normativo e neoliberal, como um tipo de relação que toma "a espectatorialidade como potência ativa e criativa diante do filme" (Brandão; Sousa, 2020a, p. 107); e no reconhecimento de que "o desejo homossexual incita uma disrupção crítica que desvela práticas radicais de visionamento" (Straayer, 1996, p. 3).

Tais aspectos se conectam a um momento crucial do filme, o seu desfecho, que reconfigura o significado da palavra parentesco. São os planos que acompanham a última história, "Atena/ Atalanta/ Afrodite", e que mostram outra vez duas mulheres, agora deitadas na areia, junto a uma criança pequena, aguardando o retorno da nadadora de volta à costa. A voz da garota descreve a história final, que funciona como uma espécie de clímax narrativo, muito após o *plot twist* do divórcio parental. Nela, a protagonista-mulher, visitando o mesmo lago da sua infância, tenta atravessá-lo a nado como seu pai costumava fazer. No meio do caminho, entretanto, ela é consumida pelo medo e pelas dúvidas sobre sua capacidade de completar a jornada. Ao final, sua decisão é voltar atrás – ou, em outras palavras, trilhar um

novo caminho, todo seu, rumo às suas amigas –, enquanto ela contempla a conexão com seu pai e o legado por ele deixado, antes de finalmente retornar à margem.

Após abdicar da perpetuação da moral paterno-patriarcal, com a recusa a atravessar o lago, são outros os laços de pertencimento que se desenham no horizonte. Nesse sentido, tal como sugere Chris Holmlund, *Sink or Swim* propõe uma transformação no sentido mesmo da noção de família, em que "os limites de parentesco vão sendo ampliados de modo a incluir parceiras lésbicas, amigos/as e fantasias" (Holmlund, 1994, p. 33). Assim, o filme pleiteia a construção de outras possibilidades de vínculo em um sentido bastante ampliado, não pautadas pelas regras sociais de ordem heteronormativa ou por seu imaginário e sua imagética, na afirmação de outros sentidos para o que significa parentesco.

Fig. 39-41: Emergências. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990).

2.3.3 *As nadadoras*

Com a bagagem do debate acima, levamos essas questões, por fim, para o campo do autobiográfico. É notável como é esse capítulo específico que instaura o surgimento de "a mulher" e sua distância de "a garota". É a partir desse momento que as imagens e o ponto de vista da realizadora adulta começam a aparecer. Diferentes autorretratos constituem a sequência

"Bigamia", na descrição do encontro da mulher com seu pai e sua meia-irmã anos depois, e a constatação de que o mesmo ciclo de abuso emocional se perpetuaria. Na banda imagética, Friedrich aparece sozinha em situações cotidianas, ainda que claramente de forma posada: deitada na cama, assistindo televisão ou a uma partida de beisebol, sempre bebendo e fumando – os ditos vícios que sublinham como a expectativa de obediência a um ideal de "feminilidade" imposta à garota foi mal sucedida. Seu corpo nu na banheira, à vontade consigo e com a captura de sua imagem, parece tornar superado o cruel "rito de iniciação" vivido junto à irmã no banheiro. No entanto, há um descompasso temporal entre o lido e o ouvido, não havendo indícios de que a mulher que vemos corresponderia à instância de autoria autobiográfica e extra-fílmica "real".

Isso é desencadeado ainda em "Parentesco", com os planos que posicionam Friedrich numa paisagem natural, o Parque Nacional Death Valley, na Califórnia. A sugestão de uma jornada é clara, afinal tudo ali transmite a sensação de deslocamento, de um trânsito externo a projetar o movimento interno de autoconhecimento. Nessa espécie de *road trip* existencial, como indica a paisagem emoldurada por janelas de carro e de avião, a vista é ora árida, delimitada por grandes formações rochosas, ora submersa em água.

Frente à magnitude daquele cenário natural a um só tempo fascinante e ameaçador, a figura de Friedrich aparece pequenina, mas persistente, escalando uma rocha até chegar ao topo, olhando para trás à medida que caminha. Por um lado, isso alude ao gesto da cineasta de afirmar a sua voz sob outros termos, em meio a uma tradição cinematográfica quase inteiramente masculina e heterocentrada; ou a um histórico de perspectivas feministas que não contemplava a sua existência sapatão. Por outro, encarna a tentativa de ir além da genética parental e de sua tragédia particular, rumo à gênese de si; ou melhor, ao encontro da pessoa que ela sempre foi (Sitney, 2008). Finalmente, há nesses planos uma dimensão extra diegética igualmente relevante: o fato de que quem os captou foi a amiga e também realizadora Leslie Thornton, fazendo transbordar o caráter de laço de parentesco, de modo a abraçar outras formas de parceria criativa entre mulheres.

Nesse caminho, a água aparece como um signo instável e aberto à interpretação, marcando o filme como uma transversal. Está nas jovens nadadoras que atravessam a piscina a nado em "Realismo", com seus gestos calculados para a câmera, ou que reaparecem duplicadas nas mulheres e no bebê do capítulo final, a tríade que espera o retorno da protagonista ao acolhimento e à segurança. A fluidez aquática salpicada pela obra, seja nos planos do mar tropical ou nos de uma piscina no campo, é posta em contraste à secura das paisagens montanhosas a serem desbravadas. Ela não obedece a uma função propriamente narrativa,

podendo emergir e submergir no filme, servindo a distintos motes e sensações. Pois é também disso que se trata: o sentir. Ao falar sobre um "devir-mar" no cinema lésbico contemporâneo brasileiro, do mar que é colocado centralmente na composição desses curtas, Carol Almeida (2023) aponta para o desejo que ali reside, ao se assumir uma postura tanto ótica quanto háptica de relação com os filmes, e a transitar entre obra e agência espectatorial. Trata-se de um desejo "por ser esse espaço aberto que, em si, já é a expansão do pensamento e da existência que não faz separações cartesianas entre corpo e mente" (Almeida, 2023, p. 438).

A presença da água, sabemos, é recorrente em outros trabalhos experimentais de realização feminina. Um primeiro exemplo é *Meshes of the Afternoon* (1943), com sua alta carga simbólica; quando, nos minutos finais do curta, Maya Deren quebra o espelho daquela (su)realidade, é o mar que encontramos por detrás. Há um sentido de amplitude e de profundeza, no que concerne às emoções e ao inconsciente, mas também há violência no modo como a água pode inundar, infiltrar-se por todos os cantos. Aqui, em Friedrich, a maleabilidade desse elemento diz também do caráter inapreensível da imagem da lésbica (Mayne, 2000), e igualmente sinaliza os caminhos nada prescritos de elaboração de si que alimentam processos individuais e coletivos de subjetivação nas relações entre o *eu*, o si mesmo e o *não eu*. A água simboliza aquilo que escorre pelos intervalos entre imagem e palavra, entre o êxtase e a tragédia, a contaminar o silêncio e nos colocar à escuta.

É somente no epílogo do filme, uma seção sem título após o capítulo final, que é mostrada uma imagem da realizadora adolescente, idade que coincide com as lembranças da narração. No áudio, a fala de Su adulta instaura uma quebra com a entonação e o timbre da jovem ouvida até então. Na imagem, a garota aparenta estar vestida em trajes de banho, corporificando a figura da nadadora que se declara a protagonista da história – uma *persona* que pode até se originar no pai, mas é ressignificada pela filha: a nadadora como aquela que conseguiu não afundar na lida com a moral disciplinadora.[94] Sua voz grave, finalmente impressa no filme, declama a "Cartilha do ABC", canção encarregada de ensinar às crianças as letras do alfabeto, mas também certo grau de ordenação do mundo e dos saberes – em última instância, de ensinar o próprio fundamento da linguagem, daquilo que reside na nossa constituição enquanto sujeitos pensantes e também na nossa capacidade de criar laços coletivos, pontos cujos questionamentos estão na gênese do projeto de *Sink or Swim*. Então, não se trata de apenas

[94] Judith Mayne toma a figura da nadadora como significante que atravessa toda a filmografia de Friedrich no artigo "Su Friedrich swimming lessons" (2000).

"uma" nadadora que se emancipa da lição paterna ao final, mas sim de várias, muito distintas entre si, é verdade, com suas diferentes estratégias de sobrevivência e emancipação.

O ato crítico da montagem vem com a sobreposição da voz sobre si própria, em seis canais de som que vão sendo repetidos simultaneamente, uns sobre os outros, assim como esse breve arquivo imagético é justaposto múltiplas vezes. "Repetir, repetir – até ficar diferente" (Barros, 2016, p. 16), dizem o poeta e a criança em suas brincadeiras, e a cada volta algo de novo se instaura. Trata-se de um filme de família que, seguindo a lógica daquele que detém o poder no seio familiar, muito provavelmente foi captado por seu pai – poder que é também o de empunhar a câmera, o do tal "olhar masculino" de decidir o que e como registrar dos rituais da vida doméstica. Ao intervir criticamente nesse arquivo e em outros de sua família, Friedrich reforça o ato de subversão frente à autoridade paterna ao questionar o olhar masculino do patriarca inscrito na tomada dos *home movies,* como apontam Picard (2021) e Rodovalho (2018), remontando e ressignificando esses materiais numa insurgência feminista que se dá em termos de linguagem de modo a alterar seu enunciado por dentro. Isso faz com que o olhar sereno da adolescente Su lançado ao antecampo se enderece a ele, Paul, nos fazendo igualmente ocupar por um momento o seu lugar de poder.

O que esse procedimento de justaposição de sons e imagens, em seu lastro experimental, parece sugerir é que não há exatamente um abismo entre a garota vista no plano, cujas memórias ouvimos, e a voz que corporifica essa mulher liberta e independente. Ou, ainda, que seria impossível dissociá-las, desvencilhar-se dos traumas, morais e aprendizados – por mais torpes que sejam – carregados desde a infância. Afinal, Paul constitui parte daquilo que se tornaria Su, a nadadora. O desfecho da canção faz ecoar as palavras finais da obra: "Tell me what you think of me", reafirmando o signo da ambivalência que atravessa a proposta. Com a rejeição da mulher em atravessar a nado o lago, poderia se criar a ilusão de um "final feliz" que tornaria superada a influência do imaginário paterno. Mas a garota/mulher termina o filme ratificando a necessidade de julgamento que vem de fora, de um outro enigmático.

Falar sobre as maneiras de autoinscrição nesse filme implica admitir a fragmentação distintiva de uma subjetividade que só existe através da linguagem, e que, para se constituir, precisa justamente traí-la. É transitar pelas brechas entre a garota e a mulher, um pai e uma filha, o que é visível e o que permanece enquanto latência. Ou buscar os sentidos que apenas emergem dos hiatos entre palavra e imagem, ótico e háptico, tragédia e êxtase, memória e presente – desses entrelugares. Uma separação que ressoa a radicalidade do *e/u* cindido na escrita de Monique Wittig (do original *j/e*) no seu questionamento sobre os gêneros da linguagem. Como sugere Teresa De Lauretis sobre a obra da pensadora francesa, tal qual "o

termo dividido e, linguisticamente impossível ‘e/u’ (*j/e*), amante e sujeito da escrita em *O corpo lésbico*, os pronomes pessoais de Wittig trabalham para ‘lesbianizar’ a linguagem” (Lauretis, 1988, p. 166). Trata-se, na obra de Wittig, de “desmembrar e remembrar, reconstituir o corpo numa nova economia erótica, reaprender a conhecê-lo (‘ainda não tem nome’) por uma outra semiótica, reinscrevê-lo com desejo invertido/internalizado, reescrevê-lo de outra forma, de outra maneira: um corpo lésbico” (Ibid., p. 167). No caso do filme de Friedrich, não há, como em Wittig, o mesmo investimento em neutralizar os gêneros ao torná-los obsoletos, uma vez que a história narrada é intencionalmente generificada, em seu objetivo de explorar precisamente a rigidez desses papéis. Mas essa radicalidade ecoa nas formas de se constituir em primeira (e terceira) pessoa, no conflito e na dança entre os elementos fílmicos, e o que surge dessa tensão permanece uma coisa “outra”, cindida, inclassificável.

“Diga o que você pensa de mim” – este imperativo que se volta também para nós, ouvintes e espectadoras/es, frente à singularidade do projeto que acabamos de testemunhar. Ele nos posiciona momentaneamente no lugar incômodo do pai, ou do patriarcado, ao mesmo tempo que o extrapola e nos instiga a pensar sobre o que perpetuamos nas nossas próprias vidas, os traumas de infância, as dinâmicas de relações amorosas, as construções de si por meio das alteridades, as construções de novas formas de parentesco. E a também nos fazermos, continuamente, essas mesmas perguntas.

Fig. 42-43: Semelhanças. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990).

2.4 Diário de uma busca por Su Friedrich

19 de fevereiro de 2023

1) Retomo este hábito, por tanto tempo negligenciado, para registrar em diário um dia especial: conheci pessoalmente Su Friedrich. O cenário foi um bar de esportes no Sul de Manhattan, na esquina de um charmoso cinema de rua dedicado a filmes ditos "alternativos" – dessas salas que no Brasil quase não mais existem, viraram estacionamentos, farmácias ou igrejas. Não foi difícil, na verdade, marcar esse encontro, do qual ela se mostrou prontamente disposta a participar. Eu ter integrado a curadoria de uma mostra que exibiu parte da sua filmografia no Brasil certamente ajudou na abordagem.[95] Após tanto tempo assistindo a seus filmes e refletindo sobre a singularidade do seu método criativo, o difícil era decidir o que perguntar, o que eu gostaria de (ou achava que precisava) saber que já não estivesse posto nas dezenas de entrevistas e críticas publicadas ao longo de quatro décadas de carreira, ou mesmo, dito pelos filmes eles mesmo, que prezam por uma sinceridade por vezes desconcertante. E, é claro, o que eu poderia perguntar de modo a não parecer uma completa idiota. Esbocei um punhado de questões no caderninho roxo e fui. Mas é aí que começa o problema: uma vez que nossa conversa não foi gravada, tudo que resta são as minhas lembranças daquele dia, que se revelam cada vez mais incompletas e pouco confiáveis.

Frustrações à parte, nada mais apropriado para descrever esse encontro e o filme de Su do que falar sobre memória, em especial pelo projeto de *Sink or Swim* assumir a dialética da memória como uma espécie de ponto de partida: de como a experiência vivida precisa ser antes esquecida para ser, então, rememorada. São muitas as teorizações sobre as engrenagens da memória, por diferentes autoras/es. Um dos exemplos notáveis é de Walter Benjamin (1986, p. 37), com sua crítica apaixonada a respeito de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, ao afirmar que, nessa obra monumental, "a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura". Ele vai adiante, ponderando que "um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois" (Benjamin, 1986, p. 37). O que está em jogo, pois, é o caráter de invenção que imiscui sujeito e tempo. Já o rememorar é algo distinto, como bem reflete Jeanne-Marie Gagnebin (2006, p. 55), que se abre "aos brancos, aos buracos, ao

[95] Mostra "Olhar retrospectivo: Su Friedrich e outras imagens para o invisível", com curadoria de Carol Almeida, Camila Macedo e Carla Italiano, parte integrante do 11o Olhar de Cinema realizada em Curitiba em junho de 2022.

esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras".

2) Foi um dia de encontros fortuitos. Eu estava em Nova York apenas por essa data, em razão desse compromisso – que eu insistia em chamar de entrevista, talvez para dar um ar mais profissional à coisa toda –, e por causa da retrospectiva que exibia pela primeira vez os filmes restaurados de Yvonne Rainer. Fazia um frio desnecessário, sobretudo para alguém de sangue tropical. Quando nos encontramos, trajando roupas de cores iguais, eu soube de imediato que se tratava da realizadora (óbvio), e ela provavelmente me localizou por minha expressão, num misto de ansiedade e excitação controlada. Ao sentarmos no balcão do bar lotado, ela pediu bebida para as duas. Quando percebi, a conta já havia sido acertada, e só então me lembrei da tradição cultural estadunidense de que, num lugar como aqueles, tudo se paga de antemão – ao menos servirá de anedota para as amigas; "Sabia que Su Friedrich já me pagou uma cerveja?", pensei.

A outra coincidência do dia foi, de fato, um novo encontro, com alguém mais distante: Virginia Woolf. Logo antes de pisar naquele bar, caminhei por uma exposição que reunia arquivos pessoais, cartas, notas e as primeiras edições dos livros da escritora britânica.[96] E me demorei perante um artefato: um diário, com capa de couro surrada e fechadura de metal, aberto numa página que marcava o fim de 1897 e o início de 1898, que abrigava sua caligrafia indecifrável. A jovem Virginia de 15 anos, dois após a morte de sua mãe, registrava um ano completo de sua vida, entre eventos mundanos e sementes de reflexões metafísicas. Enquanto isso, uma citação do diário da mesma Virginia (ou seria outra?), de quase duas décadas depois, pairava no ar: "Tenho dentro de mim alguém que busca incessantemente. Por que não há nenhuma descoberta na vida? Algo para agarrar com minhas mãos e dizer: 'É isso?'" (Woolf, [1926], 1977, p. 62). Eis um encontro improvável entre duas criadoras inquietas – Friedrich e Woolf –, ambas dedicadas a explorar as vicissitudes da linguagem, a desfazê-la e refazê-la em suas perambulações pessoais-coletivas, e que teve a mim, por um breve momento, como mediadora.

[96] Exposição *Virginia Woolf: A Modern Mind*, New York Public Library, 18 nov. 2022 a 5 mar. 2023. Acervo disponível em: www.nypl.org/events/exhibitions/virginia-woolf. Acesso em 7 mai. 2024.

Fig. 44: Tempo. Fotograma de *Gently Down the Stream* (1981).

3) Você sabia que uma das definições de "inventar" é, justamente, "descobrir"?

É uma forma curiosa de escrita a diarística, sem fórmulas prévias e podendo abarcar toda sorte de assunto. Não me recordo de manter um diário até a adolescência; talvez por sentir que ele imprimia um caráter deveras definitivo para os eventos de meninice, sob a proteção, e obrigação, do dia a dia. Um pouco como a narradora do filme de Friedrich, que preferiu escrever a lápis a entrada sobre o divórcio dos pais, na tentativa de torná-lo menos real. De minha parte, diria que tive um pai rígido e presente, que inspirava, acima de tudo, medo. Ele parcialmente rompeu com o universo cristão de origem, levando uma vida mais afeita à boemia do que propriamente aos cultos. Ainda assim, ele carregaria um conjunto de valores claustrofóbicos para a única filha que criou de perto. Alguém a quem, por toda a sua vida (que já se encerrou nesse plano), nunca foi chamado diretamente de pai, essa palavra que soa até engraçada aos meus ouvidos. Mas houve, sim, "lampejos de beleza" nesse caminhar paterno, como cantaria Jonas Mekas. Vários momentos de alegria, junto a ensinamentos de autonomia e independência, que carreguei para a vida e que, contraditoriamente, plantaram a semente da negação desse mesmo ideário patriarcal e conservador (já visivelmente deteriorado) que o movia.

É interessante notar como a expectativa de sinceridade das práticas autobiográficas – em especial, aquelas investidas de uma particular noção de individualidade moderna – parece encontrar abrigo privilegiado no diário. Isto porque, porventura, esse modo de criação parece a todo momento evidenciar e esconder o seu caráter duplo, ao mesmo tempo de índice e de construto. Na escrita diarística, "é preciso ser superficial para não faltar com a sinceridade", escreveu Maurice Blanchot (2013, p. 271). Isso me lembra uma passagem da *graphic novel* de Alison Bechdel, *Fun Home*, quando a protagonista, ainda criança, se viu capturada por um dilema existencial: ela não conseguia lidar com a impossibilidade de estar, efetivamente, dizendo a verdade em todas as suas notas no diário. Frente a isso, passou a inserir a expressão "eu acho" em todas as frases, depois entre cada uma das palavras, até elas dominarem todas as

páginas do diário e se tornar impossível ler coisa alguma. Ao analisar esse episódio, ela descreve que seus "*eu acho* eram remendos tênues na fratura exposta entre o significante e o significado. Para enfatizá-los, eu continuava até que se tornassem borrões" (Bechdel, 2023, p. 142). Seria essa brecha entre "significante" e "significado", ou essa fratura exposta, como enfatiza Bechdel, o que Su Friedrich soube tão bem transformar em uma dança e, ao mesmo tempo, uma batalha, no seu balanço com os elementos fílmicos? E, no que concerne minha historieta familiar, acima relatada: teria sido essa mesma "fratura exposta" que impedia a conexão entre pai (palavra) e pai ("real")? Ou mesmo que interditava a construção de pontes entre um pai e uma filha?

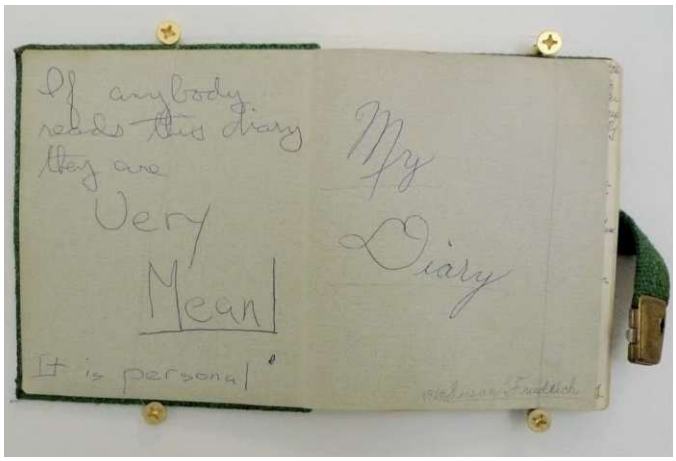


Fig. 45: O diário de Susan Friedrich.[97]

4) Em *Sink or Swim*, a lógica da montagem funciona como a da rememoração, afeita às livres associações entre lembranças, voluntárias ou não. Isso caminha lado a lado com a materialidade fílmica de certo estado de sonhos, convidando-nos a engajar nos outros sentidos, muito além da visão – o que fica latente, também, na escolha de Friedrich pela monocromia do preto e branco, que não tenta camuflar as distinções constitutivas de cada parte, recusando-se servir a fins de ilustração, de totalização. Tal ideia, contudo, não se restringe ao momento de montagem, na retomada dos materiais. Uma espécie de *câmera-memória* se engendra também na filmagem, na sua maneira de fazer emergir a "extimidade", como dito anteriormente; na projeção dessas lembranças íntimas que se chocam contra fragmentos de espaço e sujeitos públicos. É um exercício profundamente ensaístico, sem dúvida, e recorrente em outras/os cineastas que souberam habilmente negociar entre a "medida do ponto de vista" e a "medida

[97] O diário da diretora quando criança integrou a exposição "Su Friedrich re:working" realizada na Microscope Gallery Show entre maio e junho de 2011, contendo materiais selecionados por ela. O processo foi registrado por Friedrich em um vídeo, do qual foi extraído este fotograma. Vídeo disponível em: https://microscopegallery.com/su-friedrich/. Acesso em 20 abr. 2024.

das coisas". Mas há algo a mais, uma vez que, nesse filme, a perspectiva generificada é impulso criador: é a experiência de torna-se uma mulher sapatão que se infiltra ali, sendo alvo de interseções particulares de subjetividade e poder. Ao registrar com sua Bolex as cenas que captam sua atenção cotidiana à escuta das centelhas de outrora, a diretora instaura um modo *seu* de autoinscrição, impregnado de outras subjetividades. Esse modo não apenas subverte a separação tradicional público e privado, em seu fundamento colonial e patriarcal, como também reivindica um entrelugar de temporalidades – tal qual o estado de suspensão, quando a palavra "Tempo" (*Time*) aparece e desaparece na película de *Gently Down the Stream*, sobreposta a mais uma nadadora do cinema de Friedrich.

5) O que Su Friedrich faz é inventariar, ao longo de toda a sua filmografia, e que toma a produção e a disseminação de arquivos pessoais o seu núcleo irradiador.[98] Um inventário de desejos latentes, fantasias infantis, estados de sonho, obsessões linguísticas, automóveis, corações partidos, as cicatrizes do próprio corpo e muito mais. Esse inventariar implica listar, dispor em categorias, fazer o "levantamento minucioso dos elementos de um todo", como nos informa o sempre zeloso dicionário[99] – que "todo" é esse, eu tampouco saberia dizer. No cinema de Friedrich, não se trata de coletar arquivos externos e intervir criticamente sobre eles (ou não apenas desse gesto), e sim de produzi-los a partir de um encontro com o mundo, mediado pelo dispositivo cinematográfico. Criar os próprios arquivos, fazer do seu cinema um repositório de modo a "apagar" o apagamento histórico da experiência das mulheres, de existências e comunidades lésbicas, de uma perspectiva artesanal de cinema, do envelhecer fora da heteronorma. Um olhar à margem das convenções que insistem em disciplinar os corpos e vidas, ao mesmo tempo em que se vale do privilégio de outras tantas camadas sociais, principalmente de classe média e racial branca, é bom lembrar. Trata-se, aqui, de um *arquivo de sentimentos* (Cvetkovich, 2006), eminentemente *queer* na sua aposta em salvar aquilo que não encontra lugar nas historiografias dominantes, e fazê-lo a partir de uma pedagogia de invenção de uma outra práxis, uma nova forma e prática. É o inventário de uma vida vivida, particular *e* coletiva. Com um quê de porvir.

6) De volta ao balcão daquele bar. Após cerca de uma hora de conversa – o tempo voa!, quero dizer, *time flies*! –, as questões chegam ao fim. Provavelmente não perguntei tudo que deveria. Algumas das indagações foram sobre a formação da realizadora em movimentos feministas, sua militância junto a coletivos lésbicos e a tensão entre essas frentes. Sei que

[98] Essa passagem é devedora do debate previamente citado ocorrido no 11o Olhar de Cinema em 4 de junho de 2022.
[99] Fonte: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001).

perguntei, um pouco receosa, o que lhe parecia a expressão “o pessoal é político” da perspectiva de hoje, o que foi prontamente aceito como um mote do seu trabalho. Também falamos sobre o caráter diarístico do seu filme mais recente, *Today* (2022). E devo ter perguntado sobre sua relação com as demais cineastas desta pesquisa, mas não há notas sobre isso. Nos despedimos, não sem antes tirarmos uma foto (a prova irrefutável) e seguimos por lados opostos da mesma rua.

Fig. 46: Painel: “As nadadoras”. Fotogramas de *Sink or Swim* (1990).

3. *Dangerously Black*: o poder da autodefinição em Camille Billops

Nossas mães e avós, algumas delas:
dançavam ao som de uma música ainda inexistente.
E esperavam.

Alice Walker

3.1 Sobre um cinema pessoal

"Sou negra, sou negra, sou perigosamente negra" – assim se intitula uma das gravuras da estadunidense Camille Billops, finalizada nos idos de 1973.[100] Ocupando o centro da imagem, uma figura que alude a um corpo feminino, nua e com os seios à mostra, está reclinada em uma poltrona que a abraça. Suas curvas são acentuadas, reforçadas por um rosto disforme, sem feições humanas definidas. O cenário que a circunda, no entanto, se vê livre de qualquer pretensão estritamente naturalista, povoado por camadas de formas, linhas, curvas e texturas, sobrepostas e amalgamadas, entre seres quase-humanos, amontoados de pedras/nuvens ou plantas cujas raízes se estendem por todos os lados. Tudo ali sugere movimento, conduzindo nosso olhar de cima a baixo, do primeiro plano ao fundo, num jogo de perspectivas no qual a tônica é a da fluidez e transmutação. Flutuando no alto, à esquerda da figura central, um segundo corpo – meio bicho, meio gente – espia por detrás de outra poltrona (ou seria um pergaminho?), cujo fundo é marcado por palavras escritas ao revés, sugerindo um possível espelhamento entre esses dois seres que ocupariam lugares análogos em mundos distintos. Mundos que indicam também uma cisão cromática dessa imagem em duas, de luz e de sombras, uma colidindo na outra como frações de um mesmo todo.

[100] *I Am Black, I Am Black, I Am Dangerously Black* (1973). Gravura em metal (água-forte) e água-tinta com chine collé, 4º tratamento, 55.9 x 76.2 cm. No inglês não há declinação de gênero para *black*, mas optamos pela tradução no feminino tendo em vista a autoria de Billops. No entanto, vale destacar como a frase original sinaliza a possibilidade do adjetivo se referir a um sujeito mais abrangente, sem uma designação específica masculino-feminino.

Fig. 47: Gravura *I Am Black, I Am Black, I Am Dangerously Black* (1973, Camille Billops).[101]

Uma das possíveis abordagem à obra é pela via onírica, dada a presença de componentes simbólicos que sugerem um estado de sonho atrelado ao inconsciente. Algo reforçado pelo texto no canto superior direito, no qual se lê, repetidas vezes e aos pedaços: "Por favor, cante para me fazer dormir…", como uma carta nunca enviada.[102] As marcas de uma inscrição pessoal também se cristalizam na escolha por inverter a orientação usual de leitura das palavras; uma constante na obra de Billops nesse período, justificada por ela por serem "coisas muito íntimas. Coisas que eu não poderia dizer, que eu não disse…" (Billops apud Lekatsas, 2019, p. 40).

De volta ao título da gravura na sua declaração de negritude. O quê, nos elementos que constituem a obra, afirmaria de maneira incontornável uma existência negra no mundo? O modo de representação dos corpos não carrega sinais convencionais de ser racializado. Já uma afirmação explícita de gênero existe, com o corpo nu de mulher no centro, numa pose reclinada que possui a ambiguidade entre poder e subjugação. Ou ainda, em outra pergunta aqui suscitada: o quê, nessa obra, anuncia uma postura *perigosa* – logo, revolucionária – por meio da própria declaração de autoconsciência? Não há resposta fácil para tais indagações. Dada a ausência de elementos óbvios do que o senso comum esperaria de uma arte politicamente investida, em matéria de figuração e marca autoral negras, o título parece enunciar reiteradamente sua dimensão performativa e provocadora, que tanto nega as expectativas monolíticas do que

[101] Imagem disponível na galeria Ryan Lee: https://ryanleegallery.com/artists/camille-billops/. Acesso em 10 ago. 2023.
[102] No original: "please sing me to sleep".

poderia ser essa arte, quanto incita propositivamente o exercício de ressignificar os próprios termos que mobiliza: o que significa "eu sou" e o que implica dizer "sou negra".

A intuição, assim, é que a afirmação de negritude vem do gesto criador/criativo de Billops ele mesmo e, principalmente, da decisão de centrar essa declaração em uma perspectiva feminina não branca em todo seu potencial de libertação poética, longe das amarras de estereótipos ou convenções limitadoras de linguagem. E são esses questionamentos interligados que vão atravessar a filmografia da diretora. Primeiro, a construção de subjetividade no seu caráter discursivo (eu sou), que explicita sua ancoragem em um ponto de vista, em uma experiência pessoal, enquanto joga com os limites e as contradições entre enunciado individual e coletivo – generificado, racializado. Segundo, de investir na perspectiva em primeira pessoa *para que seja possível* falar das experiências e memórias das demais integrantes de sua comunidade, bem como dos legados por eles herdados, sobretudo das mulheres e dos que integram um círculo familiar. O movimento é de destacar suas complexidades, nuances e descontinuidades no entendimento desses gestos como possibilidades de transformação estética e social no/do mundo.

Nesse sentido, este capítulo busca analisar como se materializa a afirmação consciente de autodefinição no cinema de Billops. Nomear a si mesma para não ser "abocanhada e engolida viva pelas fantasias dos outros", como escreveu Audre Lorde (2019, p. 173). O ponto de partida é a investigação da alcunha de "pessoal" em que sua filmografia foi categorizada ao longo dos anos. O que está implícito nessa noção? Nesse sentido, investigaremos aqui quais as implicações desse gesto pessoal para um projeto fílmico que mantém raízes profundas na "inscrição verdadeira"[103] específica ao encontro documental enquanto segue alinhado ao universo das práticas auto representacionais no cinema.

Camille Billops nasceu em 1933 na (quase sempre) ensolarada Los Angeles e faleceu em junho de 2019 em Nova York, a cidade que tomou como lar mais de quatro décadas antes. Seus pais, Alma Gilmore e Lucius (Bill) Billops, nasceram na passagem para o séc. XX, vindos para a Califórnia de famílias imigrantes da Carolina do Sul. Eles asseguraram uma educação privada para as duas filhas em um colégio de freiras, num contexto de classe trabalhadora marcado parcialmente pela escassez. A diretora ergueu sua carreira em torno de três eixos principais. Primeiro, as artes visuais, atuando de modo polivalente nos suportes de escultura,

[103] Na leitura que faz César Guimarães do pensamento de Comolli, a inscrição verdadeira reuniria "quatro componentes: a câmera (que assegura o registro), a presença do corpo do ator, o lugar que ele ocupa na cena, e o tempo – aquele que dura enquanto o registro se faz – compartilhado por quem filma e quem é filmado" (Guimarães, 2011, p. 71).

gravura, fotografia e cerâmica; segundo, o cinema, com a correalização de seis filmes em 16mm e vídeo. E terceiro, enquanto arquivista, com a sua dedicação por quase cinquenta anos à articulação de um dos maiores acervos de história cultural afroestadunidenses, o *Hatch-Billops Collection*, erguido junto ao companheiro James V. Hatch, um homem branco e historiador de teatro que ela conheceu no contexto do musical *Fly Blackbird* (1960/61),[104] do qual foi integrante. Essas três esferas, atravessadas por uma dimensão crucial de ativismo político, se conectam e retroalimentam de modo a informarem seu estado permanente de criação. Mais do que isso: tais dimensões constituem o seu método singular, marcado pela liberdade com que mobilizou cada uma dessas esferas e todas ao mesmo tempo, transpondo o pensamento de uma à outra, abolindo a obrigatoriedade das convenções históricas e o peso da tradição ao forçar a invenção de novos roteiros a seguir.

É somente duas décadas após os primeiros passos nas artes que Billops se volta para o cinema como um campo privilegiado de atuação. O ponto de partida é *Suzanne, Suzanne* (1982),[105] curta-metragem que cria o retrato de Suzanne Browning, filha da irmã da diretora. Uma personagem complexa tendo em vista a sua história de vida, particularizada em dois pontos: a dependência de drogas e suas consequências e as memórias do seu pai, Brownie, com as situações de violência sofridas quando ela era criança. O que a princípio se apresenta como a biografia de uma jovem adulta aos poucos se revela como o retrato de uma série de relacionamento, todos igualmente tensos à sua maneira; não apenas de Suzanne com os demais membros da família, mas, sobretudo, entre ela e a sua mãe Billie e os muitos não ditos dessa relação, que serão explicitados pela empreitada fílmica.

3.1.1 *Duplamente Suzanne*

Sobre uma fotografia p&b de um corpo a repousar num caixão aberto, uma voz rouca diz:

> Se meu pai estivesse aqui, eu lhe perguntaria: 'Você me ama? E se ama, por que me tratava assim? Por que descontava sua hostilidade em mim? Por que eu era a única a

[104] Co-escrito por Hatch e o dramaturgo negro C. Bernard Jackson, esse musical em dois atos se tornaria um influente chamado à conscientização política ao redor do país.

[105] Em entrevista a Meer (1992), Billops situa a data de *Suzanne, Suzanne* como 1978, o que pode indicar o momento em que a ideia foi concebida. Já a captação das entrevistas com Billie e Michael data de 1979, como explicitado no filme *A String of Pearls*.

> levar as surras e mais ninguém? Por que às vezes você não podia só me abraçar, dizer que me amava e que se importava comigo?'.[106]

Na banda sonora, de fundo, há um barulho metálico insistente, como se anunciando o retorno de algo nunca realmente superado, enquanto a câmera opera um lento *zoom in* no rosto de Suzanne num cômodo duramente iluminado. Mais adiante, ela complementa: "agora eu percebo que ele foi o meu modelo". Corte seco para Billie,[107] em um espaço aberto ao lado do neto de cerca de dez anos, Peter, numa conversa com alguém no fora-de-campo: "Quando ele morreu e soltou o ar pela última vez, eu suspirei aliviada. Às vezes me sinto culpada por isso. Mas foi como eu me senti".[108] Tendo início com essa exposição franca de sentimentos tão intensos quanto contraditórios, *Suzanne, Suzanne* coloca lado a lado as experiências dessas duas mulheres, às voltas com o fantasma de um patriarca cuja sombra nunca desapareceu de fato e as muitas consequências de suas ações.

Fig. 48: Três gerações. Fotograma de *Suzanne, Suzanne* (1982).

Em *Suzanne, Suzanne*, coexistem três modalidades de encontros mediados pelo aparato fílmico. Primeiro, as conversas aos moldes de entrevistas, com perguntas feitas por Camille, no duplo estatuto de diretora e membro da família, e que mobilizam o espaço atrás da

---

[106] No original: "If my father was here, I would ask him: 'Do you love me? And if you do love me, why did you treat me the way you did? Why did you take out your hostility in me? Why was I always the one to receive the whipping and nobody else? And why was it that sometimes you couldn't just hug me, and tell me that you love me and you care for me?'".

[107] De nome Marion "Billie" Browning Mey (1926-1997).

[108] No original: "When he died and he took that last breath, I gave a sigh of relief. I feel guilty sometimes for it, but that's how I felt".

câmera, o "antecampo" da tomada de imagem (Aumont, 2004, p. 41)[109], ao endereçar diferentes personagens (Billie, Alma, Walter e Peter), isoladamente ou em conjunto, como na cena da cozinha. Outra variação é com a diretora presente no plano, na conversa com Michael; ainda que, ali, ela se faça ver apenas indiretamente, através do reflexo do espelho, ou seja, visualmente postando-se enquanto uma espécie de mediadora. A segunda modalidade é a dos testemunhos de Suzanne a respeito da sua vida, como capítulos de uma narrativa que se adensa por meio da palavra, na qual a esfera de interlocução se dá mais por olhares lançados por ela à câmera – aos realizadores e a nós, espectadoras/es –, e menos por perguntas feitas desde o antecampo. Por fim, há a longa sequência entre mãe e filha, em que a intervenção de Camille é suprimida para dar lugar a indagações feitas por, e para, as próprias personagens. É claro que a existência dessa passagem como um todo continua sendo uma proposta da direção, com parte das perguntas sendo previamente roteirizadas. Porém, como a realizadora relata, tal roteiro deu lugar à espontaneidade das interpelações e reações das duas mulheres, não sendo possível saber para onde o diálogo caminharia (Billops apud hooks, 1996, p. 182).

Após o prólogo do filme, seguido de uma montagem de arquivos de família, o curta investe em um paralelismo entre as falas das duas mulheres. Tal estrutura é complementada por outras entrevistas entrecortadas: com Michael, o irmão mais velho, a respeito das lembranças paternas e o seu próprio papel na família; com cada um dos avós, Alma e Walter Dotson, sobre o vício de Suzanne em heroína; junto às presenças igualmente relevantes das crianças Peter e Damon, filhos de Suzanne. O grau de violência das memórias evocadas só se equipara à importância adquirida por Brownie nessas vidas, fazendo com que ele se torne uma espécie de ponto originário a afetar todas as demais histórias, direta ou indiretamente – e, com isso, ganhe centralidade na narrativa, sendo entendido enquanto personagem ambíguo e possivelmente traumatizado, não apenas o algoz.

O conjunto desses relatos indica como parece quase impossível que o filme enderece essa protagonista de forma isolada, de construí-la apartada de uma rede de relações, afetos e memórias divergentes, tão agentes da sua história quanto ela. O que desemboca no investimento fílmico não em um, mas em três retratos interligados: Brownie (o pai), Billie (a mãe) e a personagem título. E a maneira como a obra opera essa triangulação é reveladora de um importante gesto de autoinscrição, que encontrará seu ápice em *Finding Christa* (1991), quase uma década depois: a figura do *eu em diálogo*.

---

[109] Para Jacques Aumont, o antecampo seria um tipo de fora-de-campo radical: "aquele onde está o câmera e que nem sempre pertence ao mesmo espaço ficcional que o campo" (Aumont, 2004, p. 41).

Nesse sentido, é fundamental lembrar como todas as cenas de *Suzanne, Suzanne* são atravessadas pela presença dos dois diretores no fora-de-campo. Eles são acompanhados de uma equipe enxuta que inclui Dion Hatch, filho de James do primeiro casamento, a operar a câmera 16mm, o que reforça a dimensão algo caseira da proposta. Trata-se de uma investigação doméstica em sua potência de "co(i)mplicação", como nomeou Renov (1999, p. 141) acerca de *Sink or Swim* de Su Friedrich. Tanto no sentido do envolvimento entre quem filma e quem é filmado, dificultando a expectativa de distanciamento "objetivo" do registro, quanto da complicação que vem da alta carga emocional dessas relações inquietas. Tal perspectiva se alia a um compromisso de registro igualmente histórico, na relação travada com aquela realidade específica. Entretanto, diferente do que vimos no filme de Friederich, a construção do doméstico se faz com enfoque no aqui e agora da filmagem, em registros captados em espaços do dia a dia: um encontro entre mulheres na cozinha enquanto se preparam para um grande evento (arrumando o cabelo umas das outras, passando a roupa até ficar impecável); um momento no banheiro, enquanto o irmão cuida da barba, numa conversa travada pelo espelho. No filme de Billops, uma dimensão etnográfica *stricto sensu* parece se materializar naquilo que realiza de "registro descritivo da cultura material de um determinado povo".[110]

Fig. 49-50: Mãe e filha. Fotogramas de *Suzanne, Suzanne* (1982).

Na longa sequência que traz a conversa entre Suzanne e Billie, a fotografia de alto contraste, com uma iluminação áspera, reverberando a dureza do assunto ali abordado, é conjugada a um fundo preto que recorta o contorno das duas mulheres na imagem. Como resultado, isso parece aproximá-las, mesclando-as em uma. Escolhas que isolam completamente seus corpos de referenciais externos, espaciais ou sociais, ao evidenciarem o caráter de constructo da situação, ao mesmo tempo que proporcionam, a reboque, certo sentido

[110] Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Disponível em: www.houaiss.uol.com.br/. Acesso em 10 jan 2024.

de proteção, de um lugar seguro. Além de operar uma quebra no regime realista que pauta o restante do filme, essa *mise en scène* artificiosa reforça o tom cênico que sustentará a sequência, fazendo aflorar Billie e Suzanne enquanto participantes de uma cena propriamente dita. Ao mesmo tempo, esse enquadramento permite um tipo de diálogo pautado por uma rara franqueza, aos moldes de uma confissão, em que a interrupção da troca de olhares entre elas – uma estratégia usual na clínica psicanalítica, como atesta o emprego do divã – possibilita uma fala e uma escuta voltadas mais para si do que exatamente para a outra.

"Mãe, você se lembra do corredor da morte"? (que era como a família nomeava os momentos em que Suzanne era espancada pelo pai quando criança, no seu quarto, totalmente nua). Ela se lembra muito bem. A jovem continua: "Mãe, por que você não impediu que o papai me batesse?", lançando a pergunta que talvez seja a mais significativa e, por isso, uma das mais difíceis de responder. Frente a essa indagação, a fala de Billie detalha seu histórico de anos de abusos nas mãos do marido, o inferno do qual ela sabia nunca poder sair, o que gradualmente traz para ela a percepção de que ela também vivenciou o seu próprio "corredor da morte". Essa conversa relativamente espontânea favorece um novo entendimento, para a própria mulher, sobre as experiências vividas, uma conscientização somente possível por meio da partilha pública. Conscientização tal qual a buscada pelos movimentos feministas em atuação naquele mesmo contexto, através da reunião de grupos de mulheres para a partilha de experiências mútuas.[111] Billops emprega no seu filme uma dinâmica que evoca tais grupos de conscientização feministas, mobilizando ainda outras duas dimensões principais, uma dramatúrgica e outra psicanalítica, que retornarão em diferentes momentos da filmografia da dupla de cineastas.[112]

Contudo, essa sequência entre mãe e filha também demonstra como nem tudo é possível de ser apaziguado, de ser resolvido. É certo que o paralelismo na experiência delas favorece a compreensão e o fortalecimento mútuos. Junto ao caráter de distanciamento crítico da cena em seu regime de artifício, combinado à leitura de que se trata, em algum nível, de performances – mesmo que nos termos de uma "auto *mise en scène*" de cada pessoa (Comolli, 2008, p. 81) –,

[111] Cf. item 1.2 – Quando o pessoal se torna político.

[112] Em termos do universo do teatro, esse investimento em fazer emergir as opressões de sujeitos socialmente marginalizados remete a procedimentos vanguardistas do grupo de performance *The Living Theatre,* a fim de explicitar desigualdades históricas. E também, no contexto latinoamericano, assemelha-se ao método do Teatro do Oprimido do brasileiro Augusto Boal (1980), em que o objetivo seria "transformar o povo, 'espectador', ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática". Em ambos, há a incontornável influência de Bertolt Brecht a respeito do teatro moderno, com seus efeitos de distanciamento crítico visando a conscientização poética e política, o que igualmente deixaria marcas nas criações cênicas da dupla de cineastas aqui analisados.

igualmente há espaço para sentimentos contraditórios. Na pergunta de Suzanne, fica subentendido um tom de ressentimento; de que, frente ao imperativo materno de sempre cuidar e proteger, a mãe havia falhado, derivando daí certo desejo de expor Billie através dessa confrontação proporcionada pelo filme, quiçá com o intuito de reparação. Isso é reforçado por um passado de comparação entre as duas mulheres, principalmente relacionado à beleza e a como a mãe ofuscava a filha nesse aspecto, como entendemos por sequências prévias. Assim, algo desse ofuscar por parte de Billie também emerge aqui, numa sequência a princípio arquitetada como um espaço de atenção e cuidado para Suzanne, por tanto tempo considerada "um problema" da família. Mas tal desvio ocorre também como uma estratégia genuína da mãe para lidar com o trauma por tanto tempo recalcado; da violência vivida por ambas por serem mulheres no seio de uma esfera doméstica envolta por um falso véu de proteção e segurança.

Suzanne indaga, por fim: "Por que você está chorando?", o que pode soar um tanto retórico, posto que a razão das lágrimas parece evidente. Mas a resposta da mãe aponta não para o tamanho da dor sentida, e sim para a sua herança, para as cicatrizes profundas e nem sempre visíveis que repercutem uma dor sentida por tantas outras mulheres: "Porque eu me lembro". O que culmina na frase emblemática de Suzanne, talvez a materialização do projeto feminista de conscientização coletiva por meio da partilha através da fala, ao abraçar a mãe num sentido de acolhimento e dizer: "Eu não sabia".

Muitas escolhas de *Suzanne, Suzanne* serão retomadas e aprofundadas nos trabalhos seguintes da diretora, especialmente *Finding Christa*, fazendo com que esse primeiro filme funcione como uma espécie de laboratório de procedimentos e abordagens para a dupla de cineastas. Assim, na feitura do primeiro longa-metragem retornarão aspectos estéticos, metodológicos e temáticos: o tema da maternidade e os meandros da relação mãe(s) e filha; certa dimensão de "desamparo" infantil, simbolizada na entrega de uma criança para adoção ou na sua falta de proteção no ambiente doméstico; a investigação de um ideal de família nuclear heterocentrada e o retrato de uma classe média trabalhadora afroestadunidense; o reemprego de imagens de arquivo pessoais e de família, explorando interpretações não hegemônicas desses materiais; ou o uso de entrevistas, com a presença da diretora em cena enquanto estratégia de deflagração cinematográfica. Sendo que, a cada novo filme, o foco se volta cada vez mais para as particularidades das experiências das mulheres no mundo, bem como das singularidades de uma construção de consciência coletiva.

Usando este curta para iluminar a produção subsequente da realizadora, dois pontos se revelam fundamentais. Primeiro, o mote do espelhamento, com a ideia de um duplo a se materializar entre o "eu" o "si mesmo", o que começa pela duplicidade do título, como se um

espelho fosse posicionado entre as duas palavras, mesmo com a consciência de que o segundo "Suzanne" jamais será idêntico ao primeiro. Tal construção complexifica e aprofunda essa empreitada biográfica refratada na relação triangular pai-filha-mãe. Algo latente no paralelismo entre Suzanne e sua mãe, Billie, na sequência emblemática ao final que as coloca não exatamente cara a cara, mas lado a lado, duas metades díspares de um mesmo projeto de colonização patriarcal feminina sob a esfera do lar. É o espelho que revela Camille, na conversa com Michael no banheiro, enquanto documentarista-tia-irmã-filha-mediadora. É possível também pensar no filme enquanto uma superfície refletora que permitiria encarar a si própria e à família, num processo de autoconhecimento, avaliação e (por que não) cura. Mas para isso, Suzanne – e o filme – precisam antes desenhar limites e reconhecer continuidades, entender-se enquanto uma vida que vale a pena ser vivida[113] ao tecer a memória dessa violência que também a constitui.

A música tema do curta, criada por Christa Victoria e cantada em dueto por ela e Billops (já anunciando outro paralelismo que viria com o primeiro longa), dá sinais da perspectiva de autoconhecimento de Suzanne ao entoar frases como "escondendo-me de mim mesma", "mostre-me o que você procura", e a emblemática "eu sou Suzanne, Suzanne, isso é tudo que eu posso ser".[114] O segundo "Suzanne" carrega uma carga performativa que ressignifica aquele nome próprio, ou aquela identidade aparentemente unívoca, apresentando-a como necessariamente instável. Em nível familiar, essa repetição busca desnaturalizar o que é já conhecido, como acontece com a narrativa monolítica sobre Suzanne, perpetuada por parentes e aqueles que teoricamente a conheceriam de perto. E de um ponto de vista social, enunciar duas vezes esse nome desarticula o estereótipo amplamente sedimentado da mulher negra disfuncional, mãe solteira e dependente de substâncias, trazendo em seu lugar a complexidade de um ser em sua intimidade, que reconhece o caráter múltiplo, simultâneo e circunstancial dessas várias camadas subjetivas.

Nessa linha, o segundo aspecto deste curta que iluminará *Finding Christa* é o caminho da autodefinição. Trata-se propriamente de um conceito, forjado e difundido no seio de um pensamento feminista negro por praticamente todas as autoras afroestadunidenses aqui citadas, de diferentes maneiras. Como escreve Patricia Hill Collins, a autodefinição seria o processo de "definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de um 'outro' objetificado" (Collins, 2016, p. 105).

---

[113] Cf. a conceituação realizada por Achille Mbembe em seu livro *Necropolítica* (2018).

[114] No original: "Show me what you search for"; "Hiding myself from me"; "I am Suzanne, Suzanne, that is all that I can be".

E isso é entendido como uma maneira crucial de resistência frente a desumanização intrínseca aos sofisticados maquinários de dominação social. Em *Suzanne, Suzanne*, a influência negativa de um "outro objetificado" sobre a personagem é algo reproduzido não só pela sociedade estadunidense em geral, mas inclusive por sua comunidade primeira, a sua família. O que fica expresso quando ela relata que começou a usar drogas por sentir-se mal a respeito de si mesma, por sentir-se muito feia, o que tem implicações físicas e morais. É ser taxada de "outra" pelos "outros" no seio de uma comunidade também marginalizada. O retrato fílmico de Billops e Hatch põe em curso a busca por uma Suzanne tridimensional, enquanto Suzanne busca pelo filme uma imagem que faça jus à sua realidade nada simplificadora, da sua agência humanizada, a partir dos seus próprios termos.

Fig. 51: O reflexo. Fotograma de *Suzanne, Suzanne* (1982).

3.1.2 *Nós, em diálogo*

Diferente de seus dois curtas iniciais, o primeiro longa de Billops tem como assunto um episódio da própria vida da diretora, ocorrido quase trinta anos antes: quando a artista entregou a filha de quatro anos para adoção. A estrutura de *Finding Christa* se divide em quatro partes de duração semelhante, pontuadas por cartelas que marcam mudanças de abordagem e novos rumos temáticos. A primeira relata o contexto da entrega da garota para a adoção no início dos 1960, começando com a gravidez da diretora, a ausência da figura paterna e do modelo de família nuclear heterocentrada. Depois, a sua decisão em levar Christa para a instituição *Children's Home Society*, acompanhada pela resistência de sua família; bem como o período em seguida, com o estabelecimento da carreira de Camille como artista. Essa seção marca

principalmente o desejo em contar tal história, ou tais histórias, através do olhar de quem as vivenciou, o que inclui parentes e amigas/os que discordaram da decisão e seguem discordando no presente da filmagem, e demonstram como esse ato isolado passou a concernir não apenas a mãe e filha, mas a toda aquela pequena comunidade, com diferentes implicações.

O segundo movimento, tendo início pouco antes da metade do longa, inaugura um novo flanco: "Christa, onde você estava?" (*Christa, where were you?*), dedicando-se agora à trajetória da jovem e a sua nova família. Mostra suas dúvidas e inquietações, contando com entrevistas com a mãe adotiva, Margareth, e os seus irmãos, até chegar à decisão de Christa de procurar a mãe biológica na idade adulta. Já a terceira seção do filme se volta para o momento do reencontro em si, visto sob uma ótica dupla: o registro documental da chegada de Christa a Nova York, por meio de fotografias, filmagens em película e áudios da época, cerca de oito anos antes da realização do filme. Isso é acompanhado pela reelaboração desse momento por parte das duas mulheres, através de breves encenações no presente da feitura do longa, algo apenas proporcionado por um significativo distanciamento temporal entre o vivido e o rememorado. Um reencontro que não se limita à mãe biológica, mas que deve também se estender a todo o círculo de pessoas que alimenta a construção dessa narrativa, como mostram as imagens da jovem com os novos familiares em Los Angeles. Por fim, o último segmento do filme, sob o sugestivo título "Quase em casa" (*Almost home*), aponta não para o que passou, mas para lampejos de futuridades atravessados pelos sinais de um passado-presente (o "quase" da cartela), em que diversas tensões permanecem em vigor, fazendo coexistir uma gama de sentimentos contraditórios.

O dado central que impulsiona a narrativa, a entrega da filha para adoção, é informado desde os minutos iniciais, acompanhado do fato de já ter existido um encontro prévio entre elas oito anos antes das filmagens. Uma vez que essa reunião real já aconteceu, esse reencontro não seria, portanto, exatamente o objeto de busca do filme.[115] Ainda que o título do filme de Billops, traduzido como "encontrando", mas que também poderia ser "procurando" Christa, apareça no gerúndio, o que indica uma ideia contínua de processo que não se encerraria ali. O que deixa uma pergunta no ar: qual seria, então, a busca empreendida pelo filme? Ou ainda, o que será aquilo que se encontra no seu percurso? Uma indagação que não arriscaremos tentar responder agora. Mas podemos, antes, dizer do como.

[115] Como acontece nos dispositivos que conformam alguns "documentários de busca" brasileiros contemporâneos, na esteira de *33* (de Kiko Goifman, 2002) e outros, tal qual Jean-Claude Bernardet analisa em "O documentário de busca: 33 e Passaporte húngaro" (2005).

“Por que você me deixou?” – ouvimos uma voz sem corpo enunciar desde a banda sonora, numa pergunta que será reiterada nos primeiros minutos de filme. A frase é sobreposta a fotos e trechos de filmes caseiros que mostram Christa criança, sugerindo uma coincidência entre voz e arquivos como atrelados à mesma pessoa “real”, algo coroado pelo nome da obra (e da jovem) escrito na tela. Nessa fala inicial, a voz lança uma série de confidências que tem como destinatário a mãe biológica, bem como a nós, espectadoras/es: “eu me senti tão sozinha…” e “faz tanto tempo que não me sinto completa…”. Frases em parte explicadas diegeticamente pela cena seguinte, uma espécie de prólogo que mostra a diretora em conversa com uma amiga (a fotógrafa Coreen Simpson), dizendo ter recebido uma fita cassete da filha que não via há mais de vinte anos. Mas o caráter um tanto falso dessa passagem, claramente encenada para operar como um disparador para a rememoração do filme, não logra amarrar totalmente as duas esferas. Nesse sentido, é ao menos curioso que, em um projeto que propõe narrar um acontecimento da vida da diretora, a primeira voz a se inscrever não seja a dela e sim a da filha “abandonada”, convocando, desde já, pontos de vista divergentes.

Fig. 52-53. Conversas. Fotogramas de *Finding Christa* (1991).

Para narrar tal história, mobiliza-se procedimentos tradicionais ao universo do cinema documentário. Ele parte das famosas *talking heads* (uma denominação que não esconde seu teor pejorativo), no uso de entrevistas e conversas com membros da família e dessa comunidade expandida, convidados a relembrar o processo de entrega da criança para adoção e como eles se sentiram a respeito. Nessa linhagem documental, também são mobilizados arquivos imagéticos pessoais, explicados por informações verbais em *off*, enquanto se evidencia o colocar-se em cena enquanto uma equipe que atravessa e é atravessada por uma realidade não previamente roteirizada, ou não por completo. O caminho é mais o de evidenciar as camadas de construção e os embates da mediação – ou seria a mediação dos embates? – , um movimento

talvez mais afeito às veredas de um cinema "verdade", via a tradição de Jean Rouch e afins, ou de um modo de "documentário performático", como em determinado momento conceituou Bill Nichols (2005, p. 167). Escolhas que permeiam a filmografia da dupla de cineastas, a começar com *Suzanne, Suzanne* e terminar em *A String of Pearls* vinte anos depois. Assim, são obras que podem ser denominadas documentários, ao mesmo tempo em que são muitas outras coisas.

O alinhamento dessas obras ao universo documental passa por uma série de impulsos: por registrar pessoas entendidas como "comuns", à margem das esferas macrossociais de tomada de decisão e poder; pelo emprego de abordagens críticas que contemplam certa perspectiva também sociológica, voltadas para situações e sujeitos que podem ajudar a iluminar estruturas mais amplas. Isso é acompanhado por um modo de produção e aparato tecnológico específicos, composto por uma equipe reduzida e o uso de uma câmera leve de 16mm, com sua capacidade de responder ao inesperado ao ser operada na mão e o emprego de equipamentos de captação de som sincrônico, ferramentas popularizadas com o documentário direto após a década de 1960.

Antes, um breve parênteses histórico. O momento é o início dos anos 1970, quase uma década após os primeiros sinais do levante feminista sessentista que desestabilizaria o Norte global. Nos Estados Unidos, uma quantidade expressiva de documentários feitos por/com mulheres era lançada a cada ano, de autoria coletiva ou não. Eles frequentemente usavam métodos semelhantes aos dos grupos de conscientização dos movimentos feministas, levando para as telas, e ao encontro das espectadoras, as experiências representativas de mulheres de diversos contextos, como mencionamos em outro momento.[116] Esse movimento acompanhou o fato de que os primeiros textos das teorias feministas cinematográficas desconsideram tais trabalhos (um tanto apressadamente) enquanto objetos de análise detida, lidos como pouco refinados ou mesmo ineficazes em suas proposições emancipatórias. Algo no mínimo discrepante frente à pujança dessa produção declaradamente militante, em especial por esses filmes também divergirem entre si ideologicamente.[117]

O argumento comum era de que essas obras estavam presas a um "realismo ingênuo", o que não deixa de sinalizar certa herança de um dilema intrínseco ao cinema em sua estirpe documental, especialmente dada a qualidade de referente da imagem cinemática e a expectativa

---

[116] Cf. item "Em busca de uma poética feminista (1970 - 1990)" no capítulo 1 deste trabalho.

[117] Como reflete Ann Kaplan (1995, p. 182): esses filmes iniciais "dividiam-se em dois grandes campos: havia, primeiro, filmes como o pioneiro *The Woman's Film* (1970), que exibia uma clara política ativista-esquerdizante; e, segundo, filmes como *Growing Up Female*, de Reichert e Klein (1969), que mostrava uma postura mais liberal burguesa, revelando como os papéis sexuais são, em nossa sociedade, claramente demarcados a fim de privilegiar os homens, porém sem analisar as razões subjacentes para a tipificação por gênero, ou tratar de relacionamentos de classe ou econômicos".

de que esta atue como uma espécie de "evidência visível", ou prova irrefutável, de uma realidade que supostamente preexistiria ao acontecimento fílmico.[118] Tal reflexão envereda para o velho debate feminista sobre o uso, ou a negação, de formas realistas em prol de um cinema efetivamente revolucionário, sobretudo no que concerne o modelo narrativo naturalista amplamente disseminado. Claire Johnston é taxativa ao escrever que "a 'verdade' da nossa opressão não pode ser 'capturada' em celuloide por meio da 'inocência' da câmera: ela precisa ser construída/fabricada" (Johnston, 1973, p. 5).[119] Nesse sentido, para a autora, "a linguagem do cinema/representação da realidade também deve ser questionada para que a ruptura entre ideologia e texto seja efetiva" (Ibid., p. 5).[120] Ou, como releu Ann E. Kaplan na década seguinte, que o "realismo" seria "incapaz de mudar a conscientização porque ele não se afasta das formas que corporificam a antiga conscientização" (Kaplan, 1995, p. 180) . Ambas ecoavam o pressuposto, amplamente difundido à época, de que um cinema propriamente feminista só poderia existir em uma linguagem de ruptura formal, na recusa ao prazer e à identificação narrativos em suas raízes patriarcais, o que não teria lugar dentro das práticas estritamente observacionais ou de entrevistas que informavam essa prolífica produção documental. Mas será que as construções de realidade nesses filmes eram assim tão ingênuas? Ou ainda, que tais visões politicamente engajadas não poderiam trazer contribuições únicas em termos de postulação de estéticas feministas? Uma resposta possível:

> A teoria cinematográfica feminista foi fundada sobre uma leitura errônea de duas características fundamentais do documentário realista feminista: que em geral há vários estilos fílmicos e suposições teóricas em qualquer filme "realista" e, mais importante, que o realismo e a identificação são usados como estratégias teóricas viáveis para fins políticos nesses filmes (Juhasz, 1999, p. 194).[121]

Junto à teórica e *videomaker* militante Alexandra Juhasz, defendemos a pluralidade de estratégias e os seus efeitos nesse cinema, tornando qualquer generalização impossível. Ao

---

[118] Dilema que remete à própria ontologia da imagem cinematográfica, com a impressão de fidelidade inerente ao seu caráter simultâneo, tanto de índice quanto de ícone, como diriam as perspectivas semióticas; uma problemática de certo modo herdada do meio fotográfico e amplificada com o fator de reprodução de movimento no cinema. Tal expectativa de "documento" seria, então, uma invenção retórica, mas uma que induz à pretensão de objetividade desse tipo de registro.

[119] No original: "The 'truth' of our oppression cannot be 'captured' on celluloid with the 'innocence' of the camera: it has to be constructed/manufactured".

[120] No original: "The language of the cinema/depiction of reality must also be interrogated so that the break between ideology and text is effected".

[121] No original: "Feminist film theory was founded upon a misreading of two integral features of feminist realist documentary: that there are usually multiple film styles and theoretical assumptions in any given "realist" film and, more important, that realism and identification are used as viable theoretical strategies toward political ends within these films".

final, como formula Carla Maia Martins (2015, p. 71), tanto sobre os documentários políticos feministas quanto os contra-cinemas de vertente formalista, "o que se quer é transformar e questionar o 'real': enquanto o primeiro adota uma atitude afirmativa ao defender que um outro real é possível, o segundo questiona e desestabiliza a possibilidade mesma de representação do real (e com ele, do próprio gênero)".

Fig. 54. Reencontros. Fotograma de *Finding Christa* (1991).

Em *Finding Christa*, a escolha por começar o filme com a voz da jovem sinaliza desde o início uma perspectiva compartilhada de enunciação. Sem dúvida, é um filme que se volta para a vida da diretora ao carregar uma dupla expectativa de veracidade – a do pacto documental e do contrato autobiográfico –, que o que vemos ali foi (é) "real", mesmo que fabulado artisticamente. Mas essa história se mostra indissociável de outras subjetividades, que detém tanto protagonismo quanto a realizadora. Na recusa de um filme pessoal que defenderia exclusivamente um ponto de vista, a cineasta o abre para outras vozes, atrelando-se a essa polifonia.

E é aí que a dimensão do "eu, em diálogo" se mostra pertinente, um mote analítico que está no cerne de toda a estilística de Billops e Hatch. Uma expressão que articula três esferas da obra: a criação de um método fílmico propriamente dito, na sua lógica de organização de mundo; enquanto um disparador para os encontros mediados pela câmera, ao abrir-se para perspectivas opostas, para a escuta; e como um mote de natureza feminista, que permitirá a elaboração coletiva das experiências vividas sem, com isso, almejar um discurso único, totalizante.

O longa desenvolve um conjunto de estratégias a fim de declarar o seu ponto de vista como partilhado, enquanto, simultaneamente, reconhece que o poder da construção de discurso reside com a dupla de cineastas, sob estatutos distintos. Isto é possível graças à utilização, nomeadamente por Billops, de várias modalidades de autoinscrição fílmica: autoral, confessional, performativa. Seja ao colocar-se em cena como mediadora e personagem, seja na voz em *off* que analisa retroativamente a situação vista, os seus modos de enunciação em primeira pessoa transitam por papéis distintos, de testemunha a protagonista, atriz, parente, cineasta, amiga.

Focalizamos, por ora, na presença disruptiva do corpo e da voz da diretora em cena. Todas as entrevistas contam com uma intervenção sua atrás da câmera, mas o que é pouco usual nesse caso é que o assunto seja ela e uma decisão da sua vida, ou mesmo a opinião das pessoas sobre isso. Uma variação dessa modalidade é a inserção da diretora em quadro, tal qual a primeira entrevista do filme com a meia-irmã Josie-Mae, que se recorda de ter ficado orgulhosa pela diretora perder apenas duas semanas de aula ao engravidar; ou na composição das rodas de conversa, encenadas ou não, numa dinâmica que se repete em algumas situações arquitetadas para a câmera cujo vórtex está na presença de Billops no espaço. Isso ocorre na cena do prólogo, com seus amigos Corinne e George C. Wolfe, ou na roda com a sua tia e suas primas na sala de estar. Nelas, ela assume o papel duplo de entrevistadora e entrevistada, engendrando uma espécie de "câmera-interlocutora" a deflagrar distintas situações e transmissões de saber.

Nessas sequências, é um modo de "autoinscrição autoral" que está em jogo, nos termos de Alison Butler (2002, p. 61).[122] O principal exemplo é uma passagem em que ela é caracterizada nesse lugar de "a diretora" – sentada num *case* de equipamentos, entre rebatedores de luz e segurando uma claquete. Ao ocupar esse espaço performático de cineasta tornado cena fílmica, ela declara:

> As pessoas se intrometeram muito na minha vida, porque obviamente eu tinha feito algo que era totalmente inaceitável para a "tribo". Por algum motivo, quando as mulheres querem mudar suas vidas… é inaceitável. Mas quando os homens vão embora... Entende? Então agora eu vejo isso como uma declaração feminista, mas é claro que não via com vinte e sete anos. Eu só sabia que não era uma mãe muito boa.

Uma fala que é também central a fim de explicitar o posicionamento feminista que impulsiona a realização do longa, indicando que essa autoconsciência está na gênese do projeto,

[122] Na sua investigação sobre o que ela chama de "tropo" de autoinscrição autoral que reaparece em diversos cinemas de mulheres vanguardistas, Butler identifica diferentes estratégias em que essas realizadoras se performam em cena (Butler, 2002, p. 61).

desde a ideia de transformar essa história em cinema. Ali, a dimensão de diálogo se concretiza na própria esfera da realização, uma vez que direção, produção e roteiro são compartilhados por Billops com outra pessoa, especificamente alguém dotado de uma posicionalidade e história quase opostas à realidade ali registrada. Fato é que a presença de James Hatch, um homem branco que pertence a origem social e geração outras, sinaliza um vetor de constante desestabilização ao projeto. Ele se faz presente nas contribuições estéticas que carregam as suas marcas, sobretudo dramatúrgicas, desde que a parceria de ambos após a década de 1960 tornou inseparável a influência de um sobre o trabalho do outro. Não sendo apaziguado ou mantido no fora-de-campo, ele igualmente perturba a premissa de um projeto autobiográfico, o que reverbera no filme em curso. Em outras palavras, sua presença é assumida enquanto uma força antirracista e anti-misógina nessa obra e nas demais assinadas pelo casal, mas isso não deixa de gerar certa desconfiança, dada a sua posição alinhada a um potencial opressor, um incômodo que não se pretende pacificado - seja no interior das cenas filmadas, seja nas nossas construções de pacto espectatorial.

Isto posto, tais exemplos apontam ainda para outro fator relevante ao espaço de autorrepresentação no filme: a dualidade produtiva entre pertencer e não pertencer. *Finding Christa* questiona os limites entre estar dentro e fora daquela família/comunidade, a um só tempo integrar e ver(se) de maneira distanciada enquanto um objeto cognoscível. É essa dinâmica que permite a Billops conseguir os depoimentos entre mãe e filha em *Suzanne, Suzanne*, bem como o distanciamento e a intimidade necessários para interpelar os integrantes de sua família. Tal qual escreve Trinh T. Minh-Ha, ela não é "uma forasteira da mesma forma que o forasteiro estrangeiro. (...) Não exatamente Igual, não exatamente o Outro, ela se coloca naquele limiar indeterminado ao constantemente oscilar para dentro e para fora" (Minh-Ha, 1989, p. 145).[123] Uma ideia que ecoa uma outra expressão, a de uma "estrangeira de dentro" (*outsider within*), cunhada por Patricia Hill Collins: uma condição que permitiria às mulheres negras fazer um uso "criativo de sua marginalidade (...) para produzir um pensamento feminista negro capaz de refletir um ponto de vista especial em relação ao *self* (si mesma), à família e à sociedade" (Collins, 2016, p. 101). Mas, especificamente em *Finding Christa*, tanto o termo "estrangeira" quanto o "de dentro" parecem se complexificar uma vez que se trata de um projeto feito em família, em que muita das críticas vêm das pessoas mais íntimas, e no qual a ideia de marginalidade não se apresenta de maneira assim tão fixa ou autoexplicativa. Algo que sublinha

[123] No original: "She knows (...) that she is not an outsider like the foreign outsider. She knows she is different while being Him. Not quite the Same, not quite the Other, she stands in that undetermined threshold place where she constantly drifts in and out".

o caráter necessariamente instável e relacional do que significa pertencer e não pertencer, forjado a partir de um conjunto de fatores cambiantes.

Voltando à expressão que impulsiona esta seção do trabalho, agora à luz dessas reflexões: trata-se, então, menos de uma dimensão de "eu em diálogo", e sim de um *nós*, em diálogo – que contempla um *eu*, mas o ultrapassa. O que sinaliza a oscilação entre o sujeito e o outro, entre construção de identidade e de diferença, indicando a constituição de laços coletivos sempre por se re/des/fazer. Nisso, uma derradeira pergunta se mostra produtiva: quais são os múltiplos significados que a palavra "nós" assume nesta obra. Algumas respostas são possíveis. Nós, os membros dessa família – tão personagens da história de Billops quanto ela, em parte discordando dos seus atos. Nós, um conjunto de mulheres – atravessadas pelos ideais de "mulheridade" que não lhes condiz. Nós, povo negro americano – com uma história partilhada de despossessões, bem como um legado de lutas e potências criativas. Nós, artistas-cineastas – na parceria de vida, arte e ativismo entre Camille e James, que também despertava incômodo. E nós: Camille e Christa, na ambivalente afirmação e recusa dos lugares de filha e mãe.

Fig. 55-57: Recital: o juiz, a tecladista e Bootsie. Fotogramas de *Finding Christa* (1991).

3.2 Laços que unem?

Do extenso debate acerca da maternidade para as vertentes de teorização feminista, dois pontos ganham relevância para esta pesquisa. Primeiro, a relação íntima entre o "ser mãe" e o "ser mulher", na constatação de que tais lugares se imiscuíram no pensamento Ocidental a ponto de se tornarem quase indiscerníveis, sob a lógica de que "uma mulher é feita para ser mãe, e mais, uma boa mãe" (Badinter, 1985, p. 14). E, segundo, o ideal de devoção e amor irrestrito atrelados à maternidade. Seguindo uma perspectiva filosófica, Élisabeth Badinter apresenta a ideia do amor materno sacrificial nos termos de um mito, uma construção histórica e circunstancial arquitetada por uma conjunção de fatores econômicos, sociais e políticos.[124] Tal ideal, caro ao mundo moderno de matriz eurocêntrica, é lido como uma invenção moral relativamente recente, remontando a uma mudança de mentalidade ocorrida no continente europeu na segunda metade do séc. XVIII. Nisso, a noção de amor como arrimo do laço familiar, especialmente materno, seria também alimentada por certa ideia de instinto que supostamente incidiria sobre as mulheres espontaneamente – um imaginário que, em diferentes graus, permanece até os dias atuais.

Subjaz tais formulações uma concepção de ser mulher erguida sobre uma sólida teologia cristã, influenciada por algumas narrativas fundantes. De um lado, há a herança do pecado original de Eva que simbolizaria a perdição do homem, como postulado no Gênesis bíblico, a quem foi imposto o castigo divino de sujeição, passividade e sofrimento a ser legado para todas. Do outro, há a permanência no inconsciente coletivo da figura sacralizada de Maria como uma espécie de mãe primeva exemplar, "símbolo do indefectível amor oblativo" (Badinter, 1985, p. 9). Trata-se, como diz Marina Fonseca Guimarães (2020, p. 33), de "um projeto romantizado: sem recusa, dores, reclamações ou dúvidas, somente a aceitação de algo que é 'glorioso', como se reencenassem a serenidade das madonas". Nessa mentalidade, sustentaria esse destino da maternidade incontornável a busca pela disciplinarização dos corpos e desejos femininos em prol da geração de novas vidas, ou, para falar em termos marxistas, para a gestação e o cuidado de mão-de-obra futura. Para as visões feministas que se fizeram dominantes após a década de 1960, a análise crítica da maternidade acompanhou ainda uma postura combativa à própria noção de família em sua organização hierárquica, mononuclear e patriarcal Ocidental, entendida como denominador comum e um dos símbolos máximos de opressão a todas as mulheres.

[124] A ideia de fabricação de um mito remete à conceituação fundante de Simone Beauvoir em seu influente livro *O segundo sexo* (2019).

Tais leituras, vale lembrar, não se aplicam a todos os cenários, sujeitos e epistemologias; elas dizem de um recorte geográfico e filosófico específico, um que deixaria suas marcas no projeto colonial que atravessou as Américas e os países marcados pela diáspora, sendo por isso também relevantes para os filmes aqui reunidos. Igualmente importante é compreender a maternidade tanto como instituição, quanto como experiência. Pois é a dimensão experiencial que possibilita a diferenciação entre os dispositivos de maternidade enquanto modos disciplinares de biopoder, conforme elucida Marina Guimarães (2020) na esteira de Foucault, e de outras possibilidades do maternar como formas de biopotência, linhas de fuga emancipatórias frente a um projeto maior de subjugação das existências femininas.

Nesse sentido, nas comunidades afroestadunidenses, as gerações de mães tradicionalmente ocuparam um lugar de exaltação, associado à centralidade que a maternidade historicamente assumiu para as filosofias afrodescendentes. “A maternidade negra como instituição é ao mesmo tempo dinâmica e dialética”, defende Patricia Hill Collins (2019, p. 296). Uma dialética que abriga uma série de tensões; ser mãe enquanto uma obrigação imposta externamente que acaba por ceifar os horizontes de aspirações pessoais e experiências vividas, ou, então, como a possibilidade dessas mulheres se definirem e afirmarem na “importância de valorizar e respeitar a si mesmas, a necessidade de autonomia e independência”, o que lhes permite elevar o seu “status nas comunidades negras e serve de catalisador para o ativismo social” (Ibid., p. 296). Uma posição da qual também derivaram diferentes estereótipos racistas, sejam os explícitos, como a ideia de mulheres negras como obrigatoriamente matriarcas, ou como mães ruins (mães solteiras e dependentes de assistência social, por exemplo), seja das imagens que operam supostamente numa chave de positivação, como das mães negras super fortes, mas que eclipsam o seu fundo sacrificial enquanto um problema de fato.

Em *Finding Christa*, ao recusar o papel de mãe, Camille Billops se posiciona contra toda uma lógica generificada do tecido social que ditava os lugares rígidos que as mulheres podiam assumir. Ela refutou a maternidade compulsória e o ideal de família nuclear pautado por um imaginário branco de classe média; “o modelinho hollywoodiano”, como ela própria nomeia. A rejeição quanto a performar a maternidade começa como um ato a princípio individual, mas que explicita a interpenetração entre a vivência pessoal, alinhada à esfera doméstica tida como privada, e toda a comunidade, a começar com a família, os amigos e a vizinhança próxima. Ao convocar tais pessoas com diferentes estatutos para testemunharem sobre o porquê de Christa ter sido entregue para adoção, fraturando essa narrativa mestra em uma miríade de pontos de vista conflitantes, esse gesto traz para o cerne do filme uma faceta fundamental da maternidade afroestadunidense, que é o seu caráter de constante negociação das

relações: algo vivido pelas mulheres afroamericanas consigo mesmas, entre si, com seus filhos e filhas e com toda a comunidade negra num sentido expandido (Collins, 2019, p. 295). Negociação que também pode passar por lugares de policiamento, em que "as discordâncias internas são especialmente malvistas quando se trata da maternidade, suposto núcleo da família, da cultura e da comunidade" (Ibid., p. 294). Mas a resistência por parte dessas mulheres de empreender uma análise crítica da maternidade por muito tempo esbarrou em uma desconfiança frente às correntes feministas de maior visibilidade, majoritariamente encabeçadas por mulheres privilegiadas e socialmente não racializadas. O fator principal residia na aparente "branquitude" transmitida por esses movimentos como um todo, que em geral se esquivaram de questionar as formas como mulheres brancas historicamente subjugaram pessoas negras nos Estados Unidos, associada à defesa, por parte do movimento, de políticas aparentemente contrárias à família e à maternidade, o que dificultou que o debate se ampliasse a outras camadas sociais, complexificando-se (Ibid., p. 294).

Fig. 58: Camille e Christa em filme de família. Fotograma de *Finding Christa* (1991).

3.2.1 *Como se fossem mãe e filha*

Finding Christa se articula em torno de duas grandes ficções no que concerne a maternidade: a de que Camille e Christa são mãe e filha, ligadas por laços consanguíneos e pelas expectativas sociais que regem tais conexões; e a certeza de que nunca o foram, frente à (im)possibilidade de um dia assumirem plenamente tais papéis. Um movimento que une e outro que distancia, orbitando em torno de dois lugares circunstanciais e igualmente construídos – mãe e filha – em que um não existe sem o outro. Ao final, o que o filme testemunha é o encontro entre duas mulheres adultas no processo de se reinventarem subjetiva e coletivamente, com a

elaboração de novos passados e presentes para si e suas famílias através da travessia fílmica. Ao explicitar o dinamismo de tais construções maternas a partir da própria vida, a realizadora desnaturaliza a suposta unicidade do papel de mãe, bem como do que se entende por mulher, além de desmistificar o tabu de monstruosidade acerca das mães biológicas presente na maioria das narrativas sobre adoção (Jelača, 2013). Não por acaso, o longa gerou diversos incômodos à época do seu lançamento, sendo alvo de críticas que denunciavam um suposto exibicionismo da realizadora e seu "ego ofuscante", acusada de tirar proveito do sofrimento da filha em prol da própria arte.[125]

No filme, o caráter construído desses laços se manifesta de várias maneiras. No sentido daquilo que une, as imagens de arquivo são os vestígios da existência de um vínculo entre mãe e filha, inicialmente num quesito biológico, especialmente no primeiro terço do filme. Cenas de Camille grávida no seu chá de bebê, de Christa recém-nascida, ou fotos da criança em meio ao círculo familiar atestam uma primeira infância alinhada às expectativas de normalidade do grupo ali retratado. A suposta placidez dessas imagens, contudo, está em desacordo com o que se ouve na narração, que reivindica a impossibilidade de sustentar aquela performance por muito tempo. Mas a inclusão de tais arquivos no filme serve também como uma forma possível de conferir a Christa as imagens de infância que lhe foram interditadas no processo de crescimento, fazendo desse ato um tipo de devolução e acolhimento por parte do filme e da diretora/mãe biológica.[126]

Nesses materiais caseiros, os rituais sociais asseveram um lugar de respeitabilidade por um indefectível posicionamento de classe média negra. Chá de bebê, Natal, batizado, grandes almoços de família. Imagens que não apenas buscam espelhar o que se passa no espaço doméstico, como ajudam a construí-lo; como diz Tina Campt (2009, p. 92), a fabricar, "as ligações e os vínculos que retrata, suturando visual e afetivamente os indivíduos uns aos outros". O que se presencia é um olhar familiar que abriga em seu avesso os complexos processos de negociação que constituem a vida em família, revelando ali "a luta pelo controle da imagem, narrativa e memória" (Hirsch, 1999, p. xi). Camille claramente não estava à vontade

---

[125] Em resenha sobre o filme, Rick Kogan escreveu: "Não consigo imaginar o quanto deve ser ofuscante o ego de Camille, pois, ao criar um filme que ela obviamente considerava corajoso sobre o reencontro com a sua filha após 20 anos de ausência, ela fez um papel de boba grotesco e auto-centrado" (Kogan, 1992, p. C5). No original: "I can't imagine how blinding the ego of Camille must be, for making what she obviously considered a brave film about being reunited with her daughter after an absence of 20 years, she has made a grotesque and self-consumed fool of herself".

[126] A respeito do ser filha pelo cinema, Roberta Veiga investiga o filme *Daughter Rite* (1980, Michele Citron) e aponta como "montar tal relação numa cena cinematográfica significa trazê-la para a linguagem (o *logos*), elaborá-la, mediá-la por um aparato de distanciamento e figuração, que lhe concede meios simbólicos de se pensar quando tais meios são manuseados e partilhados por mulheres" (Veiga, 2023 p. 974-979).

no papel ali desempenhado, desajeitada no ritual de primeiro banho do bebê, seu olhar furtivo ao redor do enorme bolo, nunca devolvido para a câmera; sinais de que algo não condizia com a tradicional mãe de família potencialmente domesticada que lhe aguardava. Uma postura bem contrastante da pose assertiva dos seus retratos pós anos 1960, postura que permanece no presente da feitura do filme. No longa, tais fotografias foram registradas e guardadas por Alma, a mãe da realizadora, junto aos filmes caseiros captados pela filmadora 16mm *Bell Howell* de Walter Dotson, seu padrasto, a partir dos anos 1940. Mas a câmera também passeava livremente de mão em mão, como as próprias imagens parecem sugerir, não sendo possível apontar uma única perspectiva de tomada.

Seguindo a linha daquilo que une as duas mulheres, há ainda os reencontros que marcam a metade do filme, com imagens fincadas em um regime documental: a primeira reunião das duas no aeroporto em Nova York, após vinte e um anos de afastamento, acompanhada do áudio telefônico da primeira conversa; ou o encontro da jovem com a família de Billops na Califórnia, o que parece ter ocorrido logo depois. A tônica geral é de acolhimento de um familiar há muito perdido, e talvez derive daí a necessidade de encenar fotografias posadas com essa família estendida, como se para reforçar esse laço. O fato de serem retomadas fotografias p&b e filmes de família nessas sequências, em geral desprovidos de sincronia entre bandas sonora e imagética, além de evocar uma textura nostálgica, cria uma espécie de espaço-tempo suspenso para tais momentos, como se emanassem de um passado longínquo e já resolvido. O laço entre mãe (Camille) e filha (Christa) começa quase como um dado, a partir do qual seria possível recontar a história de suas dores e alegrias, reimaginá-la de dois pontos de vista e percursos distintos, na partilha inclusive do próprio filme e das suas ferramentas de enunciação – ao menos, em parte.

Assim, os caminhos que conduzem ao desfecho do longa insinuam uma impressão de resolução dos dramas ali apresentados, ou dos dilemas associados à recusa à maternidade e aos traumas de incompletude legados à criança "abandonada". A passagem que parece coroar essa ideia está numa das últimas cenas do filme, em que Christa performa para toda a família reunida a canção de sua autoria intitulada "Mães" (*Mothers*), a discorrer sobre as duas mães que a vida lhe concedeu, com as bênçãos e os desafios dessa dupla maternidade. O abraço gentil que se segue entre a diretora e Christa selaria essa conexão de maternidade, rompida por anos para que cada uma delas pudesse se tornar quem é, mas que foi enfim reatada sob outros termos mais positivos. Essa é certamente uma das narrativas possíveis apresentadas pelo longa – mas não a única. Pois não é exatamente isso o que presenciamos ao longo de quase uma hora de filme,

numa obra que nos deixa com mais questões do que propriamente respostas frente a uma série de tensionamentos não resolvidos.

"Por que você me deixou"? Eis novamente a pergunta que acompanha a obra desde o início e que nunca chega a encontrar uma resolução, ao menos não uma que dê conta da complexidade dessa experiência. Pois junto a essa indagação há uma outra, subterrânea e carregada de pré-julgamentos, que não chega a ser proferida explicitamente: existiria algum motivo bom o suficiente para se deixar uma filha? Uma pergunta que o filme também nos obriga a levantar, fazendo-nos endereçar nossos próprios preconceitos acerca do que seria ou não uma "boa" mãe, uma "boa" mulher, uma "boa" mulher negra.

Para Bertha Gage, a prima mais velha da diretora que costumava lhe dar sermões quando criança – ou seja, também uma espécie de mãe de criação –, a resposta é categórica: não, não havia razão que justificasse a entrega da criança, uma vez que, para ela, os motivos eram questões egoístas, como a nova vida de Camille com o seu marido (branco, faltou ela mencionar). Bertha fala de como a criança era amada pelas pessoas à sua volta, o que parcialmente serve para eximir a ela própria e à família da decisão pela entrega e que, caso Camille tivesse aceitado, a pequena teria sido criada por outras pessoas da comunidade num sentido expandido. Ela encarna no filme, o pensamento alinhado às convenções vigentes ao vilanizar a recusa à maternidade, mas também postula um potencial comunitário de coletivização da maternidade, quando defende as práticas de redes femininas que também atuavam na proteção de crianças contra uma estrutura de racismo institucionalizado. No longa, contudo, o seu relato não aparece como uma opinião a ser rechaçada, visto que difere daquela da realizadora. Nesse encontro filmado é empregada uma escuta ativa e o respeito acerca de uma perspectiva valiosa, porém divergente, tomando-a como uma postura tão válida quanto as demais.

À postura crítica de Bertha, somam-se outras vozes: Vantile, o amigo de juventude responsável por apresentar Camille a Stanford (pai de Christa), que nomeia como terrível a decisão de entregar uma criança para adoção, na sua apologia aos "bons e velhos tempos" – mas que, curiosamente, não aplica o mesmo peso de julgamento a Stanford por este ter ignorado o nascimento da filha nunca assumida. A irmã mais velha da diretora, Billie, também se coloca como uma possível mãe de criação junto ao marido, mas entendemos de imediato a rejeição de Camille tendo em vista o "temperamento imprevisível" de Brownie, um eufemismo para as violências domésticas por ele cometidas, já relatadas em *Susanne, Suzanne*. A principal voz dissonante pertence, na verdade, a uma figura ausente: Alma, a mãe de Camille e primeira geração dessa genealogia feminina elaborada filmicamente. No intervalo entre o lançamento de

Suzanne, Suzanne e a feitura deste longa, Alma havia falecido, mas isso não impede a reverência à sua pessoa, fundamental a todas as demais personagens. Inclusive na posição contrária da mãe quanto à decisão da filha sobre a adoção. Nisso, são as amigas de longa data de Alma, Marjorie, Tina e a própria Bertha, as convidadas a darem depoimentos, atestando que ela teria ficado magoada com a decisão da filha, mas que tampouco exatamente se ofereceu para criar a neta. Isso faz com que o filme mais uma vez lance uma rede de articulação e pensamento coletivizante, mais porosa e ampla do que um indivíduo ou um núcleo familiar estrito. Povoar o filme com esse grupo de amigas da comunidade também serve para criar uma paisagem fílmica rara, para não dizer inexistente: uma rede de afetos entre mulheres mais velhas negras que atravessa as suas vidas até a terceira idade.

E se, de um lado, são apresentadas visões que discordam da decisão de Camille, do outro, há um conjunto de entrevistadas que desde o início a apoiou. A principal é sua irmã Josie (filha do seu padrasto, Walter Dotson), com quem a diretora mantém uma longa conversa de cumplicidade no filme e que chama de hipócritas as pessoas que condenaram o ato da irmã à época. Ou a melhor amiga de infância, Louise, de apelido Plutz, que se recusou a comentar sobre o assunto com o círculo de amizades em comum, jovens que compunham a dimensão ampliada dessa comunidade. Para uma mulher não casada em meados dos anos 1950 nos EUA, contudo, ficar grávida tinha obviamente implicações e desfechos distintos a depender dos seus recortes raciais e de classe social.[127]

O gesto de Billops ao reconhecer que não servia – não queria, não deveria – para o papel de mãe foi contra toda uma lógica de sobrevivência da sua comunidade étnico-racial, aprendida tacitamente por gerações num panorama de violência simbólica e física. Uma decisão que se revelava um ato cada vez menos individual e mais coletivo; "algo inaceitável para a tribo", como a diretora enuncia (usando uma terminologia à época não problematizada). Ademais, ela desdobrou tal escolha em outras igualmente desafiadoras: a de rejeitar um suposto lar imediato que ela intuía que seria nocivo a longo prazo, na adoção por parte de sua irmã e cunhado, e optar por remover a criança da comunidade como um todo, abstendo-se do controle sobre o seu destino.

---

[127] Eram as décadas de incentivado aumento populacional nos Estados Unidos pós-Segunda Guerra Mundial, ou o famoso *baby boom*, e antes que a interrupção da gravidez fosse descriminalizada em 1973. Quanto às diferenças em termos raciais naquele contexto, como aponta o estudo de Ricky Solinger (2000), o consenso era de preservação das mulheres brancas que engravidavam indicando o caminho da adoção como uma espécie de "aborto institucional", uma vez que elas futuramente cumpririam suas funções sociais ao se tornarem esposas e mães em uma família estruturada. Já para as mulheres negras solteiras, era mais comum o acolhimento por suas comunidades, enquanto institucionalmente elas eram definidas como um "desastre sociológico e econômico" e avaliadas como "uma díade suplicante: mãe-e-criança" (Solinger, 2000, p. 12).

Não somente com o seu ato no início dos anos 1960, mas com o filme realizado trinta anos depois sob um outro contexto e consciência emancipatória, Billops enfrenta e desmonta as concepções monolíticas de maternidade e adoção que permeavam o senso comum, deturpadas pelas generalizações de experiências a partir de grupos específicos, muitas vezes privilegiados. Ao fazê-lo, entretanto, a realizadora igualmente questiona reflexões sobre maternidade trazidas pelo pensamento feminista negro. A começar com a convocação dos modos de pensar a maternagem como mais comunitária, que também se mostraram ineficazes para essa situação específica.

Isso transcorre principalmente em decorrência de uma incidência de classe média inseparável dos demais recortes sociais, fundamental para se compreender as negociações de maternidade em jogo. A narrativa do filme está enraizada em um imaginário de classe média baixa e média californiana, evocando um passado de imigração desde o segregado Sul dos Estados Unidos. Nisso, esse universo negocia com o ideário capitalista de estirpe estadunidense no qual a norma é a da propriedade, algo que perpassa todas as esferas da vida cotidiana (Collins, 2019, p. 304). O que se aplica a uma dimensão de estrutura familiar, na qual os filhos seriam entendidos como uma espécie de propriedade privada dos progenitores, com mães e pais possuindo diferentes estatutos de poder entre si.

No caso da família de Billops, seus pais vieram de uma camada trabalhadora, conseguindo assegurar uma casa própria na região oeste de Los Angeles (a parte mais rica dessa metrópole extremamente desigual), onde a mãe e o padrasto da diretora viviam com estabilidade. Quando esse tipo de ascensão acontece para famílias negras estadunidenses, aponta Patricia Hill Collins, é comum elas se depararem com um sistema de princípios distinto, desprovido das redes de maternagem e de criação da comunidade dos bairros negros pobres, "de forma que esse tipo de noção se torna anátema para o *ethos* da meritocracia" (Collins, 2019, p. 304). Assim, a ideia capitalista de filho como propriedade privada é posta em xeque frente a como essa criança é entendida como uma integrante da família expandida afrodescendente, uma que deve ser protegida daquilo que reside fora, ao mesmo tempo em que é preciso se avir com um conjunto de valores individualistas moldado para a supremacia branca. Assim, há um problema que advém dessa passagem entre marcadores de diferenças e que é aqui explicitado filmicamente.

Fig. 59-60: Performances de Christa e Margaret. Fotogramas de *Finding Christa* (1991).

3.2.2 *Quase em casa*

São várias as mães em *Finding Christa*, encarnando de maneira ambivalente esse papel. A começar por Margaret, a mãe adotiva, que ganha centralidade à medida que o longa avança; há também Alma, a mãe da diretora, ou melhor, a sua memória a todo tempo convocada. Já Billie e Suzanne, que aparecem brevemente no longa, se lidas à luz das demais obras dessa filmografia, também podem ser entendidas como mães e filhas simultaneamente. Margaret é essa mulher grande de personalidade forte, pele escura e assentada em traços amorosos de acolhimento, em particular sob uma esfera doméstica, mas longe do estereótipo da *mammy* que estava entranhado no imaginário narrativo dominante até então (Cutler, 2009). Mãe devota de dia e cantora profissional à noite, de nome artístico Rusty Carlyle e dotada de uma presença de palco cativante, sem que essas esferas sejam entendidas como incompatíveis. Margaret é construída quase como a antítese de Camille, num paralelismo interessante que as une pela adoção. Mãe por decisão deliberada e empenhada nesse papel a ponto de escolher uma filha para chamar de sua, reverberando a memória de ter renunciado à criação de uma bebê por ordem do marido. Seu ato de adoção também pareceu pouco natural aos olhos da sua família como sinaliza a postura contrária do marido e da avó das crianças, uma vez que Margaret já possuía quatro filhos consanguíneos. Mas, tal qual Billops, ela sustentou a sua decisão até o fim.

No filme, ela seria a epítome da "mãe boa", por assim dizer, versus a espécie de "não-mãe" personificada pela diretora, com a sua rejeição reafirmada à maternidade, ainda que assumindo algum tipo de lugar materno. Frente à complexidade das representações de mulheridade negra no filme, é latente a autorreflexividade de Margaret, conforme pontua bell hooks (1996, p. 187). Alguém que demonstra consciência dos termos de sua *mise en scène*, quando enuncia em voz alta no início de sua rememoração, com os olhos cheios d'água: "O que

estou fazendo aqui?" – como se perdesse momentaneamente o controle de seus sentimentos, embora o domínio da sua presença em cena siga inabalado.

Se a relação fílmica mãe-filha é inquestionável para Margaret e Christa, pautada pelo signo da compreensão (ou seria amor?), mesmo que com certo grau de condescendência, a relação entre Christa e Billops vai por outro caminho. A começar pela dificuldade em nomear essa relação como mãe e filha, visto os sinais que colocam esses papéis em suspenso, dentro e fora das telas. A relação foi marcada por conflitos e nunca de fato resolvida, como demonstraram os sistemáticos afastamentos entre elas nas décadas seguintes ao lançamento do filme, culminando no rompimento definitivo nos anos finais de suas vidas – Christa faleceu precocemente em 2016, três anos após Billops ter parado de se comunicar com ela. Algo que começara muito antes: no festival de Sundance de 1992, no qual o longa foi premiado, a realizadora proibiu que Christa estivesse no evento por sentir que ela reivindicava uma autoria da obra que não condizia com a realidade.[128] No entanto, mesmo já debilitada física e mentalmente e após ter banido o nome da filha de ser mencionado na sua casa, como relata o artigo de Sasha Bonét (2019), no fim da vida Billops continuava voltando ao tema de Christa e a como "você precisa perdoar a sua culpa" (Ibid., p. 3), algo que se mostrou mais desafiador do que inicialmente parecia.

Dion Hatch, o filho de James que foi fotógrafo de *Finding Christa*, relata que "a relação de poder entre mãe e filha no set era palpável" (Ibid., p. 11). Sobre essas tensões durante o extenso processo de filmagem dentro de sua casa, a realizadora reflete que Christa "passou a ocupar espaço de uma forma ameaçadora para mim. Isso causava atrito quando ela ficava conosco" (Ibid., p. 12). Tais disputas de poder estão impressas na obra, com marcas de competição a encontrar materialidade fílmica. Isso surge como mote para todas as encenações em que elas interagem em cena, seja do teste para o recital de mãe-filha, da cena de trocas de fotografias na cama ou do jogo de cartas, dinâmicas que, diga-se de passagem, são pouco eficazes em elaborar qualquer tipo de conciliação. Algo também explicitamente tematizado com os desenhos de Christa que simbolizam a falta de sintonia entre elas.

O diálogo nesse trecho não se dá sincronicamente e sim na montagem, com o distanciamento e o controle proporcionados pela concatenação das vozes *a posteriori*. Christa diz, a respeito dos primeiros reencontros com a diretora: "Eu queria abraçá-la, tocá-la, olhar

[128] Relatado por Sasha Bonét no instigante artigo "The Artist Who Gave Up Her Daughter", publicado na *Topic* em 18 mai. 2019 e tomando como fonte conversas mantidas com o casal de diretores antes do falecimento de Billops, aos 85 anos. Tanto James quanto Camille foram acometidos por um quadro de demência ao final de suas vidas, como relata a autora.

para ela. Ela não queria ser abraçada nem tocada... Acho que ela me vê como um polvo. E eu a vejo como um… cacto! Cheio de espinhos, intocável". Ao que Billops retruca, evocando o mesmo espírito libertário que deu início a essa história toda: "Tive medo de me sentir presa novamente… Se você ficar quieta como uma boa mula, logo será domada".[129] Visões divergentes que apontam para uma mesma impossibilidade: a de nunca poder ser quem a outra pessoa desejava que se fosse.

No entanto, o longa recusa a via de um confronto direto entre Camille e Christa, um "frente a frente" documental, de inspiração psicanalítica, quiçá aos moldes da passagem final de *Suzanne, Suzanne*, em que Billie é interpelada pela filha sob um tom acusatório. A realizadora fala conscientemente dessa ausência: "há cenas em *Finding Christa* que ameaçam isso, porque Christa quer fazer a mesma coisa – me expor – pela raiva de ter sido abandonada. (...). Isso se torna o meu momento *Suzanne, Suzanne*, mas eu afirmo que não vamos seguir o caminho da exposição total" (Billops apud hooks, 1996, p. 182-183). Assim, na sequência do filme que mais investe em uma construção nesses moldes, de um ápice de sentimentos recônditos, é James Hatch o convocado para a cena, não Camille, sendo essa mais uma camada de mediação dessa singular empreitada de autoinscrição e elaboração compartilhada.

Fig. 61: O médico de bonecas. Fotograma de *Finding Christa* (1991).

"Quase em casa", diz o letreiro que anuncia a última parte do longa. Ela antecede a cena em que James Hatch (co-diretor) lê uma entrada de 1961 do seu diário, no período em a garota foi levada para a *Children's Home Society*. Ao fundo, Christa escuta com um semblante sério, visivelmente acuada, o que destoa da postura sorridente que carrega ao longo do filme. A

[129] No original: Christa: "I wanted to hug her and touch her and look at her. She didn't want to be hugged or touched. I think she sees me as an octopus. And I see her as a... cactus! All spiny, untouchable". Camille: "I was afraid I would feel caught again... Stand like a good mule, and you'll soon be harnessed".

iluminação teatral anuncia um regime de realidade distinto do espaço-tempo que se desenrolara até então, mas não pela via da performance fantasiosa que marcara as demais passagens. Um lento *zoom in* se aproxima dos dois à medida que ele lê o trecho, agora relatando o diário de Camille da época: um conto, escrito por ela, sobre uma criança que deixa a sua boneca com um médico de brinquedos por não poder mais cuidar dela e amá-la.

A óbvia associação entre a jovem e uma boneca descartada traz um peso particularmente doloroso ao que é ouvido, com a aparente simplicidade do desfecho de uma história nada simples. Ou, o que possivelmente incomode mais seja o fato dela ser proferida por James, com seu tom de voz desdramatizado e postura relaxada numa cadeira de balanço, a encarnar o oposto de tudo que Christa é no mundo, um homem branco de meia idade que, inclusive, esteve presente no processo da sua entrega para adoção. Eis o momento em que o abismo das diferenças sociais de raça e de gênero se explicitam de maneira incontornável no filme, não parecendo haver diálogo possível para essas existências, assim como não existe cura para a dor sentida – dor que foi, até então, debatida enquanto um retrospecto distante, como se não deixasse marcas no presente vivido/filmado.

Enquanto isso, Camille está ausente do quadro e possivelmente do espaço, uma vez que não é convocada desde o fora-de-campo. Por que fazer Christa passar pela experiência de escutar esse conto em particular? E por que essa omissão do corpo e voz da diretora num momento crucial de entendimento e elaboração conjunta dessa experiência traumática? Ao decidir não acolher esse modo de exposição, ou conscientemente evitar uma interpelação acusatória, Billops revela um limite que é tanto pessoal quanto do projeto filme, aquilo que ela não consegue encarar, do que é preciso se proteger. A razão é a mesma dela não saber se deveria "sair debaixo d'água", como comenta com George Wolfe no início do filme: "porque eu tenho medo e não sei se consigo".

É certo que sua recusa a uma cena de confronto, ou de catarse, é também a negação a certo regime de espetacularização sob um viés documental, aos moldes do que se encontra nas narrativas audiovisuais de *reality TV*, que transformam os supostos rastros de um "risco do real" em cacoetes estéticos facilmente assimiláveis. Mas, no filme, com a autoproteção de Billops, nega-se também a possibilidade de construção de um terreno comum entre as duas, nem que seja pelo compartilhamento do sofrimento – como ocorreu com Billie e Suzanne no primeiro curta. Ou então, em um viés oposto, nega-se a chance de explicitar, no interior da cena filmada, que não existe conexão possível entre elas. Não há um arrependimento de Billops pelo seu ato, como ela declara nos primeiros minutos, bem como não presenciamos um perdão verbalizado de Christa acerca do sentimento de abandono, nunca havendo resposta suficiente para o porquê.

Aqui, o "quase" em casa diz de uma impossibilidade constitutiva, um lugar simbólico que pode jamais ser alcançado, ainda que se faça mais possível com o próprio esforço de haver filme. Terminamos o longa com a expectativa de uma chegada que nunca se concretiza; "bem vinda de volta, Christa", diz James e então Camille, com uma trilha sonora etérea, quase de contos de fada, sobreposta a uma imagem VHS pixelada e algo lúgubre. Assim, esse capítulo final abriga um problema que diz da dialética do ser e não ser *em relação* – mãe, filha. Ou seja, da evidência desse laço que é também um nó, um problema irresolúvel que sugere uma união utópica, que a obra tampouco tenta apaziguar.

Mas resta ainda uma pergunta. O filme constrói Margaret como um papel materno de devoção, em parte ecoando o mito do amor materno incondicional, falado anteriormente. A realizadora reconhece que foi uma "escolha deliberada tornar Margaret quem ela é. Foi meu presente para ela. No entanto, também sou acusada pelas pessoas que assistem ao filme, que veem Christa e Margaret como santas e acham que sou uma grande megera. Eu digo: 'Não sou uma megera e elas não são santas. Eu *edito* o filme'" (Billops apud hooks, 1996, p. 188).[130] Considerando as contradições levantadas sobre essa relação, por que, então, ainda investir na categoria materna sob um viés positivo? Isso aponta para uma das funções que o filme assume, o que extrapola os termos de análise da obra em si e diz do seu processo de feitura.

Ao se realizar sob uma postura ética do cinema documentário que se coloca em fricção com o mundo, com consequências concretas na vida dos sujeitos filmados, certas escolhas éticas devem ser feitas. Nisso, o papel de filha é preservado para Christa, posto que há mãe (Margaret), enquanto o filme funciona como uma espécie de restituição – ou um presente – de uma ideia de lar materno que lhe foi inicialmente negada. Gesto semelhante ocorre com a personagem de Margaret, ao se apostar na sua elaboração como uma "boa" mãe. Em outras palavras, mesmo ao rejeitar a maternidade a nível pessoal e defender o ato como uma declaração feminista, como algo que ressoa na vida de outras mulheres (o ser em coletivo) e que deve ser sustentando enquanto uma escolha, o filme não abre mão da instituição materna negra como uma necessidade a ser preservada e perpetuada, construída se for o caso.

Alguns gestos vindos da literatura podem ajudar a iluminar essa escolha. A densidade dos relacionamentos maternos foi um mote recorrente para um conjunto de autoras negras estadunidenses no século passado. Elas escreveram ora do posicionamento de filhas, ora de

[130] Para esta passagem, optamos por traduzir o texto do inglês e não seguir a tradução oficial do livro de hooks no Brasil (2023), uma vez que essa frase na publicação brasileira não parece imprimir o mesmo sentido. No original: "I made a conscious choice to make Margaret who she is. It was my gift to her. Yet I am also blamed by people who see the film, who see Christa and Margaret as saints and think I'm a total bitch. I say, 'I am not a bitch, and they are not saints. I cut the film'".

mães, trazendo a influência dessas conexões nas suas construções de subjetividade e identidade coletiva. Maya Angelou tece mais de uma vertente de genealogia materna em seus romances: os cuidados e ensinamentos da avó no clássico *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola* (1969), acompanhados das lições das demais mulheres da comunidade. O tornar-se mãe na adolescência, no entanto, constitui um deflagrador para Angelou ressignificar os termos da relação com a própria mãe, resultando na construção de uma efetiva amizade que a ensinou como "o amor cura. Cura e liberta" (Angelou, 2018). Já em *Zami*, a epopeia "biomitográfica" de Audre Lorde, a relação materna é uma das mais intrincadas, cujas raízes remetem à ilha caribenha de Granada. Diante da dualidade entre o amor e o controle de uma mulher que tenta incisivamente moldar a filha para o que ela não é, o erótico emerge como um ingrediente fundamental nessa trajetória de autoelaboração. Uma construção e uma necessidade surgidas das entranhas da experiência ela mesma:

> Quando ouço as verdades mais profundas saídas da minha boca e que soam como a minha mãe, mesmo lembrando o quanto lutei contra ela, vejo que preciso reavaliar tanto nossa relação quanto as fontes do meu conhecimento. O que não quer dizer que devo romantizar minha mãe para apreciar o que ela me deu – mulher, negra. Não temos que romantizar nosso passado para estarmos conscientes de como ele semeia nosso presente (Lorde, 2019, p. 175).

Um ensinamento fundamental: apreciar não é o mesmo que romantizar. Nessas escritoras, as mulheres poderosas que as antecederam inspiram um sentido de entendimento de si, do que é ser mulher e negra numa sociedade que desumaniza ambas, e desse acolhimento é possível depreender uma fagulha de pertencimento no mundo. Algo que atravessa *Dust Tracks on a Road* (1942) pelo viés da perda, no qual Zora Neale Hurston evoca o marco infantil da morte precoce de sua mãe como uma das grandes cisões de amadurecimento na sua trajetória: "naquela hora começaram as minhas perambulações. Não tanto na geografia, mas no tempo. Então, não tanto no tempo, mas em espírito. Mamãe morreu ao pôr do sol e mudou um mundo. Isto é, o mundo que havia sido construído a partir do seu corpo e do seu coração" (Hurston, 2006, p. 7).[131] Nesse sentido, a perda da mãe é o significante do corte colonial que arrisca também a perda de cosmologia, território e língua originárias (ou maternas), com implicações devastadoras.

[131] No original: "That hour began my wanderings. Not so much in geography, but in time. Then not so much in time as in spirit. Mama died at sundown and changed a world. That is, the world which had been built out of her body and her heart".

O que esses livros e o filme de Billops apresentam é a complexificação da conceituação feminista de maternidade a partir de uma mudança de centro, em que o trabalho de maternagem em comunidades étnico-raciais vai além de "assegurar a sobrevivência dos próprios filhos biológicos ou da sua família", e sim de reconhecer "que a sobrevivência, a emancipação e a identidade individual exigem a sobrevivência, emancipação e identidade do grupo" (Collins, 1994, p. 47). Assim, no filme, a construção positiva da personagem da mãe adotiva, Margaret, é menos sobre reforçar um mito de amor materno – sacrificial e de base cristã ocidental – e mais sobre reconhecer uma linhagem afrodiaspórica feminina que fez com que fosse possível essa reflexão em primeiro lugar.

Fig. 62-63. Esculturas de Camille Billops: *Mother* (1971), à esquerda;
The story of mom (1981), à direita. [132]

3.3 Das imperfeições da forma

A única coisa que importava era aquilo em que acreditava;
o único roteiro que tinha de seguir era aquele que havia criado.
Era essa a esperança.

Saidiya Hartman

[132] Barro esmaltado com lã, madeira e resina. Fonte: https://ryanleegallery.com/artists/camille-billops/. Acesso em 10 nov. 2023.

"O cinema era só mais uma forma de arte, apenas um material diferente" – eis a resposta de Camille Billops quando indagada sobre a sua transição entre campos artísticos,[133] numa fala reveladora da sua abordagem direta e transdisciplinar para com as ferramentas oferecidas pelo novo meio. Investindo no eixo de "desfazer e refazer a forma fílmica", abordaremos agora o caráter esteticamente indisciplinar de *Finding Christa* de modo a reverberar toda a concepção artística da realizadora.

Um filme inclassificável que tem impresso na sua fatura o olhar camaleônico de Billops e seu "temperamento artístico" (Price, 2021), ao investir na retroalimentação entre linguagens, materiais e modos criativos. Mas também é uma obra que mobiliza formas relativamente tradicionais de emprego de sons e imagens, em que um conjunto de convenções de vertente documentária é abraçado naquilo que oferece de postura reflexiva acerca de uma "realidade" específica, bem como do potencial de gerar identificação e empatia com o público. Trata-se de convenções já sedimentadas e que, em teoria – ao menos para a historiografia oficial do cinema experimental –, iriam na contramão de um investimento vanguardista no cinema.

Em comparação, o caso da filmografia de Su Friedrich é exemplar: ela se encaixa sem grandes questionamentos num enquadramento "clássico" do que se entende por experimental. Isso ocorre, em parte, pelas estratégias de linguagem por ela convocadas: na sua exploração formalista do suporte, seja em película ou digital; no rigor que irriga a empreitada de *Sink or Swim* e que transparece em seu arranjo formal, como na ordenação seriada do filme ou na opacidade de seu dispositivo; ou ainda no diálogo da obra com outros campos artísticos e filosóficos, como a pintura, poesia e mitologia. Indo além dos aspectos formais, é evidente que o alinhamento de Friedrich com uma cena experimental se deve igualmente à sua posição histórica e política em determinado *milieu*. Como morar em Nova York entre os anos 1970 e 1980, em que pairava certa expectativa pelo "novo", visto o esgotamento que perpassava os movimentos vanguardistas anteriormente consolidados, da linhagem visionária simbolizada por Stan Brakhage ao cinema estrutural via Michael Snow e outros. Tal vínculo também é devedor do seu uso de 16mm, um suporte já chancelado, enquanto outras artistas que trabalhavam com vídeo naquele momento não teriam a mesma visibilidade;[134] ou de Friedrich ter tido como

[133] "Film was just another art form, just different material". Entrevista a Ameena Meer, 1 jul. 1992. Acesso em 6 ago. 2023.

[134] Tal qual os vídeos-dança de Shirley Clarke ao final dos 1970, ou os curtas abstratos de Barbara Hammer nos 1980, ambos consideravelmente ignorados pela crítica e curadoria especializadas.

professores os principais cineastas/teóricos que escreveram a história desse experimental norte-americano.

Pois bem, nenhum desses pontos se aplica exatamente a Camille Billops, posicionando-a num histórico distinto. Desse modo, o quê, na filmografia de Billops junto a James Hatch, *Finding Christa* em particular, sinaliza uma marca de experimentação para com a linguagem cinematográfica? Para esboçarmos saídas, vale deambular por alguns dos significados desses termos – experimental, vanguardista –, assim como convocar outras palavras para o debate.

3.3.1 *Radical em disputa*

Algumas páginas atrás, a definição oferecida por Carlos Adriano para o cinema experimental foi: um "espectro do cinema que cria e propaga novas formas e ideias, que trabalha à margem a essência e a liberdade de invenção, que é radical quanto à linguagem e utópico quanto ao projeto" (Rosa, 2016, p. 15). A palavra "radical", mencionada aqui, é particularmente instigante para esta discussão dado o seu sentido multifacetado nos pensamentos feministas. Se, ao final dos anos 1960, esse termo foi usado como maneira de nomeação por uma perspectiva específica de ativismo e teorização no mundo anglófono – ou seja, as "feministas radicais" –, num sentido mais abrangente, trata-se de uma noção que nunca deixou de estar em disputa. Naquele momento histórico nos EUA, eram diversos os grupos feministas a agir simultaneamente e empregar esse termo; suas crenças eram de que a subjugação comum de todas as mulheres pelo patriarcado (personificado na categoria "homens") era a problemática central a ser identificada e combatida, uma vez que teria supostamente atravessado uma história mundial.

O investimento numa nomeação radical surgiu, então, como maneira de agregar participantes em prol de mudanças vindouras e demarcar um compromisso revolucionário de substrato teórico socialista, bem como se diferenciar de outras perspectivas igualmente ditas feministas.[135] É, inclusive, dessa linhagem declarada radical a maior disseminação dos grupos de conscientização feministas, nos quais se popularizou a expressão "o pessoal é político". Contudo, ao longo das décadas, uma série de críticas e questionamentos às pautas dessa vertente se mostrou incontornável, resultando em um debate extenso que extrapola o escopo deste

[135] A nomeação dessa vertente buscava, em parte, diferenciar-se das feministas "liberais", cujo foco estava em questões econômicas e sociais na busca por uma suposta igualdade entre os sexos dentro de instituições previamente consolidadas; além da busca por se distinguir de vertentes mais explicitamente marxistas, que lidavam com as implicações da luta de classe (e não exclusivamente do patriarcado) como a matriz opressora de mulheres nas sociedades ocidentais. Cf. item 1.2 – Quando o pessoal se torna político.

trabalho. Dessas questões, citamos a rejeição de várias militantes radicais contra pessoas dissidentes de gênero (quando não uma assumida transfobia) e a maneira como tal vertente de pensamento se revelou, com o passar do tempo, não tão oposta assim a um individualismo de caráter burguês e imperialista que acabava por alimentar, ao invés de combater, as profundas desigualdades vigentes.[136]

Já para os pensamentos feministas negros e as organizações de mulheres não brancas, o significado de "radical" seguiu um caminho bastante diferente. Para essas ativistas, a noção de radicalidade a nível de engajamento social, no sentido daquilo que permite vislumbrar transformações profundas que a princípio pareceriam impossíveis, sempre foi inseparável de um compromisso político antirracista, atuando tanto nas esferas ditas públicas quanto nos espaços domésticos. Estava lá nas mudanças advogadas por Angela Davis (2018), na sua luta contemporânea pelo abolicionismo prisional nos EUA, ou melhor, contra o lucrativo complexo industrial prisional que afeta majoritariamente pessoas afroamericanas, ao nos convidar a imaginar um mundo sem a naturalização das prisões como as conhecemos.

Radicalidade que também consta no subtítulo de *This bridge called my back* (1983), ao reunir "escritos de mulheres não-brancas radicais", ou no manifesto do coletivo *Combahee River Collective*, publicado em 1977, com a declaração de que "as políticas mais significativas e potencialmente mais *radicais* surgem da nossa própria identidade. (...) Rejeitamos os pedestais, a condição de rainha e ter que andar dez passos atrás. Sermos reconhecidas como humanas, plenamente humanas, é suficiente" (Combahee River Collective, 2000, p. 267).[137] Uma palavra que apareceu muitas décadas antes, quando, em 1949, a revolucionária Claudia Jones, originária de Trinidad e Tobago e de filiação ao partido comunista estadunidense, publica ideias antes inconcebíveis para um programa de engajamento ao partido. Ela escreve que "a condição triplamente oprimida das mulheres negras é um barômetro para a condição de todas

---

[136] Um debate que permanece relevante até os dias de hoje, visto a crescente adesão a perspectivas feministas que se declaram "críticas à noção de gênero". Disso resulta o que se denominou TERF (*Trans Exclusionary Radical Feminist*), um acrônimo que designa mulheres que se declaram radicais (ou RadFems) e que estariam lutando pelo fim da segmentação social por gênero, por entendê-la como fruto da dominação patriarcal. Na prática, contudo, essas posturas disseminam visões explicitamente violentas e preconceituosas direcionadas a pessoas trans, especialmente mulheres trans. Dentre vários exemplos, citamos o livro *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male* (1979), de Janice Raymond. Tais visões se aproximam perigosamente do ideário de uma extrema direita contemporânea reacionária, de fundamento misógino, homofóbico e excludente, na sua obsessão por combater o que chama de "ideologia de gênero", uma falácia sem qualquer fundamento lógico. Sobre esse tema, uma reflexão precisa está no vídeo *Gender Critical*, de Natalie Wynn / ContraPoints, que destrincha os principais aspectos desse debate. Vídeo legendado disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1pTPuoGjQsI&t=77s&ab_channel=ContraPoints. Acesso em 5 set. 2023.

[137] No original: "...the most profound and potentially most radical politics come directly out of our own identity. (...) We reject pedestals, queenhood, and walking ten paces behind. To be recognized as human, levelly human, is enough".

as mulheres" (Jones, 2011), concluindo que "a luta pela plena igualdade econômica, política e social da mulher negra é do interesse vital dos trabalhadores brancos, da luta pela conquista de igualdade para todas as mulheres" (Ibid.).[138]

Esses são apenas alguns exemplos de uma longa linhagem de teorização e ação feministas de mulheres cor, que não surge com o séc. XX. Ao contrário, ela se enraíza desde muito antes da emancipação das pessoas escravizadas no país, ainda que a parcela escrita dessa historiografia apresente mais lacunas do que continuidades. Pois, como identifica Barbara Smith (uma das intelectuais americanas mais reconhecidas pós anos 1970): "a própria natureza do pensamento e ação *radicais* é que eles têm resultados exponenciais de longo alcance. Mas como todas as formas midiáticas ignoram as mulheres negras, em particular as feministas negras (...), poucas pessoas sabem os detalhes das nossas conquistas" (Smith, 1995, p. 259).[139]

Quando levamos a ideia de radicalidade para o terreno das imagens, do cinema em particular, outros caminhos de abordagem são necessários. Mas o que interessa é a investigação do que se pretende radical como um movimento de desnaturalização, de imprimir uma estranheza no que foi dado como natural, imutável, perene. Um mote que se materializa de diferentes maneiras, não necessariamente pela via da ruptura total com as tradições herdadas; pode, inclusive, mobilizar um conjunto de normas e discursos já assentados, tidos como constitutivos de determinado regime vigente. O importante é que esse movimento permita vislumbrar horizontes de existência e de experiência estética que escapam às forças historicamente totalizadoras, tanto nos modos de estar no/ver o mundo, quanto na elaboração de um universo cinematográfico.

No cinema de Camille Billops, os gestos radicais manifestam-se de diferentes maneiras. De partida, está no seu investimento fílmico a respeito das particularidades das vivências femininas negras e na amplitude de suas perspectivas figuradas em imagem, especialmente nas interações íntimas entre elas, com uma sensibilidade que raramente encontrou abrigo na história dominante das formas cinematográficas. Também está na escolha por tocar em assuntos que as comunidades que a diretora integra procuraram evitar. Em termos de pautas feminista, alguns

---

[138] Ensaio "We Seek Full Equality for Women", publicado originalmente em 1949. O texto foi republicado no livro *Claudia Jones: Beyond Containment,* organizado por Carole Boyce Davies (2011), autora que investiga a extraordinária trajetória militante de Jones, ainda hoje desconhecida pelas historiografias feministas. No original: "the triply-oppressed status of Negro women is a barometer of the status of all women, and that the fight for the full economic, political and social equality of the Negro woman is in the vital self-interest of white workers, in the vital interest of the fight to realize equality for all women".

[139] Barbara Smith, "Some Home Truths on the Contemporary Black Feminist Movement" (1985). No original: "the very nature of radical thought and action is that it has exponentially far-reaching results. But because all forms of media ignore Black women, in particular Black feminists (...), few know the details of what we have accomplished".

desses temas são o envelhecer feminino, junto ao desejo amoroso e sexual intergeracional (no curta *Older Women and Love*), a recusa da maternidade e o investimento na adoção (*Finding Christa*), ou a compreensão de relacionamentos interraciais, circundados pela moldura histórica do racismo (em *The KKK Boutique Ain't just Rednecks* e *A String of Pearls*). No que tange a comunidade afroestadunidense, essa radicalidade está igualmente na aposta em investigar assuntos que têm o potencial de serem usados contra ela, especificamente os estereótipos que associam as pessoas negras a imaginários de perpetuação da violência, abuso de drogas, famílias disfuncionais e tudo que poderia pôr em risco a respeitabilidade de uma classe média negra em sua estratégia de sobrevivência num cenário supremacista branco.

Tudo isso diz também de um lugar de ativismo político dentro dos filmes, assim como da atuação militante de Billops, junto a James Hatch, fora do cinema. Evoca o legado revolucionário histórico do povo preto junto à contribuição secular das teorizações de mulheres afrodiaspóricas, como as citações acima exemplificam. Gestos que têm como foco transformar os tecidos de organização social, política, econômica, o que igualmente se concretiza em escolhas estéticas, como veremos adiante, sem, com isso, cair na falácia de opor "forma" x "conteúdo". Com isso, alarga-se o que convocamos até agora como experimental para se referir ao cinema, sendo mais produtivo investir na via de um aberto "experimentar". Um movimento que aposta nessa ideia mais enquanto verbo do que propriamente um substantivo, sempre cambiante, em processo e imperfeito.

Fig. 64: Camille Billops no seu ateliê. Fotograma de *Finding Christa* (1991).

Para refletir sobre os cinemas negros à luz dessa noção de radicalidade, é preciso empreender dois movimentos contrários. De um lado, o movimento que aproxima tais obras ao que tradicionalmente foi denominado experimental ou vanguarda, de modo a reinventar, mas

ainda subscrever, essa terminologia e histórico específicos. E, do outro, o gesto que busca traçar outros entendimentos dessa radicalidade no cinema, menos afeita às convenções particulares de determinada vanguarda e seus ímpetos de ruptura desconstrutivista, e mais atenta à elaboração de formas audiovisuais inovadoras desde convenções narrativas previamente reconhecíveis e consolidadas, apropriando-se delas de uma outra maneira. Olhemos, por ora, para o primeiro desses gestos, trazendo para a comparação um dos movimentos cinematográficos mais conceituados e influentes do século passado: a escola de Los Angeles.

Cineastas do *L.A. Rebellion*, como ficariam conhecidas/os (em uma denominação combativa), empreenderam uma verdadeira emancipação da imagem por meio do "ato revolucionário de humanizar pessoas negras" (Field; Horak; Stewart, 2015, p. 1). Filmes que recusavam o apagamento das produções Hollywoodianas e suas cópias, a superficialidade de representação de algumas das obras alinhadas ao signo da *blaxploitation*[140] e os estereótipos que alimentam a mídia hegemônica, como também rejeitavam as imagens estritamente "positivas", de substrato essencialista, que pouco complexificavam as realidades e indivíduos retratados.[141] O que não significa, entretanto, que tais produções estivessem imunes a recair em construções de personagens que também operavam dentro de estigmas dicotômicos patriarcais. Esse seria um dos dilemas quando a representação "da experiência negra é moldada apenas pelo foco na raça, quando se ignora os modos como sexo e classe mediam a identidade racial" (hooks, 1996, p. 126). Frente à multiplicidade dos gestos empreendidos em obras tão distintas, elencamos um traço específico para este debate: as diferentes estratégias de autoinscrição, especificamente por parte das diretoras mulheres.

Em seu artigo, Jacqueline Stewart identifica quatro movimentos recorrentes nas obras do *L.A. Rebellion* para a implicação de uma subjetividade autoral no que, e em como, se narra. O primeiro gesto é a invocação de relações familiares, demonstrando como essas/esses cineastas "estão trilhando os caminhos de seus ancestrais e/ou abrindo novos caminhos para as próximas gerações" (Stewart, 2015, p. 286).[142] Já o segundo seria o movimento de analisar os

---

[140] Um modo de cinema comercial que se popularizou nos EUA a partir da década de 1970, usualmente com um baixo custo de produção e não considerado de alto valor artístico, que envolvia majoritariamente atores negros e era voltado para um público negro. Um breve apanhado das nuances desse gênero está disponível no texto: SPINGER, C. "Blaxploitation Reexamined: one critic's reinterpretation" (25 fev. 2022) em: https://www.blackpast.org/african-american-history/perspectives-african-american-history/blaxploitation-reexamined-one-critics-reinterpretation/. Acesso em 5 set. 2023

[141] Há um extenso material publicado sobre esse movimento, dos quais destacamos o livro: *L.A. Rebellion: Creating a New Black Cinema*, organizado por Field, A.; Horak, J.; Stewart, J., 2015.

[142] Tal qual as jornadas acerca dos laços parentais, registradas nos filmes: *The Snake in My Bed* (1995), de Ijeoma Iloputaife; e no longa *Through the Door of No Return* (1997), de Shirikiana Aina. No original: "...by invoking familial relations, demonstrating how they are tracing the paths of their ancestors and/or laying new ground for the next generation".

processos de outros artistas tomados como exemplares, como no vídeo documental de Barbara McCullough, *Shopping Bags Spirits and Freeway Fetishes: Reflections on Ritual Space* (1979), cujo ponto de partida é investigar o conceito de ritual enquanto metodologia de criação artística, ao analisar o trabalho de quatro artistas negros contemporâneos. A presença da realizadora em cena permeia o filme como uma espécie de carta de intenções, especialmente quando ela compartilha suas próprias dúvidas e incertezas.

Um terceiro movimento recorrente, Stewart aponta, é o ato de "utilizar a performance para sinalizar as múltiplas identidades (não apenas raciais) e filiações reivindicadas em suas práticas criativas".[143] Algo palpável, por exemplo no curta de Zeinabu irene Davis, *Cycles* (1989), ou no vídeo de Julie Dash *Four Women* (1975) que costura quatro momentos de dança a partir da música homônima de Nina Simone. Uma canção que aborda estereótipos de mulheridade negra a atravessar a história dos Estados Unidos, entoada em uma primeira pessoa que se refrata na perspectiva de quatro personagens. E, por fim, ela destaca o movimento empreendido por trabalhos ficcionais que demonstram como os mundos negros apresentados em tela são filtrados pelas subjetividades e processos criativos de diretoras/es, o que atravessa toda essa vertente de cinema radical negro.[144]

Mesmo tendo nascido e crescido em Los Angeles, Camille Billops não chegou a integrar esse grupo, em parte por pertencer a uma geração anterior, em parte por residir na outra costa do país na época do início dessa produção. Contudo, todos os pontos elencados acima encontram materialidade, em diferentes graus, na sua filmografia, particularmente na sua trilogia familiar.

E onde reside, exatamente, a radicalidade formal de *Finding Christa*? Uma maneira de começar a responder está na porosidade do filme a outros modos de enunciação artística. Está na abertura para as linguagens teatrais, dramatúrgicas, pictóricas e literárias, reverberando a liberdade criativa de Billops no trânsito por campos distintos. Afinal, o cinema seria "só mais uma forma de arte", diria a artista. Em *Finding Christa,* duas dessas facetas são mais relevantes: a relação com o universo das artes cênicas, com as sequências de ares teatrais que pontuam a narrativa; bem como a influência das artes visuais na construção fílmica, notadamente pintura, fotografia e escultura, vinda tanto da obra da própria Billops, quanto de outras artistas a ela contemporâneas. E é isso que buscamos identificar nas próximas páginas.

---

[143] No original: "...to use performance to signal the multiple (not just racial) identities and affiliations they claim through their creative practices". Ibid., p. 286.

[144] No original: "...demonstrate how the Black worlds they feature on-screen are filtered through their subjectivities and creative processes".

3.3.2 *Sob o risco do artifício*

O ambiente é de espetáculo, num palco algo mambembe, com um tecido preto, cadeiras e iluminação de alto contraste. Paramentado com um par de óculos de sol e uma enorme rosa de papel crepom pendurada na lapela, na qual se lê "juiz" escrito à canetinha, o apresentador (interpretado pelo notório dramaturgo George C. Wolfe)[145] anuncia o início dos testes para o recital "mãe e filha". A primeira e única concorrente é Bootsie/Camille. O tom é cômico, explorado pela via do absurdo e dos signos de precariedade, tal qual numa apresentação escolar em que certo grau de mal desempenho é esperado. Corta para Billops no palco, com um figurino de mangas bufantes e corte antiquado, quase infantil, tentando dublar a música que está sendo ouvida, uma canção popular do Sudão algo desafinada. A esquete se desenrola até ela perceber que a pessoa ao seu lado, tocando teclado e vestida em roupas masculinas, era, na verdade, a "filha", culminando em uma exagerada expressão de espanto de sua parte. Já Christa está usando um forte delineado preto nos olhos, além de tranças pequenas, que se tornaram marcas registradas do estilo de Billops por décadas. Isto, em parte, reforça a ideia de semelhança entre elas mesmo que criada artificialmente, sublinhando o caráter fabricado desse tipo de similitude por genealogia familiar.

Aqui, é óbvia a metáfora da impossibilidade de Billops cantar a música que a faria ganhar o papel de "mãe"; ela está sempre fora de tom ou de sincronia, à medida que seu desempenho é julgado pelo tribunal dos bons costumes, personificado pelo amigo George – ou seja, por alguém em quem ela confia, assim como os integrantes da família foram os primeiros a condenar o seu ato. No palco, ela tenta sustentar a atuação como se pudesse efetivamente desempenhar o papel materno, como provaram os quatro anos em que tentou ser a mãe de Christa, sem sucesso. Ademais, é notável a oscilação entre agir como criança ou como adulta, ou entre o que se espera de mãe ou de filha, algo reforçado pelo plano seguinte, que a mostra correndo jocosamente de um lado para o outro da sala, trotando de modo infantil em direção à câmera.

---

[145] A influência de George C. Wolfe sobre a filmografia dos dois diretores, especialmente com seu espetáculo *The Colored Museum* (1985), foi esmiuçada em debate com as pesquisadoras Racquel Gates, Jessica Green e Melissa Lyde em 3 fev. de 2023, parte integrante da retrospectiva *A String of Pearls: The Films of Camille Billops & James Hatch*, organizada pela Third World Newsreel na Brooklyn Academy of Music-NY. Fonte: https://www.bam.org/film/2023/the-kkk-aint-just-rednecks-take-your-bags. Acesso em 10 set. 2023.

Fig. 65-67: Um jogo de cartas e A noiva. Fotogramas de *Finding Christa* (1991).

Uma segunda cena nesses moldes traz um jogo de cartas entre duas oponentes: de um lado, Billops, do outro, Christa, com pesadas joias douradas e roupas de cores expressivas. Um tecido estampado cobre a mesa onde uma carta já havia sido tirada, imprimindo certa atmosfera estrangeira, quase mística, ao ambiente como um todo. O tamanho das cartas também é muito maior do que num baralho normal; elas são exageradas, como tudo nesse pequeno universo de fantasia enraizado em sentimentos muito concretos. Nesse jogo no mínimo curioso, situado entre o carteado e o tarô e cujas regras são desconhecidas (ou que, na verdade, pouco importam), a cada rodada são trocadas lembranças pessoais que podem dizer respeito à pessoa que enuncia, à família das jogadoras ou mesmo às memórias que se tem uma da outra. Basicamente, cada jogada remete ao que cada mulher carrega como sua bagagem de vida. A performance de competição opera como uma espécie de dispositivo ficcional para a reelaboração dos sentimentos ambíguos que emergiram desse reencontro real, ocorrido quase uma década antes. Mas isso não significa que esse dispositivo consiga efetivamente alcançar um caminho de reconciliação, sobretudo porque nenhuma das situações efetivamente chega a um desfecho.

As cartas nas mãos de Billops contém palavras que aludem indiretamente ao que foi visto e ouvido. Substantivos como “bigode” e “olhos”, que podem remeter aos seus pelos faciais e a estranheza causada na filha num primeiro momento – “Bootsie é uma hippie!”, a jovem diz

ao telefone para a mãe adotiva. Ou palavras como “mãos” e “polvo”, evocando a ideia de que a diretora se sentiu sufocada pela necessidade de toque físico da parte de Christa, como se estivesse sendo novamente presa pela caixinha da maternidade, como desabafa em voz *over*. Mas em nenhum momento temos acesso às cartas de Christa, quais seriam as suas confidências; aliás, o mesmo ocorre na sequência do recital, em que nunca presenciamos seu teste para interpretar a filha (um papel que seria desempenhado “naturalmente”, talvez possamos depreender). De todo modo, tal visão parcial, que assume o lado de Billops, indica como a perspectiva discursiva do filme, e, por consequência, a nossa (espectatorial), permanece atrelada ao ponto de vista da realizadora, ainda que existam diversas tentativas de transpor essa barreira – ou melhor, de construir pontes – e igualmente incorporar a visão de Christa ao filme.

Um exemplo dessas tentativas está na oscilação discursiva das cartelas, que dividem o longa em quatro partes. A primeira pergunta “Por que você me deixou?”, com a jovem a ocupar a primeira pessoa gramatical e interpelar a realizadora sobre ter sido entregue para adoção. Já a segunda e terceira cartelas, “Christa, onde você estava?” e “Ok Christa, e agora?”, assumem o ponto de vista oposto, de Billops e Hatch, ou seja, a ótica da realização fílmica que ali devolve a indagação para a sua personagem, apresentando seu passado e futuro. E a última frase, “Quase em casa”, não traz uma indicação clara de quem enuncia ou para quem, pretendendo-se mais distanciada (objetiva ou polifônica?), sendo endereçada, talvez, a um abstrato “todos nós”. Outro exemplo está nas cenas que parecem ter sido concebidas conjuntamente entre diretores e personagem, ou mesmo correspondendo a um desejo que partiu da jovem. Trata-se de variações sobre um mesmo tema, focadas na vida de recém-casada de Christa, às voltas com o choque entre um ideal romantizado do casamento e o dia a dia nada glamouroso dessa relação heteronormativa. Do marido sequer sabemos o nome, então ele certamente não é um personagem relevante. São passagens singelas, quase autoexplicativas: Christa se ferindo com o espinho de uma rosa, usando luvas de boxe ou vestida de noiva enquanto passa pano na cozinha.

Em todas essas sequências de inclinação teatral, a mudança no regime de enunciação sinaliza com mais evidência a contribuição de James Hatch na construção do longa. Ele que permanece no antecampo durante as entrevistas, abstendo-se de intervir nas conversas e que traz sua trajetória de décadas no pensamento teatral para a construção desses momentos. A influência aqui não é tanto pautada por uma dramaturgia em moldes clássicos, posto que não é o texto que possui predominância. A impressão é de que importa menos o desenrolar narrativo das situações e mais a “cena” que cada uma instaura, aquilo que essas imagens-sínteses simbolizam e desencadeiam.

Assim, o investimento no artifício não naturalista, marcado pelo viés da fantasia, como também do exagero, emerge como um caminho fundamental para analisar o cinema de Billops e Hatch. Não como algo circunscrito às cenas teatrais, mas abrindo o filme para certa qualidade própria das artes visuais, especificamente da criação artística da diretora em outros suportes. São obras que, principalmente na pintura, gravura e escultura, investem em representações dotadas de uma dimensão desnaturalizante dos aspectos cotidianos, ao mesmo tempo em que se mantêm atreladas ao compromisso de documentação de certa realidade marginalizada, filtrada por seu ponto de vista. E muitas dessas obras de arte estão incluídas neste filme, com filmagens de exposições e galerias integrando a primeira seção do filme, dedicada ao estabelecimento dela como artista a partir dos anos 1960.

Nesse sentido, podemos apontar a invocação de elementos surrealistas em muitas dessas peças, o que se estende aos filmes, a começar com a perspectiva onírica que atravessa a gravura que abriu este capítulo. Algo reforçado pela declaração de Billops e Hatch em entrevista, de que as passagens explicitamente teatrais de *Finding Christa* (como as descritas acima) tinham por intenção expressar sentimentos que não poderiam se manifestar de outra maneira. Surrealismo que mantém uma relação profundamente ambígua sobre o que toma como referente, aberto para novos modos de ver, organizar, interpretar e se relacionar com o vivido; ou seja, postulando uma concepção muito particular de construção de realidade. Nesse pensamento surrealista, o onírico não estaria restrito a uma esfera individualizada ou atomizada, e sim seria entendido como um caminho de libertação potencialmente coletivo.

Sobre essa vertente no cinema, Ismail Xavier sugere que "o discurso surrealista é um ato poético de libertação frente às repressões sociais", em que "o seu imaginário excita as profundezas da psique, dirigindo-se ao inconsciente na sua própria linguagem" (Xavier, 2005, p. 114). A esse desejo de libertação de que fala Xavier, soma-se, decerto, a recusa à pacificidade da estética realista-naturalista do cinema hegemônico, investindo numa produção imagética que obedeceria "a outros imperativos que não os da verossimilhança e os do respeito às regras da percepção comum" (Ibid., p. 113). Pois, como diria o artista e cineasta Luis Buñuel, tomando como inspiração uma frase de André Breton (um dos que primeiro encabeçou a linhagem francesa dessa vanguarda, no começo da década de 1920): "o que é mais admirável no fantástico é que ele não existe, tudo é real" (Ibid., p. 112).

Nesse sentido, *Finding Christa* não carrega o mesmo grau de ruptura com os modos tradicionais de criação imagética que as pinturas, gravuras e esculturas de Billops. Indo na contramão do estilo dos seus objetos artísticos, seu primeiro longa-metragem articula procedimentos usualmente realistas atuantes no universo documental *mainstream* televisivo,

das reportagens aos filmes de propaganda, combinando tais convenções junto a outras influências de modo que algo nessa junção resulte diferente, estranho. O que permanece como herança surrealista é o desejo último de libertação, bem como a consciência de que uma dimensão alternativa de fabulação e construção de laços (e de realidade) só se dá coletivamente.

3.3.3 *Militância e artes negras mulheristas*

Ultrapassando a especificidade deste filme, em um movimento que é de certo modo centrífugo, um comentário sobre os caminhos de militância política da realizadora mostra-se pertinente. Após mudar-se para Nova York ao final dos anos 1960, Billops se tornaria uma das coordenadoras da *Black Emergency Cultural Coalition* (BECC), organização criada em 1968-69 em resposta à ausência de artistas afroamericanos nos principais museus da cidade e que, em 1971, passaria também a realizar um programa de ensino em artes em instalações penitenciárias.[146] Ela também participaria da *Just Above Midtown*, galeria e laboratório de arte e ativismo negro situada em Manhattan, entre 1974 e 1986.[147] Mas, acima de tudo, ela e James Hatch transformariam sua própria casa – seu loft no Soho – num dos espaços cruciais para articulação, formação, preservação e gestação de ativismo cultural e político, tornando-se um dos lugares centrais de encontros intergeracionais negros com o passar dos anos. Apartamento esse que aparece em diferentes momentos de *Finding Christa*, constituindo-se como mais um movimento que força novas delimitações entre o que seria espaço público e privado.[148]

Um gesto de radicalidade que ecoava a estilística de outras/os artistas e ativistas estadunidenses da sua época, a explorar distintos suportes. Assim fizeram nomes como Faith Ringgold, Victoria E. Browne, Carrie Mae Weems e Emma Amos, trabalhando contemporaneamente a Billops em Nova York, por vezes em parceria com ela. Reverberando os pensamentos feministas negros sendo gestados em outras áreas naquelas décadas, como

---

[146] O surgimento da coalizão teve como disparador a exposição "Harlem on My Mind" no Metropolitan Museum of Art, em 1969, e sua representação problemática dos sujeitos retatados; alguns dos criadores incluíram também Clifford R. Joseph, Benny Andrews e Vivian E. Browne. E as atividades realizadas na comunidade carcerária surgiram no encalço dos protestos massivos ocorridos na penitenciária novaiorquina de Attica, em 1971, culminando no massacre de dezenas de encarcerados. Fonte: https://archives.nypl.org/scm/20908. Acesso em 15 set. 2023.

[147] As obras de Billops recentemente integraram a exposição *Just Above Midtown: Changing Spaces*, realizada no MoMA-NY entre out. 2022 e fev. 2023.

[148] Outras ações que incluíram a arte de mulheres negras após a década de 1960 foram: o coletivo *Where We At* (WWA), co-organizado por Faith Ringgold; o ativismo antirracista no mundo institucional das artes visuais, incluindo a *Black Emergency Cultural Coalition* (BECC), a *Art Workers' Coalition* (AWC) e a *Women, Students and Artists for Black Art Liberation* (WSABAL); o *Combahee River Collective* e os escritos feministas negros; ou o coletivo de artes cênicas *Rodeo Caldonia High-Fidelity Performance Theater*. Informações contidas em Morris; Hockley (2017).

abordado no primeiro capítulo, suas redes de aliança não eram restritas somente a mulheres, tal qual almejavam as vertentes dominantes dos movimentos feministas, e sim contemplavam coletivos de homens negros e pessoas não-brancas de diferentes procedências. Em termos de coletivos feministas mais amplos, foi através de Vivian Browne que Billops passou a contribuir para a galeria e cooperativa feminista SOHO20, encabeçada pela artista branca May Stevens. E foi por meio de Stevens, junto à artista negra Emma Amos, ambas integrantes da coordenação da revista feminista *Heresies Collective* (em atividade entre 1976 e 1993), que Billops teria momentos de aproximação com esse coletivo específico.[149] Mas sua postura perante tais organizações feministas, majoritariamente de classe média e integrantes brancas, era alimentada por desconfiança. Em entrevista a Valerie Harris para a *Heresies*, quando a diretora é indagada sobre o racismo inerente ao movimento feminista, ela diz que lida:

> Da mesma forma que lido com o racismo de toda a sociedade. É preciso encontrar uma área de expressão para si, pois, se você for ceder à impotência pessoal, é melhor desistir. (...) Como as mulheres das quais você reclama neste coletivo, as que controlam esta revista. Por que elas estão nesse coletivo? Elas estão como um veículo para alcançar outras coisas, para conseguir parte do poder. E eu entendo isso. Não tem a ver com irmandade. A irmandade é um veículo que não me inclui, exceto quando é conveniente. Portanto, se eu chegar lá e conseguir algo daquela mesa, tomarei um pouco daquilo, porque é tudo o que vou conseguir de todo modo. Mas, enquanto isso, vou ali e crio uma coleção para o acervo Hatch-Billops. Isso me dá um outro tipo de poder (Billops, 1979).[150]

A realizadora ecoa a visão de muitas das artistas negras e racializadas daquele cenário estadunidense, especialmente nas suas resistências frente a uma ideia abstrata de união entre mulheres, aqui nomeada de irmandade, tendo como vetor um recorte exclusivo de gênero. Algo que lhes soava no mínimo ingênuo, quando não potencialmente exploratório, além de evidenciar as tensões entre o pensamento radical negro e as ações feministas propagadas por uma classe privilegiada. Ao mesmo tempo, Billops também indica como era necessário negociar com esses espaços, sujeitos e organizações para que avanços pudessem acontecer. Essa fala personifica a ampla gama de disputas e tensões que sempre permeou a relação entre

---

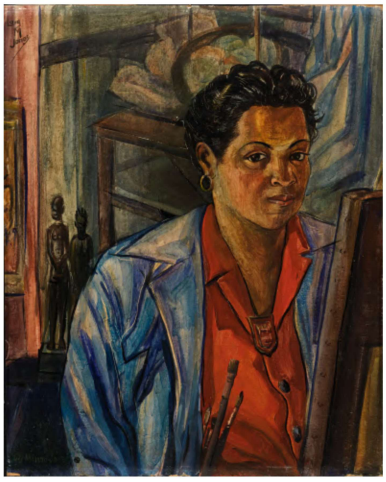
[149] Informações no catálogo da exposição *Friends and Agitators*, organizado por Ethel Renia (2021).

[150] Entrevista de Camille Billops a Valerie Harris na edição #8 da *Heresies*, v. 2, n. 4, 1979. No original: "The same way I deal with the racism of this entire society. You have to find some area of expression for yourself because if you're going to admit to personal powerlessness, then you might as well forget it. (...) Like those women you complain about in that collective, the ones controlling this magazine. Why are they doing this collective? They're doing it as a vehicle to do other things, to get to some of the power. And I understand it. It has nothing to do with sisterhood. Sisterhood is a vehicle that doesn't include me except when it's convenient. So if I get up there and snatch a little something from that table, I'll take some of that, because that's all I'm gonna get anyway. But in the meantime, I'll go over here and do this Hatch-Billops Collection. It gives me another kind of power". Fac-símile disponível em: http://heresiesfilmproject.org/archive/#1180. Acesso em 30 ago. 2023.

pessoas engajadas em mudanças feministas no mundo, especificamente no universo das artes e da cultura, e que encontra concretude em como essas artistas específicas oscilavam entre a militância junto a coletivos negros e a atuação com grupos exclusivos de mulheres, principalmente brancas.

Retomando Benita Roth a respeito dos movimentos feministas negros setentistas nos EUA, elas estavam implementando uma espécie de "'centro de vanguarda' em termos de abordagem ideológica ao ativismo feminista", na consciência de "que a libertação das mulheres negras, oprimidas pela raça, gênero e dominação de classe, significava a libertação de todos" (Roth, 1999, p. 75). Perante a grande complexidade de cada uma das artistas acima mencionadas, destacamos aqui três dos gestos mulheristas negros implementados em obras contemporâneas a Billops e que ressoam motes caros ao seu trabalho cinematográfico.

Gesto número um: o *(auto)retrato da artista quando mulher negra.*



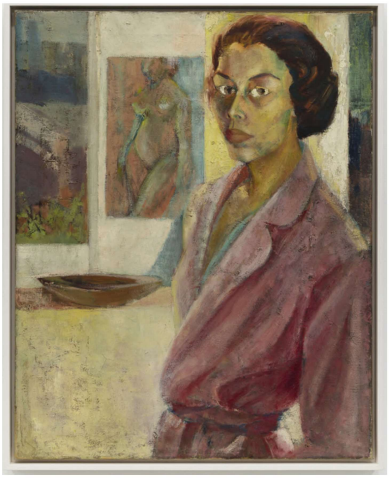


Fig. 68-69: Pinturas: *Self Portrait* (1940), de Loïs Mailou Jones;
Vivian (Self-portrait) (1965), de Vivian E. Browne.

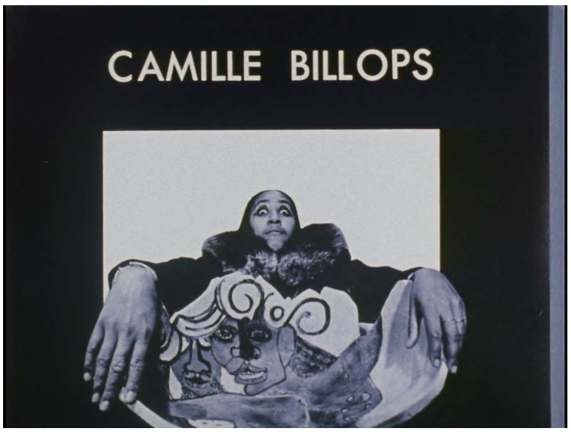


Fig. 70: Fotograma de *Finding Christa* (1991).

Em ambas as pinturas, o conjunto de elementos contribui para a filiação a um legado artístico específico que converge nessa figura criadora. Loïs Mailou Jones,[151] que pertenceu a uma geração anterior à de Billops, traz componentes reconhecíveis do seu ofício, como os pinceis e o pedaço de tela no lado direito, bem como pequenas estatuetas de matriz africana, que evocam o tipo de ascendência que se desejava imprimir ali. Já em Vivian Browne, trata-se de um espaço povoado por peças artísticas e um universo habitado por mulheres, posto que há um paralelismo entre a silhueta do fundo, que denota certa ideia de fertilidade por parecer estar grávida, e a própria presença de Browne no primeiro plano. São obras que convocam os corpos das criadoras como matéria artística, bem como das mulheres que lhes são próximas, conferindo centralidade para existências por tanto tempo tornadas invisíveis. Vemos aqui mulheres que escolhem retratarem-se *enquanto* artista, num gesto duplo de entendimento de si (autodefinição) e devolução de um olhar carregado de significados. Cada uma a seu modo, as duas pinturas acima evocam tradições figurativas de abordagem de corpos e espaços, com o uso expressivo de cores – da relação de contraste na primeira à paleta de tons pasteis da segunda – e diferenças marcantes quanto à natureza e qualidade dos traços, entre definido e difuso.

Tanto nas duas pinturas quanto no fotograma de Billops, em *Finding Christa*, as três artistas nos encaram; feições sérias e olhares penetrantes, sem receio do que essa devolução possa causar em quem olha, ou abalar no mundo. Já a fotografia de Billops opera sob um enviesado estatuto de autorretrato. O leve *contra-plongé* do enquadramento confere certa estranheza ao seu corpo, em que o tamanho das partes não parece condizer a uma proporção humana normal, ecoando a abstração da figura humana na obra que ela segura entre as mãos. É um retrato da artista, uma fotografia de arquivo captada previamente por outra pessoa e usada como material de divulgação para outras finalidades (também por isso seu nome está escrito na superfície). Mas ao ser retomada na montagem do filme, tal imagem torna-se então um autorretrato a partir de um gesto propriamente cinematográfico: é desse modo que a diretora escolher retratar a si própria, em conjunto com sua voz *over*, ao posicionar-se numa linhagem familiar artística feminina e afirmar, em resposta a Christa, que "ser artista era um traço de família".[152]

Gesto número dois: *performances de si na potência do cotidiano.*

---

[151] Jones traz a experiência artística junto ao movimento revolucionário *Harlem Renaissance* após os anos 1920.
[152] No original: "Artists run in the family".

Fig. 71-73: Fotografias da *Kitchen Table Series* (1990), de Carrie Mae Weems.

Fig. 74: Amigos em roda. Fotograma de *Finding Christa* (1991).

Em sua monumental série fotográfica *Kitchen Table Series*,[153] lançada no mesmo ano em que Billops terminava o seu primeiro longa-metragem, Carrie Mae Weems se dedica às complexidades de um ponto de vista negro e feminino a partir da esfera doméstica, em suas várias facetas subjetivas fragmentadas – esposa, mãe, amiga, amante, artista. Aqui, o mote da inscrição autoral aponta para uma filiação autobiográfica, impregnando-se da materialidade do corpo, da família e da vida da fotógrafa, que pertence a uma geração posterior às demais artistas citadas. Nessas imagens, diversas escolhas reverberam os filmes de Billops, bem como de outras cineastas afroamericanas da sua época: as interações miúdas do cotidiano tornadas acontecimentos artísticos; o ambiente doméstico esquadrinhado nos seus pormenores,

[153] Não entraremos aqui na complexidade dessa série por extrapolar o escopo da pesquisa, mas vale apontar que o conjunto é composto por 20 fotografias e 14 cartelas de textos, o que imprime novas camadas interpretativas e narrativas às imagens. Além do formato de instalação, a série foi publicada no livro *Carrie Mae Weems: Kitchen Table Series* (Weems, 2016).

reverberando a tensão entre clausura e acolhimento no recorte de um lar; o aspecto de serialidade do espaço e do tempo partilhados em família (sempre os mesmos e, no entanto, constantemente renovados); e a abordagem consciente entre a esfera privada ressignificada em sua expressão política e coletiva.

Também salta os olhos o desejo de narrativa que habita cada fotografia e, especialmente, o intervalo entre elas, na interação entre os elementos humanos, objetos inanimados e formas geométricas. São muitas as histórias possíveis aqui, potencializadas pelos aspectos de encenação e rigor que permitiram que essas imagens existissem: a só tempo, presenciamos acalanto e solitude, liberdade e rigidez de papeis de gênero, celebração de vida e constatação da falta. Um conjunto aparentemente contraditório de sentimentos que também emerge em *Finding Christa*, sob outros termos. Mas, diferente das fotografias de Weems, no caso do filme não há o mesmo tipo de controle formalista na composição de cena, ou uma busca por rigor no quesito de encenação, uma vez que é o signo do movimento que prevalece na obra, impulsionado pela aposta no improviso. Uma noção de movimento que não se imprime em termos de uma câmera na mão, por exemplo – são raros os momentos de maior espontaneidade do registro (o que se deve, em parte, ao planejamento de uma filmagem de baixo orçamento em 16mm). Mas uma qualidade de movimento daquilo que está sempre em transformação, na transitoriedade das construções de identidade, memória e dos laços ali registrados.

Isso fica latente na sequência do prólogo, que reúne os amigos Corrine Simpson e George Wolfe, imiscuída em um cenário cotidiano e com personagens reais interpretando a si mesmos. Cenas que quebram com certa expectativa de autenticidade e, por isso, soam relativamente falsas, como se o regime de enunciação escapasse momentaneamente às regras tácitas que regiam os demais relatos, fazendo com que o nosso pacto com o filme também vacile. Mas o importante aqui é não quebrar com a verdade desses sujeitos: acreditamos quando Corinne relata ter sido uma criança adotada e que tentou contactar a mãe biológica, e igualmente acreditamos em Billops quando ela diz ter medo de um reencontro, que não sabe se será capaz de fazê-lo, com esse sentimento de incerteza irradiando por todo o filme.

Gesto derradeiro: *o protagonismo revolucionário das pessoas "comuns"*.

Fig. 75: Serigrafia *Groovin' High* (1996) de Faith Ringgold.[154]

Fig. 76: Foto de encontro de família. Fotograma de *Finding Christa* (1991).

A primeira imagem apresenta um trabalho em serigrafia de Faith Ringgold, cujo título faz referência a um jazz dos anos 1940; ela evoca as memórias da artista dos bailes de domingo e a comunidade negra do seu Harlem natal.[155] Em sua celebração incontestável de vida, a obra veicula uma multiplicidade etária e de gênero das pessoas retratadas, sem buscar uma pretensa unidade entre elas, e sim captar um instante no tempo, junto ao respeito perante esses sujeitos acerca da construção de suas representações. Já a imagem seguinte é uma fotografia de arquivo mobilizada na montagem de *Finding Christa*, mostrando uma reunião da família em Los Angeles, o que constitui um dos primeiros reencontros de Christa com a família na vida adulta.

---

[154] Serigrafia, 85.1 x 111.8 cm. Fonte: https://www.artsy.net/artwork/faith-ringgold-groovin-high-9. Acesso em 10 mar. 2024.

[155] Uma música bebop popular composta por Dizzy Gillespie. Fonte: https://www.mattmuseum.org/mattatuck_carousel/faith-ringgold/. Acesso em 10 mar. 2024.

Dessa fotografia reconhecemos alguns rostos, como Christa, Michael e Billops à direita, e as crianças que posteriormente aparecerão adultas em *A String of Pearls*, como Peter, Damon e Michael George. As demais pessoas ali figuradas são incógnitas inclusive para quem acompanha esta filmografia, abrindo um novo leque de interpretações. Essas duas imagens ressoam aquilo que confere singularidade a esses sujeitos, seus corpos e experiências, ao mesmo tempo que os retratam enquanto partes de uma coletividade instável e sempre por se construir. Obras que acolhem como cada indivíduo gostaria de se apresentar, ao mesmo tempo em que essa vontade é negociada com os desejos, compromissos e ideologias políticas das autoras. Não há uma enunciação proeminente do "si" aqui, ao menos não como protagonista individual, dando lugar ao foco nas várias pessoas desse entorno.

Para encerrar esta seção, tomemos a palavra "revolucionário", especificamente para pensar a dimensão de vanguarda à luz de um cinema nomeado militante.[156] Para a francesa Nicole Brenez (2007, p. 11), "um filme não é revolucionário porque aborda a revolução, mas porque revoluciona alguma coisa no mundo: uma situação concreta, o modo de organização das ideias, a resignação a um limite, o *zeitgeist* (o espírito da sua época)".[157] Frente às críticas que historicamente taxaram os cinemas de intervenção como não preocupados com questões de linguagem, ela destaca como este modo de fazer suscita as questões cinematográficas fundamentais: "por que fazer uma imagem, qual e como? Com quem e para quem? Com quais imagens ela entra em conflito? Por quê? Ou, em outras palavras, qual História queremos?" (Brenez, 2013).[158]

Levando isso para o cinema de Billops, o próprio mote do seu filme, em conjunto com sua forma idiossincrática, assinala uma postura de engajamento revolucionário no ato de "produzir e difundir imagens que a sociedade não quer ver" (Brenez, 2013, p. 45-47). É uma busca emancipatória antirracista e feminista cuja radicalidade vem da atenção às mulheridades negras e suas relações complexas. Uma revolução em tom menor, mas nem por isso menos relevante, muito pelo contrário. Tal aposta está na escolha por aliar elementos e procedimentos a princípio díspares ou em desacordo, como também ocorre nas suas obras de arte, de impregnar

---

[156] Uma terminologia que permanece em disputa: cinema militante, politicamente engajado, de intervenção ou de contra-informação, com diferentes significados e contextos. Há uma extensa bibliografia em português sobre esse campo teórico, da qual destacamos a tese de Julia Fagioli (2017).

[157] No original: "Un film ne pas révolutionner parce qu'il traite de la révolution mais parce qu'il révolutionne quelque chose dans le monde: une situation concrète, l'organisation des idées, la résignation à une limite, le *Zeitgeist* (l'esprit de temps)".

[158] No original: "the cinema of intervention exists only insofar as it raises the fundamental cinematographic questions: why make an image, which one, and how? With whom and for whom? With which other images does it conflict? Why? Or, to put it differently, which history do we want?".

o desejo de documentação visual com a elaboração de uma fantasia e um artifício, de pleitear formas não estratificadas de apreensão e organização de mundo.

Uma aposta que diz da implementação efetiva de um método, guiado pelo imperativo do experimentar. Nisso, o improviso surge como um aspecto de relevo, evidente no investimento em um modo de produção caseiro e de baixo orçamento, em filmes feitos com as pessoas e os meios que eram acessíveis. Algo sublinhado pela montadora do filme, ao afirmar que quase não houve "sobra" de material, praticamente todos os planos captados foram usados na montagem.[159] Não por acaso, aquilo que move essa elaboração cinematográfica é menos um estilo ou forma pré-determinada, e mais uma atitude que busca intervir no mundo vivido e das imagens. A invenção de uma linguagem condizente não somente com o assunto do qual se fala, mas também para quem se fala – a começar com seu público primeiro, os sujeitos que aparecem no filme e que têm suas performances e histórias acolhidas. E que se infiltra em toda a sua concepção de metodologia artística, constituindo uma ação vanguardista.

[159] Comentário da montadora Paula Heredia na mesa de debate online que contou também com a presença de Michelle Materre e Michele Prettyman, realizada em 29 out. 2020 e organizada pela distribuidora *Third World Newsreel*, disponível no seu canal do YouTube.

3.4 Carta a Camille Billops

Fig. 77: Painel: “Carta a Camille”. Fotogramas de *Finding Christa* (1991).

Recife/ Filadélfia/ Belo Horizonte, 31 de dezembro de 2023.

Cara Camille,

É um pouco estranho começar uma carta para uma pessoa não mais nesse plano. Não tanto pelo que é dito, mas pelo enunciar; um movimento que parece chamar mais atenção para a dimensão de escritura ela mesma, na sua intrincada criação de sujeitos e tempos que só se constituem na linguagem. Parto da constatação de que as diferenças entre nós são muitas, seja de idade, orientação sexual, cor da pele ou hemisférios geopolíticos, o que desemboca em experiências de mundo bastante distintas. Mas o que eu gostaria de imprimir nas próximas páginas é a inspiração trazida pelo seu trabalho, que reverbera na atual produção cinematográfica independente brasileira e das diásporas, seja no falar sobre a família e o cotidiano, seja na reflexão sobre a produção imagética que tem corte de gênero e raça, revelando como sua arte se atualiza e reconfigura a depender de onde, e para onde, se olha. Já seu primeiro longa-metragem nos obriga a refletir sobre a densidade e complexidades das relações maternas.

Nesse sentido, no exercício de refletir sobre minha trajetória pessoal, diria que a relação com minha mãe é de reverência e admiração, mesmo que tenhamos vivido em regiões opostas do país há duas décadas, no encalço de um rompimento doloroso com o tipo de mulher que se esperava que eu fosse. Sua condição atual traz desafios particulares para mim, a única filha que ela pariu, junto aos outros dois filhos que ela adotou, um momento marcado, em parte, pela perda de memória, mas também atravessado por distintas formas de alegria.

Escrevo no último dia do ano, na iminente mudança de um dígito no calendário cristão que confere certo ar especial à coisa toda, talvez por favorecer o vislumbre de "futuridades" por essa lente curiosa que matiza o presente. O cenário é de uma lua minguante tropical sobre o mar do Recife, tubarões à espreita; ou do vento ligeiro que anuncia a neve numa estação de metrô do SoHo – de todo modo, escrevo de uma perspectiva do Sul. Nessas passagens de ano, sempre me lembro do longa longuíssimo do lituano Jonas Mekas e seu título poético: *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty* ("Ao caminhar entrevi lampejos de beleza"). Diante das pilhas de película acumulando na prateleira, captadas por mais de quarenta anos, o diretor fala desde a mesa de montagem, enquanto escuta os fogos da virada para o ano 2000: "Esse sou eu, lá, aqui, e não sou mais, porque sou aquele que olha para isso agora, para mim, minha vida, meus amigos…". Ele reconhece a dimensão fragmentada e múltipla dos *eus* de que somos construídos. Seu investimento nas reminiscências, aberto às incompletudes, vem atrelado ao distanciamento de quem se sabe estrangeiro, com a compreensão de que as imagens

não somente convocam as lembranças, elas gradualmente adquirem o seu estatuto (Italiano, 2015, p. 123). A dimensão retrospectiva de Mekas, no entanto, é profundamente distinta da elaboração temporal de seus filmes, levando-nos à questão fundamental dos arquivos.

> olhando para dentro e para fora
> ao mesmo tempo antes e depois
> em busca de um agora que possa cultivar
> futuros.[160]

Em meio aos frames extraídos de *Finding Christa*, demoro-me neste retrato de você no Egito nos primeiros anos de 1960: câmera analógica na mão, cabeça pendendo para o lado e olhar fulminante detrás dos óculos escuros, apontando – ou melhor, intimando – o antecampo da imagem, ou o espaço do outro lado da tela. Uma foto tirada pouco após a entrega de Christa para adoção e que parece condensar um recém-constituído posicionamento perante o mundo, registrado ali no processo ainda de se consolidar, de uma atitude crítica e uma metodologia criativa que convergem nos atos de preservar/questionar/forjar arquivos. Essa palavra que parece quase onipresente nos tempos atuais, especialmente no campo expandido das artes, e que abrange não apenas o que o senso comum entende como documentos que resistiram ao tempo, como também estórias orais, lugares, corpos, sendo obviamente atravessada por cortes de poder naquilo que tornam visível ou que ocultam. Na sua trilogia de filmes dedicada à família, é impressionante a profusão desses acervos que datam de mais de um século de história estadunidense, e atestam vidas vividas livremente, algo raro para gerações afrodiaspóricas nas Américas. Não são imagens movidas por um olhar que busca subjugar, outro tentáculo das instituições supremacistas colonialistas, e sim por uma mirada intimista que reconhece as refinadas estratégias de sobrevivência e a complexidade das redes de afeto que se estendem pelos tempos.

Em todas as sete imagens tiradas de *Finding Christa* reunidas no início desta seção, um mote chama atenção: as mãos. E permito-me tomar essa figura como disparadora para a reflexão. No retrato à esquerda, é a sua avó materna que vemos; pose austera num espaço externo (ou seja, público) e olhar voltado para o horizonte. Sua mão esquerda cerrada está meticulosamente posicionada sobre o ventre, na demonstração de um tipo específico de autoridade, de poder. Darma, como ela era chamada (diminutivo de *Darling mama*), cujo apuro estético e personalidade rígida tiveram tanto impacto na sua vida que ela inspiraria uma série

[160] Audre Lorde, *Uma litania pela sobrevivência*, 2023, p. 81.

de suas esculturas,[161] mesmo tendo falecido quando você tinha só doze anos. A postura de Darma a um só tempo ecoa e destoa da pose de sua bisavó Phoebe, na imagem do alto, à direita; o descascado do papel como uma espécie de cicatriz que revela, de maneira háptica, a longa trajetória dessa imagem para chegar até ali. Vestida em suas roupas de domingo, a bisavó agarra com mãos controladas uma pequena bolsa junto ao corpo, em parte lidando com o modelo de mulheridade branca, em parte com a desumanização que incidiam violentamente sobre os corpos negros femininos de sua época, poucas décadas após a abolição. Ao mesmo tempo, ela transmite uma força inconteste que irradia pela imagem.[162] Já na fotografia abaixo da sua, o sorriso de sua mãe Alma, que encontrou no ofício de estilista o terreno para a criatividade, transborda dessa imagem que, diferente das anteriores, parece ter sido captada espontaneamente. Ali, são as mãos de Christa que ganham centralidade, num gesto de cuidado e beleza ao prender uma flor na lapela dessa avó reencontrada, também se costurando neste estatuto recente de neta. Já na imagem ao lado desta, o que transborda são os braços da sua jovem irmã, a cheia de vida Josie-Mae, que sequer são contidos pelas bordas do enquadramento.

Todos esses arquivos ajudam a responder, em parte, a "procura" latente no título do longa: não somente a busca pela filha perdida-encontrada, mas pelos jardins de nossas mães. Seu filme é sobre muitas coisas, mas uma delas é certa: a defesa de uma genealogia de mulheres negras criadoras que se sabiam artistas. Elas que entendiam "o segredo que alimentou aquele espírito amordaçado, às vezes mutilado, e ainda assim vibrante que a mulher negra herdou", conforme lembra Alice Walker, "e que se revela nos lugares mais insólitos e improváveis até os dias de hoje" (Walker, 2021, p. 215). Genealogia na qual você se inscreve filmicamente sem dominar, o que igualmente inclui as canções afetivas de Margaret e Christa, o olhar aguçado de Billie para a beleza, os tecidos costurados por sua mãe e as invenções culinárias de seu pai, todos campos de expressão estética (Smith, 1999, p. 85). E que evita a resposta simplista, causa-e-efeito, do "ela rejeitou a maternidade *para* ser artista". As respostas são muitas, bem como os seus caminhos e o próprio significado da palavra arte, sendo simultaneamente uma questão de perpetuação de vida. Não se trata, pois, de apaziguar os laços familiares, ou retirar as relações maternas do campo de batalha de suas negociações; elas seguem sem romantizações, cheias de tensões irresolutas e, justamente por isso, potentes.

---

[161] Escultura *The story of mom* (1981), cuja imagem integra este capítulo. Tais obras são analisadas por Barbara Lekatsas (2019, p. 40), que aponta que a escultura de quase um metro e meio de altura tem "na sua base uma espécie de paródia do Laocoonte, uma figura branca semelhante a um anão que envolve a sua perna... A Morte infantil a seus pés e a cruz na sua perna representam a sua morte prematura e o seu poder enquanto antepassado que pode ser invocado a partir de outro reino".

[162] A roupa usada por Darma evoca outra escultura de Billops: *Mother* (1971), cuja imagem integra este capítulo.

Nessa linha, fico me perguntando qual teria sido o espaço de expressão artística da minha mãe na sua vida. Ela que trabalhou em tantos e variados ofícios, entre vendedora de sapatos, digitadora, corretora de imóveis e recenseadora do IBGE, com um verdadeiro dom não reconhecido para o trato humano. Acredito que sua linha de fuga criativa residia no violão que tocava vez por outra, aprendido de ouvido no pé da serra paraibano, na passagem entre os anos 1950 e 1960, mesmo quando o instrumento lhe era sistematicamente tirado das mãos a fim de ser entregue para outras mãos (masculinas) mais "qualificadas". Mesmo hoje, com as lembranças cada dia mais rarefeitas, resultado de uma doença traiçoeira, é uma das coisas que ela não esqueceu como fazer, o que fica como sua herança e seu legado.

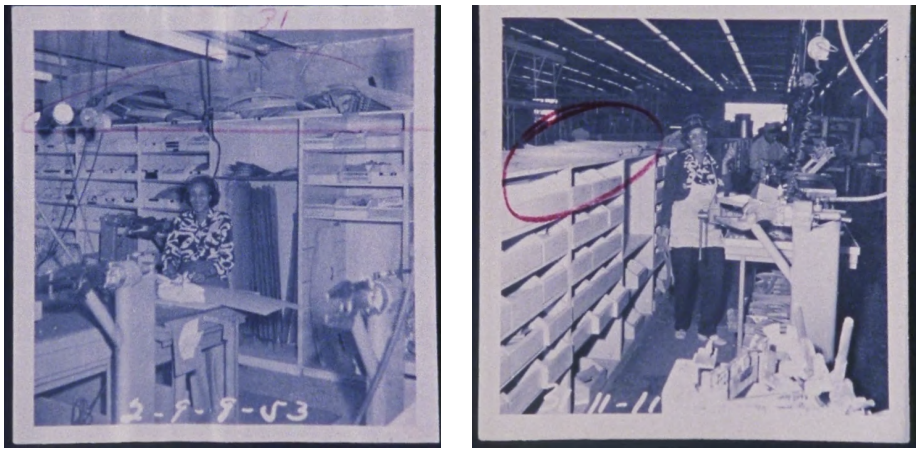


Fig. 78-79: As trabalhadoras. *Finding Christa* (1991) (fotogramas).

Voltando aos arquivos. Minha impressão é que, no seu cinema, o gesto de arquivar se transmuta em diversas formas de criar e resguardar, transforma-se em fator multiplicador que se desdobra e prolifera ativamente, posicionando-se no cerne de seu método e sua estilística. Um gesto que abarca de pessoas próximas a "perfeitos estranhos e estranhos imperfeitos" (Walker, 2021, p. 218). Esse fator de multiplicação se manifesta tacitamente no filme, uma vez que todas as pessoas que o integram – entrevistadas ou ausentes, vivas ou não – têm suas imagens, presentes e passadas, convocadas pela montagem. (A palavra que me vem à mente, mesmo sem tradução para o inglês, é fartura). O importante é nomear, na captura e preservação desses traços de existências que se multiplicam intra e extra-filmicamente. "É tudo uma questão de documentação" (Wilson, 2012, p. X), você declarou uma vez. A importância deste corpo de trabalho enquanto criador de histórias afrodiaspóricas está sintetizado na sua fala em *A String of Pearls* (2002), o longa que encerra essa odisseia familiar: de que estes filmes são como

"seixos, para que todos saibam por onde andamos".[163] Pedras pequeninas que são também pérolas, o mais raro e precioso dos bens, justo por essas obras permitirem produzir um comum que se faz provisoriamente por meio do cinema, mas não se encerra ali.

Esse movimento está no cerne do acervo da *Billops-Hatch Collection*, que reúne milhares de itens e que confere tanta atenção ao resgate quanto à disponibilização desse conhecimento, na promoção de encontros públicos literalmente na sala de casa, e que vão depositando novos tijolos nessa edificação.[164] Ação que não se limita às mulheres negras, também dialogando com pessoas brancas, homens e outras aliadas, sendo essa outra faceta do seu gesto feminista – convoco essa palavra aqui, e não, por exemplo, mulherista, por saber que você também a emprega, reconhecendo que seu significado está longe de ser unívoco. A faceta feminista está em estabelecer alianças com grupos e sujeitos que extrapolam suas posicionalidades identitárias imediatas, ou que poderiam estar em lados opostos de uma mesma luta, a começar com a parceria de vida com James Hatch. A "diferença" é tomada não como um objeto teórico a ser destrinchado conceitualmente, e sim como encarnada na experiência – familiar, profissional, amorosa –, tão espontânea quanto laboriosa. *Nós, em diálogo*, um operador que informa metodologia e também crença em outras possibilidades de construção de realidade.

Fig. 80-82: Slides da *Hatch-Billops Collection*.[165]

[163] No original: "these are pebbles, so everyone will know which way we walked".

[164] Coleção que, em 2012, consistia de 4.000 livros, 1.500 histórias orais em fita magnética, 10.000 slides sobre arte negra e artistas negros/as, 1.200 programas de teatro com atuação, direção e dramaturgia negras, 6.000 fotografias em preto e branco, 300 postais e 2.200 catálogos de exposições de artistas negros/as, bem como rolos e rolos de filme… (Wilson, 2012, p. 38).

[165] Disponíveis no site da exposição online *Still Raising Hell*, organizada pela Emory University entre set. 2016 e mai. 2017. Site disponível em: https://billops-hatch.library.emory.edu/online-exhibit.html. Acesso em 20 abr. 2024.

Nesse arquivar, a dimensão espiralar do tempo, como ensina a brasileira Leda Maria Martins – que talvez você conheça – permite-se vislumbrar nas brechas entre essas imagens, que se curvam nas suas permanências e interrupções, e entre essas vidas, num processo de "prospecção e retrospecção, de rememoração e de devir simultâneos" (Martins, 2021, p. 23). Algo semelhante ocorre no par de fotografias dessas duas costureiras e companheiras de fábrica: a imagem da sua mãe Alma, à esquerda, ao lado do retrato da amiga de vida inteira, Tina, quem você também traz para o filme. As anotações à caneta sobre a superfície de nitrato de prata, números e círculos que registravam as medidas de objetos hoje desimportantes, chamavam atenção para tudo menos as duas mulheres, orgulhosas nos seus espaços de trabalho e invenção. Enquanto isso, nos três pequenos slides salvos no acervo da coleção, as anotações sobre as fotos vão catalogar nomes, eventos, lugares, datas e demais dados concretos dessas artistas que atestam que tais encontros e redes existiram, que deixaram frutos. A aposta é no "agora que possa cultivar futuros", nessas temporalidades que se movem nada linearmente e que, nesse caso, igualmente promovem uma noção contínua de movimento. Não por acaso, todos os seus trabalhos carregam uma sensação expressa de dinamismo formal, seja nos traços de suas pinturas, no formato e padrões das esculturas, ou no ritmo da montagem fílmica, do que está sempre à beira de se tornar uma coisa outra; ou, ainda, a mesma, sempre renovada.

Um conceito que pode iluminar o seu cinema é o da "escrevivência", concebido pela escritora brasileira Conceição Evaristo – um termo que não tem tradução, mas que funde as palavras *writing* e *experience* em português. Um fazer que extrapola os campos das escritas do eu, memorialistas, da autoficção, em seu pressuposto epistemológico em um sujeito individualizado, e entende a escrita dessas mulheres afrodiaspóricas como necessariamente forjada a partir da coletividade (Evaristo, 2020, p. 38). Em que "por baixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marcas havia" (Ibid., 2018, p. 103). Ao reconhecer esse movimento, seu cinema assinala as nuances, ecos e rupturas como possibilidades de transformação estética e política em/do mundo.

A sinceridade com que seus filmes se defrontam com as questões difíceis, como eles escolhem habitar os dilemas sem solução, integra o ensinamento revolucionário do seu trabalho. Melhor dizendo, é parte do que constitui o seu perigo, para lembrar o título da gravura de 1973 que abre este capítulo – *I am Black, I am Black, I am dangerously Black*. Sua arte inspira a crença de que é possível mudar algo, permitir-se perder o controle, improvisar, ensaiar e errar, fazer escolhas, ser imperfeita. Permanece a lição que passa pela sensibilidade artística como potência transformadora da realidade, por uma autodefinição que é coletiva, pela busca por fundar legados através de um impulso arquivístico multiplicador. "Com frequência, não

dizemos aquilo que deveríamos. Eu tentei dizer essas coisas", você afirmou em entrevista.[166] E esse tipo de compromisso não é coisa fácil de sustentar por toda uma vida.

Um abraço,
Alice I.

[166] Billops apud Wilson, 1992, p. 6. No original: "Often, we don't say things we should. I tried to say those things".

Fig. 83: Painel: “O protagonismo revolucionário”. Fotogramas de *Finding Christa* (1991).

4. Cheryl Dunye e muitas outras: uma nova grafia do meu nome

Eu sabia bem o que tava fazendo
acariciando seu cangote
cheiroso no intervalo
perigosamente
curto na encruzilhada entre
desejo, realidade e bravura
feminista

Cheryl Clarke

Chegamos, pois, à última cineasta abordada, a partir da qual é possível traçar algumas linhas de aproximação entre os trabalhos do *corpus*. Nos dois capítulos anteriores buscamos investigar de que modo as propostas de Su Friedrich e Camille Billops elaboram passagens entre vivências pessoais e experiências coletivas, através da criação fílmica de formas de autoinscrição experimentais com os sons e as imagens. Entendendo, assim, que esse tipo de coletivização do pessoal enseja poéticas feministas distintas no cinema, inseparáveis das posicionalidades de quem nelas se elabora.

Sob o primeiro eixo de análise, voltado para os modos de inscrição das realizadoras, em Su Friedrich, as estratégias apontaram para a elaboração ensaística de uma subjetividade lacunar, refratada nos fragmentos dessas personagens que nunca podem corresponder a um "todo". Perturbando os fundamentos de um pacto autobiográfico convencional, *Sink or Swim* explora os intervalos entre as esferas de construção fílmica de subjetividade – a não coincidência entre texto, voz e imagem –, permitindo que a realizadora reelabore a sua história pessoal através de uma série de distanciamentos. Já para Camille Billops, em *Finding Christa*, todos os caminhos passam pela edificação cuidadosa de um terreno para conversa. Ali, a ideia de "nós, em diálogo" é deflagradora dos encontros filmados, com a mobilização de procedimentos caros ao cinema documentário, numa ideia de coletividade fugaz, que precisa se ressignificar a cada nova situação.

Partimos, então, para o segundo eixo de análise da pesquisa: a indagação do que cada realizadora constrói por uma ideia de experimentação. Voltamo-nos para o *como*: as maneiras com que elas convocam e solapam as convenções herdadas de modo a fundarem as suas próprias, de cunho emancipatório. Nisso, fica latente a abertura do cinema para as outras artes, em influências literárias ou das artes visuais. Experimentação entendida aqui não somente como uma filiação a determinadas tradições assim denominadas; e sim enquanto a possibilidade de "revolucionar algo no mundo", retomando aqui a citação de Nicole Brenez (2007, p. 11). Para

isso, foi preciso situar as diretoras em seus contextos específicos, mapeando as relações estabelecidas com seus contemporâneos.

Em *Finding Christa*, e ecoando por sua filmografia, Camille Billops demonstra a implementação de um método radical guiado por um aberto "experimentar". Nele, o improviso é um ingrediente relevante, junto aos modos de produção caseiros e de baixo orçamento, resultando em documentários experimentais feitos com as pessoas e os meios que eram acessíveis. Menos um estilo preconcebido, e mais uma atitude que busca intervir politicamente na realidade vivida a partir das imagens – o que pode se dar pela via de convenções de expectativa realista, ou sob o signo do artifício.

Nesse sentido, não parece haver correspondências diretas entre a noção de radicalidade para Camille Billops, acima descrita, e o caminho trilhado por Su Friedrich. Seu rumo é de uma aposta na invenção enquanto mote criativo, instigado pelas colisões entre a construção de linguagem e a experiência sensorial. Depositando na montagem a sua atenção principal, o método de Friedrich investe no choque entre elementos fílmicos díspares, na sustentação das relações ambíguas entre palavra e imagem. Sua invenção bebe da liberdade própria a um universo infantil, do que está sempre por se descobrir, prestes a se transformar. Dessa abertura para um estado de "sentir" que, ao mesmo tempo, é metódico e controlado, resulta um dispositivo que aciona nosso engajamento espectatorial ativo a fim de tentar unir as lacunas.

Já o último eixo de análise olhou para como as obras explicitam suas filiações, ou recusas, a vertentes de pensamento e ação feminista. Para Camille Billops, as convergências com as demais artistas, escritoras e poetas negras de seu tempo assinalam o desejo de atar militância política e criação artística sob um compromisso mulherista antirracista. Indo além, a diretora vai rejeitar a maternidade e nomear esse ato de uma declaração feminista, algo que concerne à vida de muitas outras mulheres. Ela aborda a complexidade dialética do ser e não ser em relação, enfatizando o vínculo entre mãe e filha, que é também um problema sem solução.

Enquanto isso, em *Sink or Swim*, o mote feminista de politização do pessoal é constitutivo da escolha por difundir as memórias de agressão paterna vividas na esfera doméstica. Ou da conformação aos rígidos papéis de gênero e sexualidade do que significa tornar-se adulta, e mulher, naquela sociedade. O paterno torna-se cifra para todo um imaginário e história sociais de dominação patriarcal: evidente seja nas narrativas midiáticas televisivas, seja nos mitos greco-romanos sobre os quais o filme vai intervir criticamente. Do pai ao patriarcado – é a figura central da exploração de Su Friedrich acerca do seu amadurecimento para a vida adulta, ciente de que ela não diz respeito somente à sua existência. Mas em algum

momento do filme algo de incontrolável emerge: é quando a descrição verbal não dá mais conta, o prazer visual se faz evidente, do qual derivam a sensorialidade e a sensualidade, incitando a outras dinâmicas – *queer* – de olhar e de desejo.

Assim se construíram as relações, ou os choques, entre as realizadoras e seus filmes. A constatação preliminar é de que são raras as interseções entre a proposta de cinema de Billops e a de Friedrich. Ou ainda, nas suas trajetórias, que as mesmas palavras não aparentam possuir os mesmos significados: feminista, experimental, autobiográfico. E isso evidencia as suas posicionalidades distintas no mundo e nas artes, resultando em práticas criativas alinhadas a seus contextos e identidades numa sociedade desigual. Mas essa percepção não parece ser suficiente, uma vez que não permite ir além da superfície das reflexões.

Para avançar em um exercício de comparação entre as realizadoras e o que seus métodos e suas obras significam para as problemáticas desta pesquisa, é preciso desenhar novas linhas de força. Evitando uma oposição binária que coloria as duas em polos intransponíveis, convocamos uma mediadora para essa etapa final: a cineasta e *videomaker* Cheryl Dunye. A ideia é convidá-la como uma espécie de catalisadora para esses debates, possibilitando a triangulação entre o seu trabalho e os de Su Friedrich e de Camille Billops. Da pluralidade de seus *Dunyementaries*, três vídeos foram aqui reunidos: *Janine* (1990), *She Don't Fade* (1991) e *An Untitled Portrait* (1993), representativos de distintas linhagens de seus vídeos iniciais.

Contudo, nosso olhar para os filmes de Dunye não será através de um mergulho analítico e histórico detido em cada obra, como empreendido nos capítulos anteriores. Assim, vários aspectos serão apenas pinçados, e não aprofundados, nas páginas seguintes, que sinalizam o grau de complexidade desses filmes, ao indicarem caminhos para desdobramentos futuros. Nisso, foram mantidas as mesmas indagações que perpassaram os três eixos das análises anteriores. Quanto ao aspecto de autoinscrição nesses vídeos de Dunye, serão elencadas duas figuras analíticas: "câmera-confidente" e "outras como eu", demarcando as linhagens distintas do seu trabalho. Sobre a dimensão de desfazer e refazer a forma fílmica, traremos, de um lado, as perspectivas de intervenção crítica pelo suporte em vídeo, o que igualmente enraíza o trabalho da diretora em um contexto e em tradições específicas (de vídeo, cinema e artes visuais); e, do outro, o seu uso de convenções de um cinema ficcional de gênero, pela via do humor e do prazer narrativo. Já quanto ao eixo analítico voltado para as formas de "estar sujeita" a opressões sociais, materializadas filmicamente, esses trabalhos endereçam, em parte, a reelaboração das situações discriminatórias vividas pela realizadora na sua juventude (evidentes em *Janine*) e as questões da in/visibilidade lésbica no cinema, ligadas à construção de um olhar cinematográfico, nos vídeos posteriores.

Na sequência, partimos desses trabalhos para levantar outros atravessamentos entre as três cineastas do *corpus*, tecendo aproximações, distanciamentos e hipóteses. Assim, os longas de Su Friedrich e de Camille Billops serão novamente evocados a fim de desenhar alianças mais ou menos visíveis, ou movediças, que podem ajudar a interpelar as balizas desta empreitada.

Fig. 84: Entre dois amores. Fotograma de *She Don't Fade* (1991).

4.1 Dunyementaries

"Este é um vídeo sobre mulheres. Ou sobre um mundo selvagem de lesbiandade, como se poderia dizer. Eu sou uma espécie de sapatão fofoqueira aqui e poderei lhes dar uma visão completa do que vai acontecer". Isso é o que ouvimos na banda sonora; a fofoqueira em questão é Zoe, uma mulher branca de vinte e poucos anos, que é filmada sentada no canto de uma sala mal iluminada, nalgum lugar da Filadélfia no começo dos anos 1990. Nessa imagem em preto e branco de baixa resolução, que não esconde as marcas de sua captação caseira, Zoe fala diretamente para a câmera, revelando que o "você" a quem ela se endereçava, é, na verdade, um abstrato nós – espectadoras –, enquanto somos convidadas a acompanhar a trama de romances e amizades que vai se desenrolar nos próximos vinte minutos de fita. Sua atuação é espontânea, ainda que encenada, sugerindo que não se trata de uma atriz profissional a ler as falas de um roteiro previamente arquitetado, e sim de uma amiga próxima, convencida a embarcar num projeto pessoal que também lhe diz respeito. E deixando de lado essa simpática narradora épica, corta para a protagonista dessa aventura, que, igualmente voltada para a câmera, anuncia: "Oi, eu sou Cheryl. E neste vídeo eu interpreto Shae Clarke".[167]

[167] No original: "This is a video about women. Or a wild world of lesbianism, as one might say. I'm kind of the dyke yenta of sorts here and I can give you the big lowdown on what's going to happen before it does". / "Hi, my name is Cheryl, and in this video I play Shae Clarke".

Assim tem início *She Don't Fade* (1991), segundo curta-metragem dirigido por Cheryl Dunye. Nessas crônicas de solteirice sapatão aos vinte e nove anos, acompanhamos Shae, uma vendedora de artesanato que, após romper com um ciclo de relacionamentos de anos, está decidida a empreender uma nova abordagem no que diz respeito às mulheres. Ao seu lado, há uma rede de amizades e relações: além de Zoe, temos Paula, mulher branca e amiga de longa data da protagonista, operando como uma espécie de ombro amigo com a qual ela compartilha incertezas – e que também atua como cinegrafista do vídeo a que estamos assistindo, dirigindo algumas das passagens. Há ainda as personagens de Margo e Nikki, as duas mulheres negras com quem Shae vai se envolver sexualmente, resultando num triângulo amoroso cômico com ares de romance metarreflexivo.

Ali, tudo é sabido de antemão: o arco narrativo é apresentado na primeira cena (na fofoca primordial) e sua estrutura é pautada por cartelas que antecipam os acontecimentos, trazendo desde informações factuais, como "Shae e Margo fazem sexo", até enredos completos, do tipo "Shae termina com Margo porque está começando a ter fantasias com a mulher que viu na escadaria".[168] Assim, não é exatamente de uma novidade narrativa que se constrói nosso interesse pelo vídeo, e sim pelo vigor com que essas relações são retratadas, na sua capacidade peculiar de entrelaçar vida e ficção. Soma-se a isso a presença de uma rede de afetos sapatão dentro e fora das telas, de modo a revelar o "bonde de garotas", como a realizadora descreve em entrevista, que se juntou ali para "se empoderar" e, acima de tudo, se divertir (Dunye, 2001, p. 293). Escolhas que vão reverberar por toda a carreira inicial da realizadora.

Primeiro ano da década de 1990. Em meio aos videoclipes da MTV, os *sitcoms* televisivos e a queda do muro de Berlim, com as mudanças radicais de paradigmas em todos os campos das artes e humanidades, uma mulher de vinte e poucos anos começa a brincar com a câmera de vídeo da sua universidade e as possibilidades que ela tem a oferecer. Saltamos para seis anos depois, com o lançamento de *The Watermelon Woman* (1996), o primeiro longa-metragem estadunidense com distribuição comercial feito *por*, e *sobre*, uma mulher negra assumidamente lésbica.

A história segue a personagem de Cheryl, interpretada pela diretora, uma jovem que trabalha em uma locadora de vídeo na Filadélfia e deseja ser cineasta. Em suas pesquisas, a personagem de Cheryl se torna obcecada por uma atriz negra dos anos 1930, conhecida apenas como "The Watermelon Woman" (o que se traduziria pejorativamente como "A mulher

[168] No original: "Shae breaks up with Margot because she's beginning to have intense fantasies about the woman she saw on the steps".

melancia"), que desempenhava papéis estereotipados em antigas produções hollywoodianos. Motivada a fazer um documentário sobre a vida da atriz – quem ela descobre se chamar Fae Richards –, que também é lésbica, Cheryl inicia uma jornada em busca dos rastros dessa história triplamente apagada. Aliado a isso, há um paralelismo no longa entre a vida de Cheryl, no presente da história, e a de Richards, reconstruída através de arquivos, entrevistas e da mobilização de uma rede *queer* e negra a fim de encontrar os vestígios, reais e inventados, de sua existência. Tal espelhamento se materializa no romance da protagonista com uma mulher branca (Diana), nas divergências e convergências com sua melhor amiga Tamara e nos desencontros com outras personagens, revelando as tensões inerentes a essas relações em constante mutação.

O longa se tornou um divisor de águas para os cinemas negros, de autoria e figuração lésbicas e de direção de mulheres, obtendo reconhecimento imediato de público e crítica. Isso se deu, em parte, por ele tomar como disparador o caráter inseparável dos recortes sociais de quem enuncia (entre gênero, sexualidade, raça e classe), colocando no centro da cena a própria diretora. Também ocorreu pelo filme deflagrar questionamentos voltados para os pressupostos das linguagens e dos temas que mobiliza; algo notável, por exemplo, na sua maneira particular de reconhecer e abdicar das fronteiras entre o que se denomina documentário e ficção, mas não se esgotando aí. Assim, o filme tece reflexões sociais e estéticas fundamentais – especialmente sobre as políticas dominantes do olhar e a força de um "olhar opositor" (hooks, 2019), junto às possibilidades de intervenção na História (com "h" maiúsculo) – que seguem influentes até hoje. Mas, nas célebres cartelas finais do longa, descobrimos que: "Às vezes, você precisa criar sua própria história. *The Watermelon Woman* é ficção".[169]

Nesse primeiro longa, Dunye empreende um movimento de "fabulação crítica", nos termos de como iria descrever, e concretizar, Saidiya Hartman anos depois em *Vidas rebeldes, belos experimentos* (2022). Um livro dedicado a historicizar as mulheres negras encrenqueiras e *queer* radicais do início do século XX, entre Nova York e Filadélfia. Saidiya Hartmann se alinha a Dunye quando descreve, em sua nota sobre o método, que quem se lança a escrever a história dessas vidas insurgentes deve antes "enfrentar o poder e a autoridade dos arquivos e os limites que eles estabelecem com relação àquilo que pode ser conhecido, à perspectiva de quem importa e a quem possui a gravidade e a autoridade de agente histórico" (Hartman, 2022, p. 11). Um filme que igualmente assinala que "a própria história hegemônica é uma invenção cisheteronormativa, trazendo à tona os elementos recalcados por elas" (Azevedo, 2022, p. 105).

[169] No original: "Sometimes you have to create your own history. *The Watermelon Woman* is fiction".

Assim, a força da história de Fae Richards, inventada por Dunye, não desvanece com essa declaração final; ao contrário, ela se fortalece, assegurando a existência de novas vidas – semelhantes e diferentes – por vir.

Fig. 85-86. Fotografias de Fae Richards no *The Fae Richards Photo Archive* (1993-1996).[170]

Voltemos ao princípio: Cheryl Dunye nasceu em 1966 na capital da Libéria, país de onde se originava seu pai, e a partir de certo momento da infância foi criada pela mãe, uma mulher afro-estadunidense, junto ao irmão mais velho na costa Leste dos Estados Unidos. Além da carreira no cinema, ela também é professora e ativista, tendo lecionado em várias universidades e instituições de arte, mantendo um engajamento social em frentes de militância negra e LGBTQIAPN+ dentro e fora das telas.[171] Das cineastas aqui investigadas, ela é a única que teve estudos formais em cinema, terminando a graduação na Temple University em 1990 e emendando um mestrado em artes na Rutgers University até 1992, período no qual começa a criar seus vídeos. Desse modo, todos os seus cinco curtas iniciais foram realizados sob a égide de um pensamento universitário que aliava prática e teoria, com acesso a uma pluralidade de referências audiovisuais e literárias. O resultado foram vídeos que obtiveram reconhecimento

[170] Imagens do livro *The Fae Richards Photo Archive (1993-1996)*, com fotografias de Zoe Leonard, criado por Cheryl Dunye para o filme *The Watermelon Woman* (1996). Conjunto fotográfico exposto no Whitney Museum of American Art - NY (detalhes).

[171] Dunye atuou como professora na Universidade Estadual de São Francisco, entre outras. Desde a década de 1990, ela fincou raízes em Oakland, na costa oeste, tendo se dedicado a produzir, roteirizar e dirigir filmes e séries de televisão que abordam questões de identidades, raça e sexualidades *queer*. Dentre seus trabalhos futuros, destacam-se os longas *Stranger Inside* (2001), um drama ambientado em uma prisão feminina que explora temas de identidade e família, com a relação entre uma mãe e uma filha encarceradas. Ou *The Owls* (2010), um longa do gênero de mistério que conta a história de um grupo de quatro amigas lésbicas mais velhas (o título é um acrônimo de *Older Wiser Lesbians*) que se reúnem após vários anos, revelando uma teia de ciúmes, traição e assassinato movida pelo choque entre diferentes gerações. Já em *Mommy is coming* (2012), coprodução alemão-estadunidense dirigida e corroteirizada por Dunye, o flerte se dá com o pornográfico e as formas fluidas de erótica *queer*, numa trama que endereça diversos tabus recentes, ao pôr em diálogo comédia, romance e muito sexo.

imediato em suas épocas de lançamentos, alinhavando questões socialmente pungentes a campos de investigação diversos – como os estudos feministas negros, de gênero e sexualidade –, ainda que sua circulação fosse restrita a circuitos especializados, como exibições em espaços acadêmicos, mostras e festivais de temática *queer*, ou circuitos de vídeo comunitário e de audiovisual de autoria negra.

Em termos de contexto histórico, dois pontos distinguem completamente esses trabalhos iniciais de Dunye das demais realizadoras mencionadas. Primeiro, sua relação com traços recorrentes de um "movimento" fílmico que, em 1992, seria nomeado de *New Queer Cinema* (Novo Cinema *Queer*), com todas as problemáticas de exclusão advindas dessa genealogia dominante. E, segundo, a mobilização que a diretora faz do suporte em vídeo, simultaneamente uma tecnologia e uma estética inovadoras que, naquela passagem entre os anos 1980 e 1990, consistia num mundo à parte. Vídeo era vídeo e cinema era cinema, ao menos era nisso em que se acreditava; algo que servia tanto para distinguir o analógico do digital, quanto para, por assim dizer, diferenciar as possibilidades de cada meio nos seus modos de circulação, estratégias discursivas e propósitos sociais, econômicos e políticos particulares.

Dos muitos usos do vídeo, a relação entre militância política feminista e a produção nesse formato foi uma das mais prolíficas, como analisa Martha Gever.[172] Uma combinação que serviria não apenas a finalidades de contrainformação política e conscientização coletiva de intenção libertária, como também resultou em complexas elaborações estéticas videográficas, utilizando diferentes procedimentos e regimes de enunciação. Uma dessas confluências aponta para a criação de performances em vídeo (ou videoperformances), na interseção entre feminismos, videoarte e as esferas artísticas da *body art*. Ela consistiu numa frente prolífica, abrigando diversas artistas e *videomakers* que levaram seus corpos e suas reflexões para a imagem pixelada. Como descreve Chris Strayeer, em artigo sobre as videoperformances feministas iniciais dos anos 1970, nesses trabalhos "a temática era pessoal, muitas vezes manifesta no discurso direto de uma artista que se apresentava sozinha. Autobiografia, identidade, relações entre o eu e os outros, questionamento sobre os estereótipos femininos e a expansão de si através de outras personas eram temas recorrentes" (Strayeer, 1985, p. 8).[173]

---

[172] Dois textos importantes de Martha Gever traçam relações entre pensamentos feministas e a produção feminina em vídeo: "Video Politics: Early Feminist Projects" (1983) e "The Feminism Factor: Video and its Relation to Feminism" (1990).

[173] No original: "The subject matter of 1970s feminist performance video was personal, often articulated in the direct address of an artist performing alone. Autobiography, identity, relation of self to others, questioning of female stereotypes, and the expansion of self through personae were recurrent themes".

O segundo ponto é o *New Queer Cinema*. Uma expressão cunhada inicialmente pela crítica estadunidense B. Ruby Rich, em artigo de 1992, que tomava a sua vivência em distintos festivais de cinema ao redor do mundo como uma espécie de termômetro de algo que nascia naquele momento. Ela identifica a recorrência de um conjunto de obras inovadoras com temáticas marcadamente *queer*, de realizadores e realizadoras gay e lésbicas de diferentes países, a surgirem nos primeiros anos da década de 1990. Trabalhos que "não compartilham um único vocabulário estético, estratégia ou preocupação", como a autora sublinha, mas que, em suas construções singulares, poderiam ser reunidos a partir de certos traços em comum, que não se contentam em permanecer na superficialidade de se tematizar as políticas identitárias (Rich, 2015, p. 20). Alguns desses aspectos em comum apontam para os efeitos de "apropriação, pastiche e de ironia, assim como uma reelaboração da história que leva sempre em consideração um construtivismo social" (Ibid., p. 20).[174] Elementos que, de distintas maneiras, encontram lugar no trabalho de Dunye.

Antes, um parênteses conceitual. Esse debate inaugura um vocabulário até então não mobilizado diretamente no percurso desta pesquisa, que é o campo dos estudos *queer*. Reconhecendo esse terreno como igualmente em disputa, a começar pelo termo empregado, suas linhas de força se voltam para um pensamento crítico que explica as dimensões performativas e plurais da construção de gênero. Na contramão das visões essencialistas quanto às construções de sujeito (inclusive da categoria mulheres, sob uma heterossexualidade compulsória), a constatação é que, na esteira de Judith Butler, "se o sujeito é um resultado (efeito), não pode ser ponto de partida" (Bessa, 2015, p. 70). Não compreendendo esses universos de práticas e teorias – feministas e *queer* – como excludentes, embora dotados de importantes distinções históricas e conceituais, compartilhamos a crença na possibilidade de interseções. Pois, como Karla Bessa aponta, as perspectivas feministas da teoria *queer* provocam "deslocamentos e convidam a nos des-familiarizarmos de algumas verdades assumidas pelo feminismo ao longo de sua constituição enquanto produção de conhecimento sobre desigualdades nas relações entre homens e mulheres" (Ibid., p. 71).

Já num sentido prático desta investigação, vale apontar como as reflexões sobre cinemas lésbicos, suas autorias e figurações (as formas de representações e representatividades), se posicionam nessas interseções tensas e produtivas. Elas mobilizam construções de gênero de modo a revelar os repertórios "corporais, imagéticos, discursivos, com os quais se efetiva,

[174] Uma parte dessa importante bibliografia foi traduzida para o português no catálogo da mostra homônima realizada em 2015 na Caixa Cultural: In: Murari; Nagime (orgs.). *New Queer Cinema* - Cinema, Sexualidade e Política, 2015.

institucional e individualmente, o exercício da sexualidade" (Ibid., p. 71), sem esquecer os demais recortes sociais. E assim, "não ocupando confortavelmente nenhuma das categorias" (Cvetkovich, 2003, p. 19), as construções lésbicas explicitam suas diferentes esferas de negociação, às voltas com o caráter cambiante das dinâmicas de poder.

Chegando ao Novo Cinema *Queer*. Como qualquer tentativa de categorização de um momento histórico, é potencialmente problemático falar em "um movimento" de cinema e vídeo tendo em vista o grande número de obras, estilos e sujeitos deixados de fora dessa contabilização. Algo que Rich (2015) reconhece ainda naquele texto fundante, de como as diretoras lésbicas, cineastas negros e negras e os trabalhos no suporte em vídeo eram solenemente colocados de lado, ou simplesmente excluídos desse "novo" levante de produções *queer*, num contexto em que os festivais e mostras de cinema de maior espaço era coordenados por pessoas brancas e de classe alta.

É igualmente importante assinalar como os trabalhos de Cheryl estavam inseridos em uma rede de filmes e artistas *queer* negros/as e latinos/as, especialmente diretores gays negros, com os quais seus vídeos traçam relações frutíferas. Num sentido de experimentação, um diretor incontornável é Marlon Riggs, cujo longa em vídeo *Tongues Untied* (1989) desafia categorizações em seu hibridismo radical, seja em termos estéticos ou temáticos. Seu modo poético e político de abordar o que é ser um homem negro gay com HIV recusa a armadilha de ter que escolher entre partes inseparáveis de sua identidade.[175] Há ainda uma filmografia significativa de trabalhos em primeira pessoa *por* e *sobre* existências lésbicas negras, genealogia que foi parcialmente escrita no livro *Sisters in the life*, organizado por Yvonne Welbon e Alexandra Juhasz (2018). Yvonne Welbon é inclusive uma das realizadoras que primeiro começou a trabalhar com práticas autobiográficas; dois de seus trabalhos mais conhecidos são *Monique* (1991), sobre suas primeiras lembranças de racismo, e *Remembering Wei Yi-fang, Remembering Myself...* (1995), que retraça suas experiências como uma mulher afroestadunidense vivendo em Taiwan. Outro nome relevante nesse cenário foi Aarin Burch com o curta em 16mm *Spin Cycle* (1991), no qual a voz *over* da diretora, num fluxo de consciência, reflete sobre relacionamentos amorosos e a própria realização de filmes. E saindo do autobiográfico, Dawn Suggs, com *I Never Danced The Way Girls Were Supposed To* (1992), iria ecoar os trabalhos iniciais de Dunye no sentido de uma ficcionalização do cotidiano de jovens lésbicas, tendo novamente o mote da dança como metáfora.

---

[175] Sobre o trabalho de Riggs na chave do Novo Cinema *Queer*, conferir o texto de Louise Wallenberg "O New Queer Cinema negro", 2015.

Não é preciso apontar como, nos espaços e instituições que ajudaram a consolidar uma história oficial do vídeo nos Estados Unidos, principalmente no seu cruzamento com as artes visuais, poucos nomes de artistas e *videomakers* negras e negros foram incluídos. A presença de autorias negras foi, sim, expressiva na direção e produção de documentários militantes em vídeo, um histórico cuidadosamente apresentado por Jacqueline Bobo no texto *Black women's films – genesis of a tradition* (1998). Num momento anterior, na passagem para os anos 1980, um trabalho se tornaria muito influente: o vídeo icônico *Free, White and 21* (1980), da artista Howardena Pindell. O vídeo consiste em uma performance de Pindell sentada em frente à câmera, enquadrada em primeiro plano, ao relatar diferentes instâncias racistas transcorridas em sua vida. Planos de uma mulher branca – interpretada pela própria artista, de peruca loira e rosto pintado – são entrecortados à fala, encarnando o pensamento dominante no mundo das artes, particularmente das feministas brancas, afirmando que a narradora está exagerando.

Fig. 87-88: Howardena Pindell. Fotogramas de *Free, White and 21* (1980).

É desse caldeirão de influências heterogêneas que Cheryl Dunye fabricará sua estilística própria, transitando entre as referências pregressas em vídeo, o cinema de arte e os produtos industriais da cultura *pop* estadunidense. “Sou da geração da TV. Cada pedaço de mídia tem um efeito sobre mim”, ela diz (Dunye, 2001, p. 299).[176] Pegando emprestado das comédias românticas norte-americanas, com seus arcos narrativos previsíveis, das estratégias de distanciamento crítico do cinema moderno europeu (Jean-Luc Godard é mencionado como referência), passando pelos documentários ativistas de autoria negra (sobretudo os de Michelle Parkerson), assim como pelos filmes feministas que sedimentaram esse campo nos anos 1970 (Michelle Citron é outra das influências), a filmografia de Cheryl Dunye convoca, com franqueza e desembaraço, frentes formais e temáticas diversas, enfrentando as estranhezas que

[176] No original: “I'm a TV generation person. Every bit of media has an effect on me”.

vêm dessas junções.[177] Mais do que isso: ela abraça o choque desses encontros de modo a repensar os limites de cada regime e cada legado, posicionando o seu corpo e suas vivências no centro dessa energia criadora. Para isso, ela trafega entre o "eu" e o "vocês", não sem antes reinventá-los, na compreensão do caráter sempre provisório de um "nós". E situa no âmago desses vídeos iniciais uma reflexão acerca das diferenças inter-raciais na sociedade estadunidense, bem como das particularidades de lesbiandades negras, ou negritudes lésbicas, sentidas na pele.

Os vídeos de Dunye aqui reunidos integram um conjunto por ela denominado *Dunymentaries*. Um termo que combina, de maneira jocosa e perspicaz, algumas palavras em inglês: o velho conhecido "documentário", assim como uma de suas variantes, o *mockumentary* – cujo prefixo *mock* indica algo que não é autêntico, ou mesmo, que é falso, e que geralmente designa filmes de estrutura e temática ficcionais que, em suas formas, emulam procedimentos de viés documental. Tal combinação sugere, de um lado, um jogo autoconsciente entre encenação ficcional e o registro de uma realidade que a extrapola. Do outro, ela assinala a particularidade de um gesto autobiográfico que carrega o nome da própria diretora, tornando-se um espaço livre para experimentações.

São trabalhos de baixo ou nenhum orçamento, de forma a incorporar os seus signos de precariedade. Eles utilizam as ferramentas e pessoas disponíveis em seu entorno, fundindo-se com o círculo de relações amorosas, familiares, estudantis e de amizade da realizadora. No entanto, não se trata de uma realização coletiva, e sim de um fazer autoral que tira sua força de uma existência em comunidade. Sobre esse ponto, a diretora sublinha em entrevista que falar "sobre minha própria verdade, usar a mim mesma no trabalho, fisicamente ou com minhas próprias fotografias, e me tornar real, me fortalecer – é algo que (...) tento fazer em toda a minha carreira" (Dunye, 2001, p. 295).[178] Nessa linha, todos esses trabalhos iniciais são assinados por uma mesma cartela de créditos: *A dancing girl production* (Uma produção de "A garota que dança"), a demarcar o caráter artesanal e de expressão pessoal, estilo "faça você mesma", desse modo de produção. Não de forma a romantizar a escassez de recursos que impulsiona esse fazer, mas, justamente, de sublinhá-la.

Propomos aqui um novo agrupamento desses vídeos, não seguindo a cronologia em que foram realizados. Nessa linha, um primeiro conjunto foi nomeado "Lado A: câmera-

---

[177] Referências mencionadas em entrevista a Alexandra Juhasz (Dunye, 2001, p. 299; 301). Dunye descreve Michelle Parkerson como "the mama of black lesbian work".

[178] No original: "[…] My own truth, using my own self in the work, physically or through my own pictures, and making myself real, empowering myself – is something that I did in this work, and something I try to do throughout my whole career".

confidente", reunindo três vídeos: *Janine* (1990), *An Untitled Portrait* (*Retrato sem título*, 1993) e *Vanilla Sex* (*Sexo baunilha*, 1992). São trabalhos que trazem relatos em primeira pessoa performados pela diretora, seja pela captação sincrônica de imagem e voz, seja por uma narração *over* ou em cartelas de texto. Neles, o contrato espectatorial se dá sob uma chave mais documental, por vezes ensaística, claramente evocando as tradições autobiográficas no cinema. São obras igualmente dotadas de uma densa constituição temporal, estabelecendo relações entre eventos e pessoas do passado da diretora com a reelaboração dessas memórias no presente da filmagem. Para tal, elas lançam mão de materiais de arquivo de procedências e estatutos variados, entre imagens de arquivo da família Dunye, como *home movies* em Super-8 e álbuns de fotografias, fragmentos de cinema comercial hollywoodiano, junto a registros tomados em espaços públicos especificamente para o trabalho.

A começar com *Janine* (1990), vídeo que apresenta um testemunho da diretora a respeito da sua relação com uma antiga colega de escola, branca e de classe alta. O trabalho investiga os efeitos dessas rememorações no processo de amadurecimento da diretora e no seu entendimento de si. Esse grupo também integra *An Untitled Portrait* (*Retrato sem título*, 1993), realizado três anos depois, que é uma espécie de homenagem ao irmão mais velho. Nesse retrato, a voz *over* da diretora vai listar as semelhanças e diferenças entre eles, físicas e de personalidade, fornecendo pedaços de informações sobre essa família. Em paralelo, sem sincronia entre som e imagem, a montagem elenca materiais de arquivos diversos, desde registros caseiros a ficções hollywoodianas dos anos 1930/1940.

O último vídeo deste conjunto é *Vanilla Sex* (*Sexo baunilha*, 1992), um trabalho de quatro minutos concebido para integrar a exposição no Whitney Museum *These fluttering objects of desire*, de Shu Lea Cheang, compondo um vídeo colaborativo com outras artistas sobre as manifestações de desejo inter-racial. Esse curta de Dunye aborda as práticas sexuais em distintas comunidades lésbicas, com uma conversa travada na banda sonora com uma interlocutora desconhecida. Às vozes se sobrepõem fotografias, que surgem em movimento contínuo na tela, de uma mulher branca e de Cheryl interagindo num espaço instalativo, junto a filmes de arquivo de um encontro de mulheres num espaço rural. Esse curta faz uma espécie de passagem para o segundo agrupamento de filmes aqui reunidos, colocando de lado um estatuto autobiográfico mais tradicional, e prenunciando formas de relação dentro de comunidades mais ampliadas.

Fig. 89-90: A paixão. Fotogramas de *The Potluck and the Passion* (1993).

Nessa recategorização da produção inicial de Dunye, o segundo agrupamento de vídeos foi aqui denominado “Lado B: outras como eu”. Ele conta com dois curtas assumidamente narrativos, convocando outras atrizes e atores, e alinhados a um pacto espectatorial mais ficcional: *She Don’t Fade* (*Ela não desaparece*, 1991) e *The Potluck and the Passion* (*A festa e a paixão*, 1993).

Em *She Don’t Fade*, como já apresentado acima, acompanhamos a vida de Shae, que é interpretada pela diretora, e as interações em seu círculo social. O curta habilmente retrata os altos e baixos das relações amorosas entre mulheres não brancas, bem como os laços de amizade que acompanham a protagonista (seu *sapabonde*), que integram tanto a cena filmada como a equipe de produção. O vídeo oferece um olhar intimista e bem-humorado de espaços de sociabilidade sapatão no começo dos anos 1990, explorando com sensibilidade questões de identidade, construção de comunidade e de pertencimento. Já em *The Potluck and the Passion*, a realizadora expande seu foco para explorar as dinâmicas raciais e sexuais em uma comunidade de amigos e amigas *queer*, tendo como foco as tensões e diferenças raciais entre pessoas conhecidas e desconhecidas. Para isso, emprega com maior liberdade encenação em moldes mais tradicionais, com um elenco mais robusto e empregando um modo de narrar expressamente ficcional ao desviar o foco de seu próprio corpo na imagem.

Essa produção inicial de Dunye demonstra uma consciência tal de um estado de coisas, das estratégias pregressas de luta das comunidades que ela integra e do potencial libertador de enxergar a realidade desde perspectivas contraditórias, que tudo isso conflui na sua presença em imagem. Seu ponto de chegada, além do de partida, é sua posição situada no mundo, uma compressão que a permite navegar por universos autônomos.

E a postura da diretora em relação ao legado dos feminismos é uma dessas questões. Embora situada num outro momento, Dunye ecoa tanto uma desconfiança em relação ao

feminismo branco e hegemônico, semelhante à de Howardena Pindell, de um lado; quanto reconhece a contribuição de artistas e cineastas brancas em sua visão artística, do outro. Quando indagada sobre o que haveria de feminista em seu trabalho, Dunye evoca a importância dos trabalhos pregressos em vídeo como parte desse histórico, ao declarar que:

> Grande parte da minha tomada de voz, da minha tomada de consciência, da minha capacitação, tem a ver com o feminismo. Isso ocorreu na verdade nos anos 1970, quando uma produção midiática estava sendo realizada por feministas que eram mulheres racializadas e mulheres brancas. Pude ver esses trabalhos nos anos 1980 quando estava na faculdade e isso me inspirou (Dunye, 2001, p. 298).[179]

Já em outro momento da entrevista, ela responde a essa indagação assinalando que: "Não me considero uma feminista propriamente dita. Devo dizer que fui fortalecida por questões feministas e por questões afro-americanas e por outras batalhas políticas (...). Mas não existe uma palavra para o 'ismo' do qual eu vivo" (Dunye, 2001, p. 298).[180] Uma fala reveladora de como ela se posiciona num cruzamento de visões políticas e práticas artísticas, parcialmente subscrevendo aquilo que considera inspirador, enquanto rejeita o que discorda dessa noção específica de feminismo.

Nessa chave, as outras duas realizadoras deste *corpus* divergem no que concerne uma declaração feminista em seus cinemas. Su Friedrich inicia a sua carreira em consonância com as pautas do movimento de libertação das mulheres pós-1970, assim como do dito cinema feminista de vanguarda, como teorizado pelas pensadoras da época. Isso é latente nos seus curtas iniciais, bem como na sua atuação no coletivo *Heresies*, e permanece uma constante em sua trajetória, ainda que não nomeada. Já na obra Camille Billops, há distintas ideias de atuação feminista, como vimos no capítulo anterior. Se, em uma das cenas de *Finding Christa*, a diretora afirma que o seu ato de entregar a filha para adoção foi uma declaração feminista, em entrevistas de outros momentos de sua carreira, essa filiação carregará uma carga maior de desconfiança.[181]

---

[179] No original: "A lot of my coming to voice, coming to tongue, becoming empowered, has to do with feminism. That actually took place in the 70s where media work was being done by feminists who were women of color and white women. I got to see that media in the 80s when I was in college and that inspired me".

[180] No original: "I don't necessarily consider myself a feminist per se. I must say that I've been empowered by feminist issues, and I've been empowered by African-American issues and by other political battles [...]. But there is no word for the -ism that I live from".

[181] Quando indagada por Valerie Harris – em uma entrevista na mesma revista que Su Friedrich integrava, a *Heresies*, em 1979 –, sobre como lidar com o racismo inerente ao movimento feminista, a diretora vai resgatar a ideia de sororidade, cara aos movimentos feministas de visibilidade na época, de maioria branca. Em resposta, ela diz que a sua forma de lidar "não tem nada a ver com sororidade. A sororidade é um veículo que não me inclui, exceto quando é conveniente" (Billops, 1979).

A questão é que essa mesma palavra – feminista – muda de significado a cada vez que é convocada. Em determinado momento, ela pode significar o sinônimo de feminismo hegemônico, branco e de classe média; em outro, estar filiada a pensamentos feministas de pessoas não brancas, que se pretendem mais libertários e inclusivos. Ela deve ser construída em cada contexto específico, não tomada como um dado *a priori*. Nesse sentido, os pensamentos e os trabalhos em vídeo de Cheryl Dunye são fundamentais por moverem-se sempre entre dois gestos, de estar dentro olhando para fora, e fora olhando para dentro. Retomando a percepção de Trinh Minh-Ha sobre essa oscilação entre pertencimento e distanciamento crítico, trata-se do movimento "da afirmação 'sou como você', enquanto persiste na diferença dela mesma; e da lembrança de que 'sou diferente', enquanto desconstrói todas as definições prévias sobre alteridade" (Minh-Ha, 2012, p. 205). Com a consciência de que é nesse ínterim que repousam as centelhas de transformação.

Esse debate encontra concretude na invenção de uma forma e um método criativo, de um novo conceito e um outro fazer que têm o seu nome: os *Dunyementaries*. Assim, a realizadora declara que: "Sou meu próprio texto. Dessa forma, falo sobre mim mesma, e isso se torna interessante. Se eu for honesta, estou fazendo teoria" (Dunye, 2001, p. 298). Sua postura parece colocar em prática uma "teoria na carne", nos termos conceituados por Cherríe Moraga e Gloria Anzaldúa no (já mencionado) livro *This bridge called my back* (1981). Esta ponte, minhas costas. Ser uma ponte levadiça; que pode estar levantada – ou seja, isolada, ou num pequeno grupo de acolhimento (uma ilha) –, ou estar baixada e atuar como mediadora entre mundos, como um tipo de conexão instável, e que pode significar perder-se de si mesma. Ou mesmo ser um banco de areia, que deve responder aos movimentos inesperados das ondas do mar, com as "marés altas e baixas de sua vida" (Anzaldúa, 2021, p. 105). Postura que demanda uma atuação ativa, flexível e em alerta. Pois, como nota Anzaldúa (Ibid., p. 108), o risco é que você pode se afogar.

Fig. 91: Cheryl Dunye como Shae Clarke. Fotograma de *She Don't Fade* (1991).

4.2 A autodefinição reinventada

Janine (1990) é o primeiro vídeo lançado por Cheryl Dunye após a graduação. Seu enquadramento principal apresenta a diretora sentada em primeiro plano, diante de uma câmera estática. Seu mote é a rememoração de episódios da sua vida que partem de um mesmo núcleo: a relação com Janine Sorelli na passagem entre infância e adolescência, uma jovem branca, rica e ex-colega de sala na Merion Mercy Academy, uma escola católica e privada na região metropolitana da Filadélfia. Gravado quase de um fôlego só, em duas tomadas, o curta se estrutura em três partes. A primeira apresenta as personagens e delineia o contexto rememorado, com foco nas lembranças da escola e na influência dessa relação sobre como a realizadora se via. A parte seguinte desloca o foco para o processo de saída do armário de Cheryl quando adolescente, na maior confiança para afirmar sua sexualidade, com isso ocorrendo às margens do universo escolar/público, numa espécie de vida dupla. Uma reflexão reiterada pela cartela de texto que vem a seguir: "Eu meio que mantive como dois mundos secretos"; o que imprime uma dimensão de distanciamento crítico, destacando essa revelação como algo partilhado por outras vidas *queer*. E conclui com a descrição de uma conversa telefônica entre as duas mulheres no presente, na superação da importância dessa história para a narradora.

Ao testemunho filmado de Cheryl, intercalam-se outros regimes de imagem, de intenção mais simbólica. Um deles é composto pelo plano de detalhe de duas velas contra um fundo de tecido roxo, evocando com mais liberdade procedimentos de desnaturalização afeitos ao campo da videoarte, por exemplo o congelamento de quadros (*freeze frame*). Cheryl, com o rosto enquadrado parcialmente e em uma postura mais performática, acende e apaga as chamas, que representam, de maneira abstrata, a relação entre as jovens. O outro regime é textual, nas

cartelas que adicionam uma nova camada de consciência crítica ao trabalho. Textos que questionam o que foi dito a partir de um outro tipo de "primeira pessoa", distinta da instância de narradora/personagem e da performer em cena. E que irá manifestar uma consciência e temporalidade subterrâneas que eventualmente emergem, desestabilizando os demais elementos. Como na forma irônica, e igualmente furiosa, com que o texto repete a frase "os meus PROBLEMAS!!!", reagindo ao comentário homofóbico da mãe de Janine sobre a recém-assumida lesbiandade da narradora.

E, por fim, a última frente do filme é composta por materiais de arquivo íntimo, nas diversas fotografias de família que revelam Cheryl em momentos de infância e juventude, acompanhada ou não da ex-colega de escola. Não funcionando como disparadores para a rememoração na cena filmada, essas imagens, articuladas na montagem, são alvo de intervenções videográficas de cunho crítico, através de *zooms*, desfoques e reenquadramentos. Elas compõem um "arquivo de sentimentos" *queer*, como nomeia Ann Cvetkovich (2003). Objetos da memória de uma vida, muitos deles entendidos como íntimos (cartas, diários, fotografias). E que são os mesmos que condensam os eventos traumáticos vividos, ao carregarem, no seu avesso, tanto a presentificação das violências sofridas, quanto os vestígios do processo libertador de tornar-se quem se é.

Fig 92-93: Arquivos de juventude. Fotogramas de *Janine* (1990).

As lembranças ouvidas possuem um alto grau de violência, de como a relação com Janine fazia a narradora sempre se sentir imperfeita, inadequada, "menos enquanto pessoa" (*less of a person*). No vídeo, contudo, o relato parece menos interessado em criar um retrato da personagem título sob tons psicologizantes, e sim compreender as suas ações enquanto signo de um estado de coisas. Sobretudo, de nela identificar os traços de uma branquitude estadunidense cis-heteronormativa de alta classe, de um lado; e as perversas consequências de crescer nesse universo, do outro, imputando em jovens racializadas/os e de sexualidades

dissidentes a convicção de que é inaceitável ser quem é. Mas ali reside um complicador: Janine foi também uma das primeiras *crushes* da realizadora, que com cerca de quinze anos de idade percebeu que nutria sentimentos de paixão pela colega. No centro do dilema está o fato de Janine ser, ao mesmo tempo, objeto de desejo e origem de uma cruel desumanização. Pois trata-se, aqui, de uma narrativa na qual *coming of age* e sair do armário confluem numa pessoa socialmente racializada, sob uma moldura social que nega todas as dimensões dessa existência.

Uma série de escolhas assevera uma filiação declaradamente autobiográfica ao vídeo, calcada numa expectativa de veracidade e sinceridade, de horizonte documental. Das três cineastas deste *corpus*, Dunye é a que mais diretamente convoca esses recursos, em especial nesse primeiro vídeo, o que não retomará no resto de sua carreira. Isso se manifesta na sua postura em quadro, olhar voltado para a câmera – e para nós –, sustentando esse vínculo com quem vê e ouve; ou na espontaneidade da fala e do gestual, que aparentam estar se elaborando no momento em que se enunciam. E, principalmente, isso se evidencia no tempo alargado do relato filmado, com poucos cortes que suspendam aquele espaço-tempo. Escolhas que também conectam esse trabalho a um histórico de referências, principalmente das videoperformances de viés feminista das décadas anteriores, comentadas acima.

Nesse jogo criado pelo vídeo, somos colocadas no papel de ouvintes, à escuta. A relação estabelecida com quem assiste parece ser menos num sentido de confissão, um termo que se popularizou no campo de investigação das práticas autobiográficas. Mas é uma palavra que não parece se aplicar exatamente aqui – em parte devido ao peso da matriz jurídica do verbo confessar; em parte, ao histórico dessa noção sob uma perspectiva cristã, na revelação de um pecado cometido que visa a absolvição.[182] Nesse vídeo de Dunye, entretanto, o pacto é outro: é sob uma perspectiva de confidência que somos convocadas/os, na partilha de algo que parece um segredo, daquilo que antes residia no âmbito da intimidade, a ser recalcado. O que demanda certo grau de confiança para que essa troca, fundada na escuta, seja efetiva. Um processo que se concretiza no próprio enunciar e que ressoa de maneira particular nas pessoas não-brancas e *queer* que vivenciaram situações semelhantes, tomadas aqui enquanto uma espécie de seu público primeiro. Mas que também reverbera em espectadoras/es brancas/os ou heterossexuais, cujas memórias de juventude podem se assemelhar tanto às de Janine quanto às de Cheryl, causando outros tipos de desdobramento e de ruído nesse vínculo espectatorial.

---

[182] No tocante à questão terminológica dessa ideia de confessional, a realizadora Michelle Citron também aborda esse assunto, pensando especificamente no cinema de mulheres. Sem procurar oferecer definições, ela vai colocar nos moldes de uma pergunta: "a confissão implica culpa. Um criminoso confessa e paga a pena por isso. No caso dos filmes autobiográficos femininos, do que exatamente somos culpadas? E quem, exatamente, paga?" (Citron, 1999, p. 273).

Nesse sentido, há igualmente um aspecto de denúncia no vídeo. Em *Janine*, a personagem título é tomada como representativa de toda uma lógica cultural supremacista branca que a constitui e ultrapassa. Ela se torna um vetor, mais do que um indivíduo encerrado em si, sendo aquilo que permite identificar as outras camadas de violência a níveis estruturais. Janine é nomeada de maneira explícita – possui nome e sobrenome, fotografia, localização geográfica e extrato bancário que asseveram um lastro "real", ou, ao menos, extra-fílmico, à sua existência, não havendo qualquer intenção de preservar os detalhes de sua identidade de modo a evitar sua identificação. Pelo contrário: a intenção subjacente é tornar público o que antes foi brutalmente restrito a um âmbito privado, de proferir essas experiências para que esse gesto se torne, em si, uma intervenção na realidade coletiva.

No exercício de alinhavar o trabalho de Cheryl aos demais filmes da pesquisa, *Janine* oferece muitas reflexões. A primeira delas aponta para as formas de autoinscrição, nas maneiras de só falar de si através de uma outra pessoa. O que evoca diretamente o filme de Su Friedrich, *Sink or Swim*, nas lembranças pessoais que permitem construir o retrato do relacionamento entre um pai e uma filha. No longa de Su Friedrich, impera o fator de tensão da (co)implicação entre esses familiares, em que o *eu* só se revela por meio de um *outro* – que é tanto *ele* (seu pai, tomado como personificação patriarcal), quanto uma alteridade de si mesma (a garota).

O único trabalho de Cheryl Dunye que vai investir numa dinâmica de inscrição indireta familiar, mais parecida com o longa de Friedrich, é *An Untitled Portrait* (1993). Nele, a história da diretora é somente apresentada através do retrato do seu irmão mais velho. O vínculo é distante, embora seja amarrado por sentimentos positivos – um laço de amor e não de violência, como acontece em *Janine*. Sendo um laço que deve ser resgatado, não superado, através do projeto fílmico.

Fig. 94-95: Fraterno. Fotogramas de *An Untitled Portrait* (1993).

"Pés grandes são um traço de minha família",[183] ouvimos a voz de Dunye no início de *An Untitled Portrait*. A diretora calça número 41/42, o equivalente a 10 no sistema métrico estadunidense (uma sapatão, diríamos no Brasil). Sua mãe e seu pai calçavam 40, enquanto os sapatos do irmão estão mais perto do impressionante número 48. Uma marca que singulariza, e conecta, esse conjunto de pessoas, para quem "o sangue é mais espesso que a água", como declara a frase final.[184] A escolha por abordar esse tipo de relação é única na obra de Dunye, que nunca tomou sua família como um assunto central para seu cinema. E a caracterização do retrato desse irmão igualmente permitirá trazer informações mais precisas sobre seus pais e sua infância, ao falar de si por um *outro* como possibilidade de esmiuçar sua própria genealogia.

O dispositivo desse curta difere dos outros *Dunyementaries*, sendo o que mais alinhava materiais heterogêneos, resultando num denso exercício de montagem. Combinadas à narração *over* da diretora a respeito desses vínculos familiares, vemos planos de vários pés grandes, pertencentes a diferentes pessoas, captados em espaços públicos da cidade. Há ainda trechos de filmes de família antigos salpicados nos três minutos de filme, projetados e reenquadrados pela câmera de vídeo. E, atravessando esses registros, há imagens que se afastam do regime pessoal: pedaços de filmes comerciais de ficção com um notável protagonismo negro, que parecem perturbar o naturalismo dos registros familiares. Por exemplo, o plano de uma jovem mulher e uma garotinha, sentadas ao redor de uma mesa; ou de um homem que, de dentro de um navio, mergulha rumo à liberdade. Materiais que expandem a reflexão sobre os limites entre esferas pública e privada, ou onde uma subjetividade termina e a outra começa. E que igualmente vão anunciar um outro interesse da diretora, que só se concretizará anos depois em *The Watermelon Woman*, na investigação sobre as políticas racializadas do olhar cinematográfico, particularmente em suas modalidades industriais.

Um outro aspecto que caracteriza a construção de *An Untitled Portrait* é que em nenhum momento temos acesso a uma imagem definitiva do retratado – que, aliás, só é nomeado por sua relação com a diretora: meu irmão. Os trechos dos filmes caseiros sugerem uma coincidência entre aquele garotinho sorridente, visto nos Super-8 saturados que abrem o curta, e a pessoa caracterizada nessa biografia, mas não há indícios que comprovem essa fatualidade. O mesmo pode ser dito dos demais membros familiares, em que o relacionamento com o pai ganha alguma proeminência através de pedaços de informação: a de que ele já faleceu, de que seu modelo exerceu grande influência sobre Cheryl quando jovem, e da constatação tardia de

[183] No original: "Big feet run in my family".
[184] No original: "Blood *is* thicker than water".

que ele não era "assim um cara tão legal".[185] O "retratar" do título, então, não diz respeito somente a um indivíduo, e sim a esse núcleo familiar e à influência que cada um exerceu sobre o outro, com certa ênfase nas presenças masculinas dessa rede de afetos.

Todos esses aspectos reverberam as escolhas de Su Friedrich em seu longa, *Sink or Swim*. O falar de um familiar para dizer de si, mas nunca o mostrar diretamente; a divergência entre som e imagem, da qual emergem significados ambíguos, inesperados; a convocação de imagens de família, e de materiais de arquivo que aparentam ser de *found footage*, mas não são nomeados enquanto tal. Escolhas que dizem de um lastro histórico dessas estéticas, a reverberar recorrências no campo do cinema experimental dos anos 1980 no qual Su Friedrich estava inserida; notadamente, no uso da "narrativa experimental, a autobiografia e a colagem/montagem" (Wees, 2005, p. 25).

Quanto ao grau de fragmentação dessa subjetividade, em ambos os vídeos de Dunye é necessário preservar certa dimensão que é indicial. Seja pela sua própria voz na banda sonora em primeira pessoa, seja na presença do seu corpo em cena, num testemunho de poucos cortes e nas imagens de arquivo de sua vida e sua família. Já no longa de Su Friedrich, as escolhas são outras: é preciso uma disjunção radical entre *eu* e a garota, não havendo qualquer indício de que essas imagens de arquivo de família, ou a voz rouca da diretora ao final, suas imagens bebendo e fumando em frente à TV, sejam de uma autora "real". Nessa linha de uma autoinscrição que se manifesta pelas brechas, a exploração do "êxtimo" dos relatos em Friedrich é o que permite desmontar o binarismo misógino que tradicionalmente apartou as esferas de público e privado.

Na comparação com *Janine*, o laço familiar entre Dunye e esse jovem homenageado é um que se deseja resguardar, construir pelo cinema se for o caso. E embora sejam elencadas diferenças entre os irmãos, elas são postas num sentido daquilo que os une, fortalece esse vínculo. Já em *Janine*, a lida da diretora com as memórias dessa personagem passa por um sentido diretamente militante, mais nos termos de filmar o inimigo, ou de construí-lo na montagem, com as ferramentas que se tem em mãos. Em si, a criação do vídeo torna-se, então, a palavra final da realizadora; o seu gesto contestatório frente aos traumas reelaborados, talvez o único possível.

[185] No original: "I found growing up that he wasn't this great guy".

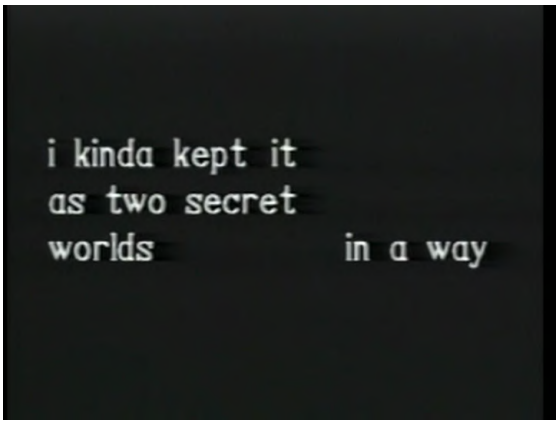


Fig. 96-97: Confidências. Fotogramas de *Janine* (1990).

O que leva à outra divergência, mais profunda, entre os dois vídeos de Dunye e o longa de Friedrich: as esferas históricas que incidem nos acontecimentos traumáticos relatados. Tanto em *Janine*, de Dunye, quanto no longa de Friedrich, foi preciso um distanciamento de anos para que fosse possível iniciar os processos de reelaboração dos traumas, tendo como fato crucial a sua publicização em uma criação artística. No filme de Friedrich o foco está nas estratificadas hierarquias de poder familiares e sociais que têm no seu cerne uma dominação paterna/patriarcal, e que obrigam à conformação a um conjunto de normas, ditas e veladas, profundamente misóginas. Enquanto no vídeo de Dunye o trauma remete à cisão colonial, com a despossessão que atravessa as histórias, os corpos e paisagens afetivas afrodiaspóricas; e que, na mesma medida, é uma cisão cis-heteronormativa, negando a possibilidade de dissidências de gênero e sexualidade. São reelaborações de alguém que duplamente não foi considerada um "sujeito" pelas formas insidiosas de dominação dos corpos e saberes. Menos ainda, considerada uma "sujeita" de si, responsável pela própria libertação. No entanto, ela é; sendo a presença de Dunye, e a criação desses vídeos, justo a negação dessas tentativas sistemáticas de subjugação e apagamento.

Trazendo, agora, Camille Billops para a conversa: em seu cinema, não se trata de refratar-se em um *outro* ambivalente, a fim de diluir-se nas imagens do mundo. Ou mesmo de explicitar o caráter fragmentário da subjetividade e da memória somente construídas pela linguagem, como faz *Sink or Swim*. Em *Finding Christa*, o *eu* só existe enquanto uma comunidade em diálogo – que está longe de ser estática, tampouco pautada por um suposto consenso final. Isso fica evidente nos laços entre Camille e a comunidade negra e de classe média na qual ela se insere, representada pelas pessoas de sua família, que seguem discordando da sua decisão de entregar a filha para adoção décadas antes; e, nesse sentido, discordância

entre ela e as demais mulheres entrevistadas, que oscilam entre apoiá-la e condená-la, demonstrando que não há um consenso feminista possível ali. Ou mesmo os laços entre Camille e o codiretor (branco) do filme, James Hatch, com as muitas tensões que essa parceria de vida inaugura. E, principalmente, entre Camille e Christa, na dupla impossibilidade de, ao mesmo tempo, serem e não serem mãe e filha, no movimento de constante negação e afirmação. Em ambas as diretoras, Su Friedrich e Camille Billops, o fator de (co)implicação familiar é crucial, sendo o que permite lidar com os aspectos dessas relações e seus legados, tomados enquanto campos de negociação dos quais não é possível se ausentar.

Nesse sentido, há um ponto de convergência entre os trabalhos de Cheryl Dunye e Camille Billops que aponta para a consciência do poder da autodefinição (Collins, 2016), um conceito forjado no interior do pensamento feminista negro estadunidense. Esse processo é marcado não só pelo entendimento de si, mas pela necessidade de definir-se antes que outras vozes e outros estereótipos se imponham sobre você. Em Camille Billops, não é possível separar os processos de subjetivação, postos em curso em seus encontros filmados, com a invenção de uma forma fílmica híbrida, no movimento de "experimentar" em sua arte. Nesse ponto, vale retomar os três gestos que aliam o filme de Billops a outras obras de arte mulheristas negras de sua época. São movimentos que combinam criação artística e um sentido de militância política e estética, reverberando as maneiras de entender esse *nós*: o gesto do (auto)retrato da artista quando mulher negra; das performances de si na potência do cotidiano; e do protagonismo revolucionário das pessoas comuns.[186]

Nos vídeos de Cheryl Dunye, esses três gestos aparecem renovados. Nos *Dunyementaries*, o primeiro deles se torna os "autorretratos da *videomaker* quando negra e lésbica". Retratos, no plural, pois se sabem fugazes, sempre em mutação. Uma hora ela é Shae, dividida entre dois amores recém-conhecidos. No outro momento, ela é a irmã mais nova de um irmão distante, com quem compartilha o traço de ter pés grandes. Ou ainda, chama-se Linda, e organiza uma festa de aniversário para celebrar um ano com a sua companheira. Enquanto, no outro momento, ela é Cheryl, a jovem mestranda em videoarte que, quando inspirada a fazer um trabalho sobre a razão de serem tão poucas as mulheres negras na história da arte, decide criar um vídeo sobre sua relação com uma garota branca na adolescência, a fim de "contar essa história que estava queimando dentro de si" (Dunye, 2001, p. 295).

Quanto ao segundo gesto herdado das artes e ativismos de Camille Billops, bem como das demais precursoras de sua geração, Dunye vai modificar a ideia de "performances de si na

[186] Cf. item "Militância e artes negras mulheristas" do capítulo 3.

potência do cotidiano". Ela abraça, sim, uma dimensão performativa desses trabalhos, mas renuncia ao cotidiano; ou ainda, do modo como a esfera doméstica, ali figurada (e no filme de Billops) se arquitetava sob uma intensa chave heteronormativa. Nesse sentido, Dunye ressignifica a esfera doméstica desde uma perspectiva de sexualidades dissidentes. O que passa por interpelar as fotografias de um arquivo de família, possivelmente guardadas num baú de casa, que trazem registros da sua juventude (muitos deles em espaços domésticos) e que carregam as marcas das violências sofridas. Pleitear uma esfera doméstica que se torna o espaço construído onde estabelecer parcerias duradouras e de acolhimento, em laços de amizades e amores que não se esgotam no consanguíneo, muito pelo contrário. Isso sem romantizar esses mesmos laços.

No caso do terceiro gesto de autodefinição partilhável com as artes mulheristas, é "o protagonismo revolucionário de um grupo de lésbicas no começo dos anos 1990" que vem à tona. Não exatamente a centralidade das pessoas tidas como "comuns", convocadas a partir de seus familiares, como na filmografia de Billops. Nela, era importante registrar essas pessoas que não são dignos de nota nas historiografias oficiais, suas histórias e particularidades. No caso de Cheryl Dunye, trata-se de evidenciar a excepcionalidade ordinária dessas vidas que negam as estruturas normativas regulatórias ao simplesmente existirem. Em ambas, contudo, permanece a capacidade das pessoas filmadas serem representativas de muitas outras; de, entre si, carregarem multidões.

Essas diferenças entre o fazer artístico, e os engajamentos, de Billops e Dunye revelam, é claro, as transformações históricas nas quais elas estavam imersas, suas lida com contextos e modos de subjetivação diferentes que demandam mudanças de estratégia. Mas há claramente um legado sendo perpetuado aqui. Um que é assumido por Dunye ao declarar, com todas as palavras, "eu acredito plenamente na Escola Camille Billops de fazer cinema" (Dunye, 2011, p. 297). Isso diz de uma atitude, mais do que um estilo ou forma específica.

Em Dunye, a autodefinição, tomada como coletiva, é o ponto de partida que possibilita vislumbrar mudanças. E isso vai encontrando lugar mais sólido à medida que um investimento marcadamente ficcional fica proeminente no seu trabalho. Estratégias tradicionais de encenação que aparecem, no entanto, retorcidas de suas convenções originais, dotadas de reflexividade, cientes de seus limites, e dispostas a imprimir uma feição própria a essa nova forma que se inventa. Nisso, o *eu* dá lugar à alteridade de si, indivisível dos *nós* – entre mulheres, entre lésbicas, entre pessoas negras. Relatar as experiências coletivas prescinde, então, de passar pela vivência pessoal nos mesmos termos de antes; como nos pactos de testemunho documental,

mesmo reconhecendo o caráter performativo que já residia naqueles regimes. E vai enveredar para as fabulações que se demonstram enquanto tal, ciente do seu potencial de produzir história.

4.3 Outras como eu

Esse trabalho inicial de Cheryl Dunye conecta interesses distintos que aparecem em Su Friedrich e em Camille Billops. Ela alia o desejo de criação de uma experiência fílmica gratificante, como disse Su Friedrich (*apud* MacDonald, 2022, p. 21), através da mobilização do prazer visual e de elementos narrativos; e o uso desobediente das ferramentas de criação de realismo, especialmente documentárias, tal qual o cinema de Camille Billops. Em ambos os casos, ganha proeminência uma reflexão sobre as relações espectatoriais travadas com públicos distintos, às margens das construções dominantes de olhar cinematográfico. Essa combinação se materializa na outra parte de seus *Dunyementaries*, conjunto nomeado aqui de "Lado B: outras como eu", que tem como representativo o seu segundo curta em vídeo: *She Don't Fade* (1991). Desse filme, alguns aspectos serão abordados aqui a fim de construir essa triangulação entre todas as diretoras: a aposta no prazer narrativo e na identificação espectatorial; e o uso do humor como uma ferramenta política poderosa.

Fig. 98-99: No *queer* da fofoca. Fotogramas de *She Don't Fade* (1991).

O curta acompanha as aventuras de Shae Clarke, interpretada por Cheryl Dunye, quem, desde uma cena inicial, apresenta-se como aquela que desempenhará esse papel. O enredo da história é tão simples quanto autoconsciente. Após decidir transitar por sua nova vida de solteira de forma não monogâmica, Shae conhece duas mulheres negras com quem vai ter relações amorosas, em sequência. Primeiro, Margo, em quem ela dá em cima durante suas horas de trabalho como vendedora; e depois Nikki, que ela conhece em uma escadaria no centro da

cidade, e por quem de imediato desenvolve uma paixão platônica. Ao final do filme, Shae e Nikki se encontram por acaso numa festa na casa de amigos, com isso insinuando o início de um relacionamento duradouro entre elas – para a alegria das duas amigas de plantão, Zoe e Paula.

Intercalado a esses acontecimentos, há um enquadramento tradicional de entrevista, em que as personagens comentam sobre a história narrada, sentadas numa cadeira, em um diálogo com quem assiste. O pacto da confidência, herdado do vídeo anterior, *Janine*, é aqui repaginado pela via de uma autodeclarada encenação. Interpreta-se a uma outra pessoa, dotada de nome, vontade e história próprias, mesmo que os eventos relatados se assemelham à vida de quem atua. Nesse peculiar vínculo entre documentário e ficção, o vídeo coloca-se, primeiramente, como uma espécie de documentação da feitura de um vídeo em seu processo. Esferas que se embaralham desde uma das primeiras cenas, quando ouvimos a voz da diretora, de trás da câmera, flertar com uma desconhecida numa esquina, ao dizer que está fazendo um vídeo sobre mulheres e que gostaria de entrevistá-la. O que lança a pergunta: seria essa uma cena de bastidores, exterior à diegese? Ou seria a personagem de Shae, então, igualmente uma *videomaker*?

Aqui, o próprio "narrar" entra em jogo como algo a ser tematizado, debatido. Isso se concretiza na presença das duas amigas, além da instância das cartelas de texto, que estrutura e impulsiona o vídeo. Mais do que reflexivo, esse modo de narrar se funda numa perspectiva divergente da heteronorma patriarcal, o que se expressa pela ideia da fofoca. Uma palavra mencionada por Zoe para definir a sua personagem, nas primeiras frases do vídeo, e que irá reverberar na dinâmica de todas as personagens com a câmera.[187] Esse termo que denota um tipo específico de conversa informal, e que historicamente foi associado, de maneira pejorativa, a uma prática feminina. No inglês, *gossip*, como historiciza Silvia Federici (2019), a palavra inicialmente indicava uma forma de expressão de afeto e produção de conhecimento comunal entre mulheres que trabalhavam juntas. Mas se transformou, com o tempo, em um termo usado de forma depreciativa, especificamente voltado para mulheres acusadas de empregarem essa prática de maneira danosa para "disseminar informações não destinadas à audição pública" (Federici, 2019, p. 83).

No filme de Dunye, a dimensão de fofoca é reinvestida do seu sentido de geração e perpetuação de histórias íntimas, no interior de uma comunidade que aprendeu a sobreviver por

[187] É interessante perceber como essa dinâmica vai reverberar em outras produções ficcionais lésbicas desse Novo Cinema *Queer* estadunidense: por exemplo, na roda de amigas que se encontra regularmente para comentar os percalços do relacionamento do casal que protagoniza *Go Fish* (1994, Rose Troche).

entre as brechas das estruturas oficiais de transmissão de conhecimento. Ela se torna, então, uma importante ferramenta de saber justo porque reconta os eventos que passam ao largo da audição pública. Além de *queer*, pensando nessa ideia por uma lente histórica negra americana, essas maneiras de narrar também evocam a importância das narrativas orais para a perpetuação de conhecimento entre gerações afrodiaspóricas. E nos vídeos de Dunye, isso se concretiza na junção dessas duas dimensões. Ademais, é importante não esquecer de um aspecto fundante de uma boa fofoca: o fato dela ser uma atividade prazerosa, e partilhada coletivamente, dois ingredientes centrais para a linguagem desses curtas.

Seguindo essa chave, uma outra dimensão que atravessa o seu cinema é o humor, manuseado como uma ferramenta política poderosa (Dunye, 2001, p. 294). Nesse vídeo em específico, o humor está latente nessa forma peculiar de narrar, como também na negociação com todo um imaginário das comédias românticas. Nessas produções de gênero de molde industrial, Hollywood sendo o maior exemplo, a constatação básica era a ausência de obras que abordassem as existências lésbicas e negras de maneira complexa, menos ainda no início dos anos 1990. Mas a percepção é mais profunda; de que essa ausência, ou esse apagamento, sinaliza a consciência de que essas vidas vão contra as próprias bases que ancoram esse sistema de representação hegemônico e falocêntrico ao qual essas mulheres representam um perigo irremediável.

Eis que Cheryl Dunye toma o que lhe serve dessas convenções narrativas para, a partir delas, construir uma coisa outra. À vista disso, em *She Don't Fade*, a música romântica aparece como outro campo de negociação produtivo junto aos signos culturais pop. No filme, após uma conversa com Paula sobre o suposto dilema em que se encontra, Shae decide cantar uma música que sintetize a sua situação: "Torn between two lovers", ou seja, presa em um triângulo amoroso.[188] Uma frase que poderia, inclusive, resumir a sinopse do vídeo. A postura de Cheryl ao interpretar a letra é um tanto paródica, repetindo o refrão quatro vezes, com gestos exagerados que parecem ridicularizar a situação descrita por essa canção pop, bastante heterocentrada no seu impasse diante de amar dois homens e isso "quebrar todas as regras". Ao mesmo tempo, a diretora traz essa música para dentro do filme, em parte para refletir sobre o enredo da história de uma outra perspectiva, gerando uma estranheza que é cômica, e, em parte, pela diversão do próprio ato de performar.

[188] Canção composta por Phillip Jarrell e Peter Yarrow (ex-integrante do trio Peter, Paul and Mary), que se tornaria um sucesso na voz de Mary MacGregor, mudando a letra para a perspectiva de uma mulher hétero, tendo sido gravada para o seu álbum de estreia em 1976.

Fig. 100-101: Sexo. Fotogramas de *She Don't Fade* (1991).

Desprovido de um arco narrativo clássico, ponto de virada ou quaisquer indicativos de um desenho convencional de roteiro, *She Don't Fade* está ciente de onde jaz seu interesse: menos nessa trama de ficção, com ares de comédia romântica inacabada, e mais na questão da figuração ela mesma; de como as questões de presença, ausência e latência se materializam na forma fílmica. Investimento que encontra ecos no debate sobre o paradoxo da "in/visibilidade lésbica" no cinema (Brandão; Sousa, 2019).[189]

Em *She Don't Fade*, são vários os elementos que endereçam a problemática da figuração lésbica nas imagens. De partida, o histórico do apagamento sequer é colocado como uma questão, posto que sua "temática" lésbica é verbalizada pelas personagens, que também comunicam, de antemão, que haverá uma cena de sexo entre mulheres no filme – em suma, atendendo todos os "pré-requisitos" habituais para ser denominado um cinema lésbico. Já em comparação a *Janine*, os conflitos com o universo da heterossexualidade igualmente ficaram para trás, uma vez que, nesse microcosmos, o mundo parecer ser só habitado por sapatão e veado. Enquanto os embates com a branquitude também não vão aparecer nesse curta, mesmo trabalhando-se com um elenco multirracial.[190]

A proposta do filme não se esgota numa dimensão de conferir visibilidade, e isso fica claro nas duas cenas de sexo. Elas são construídas de maneira a se opor às formas hegemônicas de enquadrar os corpos de mulheres, especificamente de mulheres negras, à luz da sexualidade. Na primeira cena, entre Shae e Margo, são mantidos os indícios de que se trata de um filme sendo gravado, o que inclui as negociações desse processo. É preservado o áudio original da cena, as risadinhas ao fundo, a voz de Paula e demais integrantes da equipe que tentam instruir,

[189] Como apresentado no capítulo 1 deste trabalho, item "Os lugares das espectadoras".
[190] Questões que serão tematizadas no curta posterior de Dunye, *The Potluck and the Passion*, no qual as diferenças raciais, de sexualidade e etárias dentro de um mesmo grupo serão o centro da história.

um tanto desordenadamente, as duas mulheres sobre como agir. Elas olham para a câmera, param, interagem, desnaturalizando uma suposta transparência da cena ao imprimir uma dimensão reflexiva sobre o próprio filmar. Ainda que, ao final dessa passagem, prevaleça a fluidez e a tatilidade desses corpos em dança, oferecendo, também, uma imagem de prazer e identificação a quem assiste.

Já a segunda cena de sexo é inserida num contexto de fantasia sexual da protagonista, em imagens intercaladas com seu trabalho cotidiano como artesã. A dimensão crítica é impressa na montagem, em planos mais curtos, e nos recursos que quebram a naturalidade dos movimentos, como no congelamento das imagens de Cheryl durante seu devaneio. Em ambas essas cenas, a intenção explícita é ir na contramão dos modos apaziguadores de filmar e narrar esses desejos e sexualidades que extrapolam as normatividades. Além de sublinhar o caráter deliberadamente construído do próprio processo de enquadrar.

Nesses filmes iniciais de Dunye, as diferentes cargas de encenação, de performar essas pessoas outras que poderiam ser, e que são, ela própria, ressignificam a ideia do autonomear, de elaborar-se filmicamente em coletivo. Elas sinalizam o desejo de fabricar novos termos a partir dessas confluências específicas. Aqui, o livro de Audre Lorde, *Zami* (2021), originalmente publicado em 1984, oferece um espelhamento revelador. Na sua monumental "biomitografia", Lorde tece uma narrativa fundacional, em forma literária e autobiográfica, que retraça os primeiros vinte e três anos da sua vida a partir das suas relações com outras mulheres; desde sua mãe, de origem caribenha (a narrativa primeva) às amantes e amores, as amizades duradouras e as mulheres brancas que a atacaram e diminuíram. Todas que, de maneiras distintas, contribuíram para os símbolos da sua sobrevivência, a construção do poder por trás da sua voz, para a mulher que ela se tornou, e segue se tornando (Lorde, 2021, p. 17). É precisamente, como anuncia o subtítulo do livro, a invenção de uma nova grafia do seu nome: Zami.

Nos seus vídeos, Cheryl Dunye empreende um gesto semelhante de reelaboração dos mitos fundantes da sua história; de retomar os episódios de racismo e homofobia vividos na adolescência, a fim de neutralizar a dominação dessas memórias sobre seu presente; de conceber-se no interior de um circuito de relações e de comunidades; de se construir como uma mulher que é negra, lésbica, estadunidense, de ascendência liberiana e nascida em 1966, sem deixar-se definir, ou essencializar, por nenhuma dessas categorias. E ela o faz ciente de que o ingrediente da fabulação, assim como o de documentação, são constitutivos da construção dessas histórias, fundamentais para a perpetuação das mulheres que virão depois. Esse elaborar-se passa também pelo processo de construir-cineasta, tal qual o livro de Audre Lorde registra o

seu processo de entender-se poeta. De se apropriar das ferramentas desses dispositivos, levando em conta seus históricos de apagamentos, para que eles digam a respeito do grau de complexidade da sua existência e das suas semelhantes.

Fig. 102-103. Sexo II. Fotogramas de *She Don't Fade* (1991).

Nos primórdios desta pesquisa, uma das intenções era investigar como as formas fílmicas experimentais criadas por essas realizadoras estariam defendendo modos de ruptura com as linguagens dominantes no cinema. De que maneiras elas operariam uma separação das linguagens hegemônicas ao reconhecer os seus padrões naturalizados, amplamente difundidos, carregados de uma visão misógina e excludente. Mas o percurso analítico apontou para a direção oposta, ao menos parcialmente. Para como as vontades de ruptura, ou a defesa de uma forma fílmica disjuntiva pelo viés de um histórico das vanguardas, estão longe de ser as únicas chaves para um sentido de experimentação. O que nos leva à constatação primeira desta investigação de que, para empreender esses singulares modos de emancipação, voltados para um conjunto específico de mulheres, esses filmes estão reivindicando o potencial subversivo das formas convencionais de criação cinematográfica. Postura que se revela um caminho viável para transformações concretas a nível coletivo.

A carga narrativa do filme de Su Friedrich, em sua evocação de contos literários, é um sinal disso. Outro são os procedimentos tradicionais documentais que Camille Billops evoca a fim de criar seus documentários experimentais, como nas entrevistas estilo *talking head*, ou na montagem de arquivos relativamente ilustrativos. Enquanto o trabalho em vídeo de Cheryl Dunye, um espaço livre no qual esses "belos experimentos" podem aflorar, combina todas essas vertentes, permitindo-se convocar, primeiramente, as confidências dos testemunhos documentais de Billops, ao trazer um vínculo familiar positivado (com seu irmão), ou a reelaboração de um trauma juvenil que tem cor e sexualidade. E também, na sua segunda

linhagem – *outras* como *eu* – mergulhar nas elaborações narrativas ficcionais, atravessadas por uma rede de afetos sáficos.

Essa frente de leitura igualmente demonstra como as formas de construção de prazer narrativo configuram uma outra linha de força a atravessar as três cineastas do *corpus*. Uma das estratégias para isso é o humor, que reaparece em todas elas, em distintas modulações. Está na sagacidade do texto de Su Friedrich, ouvido na voz de uma adolescente com suas questões juvenis, e manifesta nas relações opacas da palavra com os demais elementos fílmicos. E está na forma franca, sem rodeios, com que Camille Billops lida com os desafios das relações familiares, imprimindo um distanciamento que é também cômico, que permite enxergar determinada situação com outros olhos. Por exemplo, de poder sentar-se diante da sua tia, que segue condenando a decisão da diretora de entregar a filha para adoção, e elas juntas darem risada disso, décadas depois. Nas três realizadoras, o humor é tomado como um poderoso instrumento de conscientização política, capaz de desestabilizar as estruturas centenárias de poder e dominação. E a partir do qual é possível vislumbrar outras sensibilidades e modos de partilha.

Quando falamos em prazer, dizemos de uma dimensão que é também espectatorial, do que implica uma identificação, na maneira com que cada obra projeta o estabelecimento de vínculos com quem assiste. Não que essas diretoras defendam a possibilidade de se prever, de antemão, qual a audiência específica de seus filmes, seus efeitos no mundo. Elas sim compreendem que existem grupos de pessoas com os quais buscam estabelecer um diálogo direto e basilar; sobretudo, numa troca com as mesmas pessoas e comunidades que figuram nos filmes, e por elas simbolizadas. Um exemplo está na reflexão feita por Jacqueline Bobo, em seu texto sobre a tradição de um cinema negro de autoria feminina nos Estados Unidos, que elenca nomes como Michelle Parkerson, Julie Dash e Zeinabu irene Davis. Cineastas que, para a autora, "atravessaram o espectro de formas cinematográficas, do documentário à recriação ficcional, rumo ao potencial subversivo do cinema narrativo" (Bobo, 1998, p. 9).[191] Um trânsito que é inseparável da vontade de manter-se em contato com espectadoras/es negras/os, em diálogo e em atrito com essas audiências. Esse prognóstico de Jacqueline Bobo ressoa no cinema de Camille Billops, nas variações narrativas que emergem ao longo de sua carreira. Assim como encontra abrigo na filmografia de Cheryl Dunye, cujas complexas construções

[191] Menos pleiteando uma hierarquia entre ficção e não ficção, ou uma teleologia entre eles, o que Bobo parece sublinhar é o conjunto de estratégias, recorrentes nessa tradição de cinema feminino negro, que refletem sobre a complexidade das construções de subjetividades negras, na tela e no público. No original: "[...] traversing the spectrum of filmmaking, from documentary to fictional re-creation, and moving onward toward the subversive potential of narrative cinema".

ficcionais predominam a partir desses vídeos iniciais; sem, com isso, ignorar a potência das formas não mapeadas de relações espectatoriais com diferentes públicos.

De volta às questões do prazer e da identificação, uma transversal nesses trabalhos. Nessa chave, o desejo é tomado como um outro pilar das relações de espectatorialidade, algo tangível nas obras de Su Friedrich e Cheryl Dunye. Em *Sink or Swim*, de Friedrich, isso vem de um campo sensorial, do que não se reduz às palavras. Está no prazer visual, sensorial e sensual, de suas imagens e seus sons, na abertura para o que é da qualidade do "sentir" (sensível e sensato). E que igualmente acompanha uma ideia de desaprender. Desaprender as regras da infância, os interditos patriarcais, as cartilhas de linguagem que insistem em tentar moldar, definir, categorizar. A didática de invenção que se coloca no lugar, nesse cinema de Friedrich, além de devedora da infância, é também estranha no sentido daquilo que fracassa diante das normas prescritas. E isso é uma das heranças para o cinema e vídeo de Cheryl Dunye.

Começando nos seus *Dunyementaries* do início dos anos 1990, e tornando-se ainda mais refinado em *The Watermelon Woman* (1996), o cinema de Dunye convoca não apenas o humor, junto aos modelos de narrativa ficcional, como ingredientes para o seu "desaprender". Nesse método, a dimensão de sensualidade é explorada intensamente, sinalizando um investimento político dos usos do erótico nos seus trabalhos. Para citar novamente Audre Lorde, o erótico é "a afirmação da força vital das mulheres; daquela energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e cuja aplicação agora reivindicamos em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nosso trabalho, nossas vidas" (Lorde, 2019, p. 70). Então, não circunscritas a uma dimensão sexual, e compreendendo a sexualidade – dissidente das estruturas normativas do social – como um atributo fundamental ao erótico, as obras de Dunye também investem em uma perspectiva de prazer visual. Só assim é possível estimular a energia criativa e a força de vida dessas mulheres, recobradas no cinema.

Diante dessas três proposições fílmicas divergentes, a ideia de experimentação se retrata em novas formas e compromissos políticos. Nisso, a radicalidade que cada uma apresenta não pode ser sintetizada em uma só palavra, tradição ou objetivo específicos. Tudo o que podemos afirmar é que elas revolucionam alguma coisa no mundo, e isso, por ora, é o bastante.

5. Na encruzilhada: notas finais, provisoriamente

Lancei-me nesta pesquisa com mais questões do que certezas, e termino com a sensação de que, na verdade, só as dúvidas restaram. A intenção inicial era partir do encontro (ou melhor, do choque) entre campos teóricos autônomos, complexos e vastíssimos, colocando em fricção o cinema e os estudos feministas. Desse gesto, escolhi áreas que me intrigavam, nas quais não era possível saber de antemão onde se estava pisando: as práticas autobiográficas, com a sua pesada bagagem vinda do âmbito literário, de um lado; e, do outro, as formas fílmicas experimentais, que permitiam vislumbrar interseções revigorantes entre o cinema e as outras artes. Tais universos de teorias e feituras se mostraram ainda mais abertos no decorrer da investigação, dado que, a cada curva do processo, eu me deparava com novas ramificações, outras desconstruções e terminologias, ou, em outras palavras, a "crítica da crítica da crítica". "País de terremotos, esses feminismos", escreveu uma vez Gloria Anzaldúa (2021, p. 92). Agora entendo o que ela quis dizer.

Uma das hipóteses iniciais era de que, uma vez delimitados os mesmos pressupostos para um recorte particular – das formas de autoinscrição, de perspectivas feministas, e de linguagens fílmicas híbridas, num mesmo espaço e tempo –, que se poderia chegar a algum tipo de terreno em comum. Algo que permitisse aprofundar as reflexões a respeito da tensão fundacional que nos move: de indagar o que acontece com o dispositivo cinematográfico quando essas mulheres nele se colocam de maneira incontornável, visando a transformação coletiva dos modos claustrofóbicos de representação e representatividade dominantes, e como esses engajamentos extrapolam os limites do próprio cinema.

Deparei-me com a constatação de que, embora aparentem ser as mesmas palavras e atuações, elas carregam significados divergentes para cada comunidade, indivíduo e perspectiva que as enuncia. Mais do que isso, são esferas em constante mutação, e que só nos restaria cartografar suas mudanças, suas interseções produtivas, suas rotas de colisão. Um mapa para se perder (Gilmore, 1994). O que está longe de invalidar a eficácia dessas ações desestabilizadoras. Nisso, a pesquisa igualmente permite agora devolver algumas reflexões para esses campos de estudo.

De partida, interessava pensar em como o fazer experimental parecia sempre disposto a romper com as fórmulas estratificadas, a indagar-se sobre o que ainda não é, mesmo envolto em uma escorregadia ideia de "novo". Com o tempo, entendi que essa busca por novidade, num ideal de ruptura, em alguma medida também passava por eleger novos tipos de normas e categorizações, por ter de negociar entre formalismo estético e as "pautas" sociais, resultando

em seus próprios interditos e limites. Assim, a singularidade dos filmes se impôs, forçando a procura por outros termos e sentidos, com novas palavras entrando nesse vocabulário: invenção, desaprender, fabular. Categorias que tampouco são definitivas.

Quanto às perspectivas feministas, a reflexão é que foram diversas, e, por vezes, incompatíveis, as visões mobilizadas ao longo do trabalho. O mote do "pessoal que é político" foi importante de ser historicizado, e seguiu como corrente por entre os exercícios analíticos; serviu como um ponto de partida, mas nunca poderia ser o mesmo da chegada. Diante disso, sigo apostando na contundência das perspectivas feministas, no seu potencial de produzir encontros politizadores e estratégias de emancipação coletiva. Pensamentos não somente voltados para, ou movidos por, pessoas que se identificam como mulheres. Algo que implica o reconhecimento de que essa não é a única noção possível, em termos das luta por autonomia; e que seu histórico é também marcado por disputas, violências e despojos no interior dessas mesmas perspectivas feministas. A percepção é que restam as tentativas de criar espaços de troca e fortalecimento, que se sabem contingentes. Diante disso, uma formulação da pensadora e ativista boliviana María Galindo é instigante, na defesa de alianças insólitas.[192] Alianças que estabelecem "relações entre mulheres as quais é proibido se reconhecerem, se olharem e se comprometerem. A aliança insólita é a resposta desobediente à compartimentação e fragmentação patriarcal entre mulheres" (Galindo, 2013, p. 76). Essa ideia de alianças registra parte do que se tentou construir aqui.

Outra constatação concerne ao método da pesquisa, a sua encruzilhada particular. Um movimento de circunscrição pautou as análises fílmicas. O objetivo foi mergulhar na singularidade das obras, ir nas filigranas de suas operações, traçar relações históricas com outras metodologias criativas, sobretudo literárias, mas também das artes visuais. A convicção era de que, partindo desses movimentos, seria possível entrever um mundo. Exercício analíticos que mobilizaram abordagens mais clássicas, herdadas de um modo situado de fazer crítica fílmica e cinefilia, que, aqui no Brasil, importamos de outras paisagens (especificamente, francesas), articularam-se às tentativas de desestabilização dessas visões predominantes, e demasiado masculinas e brancas, vindas com leituras feministas e decoloniais.

Nessa linha, uma percepção que lanço é reconhecer o espelhamento entre a rota trilhada pela pesquisa e os métodos criativos das realizadoras deste *corpus*. Ou seja, de como seus filmes tiram suas forças de reflexão a partir de um trânsito – tão profícuo quanto inquieto – entre

[192] Conceito também abordado por Brandão e Sousa no artigo "Corpas-enqueerzilhadas e alianças insólitas no cinema brasileiro" (2021).

epistemologias, tradições, histórias, ideologias e linguagens díspares. Entre matrizes hegemônicas de cinema e a desconfiança quanto a esses mesmos fundamentos, eles fazem a mediação entre mundos aparentemente antagônicos.

Em determinado momento da pesquisa, me foi feita uma pergunta à qual eu ainda não tinha resposta: o que faz com que sejam somente *essas* três diretoras as investigadas – Cheryl Dunye, Camille Billops e Su Friedrich – e não outras?[193] Ainda sem saber se há uma forma de responder essa pergunta, ou se um dia haverá, tudo o que posso oferecer agora é a tessitura de uma rede de transversais. Revelar o avesso dessa costura, com seus fios soltos. Partindo das linhas de força do capítulo anterior, três pontos ganham proeminência na leitura dos filmes, ecoando o problema da pesquisa.

1) O primeiro é como, para as três diretoras do *corpus*, não é possível sustentar o *eu* filmicamente. As razões são distintas e apontam para suas posicionalidades, assim como para diferentes possibilidades de criação de coletividade no mundo e no cinema.

Para Su Friedrich, a construção de medidas de distância em relação ao sujeito é o que assegura a construção de um sentido de coletividade através dos elementos fílmicos. Isso se materializa em alguns esforços de *Sink or Swim*: de despersonalizar os materiais de arquivo dos patriarcas, ao intervir criticamente nos *home movies* de sua família e nas imagens midiáticas; e de projetar a sua história pessoal nas diversas outras pessoas e espaços públicos que habitam o campo das imagens, por ela filmado. Ao imiscuir a elaboração de uma subjetividade fílmica nessas várias relações, a diretora desfaz os supostos limites de uma individualidade. Isso inclui a sua maneira singular de produzir identificação da parte de quem assiste, especialmente em termos de prazer visual e de uma existência lésbica que se inscreve nas entrelinhas dessas instâncias narrativas. Nessa espécie de anonimato em primeira pessoa, o corpo, a voz, os desejos, as imagens e as lembranças da diretora podem até estar presentes na matéria fílmica, embora nunca seja possível afirmar, de fato: eis aqui a protagonista desta história. Desse modo, o filme enlaça suas reflexões a respeito do difícil processo de tornar-se adulta com as histórias de muitas outras pessoas, ainda que esse *nós* não se faça visível ali. Há a intenção de criação de um comum pela realização cinematográfica.

Em oposição, Camille Billops conflui para uma atenuação do *eu*, uma vez que, nos seus filmes, de partida, só existe o *nós*. Seria quase um dever, não fosse um papel ativo que ela escolheu desempenhar: o de registrar a vida dessas pessoas às margens das esferas de poder,

---

[193] Agradeço aos questionamentos fundamentais das professoras Alessandra Brandão e Cláudia Mesquita na banca de qualificação deste trabalho, realizada em abril de 2023 (FAFICH-UFMG).

sabendo que seus filmes funcionam como pedrinhas deixadas no caminho, como ela diz no último longa, *A String of Pearls*. Uma sinalização para garantir que existam futuros. Com isso, é preciso nomear os "seus", registrar o máximo de detalhes e produzir história, ciente de que ela só se faz *em relação*. As entrevistas e conversas filmadas nos seus filmes, bem como a profusão de materiais de arquivo, não são, portanto, meros procedimentos estéticos dos quais se poderia dispor ou não; são a própria liga que possibilita a elaboração de novas coletividades. Um filme que, diferente do longa do Su Friedrich, ancora-se nos atravessamentos de uma comunidade previamente articulada (uma família) e que se lança no exercício desafiador de construir e desconstruir esses vínculos, e as imagens desse *nós*, por meio do cinema.

Já para Cheryl Dunye, o *eu* aparece transmutado, já que significa, de antemão, tantas outras, semelhantes e diferentes. Mesmo nos seus trabalhos iniciais, em *Janine* e *An Untitled Portrait*, o relatar a si mesma somente se concretiza na relação (à ex-colega de escola, ao irmão), já havendo a sugestão de reconhecer-se como algum tipo de performance. E na sua produção posterior, com *She Don't Fade* e *The Potluck and the Passion* que embaralham ainda mais os regimes de enunciação, isso fica mais evidente. Assim como no longa de Billops, aqui, há comunidades previamente articuladas que sustentam e deixam suas marcas nesses projetos fílmicos, e elas somente existem no plural, podendo ou não ter sobreposições entre si. Diferenças que se infiltram na materialidade das obras, tornando-se um tema a ser debatido e reencenado, e adicionando outras camadas reflexivas. Ou seja, as formas de construção de coletividade são levadas para a partilha em grupo, dentro da cena. O conjunto de vídeos de Dunye é talvez onde mais se concretize a ideia de um "sujeito plural", retomando a noção de Norma Alarcón (1991) sobre o livro de Moraga e Anzaldúa já citado. Mesmo que esses vídeos, no limite, também extrapolem essa ideia, com essas sujeitas plurais imbuídas de um outro grau de consciência, eles se refratam nas muitas camadas de artifício sobrepostas nesses filmes, cientes de que só um exercício de (auto)fabulação crítica é capaz de desfazer o nível de apagamento a que essas vidas foram sujeitas. Questões que novamente convergem na presença da diretora em cena, mas não mais como *eu*, ou não só.

Nas três propostas, não sendo possível sustentar o *eu*, é o *nós* que na verdade testemunhamos se elaborar através de imagens, palavras e sons, indissociável de uma forma fílmica que se refaz através da construção de coletividades. A diferença entre elas, todavia, é fundamental. Para o filme de Su Friedrich, é uma ideia abstrata de *nós* que se entrevê em meio às brechas de sua arquitetura opaca, sinalizando uma possível união entre mulheres, mas não a ela se restringindo. Em alguma medida, isso é possível porque, para a realizadora, não há dúvidas de que se é, e historicamente sempre se foi, "sujeito", sob uma lógica ocidental, o que

é informado por sua posição específica social, racial, de classe e geracional. O movimento de diluir-se numa espécie de "anonimato em primeira pessoa", como explicitado anteriormente, de desmanchar, nas imagens e palavras, a pretensa unicidade dessa subjetividade, vem com a consciência de que se pode abrir mão de algo que, em teoria, estava lá. O comum gerado a partir disso está enraizado na experiência de uma mulher (ou dessa mulher), e dialoga com a vivência de muitas outras mulheres. Mas é precisamente essa abstração que vai permitir que o filme trace uma série de laços com quem assiste, instigando pessoas de diferentes posicionalidades à refletirem sobre suas vidas e histórias.

De maneiras completamente distintas, tanto para Camille Billops quanto para Cheryl Dunye, não há nada de abstrato nesse *nós*, visto que não pode haver. Seus filmes apresentam modos singulares de se engajar coletivamente, tanto do ponto de vista das estilísticas e escolhas formais, quanto das suas personagens que se colocam em cena, resultando em motivos diferentes para a recusa de uma construção intangível, pouco palpável, de *nós*. Mas é possível delinear algumas aproximações entre elas.

Em *Finding Christa*, Billops estabelece um diálogo direto com uma ideia ampla de mulheres, independente dos outros recortes sociais, ao defender a prerrogativa delas escolherem ou não ser mãe, o que gera ali um tipo de coletivo contingente. Aliado a isso, ela também explicita a criação de uma coletividade que é afrodiaspórica, que deve abranger pessoas que não são mulheres, e que diz de suas histórias naquele território. Não entendendo essas ideias de coletividade como apartadas, no filme, elas se sobrepõem e contaminam, e é desse desenho que vem a potência da sua construção, ao entender-se singular *e* coletiva. Nos vídeos de Dunye, essas duas noções sobre a criação de um comum são complexificadas, principalmente pelo recorte de uma sexualidade dissidente. Algo que a permite enxergar essas instâncias de coletividade como ainda mais porosas, fabricadas e provisórias. E ela brinca com isso, instiga ao riso, manipulando os procedimentos de construção de *nós*, por saber que essa é uma das estratégias mais poderosas para se desmontar as estruturas de poder.

2) É curioso notar como, em uma pesquisa que se lançou a mapear as formas de construção de subjetividade no cinema, em todas as obras me deparei com o tempo. Ou, precisamente, talvez fosse essa a constatação inevitável. A outra linha de fuga do trabalho diz respeito às densas elaborações de temporalidade dessas propostas. As maneiras de lidar com o tempo são tematizadas pelos filmes, cujas criações são impulsionadas pelo movimento do lembrar. Memórias que podem ser mais ou menos compartilhadas, visto que outras pessoas podem se recordar do mesmo acontecimento de diferentes maneiras (como uma criança que é entregue para adoção). Ou podem tratar de sentimentos íntimos, que pela primeira vez

encontram abrigo numa esfera pública (tal qual *Janine* e *Sink or Swim*). As diretoras evidenciam seus dispositivos de rememoração em fotografias, cartas, diários e filmes caseiros familiares. Materiais que são convocados desde a montagem, de modo distanciado, sendo raros os momentos em que integram a cena como deflagradores de um encontro; o único lugar em que isso aparece é em *Finding Christa* (afinal, é de encontros que se trata).

Em todas as obras, rejeita-se ativamente uma dimensão linear e teleológica do tempo – tão insistentemente colonial, patriarcal e cis-heteronormativa em suas fantasias de totalidade. Nelas, os movimentos não apenas rumam a um suposto passado a fim de reelaborá-lo, mas igualmente escrevem o que ainda não é – tal qual a narração por cartelas de texto e as amigas fofoqueiras em *She Don't Fade*, que anunciam de antemão o que vai acontecer. Ou mesmo em *Janine*, que retoma eventos da vida da diretora na passagem para a adolescência, em que há outros regimes de espaço-tempo que vão intervir nesse desenrolar, quebrando a expectativa de sequencialidade. Nesses e nos outros filmes, não há propósito de emular, ou reconstituir, a cronologia dos fatos em sua suposta verdade, e sim de se atentar para as ressonâncias ali presentes, que entrelaçam temporalidades.

Dito isso, são muito distintas as noções de temporalidade que marcam as realizadoras, assim como são divergentes suas concepções de sujeito e coletividade – e isso é flagrante na questão dos arquivos. Essa é uma potente transversal de articulação deste trabalho, e que não se revelou como tal num primeiro momento, manifestando-se na lida com os filmes. Os arquivos inclusive desbancam a própria organização desta pesquisa em três eixos analíticos, já que o seu uso não pode ser entendido como apenas mais um tipo de experimentação formal, e tampouco pode ser dissociado das maneiras de construção de subjetividade. Ao bagunçar a nossa tentativa de divisão, eles também se mostram como uma forma de intervenção crítica, de compromisso potencialmente feminista.

Assim, as três realizadoras criam formas de *contra-arquivar* em seus cinemas. São ações de intervenção política nas histórias oficiais, que passam pela criação, preservação, publicização e manipulação de imagens de arquivo de procedências variadas e com distintas finalidades. Uma noção que penetra nos métodos de criação artística das diretoras, fazendo com que essas obras se tornem, elas mesmas, novos arquivos e maneiras de arquivar.

No longa de Camille Billops, a mobilização de fotografias e filmes de família evidencia as suas reverberações temporais e afetivas; elabora, pela montagem, uma rica genealogia de mulheres criadoras. Para a diretora, o contra-arquivar extrapola a matéria fílmica: está em todas as instâncias de sua vida e arte misturadas, é um fator multiplicador, aquilo que prolifera. E faz emergir a dimensão de um tempo que é espiralar (Martins, 2021), como apontado

anteriormente. Essa noção que pode ser melhor sintetizada pelas palavras de Conceição Evaristo, no exercício de escrevivência do seu livro *Ponciá Vicêncio* (2018), quando a narradora diz que: "a vida era um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-ainda" (Evaristo, 2018, p. 103). E que também poderia dizer das temporalidades no trabalho de Billops.

Numa outra chave, mas mantendo um ímpeto arquivista, Su Friedrich carrega sua câmera para onde a sua vida lhe levar. Ela pode se voltar para a sua família, as cicatrizes do seu próprio corpo, as ruas gentrificadas de uma cidade, os protestos políticos em praça pública, ou os altos e baixos do relacionamento de décadas com sua companheira Cathy Quinlan. Nesse impulso de filmar e arquivar por anos, seu ponto de vista se imprime, mas não prevalece. É da geração de arquivos de que se trata, com a dimensão de inventário do seu cinema sendo parte integrante desse movimento. Nisso, ela fabrica um acervo visual que preserva muitas coisas; especificamente, a inscrição das existências lésbicas no mundo e nas imagens.

Quanto aos vídeos de Cheryl Dunye, eles se sabem, de antemão, criadores de um arquivo que simplesmente inexiste sob a luz dos holofotes das imagens predominantes: sapatão e negro. Fundando histórias que negam as tentativas de apagamento, seus filmes podem se debruçar sobre os fragmentos de um cinema ficcional industrial, reivindicado como arquivo a ser interpelado, ou mesmo tomado para si; pode convocar um acervo fotográfico pessoal; ou trazer a dimensão de arquivo para o presente das narrativas encenadas. Nesses esforços, retomando Audre Lorde, eles olham para dentro e fora, para o antes e o depois, na invenção de um agora que possa cultivar futuros (Lorde, 2023, p. 81). E carregam, nesse modo de arquivar, temporalidades dissidentes. Seu corpo e seus desejos, os desentendimentos de uma comunidade lésbica, os momentos de sexo, as construções de um lar *queer*, tudo isso é arquivo. Trata-se de um presente vivido intensamente, exemplificado em *She Don't Fade*, e que não está exatamente postulando uma ideia, talvez utópica, de algo inalcançável. Está, sim, semeando terrenos de futuridade.

3) Já a última linha de fuga entre essas propostas me ocorreu ao ler um poema de Alice Walker intitulado *Não seja a querida de ninguém* ([1973] 2023, p. 173), que trago aqui:

> Não seja a querida de ninguém;
> Seja uma pária.
> Aceite as contradições
> Da sua vida
> E se envolva nelas como a um xale,
> Para defender-se das pedras
> Para manter-se aquecida.

Mantendo o lema de Walker no horizonte, são três diretoras que escolhem enfrentar os problemas de maneira direta, levando os "nós" desses laços para dentro dos processos fílmicos. Elas vão além, extrapolando uma simples tematização de pautas relevantes, e empreendem o difícil gesto de sustentar as suas próprias contradições, sem buscar encerrá-las ao final do filme.[194] Suas posturas podem ser impopulares nos seus entornos, ou nas suas comunidades imediatas, e que fazem com que esses trabalhos atravessem os tempos, permanecendo, na mesma medida, inspiradores e desconcertantes.

Su Friedrich está fazendo isso quando escolhe terminar o seu longa de uma maneira que ecoa a ladainha da moral paterna: "agora eu sei meu ABC, diga o que você pensa de mim". Uma pergunta que também resgata as normas regulatórias do alfabeto e da linguagem, e que se destina a ela própria, ao seu pai, e a quem assiste. Contradição que permanece quando ela decide inscrever um desejo lésbico no seu filme de maneira ambivalente, por entre as rachaduras da invisibilidade, ciente de que há um risco claro sendo corrido ali, o de ser também apagada.[195] Mas seria possível apagar esse desejo que transborda?

Um risco que não corre Cheryl Dunye com seus vídeos de "fábulas sapatônicas".[196] Diante do paradoxo da in/visibilidade, ela segue pela via do humor, dos usos revolucionários do erótico e do desejo e de um olhar cinematográfico que passa ao largo de uma noção heterossexual e não racializada de *male gaze*. Ela também traz para o enredo dos curtas os conflitos entre privilégios e diferenças dentro das comunidades (principalmente em *Vanilla Sex* e *The Potkuck and the Passion*), que a afetam diretamente. As suas contradições aparecem nesses meandros, por exemplo, quando é questionada sobre as relações amorosas e sexuais com mulheres brancas. Esse tipo de inscrição, contudo, também assinala os próprios limites dos projetos, quando é preciso se proteger.

Seus curtas não tomam como ponto de partida um colocar-se sob escrutínio da mesma forma que as demais realizadoras, dado que são outros os pressupostos. Não se trata de relações extra-fílmicas, familiares e íntimas, levadas para a cena filmada, como em *Sink or Swim* e

---

[194] Contradição entendida aqui, seguindo seu uso mais corrente na língua, num sentido de incoerência, de fazer ou dizer algo oposto ao que foi feito ou dito anteriormente, ou de se opor às ideias de outrem. Reconhecemos, com isso, a existência de campos profícuos de conceituação desse termo, por exemplo, nas áreas de Filosofia, do Direito e dos estudos marxistas.

[195] Algo que foi questionado pelas plateias da época, nos circuitos LGBTQIAPN+ em que o longa foi exibido. Não por acaso, três dos filmes seguintes da diretora – *The Lesbian Avengers Eat Fire Too* (1993), do mesmo ano de *Rules of the Road*, seguido de *Hide and Seek* (1996) –, bem como o seu média imediatamente anterior (*Damned If You Don't*, 1987), dão centralidade a investigações sobre lesbiandade em distintas idades, cenários e formas de militância.

[196] Referência ao zine "Pequena coleção de fábulas sapatônicas" (2022) do coletivo Artes Sapas, com autoria de Letícia Bezamat, Letícia Ângelo, Marina Viana e Nádia Fonseca, uma publicação vinculada à obra realizada pelo coletivo para a 8ª Bolsa Pampulha em Belo Horizonte.

Finding Christa – a exceção é *An Untitled Portrait*, sobre seu irmão, mas que a própria Dunye descreve como alguém distante. Su Friedrich precisou lidar com a opinião do seu pai sobre o filme, a influência paterna negativa ali construída. Assim como Camille Billops precisou negociar por uma vida inteira os termos de seu relacionamento com Christa, antes e depois do filme. Todas elas correm riscos, já que é o próprio corpo de Cheryl Dunye que está em jogo nas cenas, então não é disso que se trata. A questão é mais de como cada uma explicita os "nós" da costura dessas relações; aquilo que se revela mais claramente sob o olhar minucioso da câmera, no exame detalhado de uma mesa de montagem. As três abraçam as contradições como uma parte constitutiva de seus métodos de trabalho, de suas formas cinematográficas insubmissas. E envolvem-se nelas como se fossem um xale, que serve tanto para defendê-las dos ataques externos, quanto para mantê-las aquecidas.

De modo a cifrar as transversais de cinema e vida acima delineadas, chego ao desenho de três figuras de libertação. São figuras que condensam essas realizadoras e suas visões de cinema, que, embora sejam independentes entre si, podem se contaminar e atravessar continuamente.

As que nadam

As nadadoras são aquelas que aprenderam a manter a cabeça fora d'água. A sobreviver em condições adversas, navegando por águas turvas e assombradas – seja pelas temíveis cobras fluviais, seja pelos monstros do patriarcado heteronormativo. Mas fazer da fluidez aquosa o seu novo habitat não é tarefa fácil. A fim de não se afogar, é preciso obedecer a um método claro, o que serve tanto para monitorar a frequência da respiração, quanto para criar um rigoroso dispositivo cinematográfico. É necessário controle, conhecer antecipadamente as regras do que se pode ou não fazer, mesmo que elas sejam aprendidas para serem abandonadas: uma lição valiosa para o nado *crawl* que também serve para o contexto do cinema de vanguarda. Nisso, sua modalidade de natação preferida é a livre, que se vale da movimentação de quaisquer dos outros estilos, permitindo experienciar novas camadas de sensibilidade estética. Reconhecido o abecedário que tenta nos moldar (sendo, felizmente, malsucedido), outros padrões se inventam ali mesmo, no ato de nadar, quando ela se entrega às águas como se fossem os braços de uma amante. As nadadoras podem ser sereias que vivem em cavernas subterrâneas, um casal de mulheres que se banha, uma mãe que nada diariamente em um lago, ou as garotinhas que superaram o medo de entrar na sala de cinema.

As que provocam

Essas são as agitadoras. As que instigam os demais, que fazem as coisas acontecerem. Diante dos muitos obstáculos e contratempos que se apresentam, elas agregam quem estiver no entorno – que podem ser parentes, amigos, artistas e companheiras/es de militância – para, juntos, transformarem essa situação. "Não tem dinheiro para fazer seu filme? Vamos lá, pegue sua lista de contatos"; "não existe um espaço que abrigue esse acervo? Faremos da sala de casa um museu aberto" – são algumas das frases ouvidas.[197] Elas conhecem a importância, contudo, de não romantizar esses percalços, uma vez que eles são os braços das mesmas violências sistêmicas que buscam diariamente combater. É algo que gera incômodo, fazer aquilo que não se espera (na mesa de jantar, por exemplo, são as primeiras a tocar no assunto que todos queriam evitar); mas isso também arrisca exaurir aquela que é o centro irradiador de transformações. Dentre os seus interesses subversivos de salvaguarda e catalogação, as histórias orais são as mais procuradas, junto aos arquivos em todos os formatos. Algumas de suas atividades registradas são de desafiar, incitar, convidar, estimular, irritar, promover, armar, perturbar, causar, forçar, impelir, despertar. Elas são perigosas e sabem disso.

As que dançam

Acompanhando a batida de uma música ainda inexistente, elas nunca dançaram como as meninas deviam dançar.[198] Seus corpos se movem em liberdade completa, respondendo às variações da melodia, e da vida, com uma pulsação que vem de dentro. Colocando-se sempre dentro da cena, elas acabam por se tornar o centro das atenções, embora a qualquer momento possam se transformar em outras. Adquiriram a habilidade de transitar por ritmos musicais, formas de ver o mundo e gêneros cinematográficos, pegando deles o que lhes convém, embora essas fronteiras nunca sejam fáceis; são muitas as colisões. E a pista de dança também é um lugar de confidências, intimidades sussurradas ao pé do ouvido, que nos lembram que o humor é outro aspecto desse proceder. Num canto à meia luz, dois corpos se fundem em um; o erótico se impregna no ar. Há um jeito singular de gingar, como no *slow drag* do blues, ou no forró que se dança coladinha. Formas de se entregar ao desejo que elas sempre souberem revolucionárias,

---

[197] Evocando o comentário de Cheryl Dunye sobre a "Escola Camille Billops" de fazer cinema: "Do you have a T-shirt, a button, a poster, a mailing list? That's the way to get money" (Dunye, 2001, p. 297).

[198] Referência ao vídeo de Dawn Suggs*, I never danced the way girls were supposed to* (1992), e ao ensaio de Alice Walker, *Em busca dos jardins de nossas mães* (2021).

e que garantem a luz intermitente de outras existências como as suas – antes, depois e depois-ainda. Sob o abrigo de um ambiente doméstico dissidente, ou traçando uma nova cartografia dos espaços públicos com seu dançar, as fanchecléticas, caminhoneiras, entendidas, tortilleras, sapatrans, sáficas, cola velcro, brejeiras, lesbianas,[199] bichas e *queers* estão entre as suas praticantes mais assíduas.

5.1 Curadorias insólitas (em quatro tempos)

Para concluir este trabalho e expandir as linhas de fuga trazidas com essas cineastas, também ultrapassando a individualidade de suas propostas, retomo a ideia de curadoria. Um investimento curatorial como aquele anunciado nos gestos metodológicos da introdução, ainda que, no início, não fosse possível apontar de que maneira isso aconteceria precisamente. Trata-se também de um tipo de aliança instável e incomum entre propostas de cinema, teorias e pessoas que a princípio não poderiam caminhar lado a lado.

Essa curadoria é composta por quatro programas ancorados nas obras das realizadoras pesquisadas, que reaparecem em todos. As transversais entre os trabalhos podem se materializar de várias maneiras; como semelhanças num sentido temático, ou ressonâncias de ritmo, estratégias de abordagem, texturas ou campos vibracionais. Nisso, sabemos, é crucial a ordem com que as obras são projetadas, uma vez que elas podem se acanhar, expandir, ou contagiar de maneiras inesperadas, a depender de cada combinação específica. E mesmo que os filmes sejam sabidos de antemão, ao final de cada sessão há uma exibição surpresa, o que amplia o seu potencial desestabilizador e resulta em outros termos para a conversa.[200]

Com isso, faço aqui um exercício de unir e desunir filmes e sensibilidades, de criar intimidade e estabelecer distâncias, tal qual uma dança a qual só se aprende dançando; e que somente se concretiza nas brechas entre os trabalhos e as sessões, no ato mesmo de "verjuntas" (Magalhães, 2024). O que busco com essas práticas curatoriais, assim como escreve Janaína Oliveira sobre a programação por ela proposta para o *The Flaherty Film Seminar* de 2021, é se soltar das "amarras dos cânones cinematográficos – desejo que existe em forma de latência e que ambiciona transformação dos imaginários não só do cinema, mas do mundo" (Oliveira, 2021, p. 16). O objetivo subjacente desse gesto é construir pontes entre esferas aparentemente

[199] Termos contidos no Manifesto 44 do zine "Pequena coleção de fábulas sapatônicas", Artes Sapas, 2022.

[200] Uma inspiração nos moldes do *The Flaherty Film Seminar*, atualmente na 69ª edição, cuja dimensão pedagógica de assistir aos filmes sem conhecê-los de antemão, tomada como uma prática de programação, é um fator essencial para fazer avançar os debates. Cf. Almeida; Cassell, *Opacity*, 2021.

apartadas: de teorização acadêmica, análise fílmica e práticas de programação de cinema, recusando a hierarquização entre esses campos de produção de conhecimento, às voltas com os atritos dos filmes com quem os assiste. É também construir pontes entre as distintas esferas da minha existência, as comunidades por onde transito e que se elaboram e afetam mutuamente em fricção com as imagens. A intenção é entender essas curadorias como possibilidades de *alianzar*, trazendo para o diálogo produções contemporâneas que atualizam e complicam as questões investigadas até então. E é também uma oferenda, talvez a única possível, de modo a contribuir para essa partilha de pensamentos, mulheres e tempos postos aqui em diálogo.

Programa 1: Atando e desatando nós

Fig. 104: Fotograma de *Para todas as moças* (2019, Castiel Vitorino Brasileiro).

Com os filmes: *Sink or Swim* (1990, Su Friedrich); *Finding Christa* (1991, Camille Billops); *Janine* (1990, Cheryl Dunye) e *Chronicles of a Lying Spirit (by Kelly Gabron)* (1992, Cauleen Smith). Exibição surpresa: *Para todas as moças*, de Castiel Vitorino Brasileiro (2019, Brasil).

Um conjunto de trabalhos que traz o problema para a fatura fílmica, evidenciando o embate das relações e das mediações. Todas as narradoras falam em primeira pessoa, embora sejam opostas as perspectivas de como se mostram, quem enuncia, de onde, sobre o quê. São os dilemas e contradições que chegam à superfície, manifestas nos choques com as diferentes vozes do poder, sem que, ao final, se chegue a uma resolução.

Das novas obras trazidas para a conversa, o curta de Cauleen Smith foi o que inaugurou o percurso desta tese, abrindo as primeiras páginas. Uma colagem multifacetada na qual dois pontos de vista disputam por relatar a "verdade" sobre os eventos da sua vida – que se inventa como Kelly Gabron –, entrelaçando essa pretensa biografia com a história negra nos Estados Unidos. Ao inserir a mentira e a sobreposição como novos instrumentos políticos para falar de

si, ela toma as ferramentas do senhor a fim de criar o que é seu, de ajudar os seus, contaminando os relatos fundacionais dos outros filmes que vieram antes. Já o curtíssima de Castiel Vitorino Brasileiro, artista e escritora travesti capixaba, é uma interferência terceiro-mundista, um ruído *queer* dos trópicos: uma flecha mirada para o coração da colonialidade cis-heteropatriarcal e suas forças de extermínio, atualizadas no presente brasileiro. Em pouco mais de dois minutos de filme, *Para todas as moças* desorienta as sobreposições imagéticas, textuais e sônicas do restante do programa, em um trabalho que é também, como a artista anuncia, um quarto de cura. Nisso, outras indagações se lançam: a quem é possível dizer *eu*? E quem é capaz de quebrar essas embarcações?

Programa 2. O desejo recusa o recuo

Fig. 105: Fotograma de *Simpósio Preto* (2022, Katia Sepúlveda).

Com os filmes: *She Don't Fade* (1991, Cheryl Dunye); *Multiple Orgasm* (1976, Barbara Hammer) e *Gently Down the Stream* (1981, Su Friedrich). Exibição surpresa: *Simpósio Preto*, de Katia Sepúlveda (2022, República Dominicana e Alemanha).

Nesse segundo agrupamento fílmico, o que aflora é o sentir. Distintas manifestações de desejo impulsionam essas propostas, numa sessão cujo título vem do poema *O clitóris*, da estadunidense Nikky Finney (2023, p. 226). Desejo que pode se manifestar na forma do prazer narrativo, acompanhando as crônicas amorosas de uma jovem sapatão. Ou na sensorialidade sensual de imagens que se derramam, nos curtas de Su Friedrich e Barbara Hammer, movendo-se ora de maneira fluida, ora freneticamente, nas edificações que antecedem o gozo. A pedagogia é a do desaprender, ou então, do ensinar a transgredir (bell, 2019). Juntos, esses trabalhos acionam uma espectatorialidade ativa, que se dobra entre a identificação e o distanciamento crítico. Mas não é só de satisfação que se trata; há conflito, caos incontrolável,

tal qual a escrita que sangra a película de *Gently Down the Stream*, com suas lascas do onírico. Nesse conjunto, a superfície fílmica ganha evidência, seja no 16mm ou em vídeo, assim como as relações entre amor, fantasia, alegria e erótico; inflexões que se redefinem e reelaboram em cada uma das obras.

Das cineastas ainda não abordadas, o curta de Barbara Hammer é representativo da sua influente produção dos anos 1970. Nele, seu corpo se funde à paisagem, com uma vulva de proporções monumentais lançada sobre as montanhas, sobreposta ao seu rosto no momento de êxtase. Mas não nos deixemos enganar; esse território não é árido, tampouco seco, pois as águas constituem outra linha de força da sessão. Em *Simpósio Preto*, dirigido pela artista branca chilena Katia Sepúlveda, e concebido coletivamente por um grupo de pessoas cis e trans afro-caribenhas – dentre elas, a teórica feminista dominicana Yuderkys Espinosa Miñoso –, a espiritualidade é o que afeta. Reunidas à beira mar num tempo e espaço míticos, elas falam de cuidado e de amor; tanto evocam, quanto personificam os ancestrais e as divindades, como numa espécie de sabá daquelas que hoje se nomeiam bruxas.[201] Com esse encontro, elas desarranjam as estruturas históricas da herança imperialista, povoando essas imagens de outros tempos e estados de espírito.

Neste programa específico, os filmes de Camille Billops não integram a aliança, permanecendo no fora-de-campo da sessão.

Programa 3. Filmar como quem deixa pedrinhas no caminho

Fig. 106: Fotograma de *Kaapora – O chamado das matas* (2020, Olinda Muniz Wanderley).

[201] Curta que integrou a 2a edição da mostra “Mulheres Mágicas - Reinvenções da bruxa no cinema”, com curadoria de Carla Italiano, Juliana Gusman e Tatiana Mitre, realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil entre março e junho de 2024.

Com os filmes: *Suzanne, Suzanne* (1982, Camille Billops); *Free, White and 21* (1980, Howardena Pindell) e *Janine* (1990, Cheryl Dunye). Exibição surpresa: *Kaapora – O chamado das matas*, de Olinda Muniz Wanderley (2020, Brasil).

Os processos para se nomear e definir coletivamente podem se concretizar de diferentes maneiras. Podem significar um caminho para a autorrealização no mundo, nas jornadas de entendimento de si como artista, poeta ou cineasta; podem demonstrar a referência, e reverência, às pessoas e entidades inspiradoras que vieram antes; como podem implicar a negação daquilo que não se quer (por exemplo, o papel de mãe). Aqui, eles evidenciam os conflitos entre passado e presente pela via da rememoração. O que passa pelo movimento de reelaboração dos traumas vividos: que podem ser resultado de agressões paternas vividas no ambiente doméstico, ou de injúrias raciais com seus efeitos devastadores, como em *Free, White and 21* e *Suzanne, Suzanne*; ou evocar a saída de um armário que nunca conseguiu, de fato, conter a estranheza dessas presenças, como em *Janine*. Diante das lacunas e provas de injustiça, todas essas possibilidades se materializam num sentido de registrar e construir as próprias histórias. São filmes que convocam o poder da escuta, através de longas entrevistas e testemunhos, ao falarem diretamente conosco, do outro lado da tela. E que, juntos, compõem um cordão de pérolas, atestando que essas vidas existiram e seguem existindo.

A exibição surpresa conta com o curta *Kaapora*, da artista e documentarista Olinda Muniz Wanderley, de nome indígena Yawar, pertencente aos povos Tupinambá (da TI Tupinambá de Olivença/BA) e Pataxó Hãhãhãe (da TI Caramuru-Paraguaçu). Aqui, Olinda traz a conexão dos povos indígenas com a terra e os seres espirituais, invocando a presença da Kaapora, protetora das matas, a quem ela mesma personifica. Em paralelo, o curta documenta o processo de recuperação ambiental do território Pataxó, na dedicação laboriosa a fim de reflorestar, manualmente, as terras devastadas pela exploração do agronegócio. Através da lente de uma cosmovisão indígena, o filme reverbera para o restante da sessão, reencantando essas narrativas de cicatrizes profundas, e convocando um sentido de espiritualidade que entrelaça temporalidades. Os seres espirituais e ancestrais vêm ao seu encontro, compartilhando seus saberes preciosos de retomada e de cura.

Compondo o fora-de-campo deste programa, estão os filmes de Su Friedrich, que não integram essa aliança particular.

Programa 4. Contra-arquivar (de dentro do coro)

Fig. 107: Fotograma de *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* (2021, Éri Sarmet).

Com os filmes: *An Untitled Portrait* (1993, Cheryl Dunye), *A String of Pearls* (2002, Camille Billops) e *Sink or Swim* (1990, Su Friedrich). Exibição surpresa: *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, de Éri Sarmet (2021, Brasil).

No seu livro que retraça a imaginação radical das jovens negras encrenqueiras do começo do século passado, Saidiya Hartman (2022) nos oferece um conceito que é o *coro*. Nesse modo de contar coletivo, tomado enquanto uma ferramenta analítica histórica e literária, ele possibilita destacar as vozes, experiências e narrativas, singulares e coletivas, naquelas comunidades subalternizadas. Nos filmes que compõe este último conjunto, a fabulação se faz de dentro do *coro* – distintos entre si.[202] Esses filmes fornecem múltiplos pontos de vista e de ressonância emocional, na disjunção do tom monocórdico da História oficial, através de sujeitos que enunciam coletivamente. Suas ações de lida com os arquivos se modulam: estão no ato de intervir sobre fotografias e filmes caseiros, guardados e retomados, ou sobre as imagens do cinema industrial. Principalmente, o contra-arquivar está no gesto de produzir novos arquivos através da própria feitura cinematográfica, sendo trabalhos que se reconhecem enquanto peças fundamentais em um longo e conflituoso processo de forjar novas histórias, mais libertárias.

A exibição surpresa do programa é um curta carioca contemporâneo, realizado por Éri Sarmet, cujo título é inspirado num poema de Adrienne Rich. Ele se estrutura num paralelismo entre, de um lado, a narrativa ficcional de um grupo de jovens poliamorosas que, numa noite, conhecem uma mulher lésbica de meia idade, explorando tudo que pode acontecer desse encontro. E, do outro, a retomada crítica de arquivos, fotográficos ou em relatos orais, que declaram as existências lésbicas de várias épocas, configurações, territórios.

[202] Referência à fala de Kênia Freitas sobre o conceito de coro no contexto da mesa "Su Friedrich e outras imagens para o invisível", em 4 jun. 2022.

Obviamente, são bastante distintos os tipos de apagamento que atravessam essas obras, suas incidências e seus lastros históricos, lembrando que são indissociáveis de outros marcadores sociais. Mas é desses atritos que podem emergir outras formas de produzir pensamento. O ato de colocar esses filmes lado a lado, seja neste programa, ou na relação com os demais, é igualmente uma proposta curatorial que busca resistir às hierarquias de opressão, às compartimentações que têm por objetivo melhor normatizar a fim de apaziguar. E esse tipo de elaboração foi algo buscado no decorrer de todo este trabalho, como aquilo que move a pesquisa ao aproximar essas cineastas, escritoras e poetas e suas criações. Uma construção situada e delimitada por bordas palpáveis (uma tela de projeção?), mas que carrega o potencial de reverberar em outras realidades e sensibilidades. Ao menos, é essa a aposta.

Referências

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ALARCÓN, Norma. The Theoretical Subject(s) of This Bridge Called My Back and Anglo-American Feminism. In: CALDERÓN, H, SALDIVA, J.D (org.). **Criticism in the Borderlands**: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology. Durham: Duke University Press, 1991.

ALCOFF, Linda. "Cultural Feminism versus Poststructuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory". **Signs** 13(3), 1988, p. 407.

ALMEIDA, Caroline. "A desterritorialização lésbica na visibilidade submarina de filmes brasileiros contemporâneos". **Revista Científica de Artes**/FAP, v. 29, n. 2, jul-dez-2023.

_____. "A cura pelo cinema". In: **Outros Críticos** – O outro é uma queda (coletânea), 2018. Disponível em: https://foradequadro.com/2018/10/12/a-cura-pelo-cinema/. Acesso em 20 dez. 2023.

_____; CASSELL, Dessane Lopez (org.). **Opacity** - Seminar Catalogue. The Flaherty Film Seminar, 2021.

ANGELOU, Maya. **Mamãe & Eu & Mamãe**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2022.

_____. **Eu sei por que o pássaro canta na gaiola**. Bauru: Astral Cultural, 2018.

ANZALDÚA, Gloria. Ponte, ponte levadiça, banco de areia ou ilha: Lésbicas de cor hacienda alianzas. In: **A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios**. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2021.

_____. **Borderlands**: the new mestiza - La Frontera. São Francisco: Aunt Lute, 1987.

_____; MORAGA, Cherríe (org.). **This Bridge Called My Back***:* Writings by Radical Women of Color. Nova York: Kitchen Table Press, 1981.

ARTES SAPAS. **Pequena coleção de fábulas sapatônicas**. 8ª Bolsa Pampulha, Belo Horizonte, 2022.

AUMONT, Jacques. Lumière, "o último pintor impressionista". In: **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AZEVEDO, Adriana. O contra-arquivo queer como objeto artístico: repensando o lar. In: **Reconstruções queers**: por uma utopia do lar. Cotia/SP: Urutau, 2022.

BADINTER, Élisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARROS, Manoel. Uma didática da invenção. In: **O livro das ignorãças**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BAXANDALL, Rosalyn. "Re-Visioning the Women's Liberation Movement's Narrative: Early Second Wave African American Feminists". **Feminist Studies**, v. 27, n. 1, 2001, pp. 225-245.

BEAUVAIS, "Found Footage / Objetos Perdidos". **Laika**, *Dossiê Found Footage III,* v. 4, n. 7, 2021, p. 112-131.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. 2a edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BECHDEL, Alison. **Fun Home**: uma tragicomédia em família. São Paulo: Todavia, 2018.

BELL-SCOTT, Patricia. HULL, Akasha Gloria T.; SMITH, Barbara (org.). **All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of us are Brave**. Black Women's Studies. Old Westbury: Feminist Press, 1982.

BENJAMIN, Walter. Brinquedos e Jogos. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora 34, 2002.

BERGSTROM, Janet; PENLEY, Constance. "The Avant-Garde Histories and Theories". **Screen**, v. 19, n. 3, Outono 1978, pp. 113-128.

_____; DOANE, Mary Ann. "The Female Spectator: Contexts and Directions". **Camera Obscura**, v.7, issue 2-3 (20-21), 1989.

BERNARDET, Jean-Claude. O documentário de busca: 33 e Passaporte húngaro. In: MOURÃO, D.; LABAKI, A. (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BESSA, Karla. "'Um teto por si mesma': multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-*queer*". **ArtCultura**, Uberlândia, v. 17, n. 30, jan-jun. 2015, pp. 67-85.

BILLOPS, Camille. Camille Billops' Interview (vídeo). **The History Makers Digital Archive,** 14 dez. 2006.

_____. Interview to Valerie Harris. **Heresies** – a Feminist Publication on Art & Politics, n. 8 (dossiê *Third World Women: The Politics of Being Other*), v. 2, n. 4, 1979.

BIROLI, Flávia. O público e o privado. In: _____.; MIGUEL, L. **Feminismo e Política**. São Paulo: Boitempo, 2014.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. **O livro por vir.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BOAL, Augusto. Uma experiência do teatro popular no Peru [1973]. In: **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOBO, Jacqueline. Black Women's Films: Genesis of a Tradition. In: **Black women film and video artists**. Nova York: Routledge, 1998.

_____. (org.) **Black Feminist Cultural Criticism**. New Jersey; Wiley-Blackwell, 2001.

BONÉT, Sasha. "The Artist Who Gave Up Her Daughter". *Topic*, 18 mai. 2019. Disponível em: www.sashabonet.com/portfolio. Acesso em 1 dez. 2023.

BRANDÃO, Alessandra; SOUSA, Ramayana Lira. "Corpas-enqueerzilhadas e alianças insólitas no cinema brasileiro". **Revista Visuais** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Unicamp, n. 13, v. 7, 2021, p. 51-71.

_____; SOUSA, Ramayana Lira."Bodylands para além da in/visibilidade lésbica no cinema: brincando com água". **Rebeca** - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. 18, ano 9, n. 2, dez. 2020a.

_____; SOUSA, Ramayana Lira. “Inventário de uma infância sapatão em um mundo de imagens”. **REBEH** – Revista Brasileira de Estudos da Homocultura, v. 3, n. 9, 2020b.

_____; SOUSA, Ramayana Lira. A in/visibilidade lésbica no cinema. In: HOLANDA, K. (org.). **Mulheres de Cinema**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019.

BRASIL, André. “Montagem cósmica em Abá”. In: **forumdoc.bh.2018**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2012

BRAXTON, Joanne. Autobiography and African-american women's literature. In: **Cambridge Companion to African American Women's Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

_____. **Black Women Writing Autobiography**: a Tradition Within a Tradition. Philadelphia: Temple University Press, 1989.

BRENEZ, Nicole. “Political Cinema Today – The New Exigencies: For a Republic of Images”. *Screening the past*, Setembro 2013. Disponível em: https://bit.ly/3KhgIaz. Acesso em 20 mai. 2024.

_____. **Cinémas d’avant garde**. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.

BRODZKI, Bella; SCHENCK, Celeste (org.). **Life/Lines** – Theorizing Women's Autobiography. Nova York: Cornell Univ. Press, 1989.

BRUSS, Elizabeth W. Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film. In: OLNEY, J. (org). **Autobiography***:* Essays Theoretical and Critical. Princeton: Princeton University Press, 1980.

BUTLER, Alison. Performing authorship: self-inscription in women's experimental cinema. In: **Women's Cinema**: the contested screen. Londres: Wallflower Press, 2002.

CAMPT, Tina. “Family Matters - Diaspora, Difference, and the Visual Archive”. **Social Text**, v. 27, n. 1 (98), primavera 2009, pp. 83-114.

CASTLE, Terry. A polemical introduction; or, The ghost of Greta Garbo. **The apparitional lesbian**: Female Homosexuality and Modern Culture. Nova York: Columbia University Press, 1993.

CATELLI, Nora. “O diário íntimo”. **Landa** - Revista do Núcleo Onetti de Estudos Literários Latino-Americanos (UFSC), vol.10, n. 2, 2022.

_____. **En la era de la intimidad**: seguido de *El espacio autobiografico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

CAVITCH, Max. “Everybody’s Autotheory”. **Modern Language Quarterly**, v. 83, n. 1, University of Washington, mar. 2022.

CITRON, Michelle. Fleeing from Documentary: autobiographical film/video and the "ethics of responsibility". In: WALDMAN, Diane; WALKER, Janet (org.). **Feminism and Documentary**. Minneapolis: University of Minnesota, 1999.

_____. BECKER, Edith; LESAGE, Julia; RICH, B. Ruby. “Lesbians and film”. **Jump Cut**, n. 24-25, março de 1981, pp. 17-21.

CLARKE, Cheryl. Intervalo curto. In: PRATES, Lubi (org.). **Você lembrará seus nomes** – Antologia de poetas negras dos Estados Unidos do século XX. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2023.

_____. The Failure to Transform: Homophobia in the Black Community. In: SMITH, B. (org.) **Home girls**: a Black feminist anthology [1983]. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro** - Conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Boitempo, 2019.

_____. "Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro". **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, jan./abr. 2016, pp. 99-127.

_____. Shifting the Center: Race, Class, and Feminist Theorizing About Motherhood. In: GLENN, Evelyn N. et al.(org.). **Mothering**: ideology, experience, and agency. Nova York: Routledge, 1994, p. 45-65.

COMBAHEE RIVER COLLECTIVE. The Combahee River Collective Statement (1977). In: SMITH, B. (org.). **Home girls**: a Black feminist anthology [1983]. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder** – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COOK, Pam. "The point of self-expression in avant-garde film". In: **Catalogue British Film Institute Productions 1977-78**. Londres: BFI Publishing, 1978, pp. 53-56.

COONTZ, Stephanie. Introduction. In: **The social origins of private life**: a history of American families 1600-1900. Nova York: Verso, 1988.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio:** desde Montaigne e depois de Marker. Campinas: Papirus, 2015.

COSTA, Cláudia Lima; ÁVILA, Eliana. "Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o 'feminismo da diferença'". **Estudos Feministas**, Florianópolis, 13(3), set./dez. 2005, pp. 691-703.

_____. "O sujeito no feminismo: revisitando os debates". **Cadernos Pagu**, n. 19. Campinas: Unicamp, 2002, pp. 59-90.

CRENSHAW, Kimberlé. "Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero". **Estudos Feministas**, ano 10, n° 1, 2002, pp. 171-188.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pensamento feminista hoje**: **Perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

CUTLER, Janet. "Don't say mammy" – Camille Billops's Meditations on Black Motherhood. In: ADDISON, H.; GOODWIN-KELLY, M.; ROTH, E. (org). **Motherhood misconceived**: representing the maternal in U.S. films. Nova York: State University of Nova York Press, 2009.

CVETKOVICH, Ann. **An Archive of Feelings**: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures. Durham: Duke University Press, 2003.

DAVIES, Carole Boyce (org.). **Claudia Jones**: Beyond Containment. Londres: Ayebia Clarke Publishing, 2011.

DAVIS, Angela. **Estarão as prisões obsoletas?** Rio de Janeiro: DIFEL, 2018.

_____. Racismo no movimento sufragista feminino. In: **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DE MAN, Paul. "Autobiografia como Des-figuração". **Sopro**, n. 71, maio 2012. Disponível em: www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html. Acesso em 20 abr. 2024.

DIAWARA, Manthia (org.). **Black American Cinema**. Abingdon: Taylor and Francis, 1993.

DUARTE, Theo Costa. **O cinema de vanguarda em diálogo com as artes visuais:** contrastes e paralelos em experiências brasileiras e norte-americanas (1967-1971). Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - ECA, Universidade de São Paulo, 2017 (288 p.).

DULAC, Germaine. The Avant-Garde Cinema. In: SITNEY, P.A. (org.). **The Avant-Garde Film**. Nova York: Anthology Film Archive, 1978.

DUNYE, Cheryl. Interview with Cheryl Dunye. In: JUHASZ, A.(org.). **Women of vision**: histories in feminist film and video. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

ENDO, Paulo. "Pensamento como margem, lacuna e falta: memória, trauma, luto e esquecimento". **Revista USP**, São Paulo, n. 98, 2013, pp. 41-50.

ERNAUX, Annie. **O acontecimento**. São Paulo: Editora Fósforo, 2022.

MIÑOSO, Yuderkys Espinosa. "De por qué es necesario un feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad". **Solar***,* ano 12, v. 12, n. 1, 2016.

EVANS, Sara. "Women's Liberation: Seeing the Revolution Clearly". **Feminist Studies**, v. 41, n. 1, 2015, pp. 138-149.

_____. **Personal Politics***:* The Roots of Women's Liberation in the Civil Rights Movement and the New Left. Nova York: Knopf, 1979.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância L.; NUNES, Isabella R. (org.). **Escrevivência**: a escrita de nós – Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

_____. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

_____. **Ponciá Vicêncio**. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

FAGIOLI, Julia. **Por que as imagens se põem a tremer?**: militância e montagem em O fundo do ar é vermelho, de Chris Marker. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, FAFICH-UFMG, 2017.

FEDERICI, Silvia. Sobre o significado de "gossip". In: **Mulheres e caça às bruxas**. São Paulo: Boitempo, 2019.

_____. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpos e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FELDMAN, Ilana. "As janelas de David Perlov: autobiografia, luto e política". **Arquivo Maaravi**, 11 (20), 2017, pp. 90–111.c

FIELD, Allyson; HORAK, Jan-Christopher.; STEWART, Jacqueline. Emancipating the image: the L.A. Rebellion of black filmmakers. In: (org.) **L.A. Rebellion**: Creating a New Black Cinema. Oakland: University of California Press, 2015.

FINNEY, Nikky. O clitóris. In: PRATES, Lubi (org.). **Você lembrará seus nomes** – Antologia de poetas negras dos Estados Unidos do século XX. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2023.

FOSTER, Lila. Entrevista. In: RODRIGUES, Laécio R. A. (org.). **Crítica e curadoria em cinema**: múltiplas abordagens. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM UFMG, 2023.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Ed. Veja, 2009.

FREIRE, Paulo. **Conscientização** - teoria e prática da libertação. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

FREITAS, Angélica. **O útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREYER, Ellen. "Formalist cinema - Artistic suicide in the avant-garde". **The Velvet Light Trap**, n. 13, 1974.

GAGNEBIN, Jean-Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAINES, Jane. Political Mimesis. In:_____; RENOV, M. (org). **Collecting Visible Evidence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

_____. "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory". **Cultural Critique**, n. 4, 1986, pp. 59-79.

GALINDO, Maria. **No se puede descolonizar sin despatriarcalizar** - Teoria e propuesta da despatriarcalización. Mujeres Creando, 2013.

GEVER, Martha. The Feminism Factor: Video and its Relation to Feminism. In: Doug Hall; Sally Jo Fifer (org.). **Illuminating Video**. San Francisco: Aperture Press, Bay Area Video Coalition, 1990.

_____. "Video Politics: Early Feminist Projects". **Afterimage,** verão 1983, pp. 25- 27.

_____. The Feminism Factor: Video and Its Relationship to Feminism. In: FIFER, Sally; HALL, Doug, ROSS, David (org.). **Illuminating Video**: An Essential Guide to Video Art. New York: Aperture, 2005, pp. 226-240.

GILMORE, Leigh. Introduction. A Map for Getting Lost. **Autobiographies**: A Feminist Theory of Women's Self-Representation. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pensamento feminista hoje**: Perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

GREENBERG, Clement. "Avant-Garde and Kitsch". A History of the Western Art Market, 1939.

GUIMARÃES, César. "A cena e a inscrição do real". **Revista Galáxia**. São Paulo, n. 21, jun. 2011, pp. 68-79.

_____; QUEIROZ, Ruben Caixeta. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In: COMOLLI, J. **Ver e Poder** - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GUIMARÃES, Marina Fonseca. **(Im)possibilidades maternas**: dispositivo e experiência nas formas de maternidade de Madonas e Julia e a raposa. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais - PPGCOM - FAFICH. 2020, 185 p.

GUY-SHEFTALL, Beverly (org.). **Words of fire**: an anthology of African-American feminist thought. Nova York: The Free Press, 1995.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora. In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (org.). **Colonial Discourse and Post-Colonial Theory**: a reader. Nova York: Columbia University Press, 1994.

HART, Ellen L.; SMITH, Martha N. (org.) **Open me carefully**: Emily Dickinson's Intimate Letters to Susan Huntington Dickinson. Paris Press, 1998.

HAMMER, Barbara. A política da abstração. In: PAMPLONA, J.; PESSANHA, M. (org.). **Catálogo Barbara Hammer**. Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2017.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos**: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais. São Paulo: Fósforo, 2022.

HIRSCH, Marianne. Introduction: Familial looking. In:_____(org.) **The Familial Gaze**. Hanover: Dartmouth, 1999.

HIRSCH, Marjorie. “Musical Remembering in Schubert’s Faust Settings”. In: **The Oxford Handbook of Faust in Music**. Fitzsimmons, L.; McKnight, C. (org). Oxford University Press, 2019, p. 39-64.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Feminista, eu?**: Literatura, Cinema Novo, MPB. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

HOLMLUND, Chris. "Fractured Fairytales and Experimental Identities: Looking for Lesbians in and around the Films of Su Friedrich". *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, vol. 17, 1995, pp. 16-46.

HOOKS, bell. **Cinema vivido**: raça, classe e sexo nas telas. São Paulo: Editora Elefante, 2023.

_____. O olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In: **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

_____. **O feminismo é para todo mundo**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.

_____. **Ensinando a transgredir**. A educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

_____. Confession - Filming Family: an interview with artist and filmmaker Camille Billops. In: **Reel to Real**: race, sex, and class at the movies. Abingdon: Routledge, 1996.

_____. Homeplace (a site of resistance). In: **Yearning**: race, gender, and cultural politics. Boston, MA: South End Press, 1990.

HUYSSEN, Andreas. Mass Culture as Woman: Modernism’s Other. In: **After the Great Divide**: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

ITALIANO, Carla; MITRE, Tatiana. Reinventando a bruxa no cinema. In: **Mulheres Mágicas** - Reinvenções da bruxa no cinema. Belo Horizonte: Amarillo Produções, 2022a.

_____. “Dois festivais de documentário brasileiros sob uma perspectiva feminista - forumdoc.bh e Cachoeira.Doc (2010-2020)”. **Rebeca**, v. 11, n. 1, 2022b.

_____. **Senti que me partia em mil pedaços***:* aproximações entre as escrituras fílmicas de David Perlov e Jonas Mekas. 159 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Universidade Federal de Minas Gerais. 2015.

JELAČA, Dijana. “Between Mothers and Daughters: Adoption, Family, and Black Female Subjectivity in Finding Christa and Off and Running”. *Camera Obscura* 83, v. 28, n. 2, 2013, pp. 76-107.

JENNINGS, Rebecca; MILLWARD, Liz. “Introducing Lesbian Nation”. **Women's History Review**, 31:1, 2022.

JOHNSTON, Claire. Women's Cinema as Counter-Cinema. In: **Notes on Women's Cinema**. Londres: Society for Education in Film and Television, 1973.

JUHASZ, Alexandra (org.). **Women of vision:** histories in feminist film and video. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

_____. They said we were trying to show reality - All I want is to show my video: The politics of the realist feminist documentary. In: GAINES, J.; RENOV, M. (org). **Collecting Visible Evidence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

KAPLAN, Ann E. O debate sobre o realismo no cinema feminista. In: **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KOGAN, Rick. “Revisionist history: 'Finding Christa' a shameless retelling of a shameful incident”. *Chicago Tribune*, 29 jun. 1992.

LAURETIS, Teresa De. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

_____. “Através do espelho: mulher, cinema e linguagem”. **Revista Estudos Feministas**, v. 1, n. 1, 1993, p. 96-122.

_____. “Sexual Indifference and Lesbian Representation”. **Theatre Journal**, v. 40, n. 2, maio 1988, pp. 155-177.

_____. Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory. In: **Technologies of Gender**: Essays on Theory, Film and Fiction. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

_____. **Alice doesn’t**: feminism, semiotics, cinema. Indiana University Press, 1984.

LEKATSAS, Barbara. At the periphery lies the centre: women artists and the legacy of surrealism - the case of Ithell Colquhoun and Camille Billops. In: PERNECKY, T. (org). **Post-Disciplinary Knowledge**. Abingdon: Routledge, 2019.

LEVIN, Patricia. Yvonne Rainer’s avant-garde melodramas. In: PETROLE, J.; WEXMAN, V. (org.). **Women and experimental filmmaking**. Urbana: University of Illinois, 2005.

LORDE, Audre. **Zami**: uma nova grafia do meu nome. Uma biomitografia. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

_____. **A unicornia preta**. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

_____. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

MACDONALD, Scott. Su Friedrich (1986-1990). In: MISRA, So; SAMER, R (org). **Su Friedrich: interviews**. Conversations with filmmakers series. Jackson: University Press of Mississippi, 2022.

_____. **Avant-Doc**: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema. Oxford: Oxford University Press, 2014.

MAGALHÃES, Iára Helena. **Verjuntas** – Cineclube de mulheres nas ocupações urbanas em Uberlândia/MG. Tese (doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais - PPGCOM - FAFICH. 2024.

MARTINS, Carla Maia. **Sob o risco do gênero:** clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**, poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MASILELA. Ntongela. Women directors of the Los Angeles school. In: BOBO, J. (org.). **Black women film and video artists**. Nova York: Routledge, 1998.

MASON, Mary G. The Other Voice: Autobiographies of Women Writers. In: BRODZKI, B.; SCHENCK, C. (org.). **Life/Lines** - Theorizing Women's Autobiography. Nova York: Cornell University Press, 1989.

MAYNE, Judith. "Su Friedrich swimming lessons". In: **Framed**: Lesbians, Feminists and Media Culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MCHUGH, Kathleen. The Experimental "Dunyementary". In: BLAETZ, R. (org.). **Women's Experimental Cinema**: Critical Frameworks Durham & London: Duke University Press, 2007.

MEER, Ameena. Camille Billops by Ameena Meer (Interview). **Bomb Magazine**, New Art Publications, jul. 1992. Tradução disponível em: https://www.mutualfilms.com/2024MarTexto1.html. Acesso em 10 mai. 2024.

MEKAS, Jonas et al. Primeira declaração do Novo Cinema Americano. In: MOURÃO, Patrícia (org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2013.

MELLENCAMP, Patricia. **Indiscretions**: Avant-garde film, video & feminism. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1990

MESQUITA, Cláudia. "Lost book found: uma cidade ao rés-do-chão". **Devires** - Cinema e Humanidades, v.3, n.1, jan-dez 2006.

MIGLIANO, Milene; SANTOS, Thiago H. R. “Um sopro de cura: fruição estética e afetação em corpos audiovisuais para cuidar de traumas coloniais”. **Rebeca** - Revista Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual 18, ano 9, n. 2. jul. – dez. 2020.

MIKOS, Camila Macedo Ferreira. **Lesbianidades juvenis em filmes coming-of-age**: espaços de formação e tempos de amadurecimento entre o cinema e a educação. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Educação. Curitiba, 2023.

MILLER, Jacques-Alain. El objeto en el Otro. In: **Extimidad**. Buenos Aires: Paidós, 2010.

MINH-HA, Trinh T. “Diferente de você/Como você: mulheres pós-coloniais e as questões interligadas da identidade e da diferença”. **forumdoc.bh.2012**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2012.

MINH-HA, Trinh T. “Documentary Is/Not a Name”. **October**, v. 52, Spring 1990, pp. 76-98.

_____. Outside In Inside Out. In: PINES, J.; WILLEMEN, P. (org.). **Questions of Third Cinema**. Londres: British Film Institute, 1989.

MISRA, Sonia; SAMER, Rox (org). **Su Friedrich: interviews**. Conversations with filmmakers series. Jackson: University Press of Mississippi, 2022.

MORRIS, Catherine; HOCKLEY, Rujeko. **We Wanted a Revolution**: Black Radical Women, 1965–85 (Press Release). Nova York: The Brooklyn Museum, 2017.

MORRISON, Toni. “What the Black Woman Thinks About Women's Lib”. **The New York Times**, 22 ago. 1971.

_____. **Amada**. São Paulo: Cia das letras, 2007.

MOURÃO, Patrícia. Carolee Schneemann visita Jane Wodening e Hortense Fiquet, essas adoráveis convidadas no domínio masculino. In: HOLANDA, K. (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

_____. **A invenção de uma tradição***:* caminhos da autobiografia no cinema experimental. Tese (doutorado). Programa de Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA - USP (300 f.), 2016.

MUHLSTEIN, Cecilia. Su Friedrich’s Cinema (2008). In: MISRA, S.; SAMER, R. (org). **Su Friedrich: interviews**. Conversations with filmmakers series. Jackson: University Press of Mississippi, 2022.

MULVEY, Laura. “Looking at the Past from the Present: Rethinking Feminist Film Theory of the 1970s”. **Signs**: Journal of Women in Culture and Society, v. 30, issue 1, 2004, pp. 1286-1292.

_____. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

_____. “Feminism, Film and the Avant-Garde”. **Framework**, v. 0, issue 9, 1979.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Belo Horizonte: Edições Chão da feira, 2014.

NICHOLS, Bill. Que tipos de documentário existem?. In: **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus Editora, 2005.

NICHOLSON, Linda J. The Contemporary Women's Movement. In: **Gender and History**. Nova York: Columbia University Press, 1986.

OLIVEIRA, Janaína. Sobre opacidade e cultural fílmica. In: ALMEIDA, Carol; CASSELL, Dessane Lopez (org.). **Opacity** - Seminar Catalogue. The Flaherty Film Seminar, 2021.

OKIN, Susan M. "Gênero, o público e o privado". **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 2, maio-agosto 2008, pp. 305-332.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. **A invenção das mulheres** - construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

PARKERSON, Michelle. Birth of a notion - Towards Black Gay and Lesbian Imagery in Film and Video. In: **Sisters in the Life**: A History of Out African American Lesbian Media-Making. Durham: Duke University Press, 2018.

PATEMAN, Carole. Críticas feministas à dicotomia público/privado. In: BIROLI, F.; MIGUEL, L.F. (org.). **Teoria política feminista**. Vinhedo: Horizonte, 2013, pp. 55-80.

PEARL, Monica B. Lesbian Autobiography and Memoir. In: MEDD, J. (org.) **The Cambridge Companion to Lesbian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 169-187.
PERINE, Marcelo. "Mito e Filosofia". **Philósophos,** n. 7, v. 2, 2002, p. 35-56.

PERKINS, Margo. **Autobiography as Activism**: Three Black Women of the Sixties. Jackson: University Press of Mississippi, 2000.

PERREAULT, Jeanne. Autography/Transformation/Asymmetry. In: **Writing Selves:** Contemporary Feminist Autography. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

PETERSON, Jennifer. "Barbara Hammer's Jane Brakhage – Feminism, nature, and 1970s experimental film". **Feminist Media Histories**, v. 6, n. 2, pp. 67-94. Berkeley: University of California Press, 2020.
PETERSON, "Barbara Hammer's Jane Brakhage: Feminism, nature, and 1970s experimental film". 2020.

PHIPPS, Alison. "Whose personal is more political? Experience in contemporary feminist politics". **Feminist Theory**, v. 17, issue 3, 2016.

PICARD, Julie. "Pour un usage féministe et lesbien du film de famille – L'exemple de *Sink or swim* de Su Friedrich : démystifier nos fictions quotidiennes". **Mise au point***,* n. 14, 2021.

PRICE, Yasmina. "A Tendency Toward Dirty Laundry: Camille Billops and James Hatch's Unflinchingly Personal Cinema". **The Criterion Collection**, 12 fev. 2021. Disponível em https://www.criterion.com/current/posts/7280-a-tendency-toward-dirty-laundry-camille-billops-and-james-hatchs-unflinchingly-personal-cinema. Acesso em 20 dez. 2022.

RABINOVITZ, Lauren. **Points of Resistance:** Women*,* Power and Politics in the Nova York Avant-Garde Cinema 1943-71. Champaign: University of Illinois Press, 1990

RENIA, Ethel (org.). **Friends and Agitators**: Emma Amos, Camille Billops, Vivian Browne and May Stevens, 1965 - 1993 (Catálogo exposição). Nova York: Ryan Lee Gallery, 2021.

RENOV, Michael. Filmes em primeira pessoa: Algumas proposições sobre a autoinscrição. In: BARRENHA, N; PIEDRAS, P. (org.). **Silêncios históricos e pessoais**: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo. Campinas: Medita, 2014.

_____. Domestic Ethnography and the Construction of the Other Self. In: **Collecting Visible Evidence** (org.). Minnesota: University of Minnesota Press, 1999.

_____. Lost Lost Lost: Mekas as essayist. In: JAMES, David E. (org.). **To Free the Cinema** – Jonas Mekas and the NY Underground. Princeton: Princeton University Press, 1992.

RICH, Adrienne. "Heterossexualidade compulsória e existência lésbica". **Bagoas**, n. 05, 2010, pp. 17-44.

RICH, B. Ruby. New Queer Cinema. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs.). **New Queer Cinema** - Cinema, Sexualidade e Política. Caixa Cultural, jul. 2015.

_____. "The crisis of naming in feminist film criticism". **Jump Cut**, n. 19, dez. 1978.

_____. Prologue: A Woman's Declaration of Secession from the Avant-Garde. In: **Chick Flicks:** Theories and Memories of the Feminist Film Movement. Durham: Duke University Press, 1998.

RODOVALHO, Beatriz. Good Girls: The Deconstruction of the Male Gaze Through the Reappropriation of Home Movies. In: **Archives in movement**: International Seminar on Archive, 2018.

RODOWICK, David. **The Crisis of Political Modernism** - Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory. Champaign: University of Illinois Press, 1988.

RODRIGUES, Laécio Ricardo A. (org.). **Crítica e curadoria em cinema**: múltiplas abordagens. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM UFMG, 2023.

ROSA, Carlos Adriano J. de; FILHO, Claudio M. C. "Cinema experimental e informação: desafios para o entendimento". **Revista Eco Pós** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ. "Dossiê Cinema Experimental", v. 19, n. 2, 2016, pp. 14-37.

ROSLER, Martha. "Vídeo: expandindo o momento utópico". **Revista Concinnitas**, v. 2, n. 11, 2007, pp. 155–175.

ROTH, Benita. The Making of the Vanguard Center - Black Feminist Emergence in the 1960s and 1970s. In: **Still Lifting, Still Climbing** – African American Women's Contemporary Activism. Nova York: NYU Press, 1999.

RUIZ, Coraci Bartman. **Documentário autobiográfico de mulheres**: tecnologias, gestos e estéticas de resistência. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2020 (256 p.).

SACHS, Lynne; HILDERBRAND, Lucas. "Experimental Documentary Questionnaire: Responses". **Millennium Film Journal**, n. 51, 2009.

SANTOS, Naara F. **Lorsque le cinéma s'occulte et s'étend au coeur du désordre** – puissances critiques du documentaire brésilien (1960-1976) (Tese de Doutorado em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais) – Paris 3/Universidade Federal de Minas Gerais, Paris/Belo Horizonte, 2020.

SARMET, Érica. O cinema de Barbara Hammer e as possibilidades de ação dos corpos lésbicos no mundo. In: PAMPLONA, J.; PESSANHA, M. (org.). **Catálogo Barbara Hammer** – Um cinema experimental lésbico. Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2017.

SCHENCK, C. (org.). **Life/Lines** - Theorizing Women's Autobiography. Nova York: Cornell University Press, 1989.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "'O esplendor das coisas': o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin". In: **Revista Escritos**, ano 3, n. 3. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui, 2009.

_____. A História como Trauma. In: _____; NESTROVSKI, A. (org.) **Catástrofe e Representação.** São Paulo: Escuta, 2000, pp. 73-98.

SIBILIA, Paula. **O show do eu:** a intimidade como espetáculo (2a ed.). Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SITNEY, P. Adams. Autobiography in Avant-Garde Cinema. In: **The Avant-garde Film**: a Reader of Theory and Criticism. Nova York: Anthology Film Archives, 1987.

_____. **Visionary Film:** the American Avant-garde 1943-2000. Oxford Univ. Press, 2002.

_____. Su Friedrich: "Giving Birth to Myself". In: **Eyes upside down**: visionary filmmakers and the heritage of Emerson. Oxford: Oxford University Press, 2008.

SMELIK, Anneke. **And the mirror cracked**. Londres: Palgrave Macmillan, 1998.

_____. "Feminist Film Theory". **Revista Usina**, n. 18. Disponível em: https://revistausina.com/2015/03/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/. Acesso em 20 nov. 2022.

SMITH, Barbara. "Toward a Black Feminist Criticism". **The Radical Teacher**, n. 7, março 1978, pp. 20-27.

SMITH, Barbara (org). **Home girls**: a Black feminist anthology [1983]. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

_____. Some Home Truths on the Contemporary Black Feminist Movement [1985]. In: GUY-SHEFTALL, B. (org.). **Words of fire**: an anthology of African-American feminist thought. Nova York: The Free Press, 1995.

SMITH, Cauleen. "Interview with Cauleen Smith by Scott MacDonald". **Camera Obscura**, n. 36, set. 1995, pp. 119-134.

SMITH, Sharon. "The image of women in film: some suggestions for future research". In: BEH, S.H.; SAUNIE, S. (org.). **Women and film**, nº 1. Berkeley, 1972.

SMITH, Valerie. Abundant Evidence: Black Women Artists of the 1960s and 1970s. In: BUTLER, C.; MARK, L. (org.). **WACK!** Art and the Feminist Revolution Catalog (MOCA - LA). Cambridge: MIT Press, 2007, pp. 401-413.

_____. Photography, Narrative and Ideology in the Films of Billops and Hatch. In: HIRSH, M. (org.). **The Familial Gaze**. Hanover: University Press of New England, 1999.

_____. Intersectionality and Experiments in Black Documentary**.** In: **Not just race, not just gender**: Black feminist readings. Abingdon: Routledge, 1998.

_____. "Reconstituting the Image – The Emergent Black Woman Director". **Callaloo**, n. 37, Outono 1988, pp. 709-719.

SOLINGER, Rickie. Female and Fertile in the Fifties. In: **Wake Up Little Susie**: Single Pregnancy and Race Before Roe v. Wade. Abingdon: Routledge, 2000.

SOUTO, Mariana; OLIVEIRA, Érico. Curadoria como exercício de cinema comparado. In: RODRIGUES, L. (org.). **Crítica e curadoria em cinema**: múltiplas abordagens. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM UFMG, 2023.

SPINGER, Clarence. “Blaxploitation Reexamined: one critic’s reinterpretation”. **Black Past** (website), 25 fev. 2022.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STACEY, Jackie. “Desperately Seeking Difference: Jackie Stacey Considers Desire Between Women in Narrative Cinema”. **Screen**, v. 28, n. 1, 1987, pp. 48-61.

STEWART, Jacqueline Najuma. The L.A. Rebellion Plays Itself. In:_____; FIELD, A.; HORAK, J. (org.) **L.A. Rebellion**: Creating a New Black Cinema. Berkeley: University of California Press, 2015.

STOCKTON, Kathryn. Introduction. **The Queer Child**, or Growing Sideways in the Twentieth Century. Durham: Duke University Press, 2009.

STRAAYER, Chris. **Deviant Eyes, Deviant Bodies** - Sexual re-orientation in Film and Video. Nova York: Columbia University Press, 1996.

_____. “I Say I Am: Feminist Performance Video in the ‘70s”. **Afterimage**, v. 13, n. 4, nov. 1985, pp. 8-12.

THOMPSON, Becky. “Multiracial Feminism: Recasting the Chronology of Second Wave Feminism”. **Feminist Studies**, verão 2002, v. 28, n. 2, pp. 336-360.

TISON, Hélène. “Loss, Revision, Translation: Re-Membering The Father's Fragmented Self In Alison Bechdel's Graphic Memoir ‘Fun Home: A Family Tragicomic’”. **Studies in the Novel**, v. 47, n. 3, *The Graphic Novel*, Outono 2015, p. 346-364.

TONELO, Gabriel Kitofi. **O documentário autobiográfico**: o cinema de Cambridge e a obra de Ross McElwee. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2017 (336 p).

VARIKAS, Eleni. “O pessoal é político: desventuras de uma promessa subversiva”. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1996, p. 59-80.

VEIGA, Roberta; BARBOSA, Rafael. “Autobiograficções em ‘Santiago’ e ‘No Intenso agora’: o ‘eu’ em performance”. **Esferas**, ano 13, v. 1, n. 26, jan-abr 2023a, pp. 138-158.

_____. “Ser filha pelo cinema: o que se nomeará feminismo em Daughter Rite”. Anais de textos completos do XXV Encontro da SOCINE: inventar futuros. São Paulo: SOCINE, 2023b, pp. 974-979.

_____.“Há sempre uma imagem que falta: o dispositivo mnemônico de Rithy Panh”. **E-compós**, n. 24, 2021.

_____. Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase. In: HOLANDA, K. (org). **Mulheres de cinema**. RJ: Numa Editora, 2019a.

_____. “Um gesto político intersticial e um histórico palimpséstico: a escrita de si em D’est e Là-bas de Chantal Akerman”. **Galaxia** (São Paulo), n. 41, mai.-ago, 2019b, p. 75-88.

_____. Autobiografia “não-autorizada”: por uma experiência limiar no documentário na primeira pessoa. **Doc On-line,** n. 19, março de 2016, pp. 42-59.

_____; ITALIANO, Carla; FELDMAN, Ilana. Apresentação - Cinema e Escritas de si. **Devires - Cinema e Humanidades** (dossiê Cinema e Escritas de si) v. 14 n. 2, jul/dez 2017.

VILLAREJO, Amy. **Lesbian rules** – Cultural criticism and the value of desire. Durham: Duke University Press, 2003.

WALKER, Alice. Não seja a querida de ninguém. In: PRATES, Lubi (org.) **Você lembrará seus nomes** – Antologia de poetas negras dos Estados Unidos do século XX. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2023.

_____. **Em busca dos jardins de nossas mães**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

WALLENBERG, Louise. "O New Queer Cinema negro". In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs.). **New Queer Cinema** - Cinema, Sexualidade e Política. Caixa Cultural, jul. 2015.

WARHOL, Robyn. "The Space Between: A Narrative Approach to Alison Bechdel's 'Fun Home'". **College Literature:** A Journal of Critical Literary Studies, v. 38, n. 3, *Visual Literature*, verão 2011, p. 1-20.

WEEMS, Carrie Mae. **Carrie Mae Weems**: Kitchen Table Series. Damiani/Matsumoto Editions, 2016.

WEES, William C. "Carrying on: Leslie Thornton, Su Friedrich, Abigail Child and American Avant-garde film of the eighties". **Canadian Journal of Film Studies**, v. 10, n. 1, primavera 2001.

WEINTRAUB, Jeff. The Theory and Politics of the Public/Private Distinction. In: _____; KUMAR, K. (org.). **Public and Private in Thought and Practice** - Perspectives on a grand dichotomy. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

WELBON, Yvonne (org.). **Sisters in the Life:** A History of Out African American Lesbian Media-Making. Durham: Duke University Press, 2018.

WHITE, Deborah. Making a way out of no way. In: **Too heavy a load:** Black women in defense of themselves 1894-1994. NY: WW Norton & Company, 1999.

WHITE, Patricia. "Lesbian Minor Cinema". **Screen**, v. 49, n. 4, 2008.

_____. "The Last Days of Women's Cinema". **Camera Obscura** 63, v. 21, n. 3, 2006.

_____. Feminism and Film. In: HILL, J.; GIBSON, P. (org.) **Oxford Guide To Film Studies**. Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 117-131.

_____. Female Spectator, Lesbian Specter: The Hauting. In: FUSS, D. (org.). **Inside/out**: Lesbian theories, gay theories. Taylor & Francis Group, 1991, pp. 142-172.

WHITTIER, Nancy. "Identity Politics, Consciousness-Raising, and Visibility Politics". In: **The Oxford Handbook of U.S. Women's Social Movement Activism**. Oxford Academic, 2017.

WINSTON, Connie. "The Art of Remembering: Camille Billops and James Hatch". **Nka: Journal of Contemporary African Art**, n. 30, Spring 2012, pp. 37-43.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. In: HOLLANDA, Heloísa B (org.). **Pensamento Feminista** - conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

_____. **O corpo lésbico**. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2019.

WOLLEN, Peter. The Two Avant- Gardes . In: **Readings and Writings**: Semiotic Counter-Strategies. Nova York: Verso, 1985.

_____. "Godard and Counter Cinema: Vent d'Est". **Afterimage** 4, 1972, pp. 6-17.

WOOLF, Virginia. **Orlando**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. **The Diary of Virginia Woolf.** Anne Olivier Bell (org.), vol. 3. Nova York: Harcourt, 1977.

XAVIER, Ismail. A vanguarda. In: **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZIMMERMAN, Bonnie. "The politics of transliteration: Lesbian Personal Narratives". **Signs** ,v. 9, n. 4, *The Lesbian Issue,* verão 1984, pp. 663-682.

ZITA, Jacquelyn. "The films of Barbara Hammer – Counter-currencies of a lesbian iconography". **Jump Cut**, n. 24-25, março 1981, pp. 31-32.