

3^a **MOSTRA**
DE **CINEMA**
ARGENTINO
DE **MUJERES**



**3ª MOSTRA
DE CINEMA
ARGENTINO
DE MUJERES**



SUMÁRIO

4. APRESENTAÇÃO

10. PROGRAMAÇÃO

16. FILMES

18. AS ASPIRANTES · GRETEL SUÁREZ

20. MATRIA · JIMENA CHAVES

22. A REBELIÃO DAS FLORES · MARIA LAURA VASQUEZ

24. OS PEIXES TAMBÉM SALTAM · DIANA CARDINI

26. NINÃ MAMÁ · ANDREA TESTA

28. A NOIVA DO DESERTO · CECÍLIA ATÁN E VALERIA PIVATO

30. O VENTO QUE ARRASA · PAULA HERNÁNDEZ

32. ENSAIOS

34. AS MULHERES, A TERRA E O CINEMA · ALESSANDRA BRITO

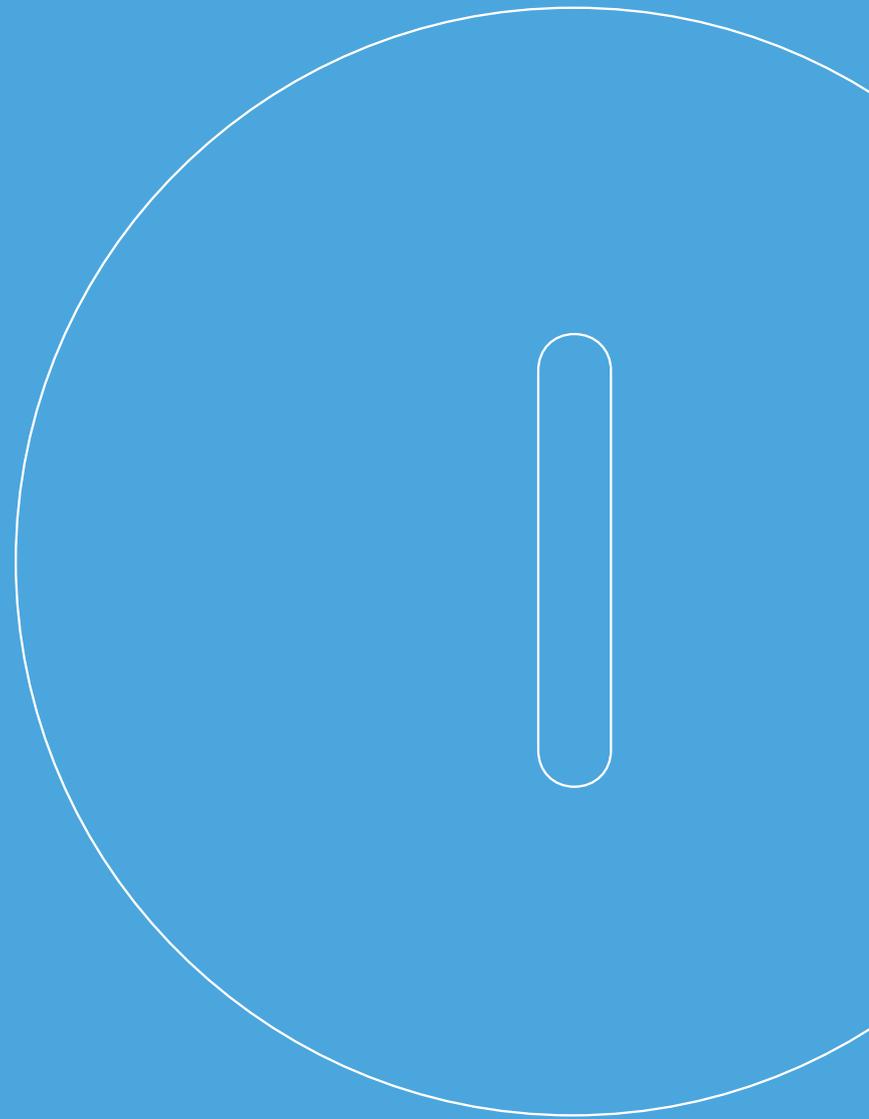
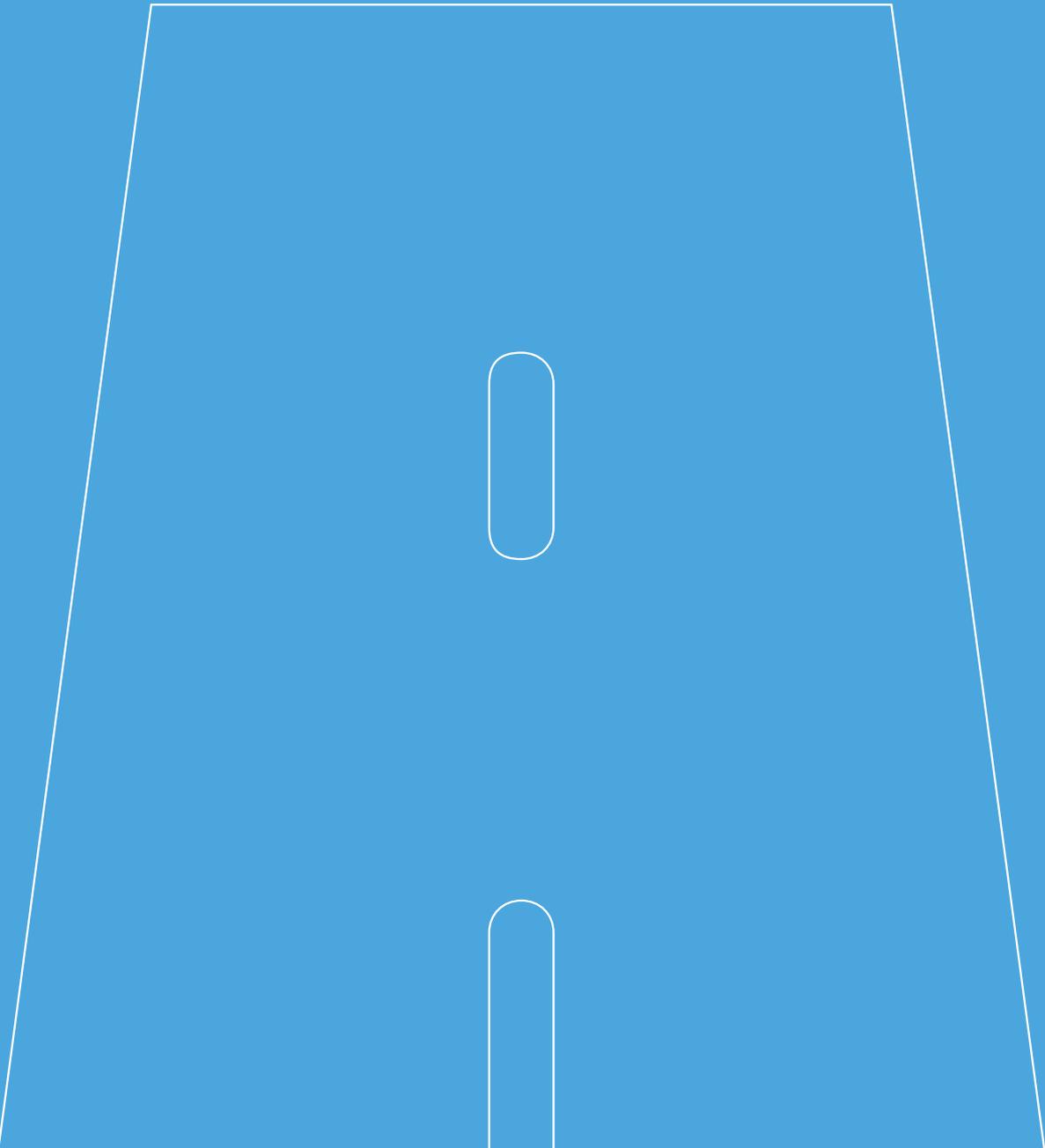
38. VIDA, MORTE, VIDA, MORTE, VIDA · DENISE FLORES XAVIER

42. NO LIMIAR ENTRE A MENINA E A MÃE · ROBERTA VEIGA

48. MOVIMENTO E DESEJO EM A NOIVA DO DESERTO · MARIANA SOUTO

54. O VERMELHO É FORA, O INTENSO É DENTRO · URSULA RÖSELE

58. CRÉDITOS



APRESENTAÇÃO

Consciente da imensa desigualdade no mercado audiovisual, em que a maioria dos filmes em circulação são realizados e protagonizados por homens, a Mostra de Cinema Argentino de Mujeres — MCAM privilegia o olhar feminino em filmes de diretoras argentinas, com protagonistas mulheres e histórias que abordam temas que fazem parte do universo feminino. Sabemos que construir uma sociedade com equidade de gênero é um trabalho diário, no qual a comunicação é a premissa básica para que tais mudanças aconteçam, e, por sua vez, o cinema tem um enorme potencial de transformação. Atravessada por estas indagações e tendo por objetivo fomentar o intercâmbio cultural entre Argentina (sua pátria natal) e Brasil (sua pátria adotiva), Luisina López Ferrari, residente em Belo Horizonte desde 2011, realizadora audiovisual, criou em 2019 a MCAM.

A 3ª MCAM é realizada com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte com patrocínio do Centro Universitário Una, com idealização, correalização e produção da Sem Fronteiras Cultura Audiovisual, correalização da Fundação Clóvis Salgado, produção Onodera Produções, apoio institucional do Consulado da República Argentina em Belo Horizonte, apoio cultural do Programa Gafas Violetas — INCAA, apoio da La Guapa e do Hotel Royal Design.

A Mostra contará com exposições gratuitas na sala do Cine Humberto Mauro, Palácio das Artes, nos dias 29, 30 e 31 de maio, em homenagem à Revolução Argentina e ao Dia Internacional das Mulheres pela Paz e pelo Desarmamento.

A programação inclui a exibição de sete filmes: um curta e seis longas-metragens, sendo um deles estreia nacional e outro com acessibilidade para o público com deficiência visual e auditiva. Contamos com a presença da cineasta argentina Maria Laura Vasquez, e duas palestras ministradas por profissionais brasileiras, a Doula da Morte e Produtora Audiovisual Denise Flores e a Prof.^a Dr.^a Roberta Veiga. As palestras e debates terão tradução consecutiva espanhol-português e intérprete de libras. No final de cada dia faremos rodas de conversa e debates com o público presente.

O recorte curatorial desta edição é, justamente, para enaltecer as datas simbólicas homenageadas: “É simplista demais dizer que os homens fazem a guerra e que as mulheres recolhem os pedaços depois e fazem a paz?”¹

¹ *La otra guerra - Una historia del cementerio argentino en las islas Malvinas*, de Leila Guerriero. Palavras do War de Geoffrey Cardozo, o ex-coronel do exército britânico que ajudou a identificar os restos dos soldados argentinos no Cemitério Darwin.

Assim, veremos na tela mulheres que foram para a guerra, outras que estiveram no campo de batalha para reconhecer o corpo de seus filhos, irmãos, pais, companheiros...

Mulheres em luto e na luta pelos seus direitos básicos, mulheres que cuidam, que acolhem e criam redes. Mães sem filhos, mães meninas, mães invisíveis.

Mulheres solidárias, compassivas e, portanto, pacíficas. Para elas, há poucas esperanças de medalhas, menções e reconhecimento, mas apesar de tudo elas existem e resistem, como também as mulheres ancestrais que permanecem presentes, e nos trazem riqueza unicamente pela sua existência. “Quando uma pessoa vive de verdade, todas as outras também vivem.”²

Na atual edição da MCAM, nota-se uma predominância de documentários sobre filmes de ficção na seleção curatorial. Essa escolha pode ser atribuída à natureza íntima e pessoal dos temas abordados — guerra, luta, resistência, fé e esperança — que se alinham com produções mais enxutas e acessíveis às realizadoras. Isso acontece também no Brasil onde roteiristas e diretoras mulheres estão mais presentes no documentário do que na ficção, segundo estudo da ANCINE³.

Nesta edição da MCAM, pela primeira vez, o catálogo está disponível gratuitamente tanto em formato impresso quanto digital. Isso reflete o nosso desejo de expandir a análise do cinema argentino, de autoria feminina, para além das fronteiras tradicionais da sala de exibição.

Hélène Cixous⁴ enfatiza a importância das mulheres escreverem sobre si mesmas e encorajarem outras mulheres a se aproximarem da escrita — uma forma de expressão da qual foram historicamente excluídas com tanta força quanto de seus próprios corpos.

Inspirada por essa visão, a MCAM fez um convite especial a mulheres — incluindo pesquisadoras, professoras e críticas de cinema — para que contribuíssem com análises sobre os filmes selecionados para o evento.

É fundamental ampliar a representatividade feminina no campo audiovisual, especialmente em posições de liderança e na construção de

² ESTÉS, Clarissa Pinkola. *A ciranda das mulheres sábias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

³ ANCINE: Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018). Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf >. Acesso em 19 de abril de 2024.

⁴ CIXOUS, Hélène. *O Riso da Medusa*. Rio de Janeiro Bazar do Tempo, 2022

narrativas. Isso é particularmente importante para aquelas que foram omitidas pela História, sobretudo em países como Brasil e Argentina que passaram por regimes autoritários no período da ditadura.

Eliane Potiguara, professora, e primeira mulher indígena a publicar um livro no Brasil, afirma que a mulher que ouve a sua intuição, que percebe os seus sonhos, que ouve a voz interior das velhas, das mulheres guerreiras de sua ancestralidade e que possui o olhar suspeito dos desconfiados, essa sim, é uma ameaça ao predador natural da história e da cultura.

As mulheres no cinema e na literatura têm um papel fundamental na conquista da equidade de gênero para mudar as realidades das mulheres invisíveis, como colocado por Caroline Criado Perez⁵, num mundo projetado para homens.

“...Eu não tenho minha aldeia
Mas tenho essa casa iluminada
Deixada como herança
Pelas mulheres guerreiras
Verdadeiras mulheres indígenas
Sem medo e que não calam sua voz.

Eu não tenho minha aldeia
Mas tenho o fogo interno
Da ancestralidade que queima
Que não deixa mentir
Que mostra o caminho
Porque a força interior
É mais forte que a fortaleza dos preconceitos.”⁶

Para finalizar vale lembrar a citação da Taty Almeida, de *las Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora*, “A única batalha que realmente se perde é aquela que é abandonada.”

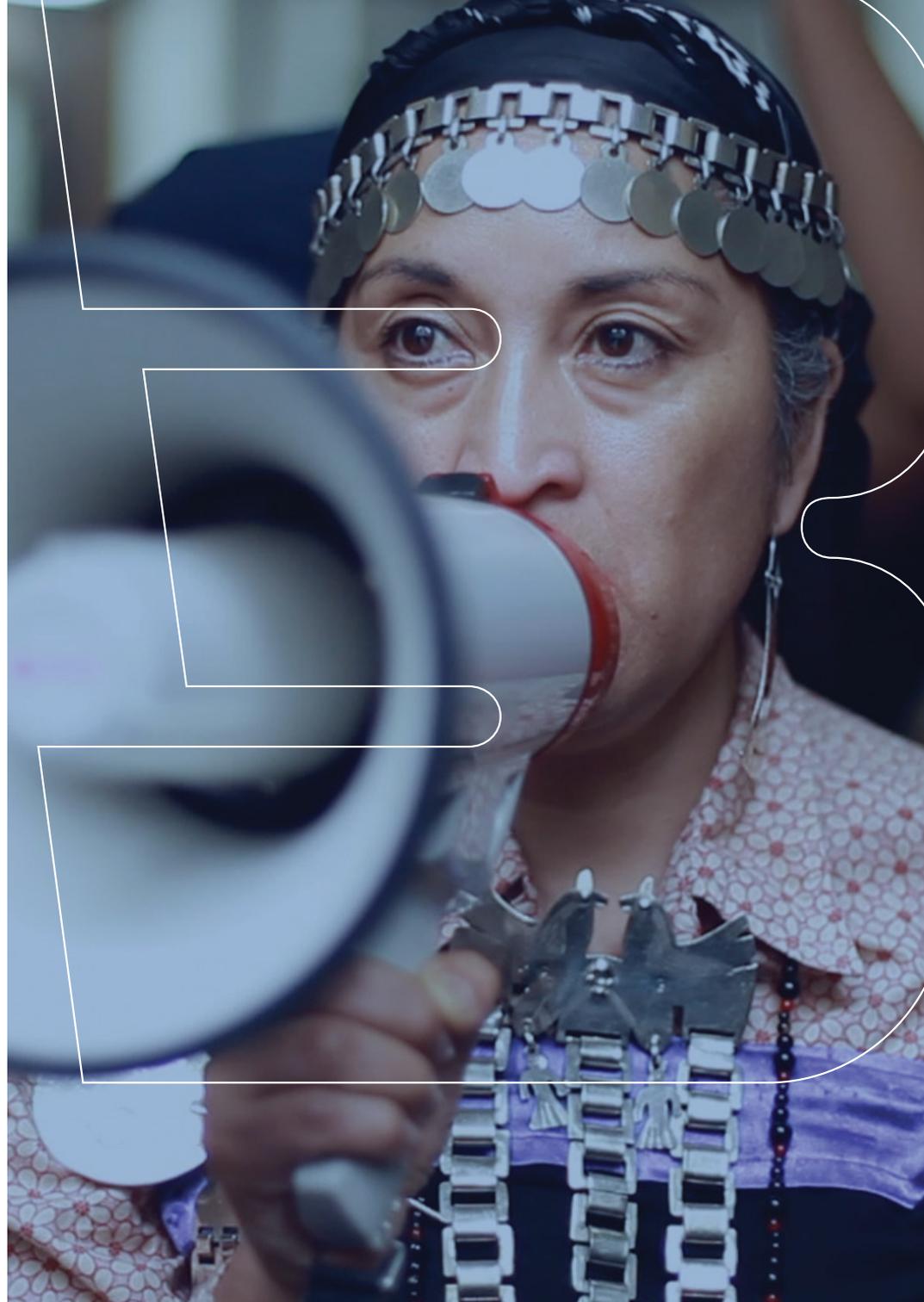
Convidamos você para mais uma edição desta MCAM, *ivamos juntas!*

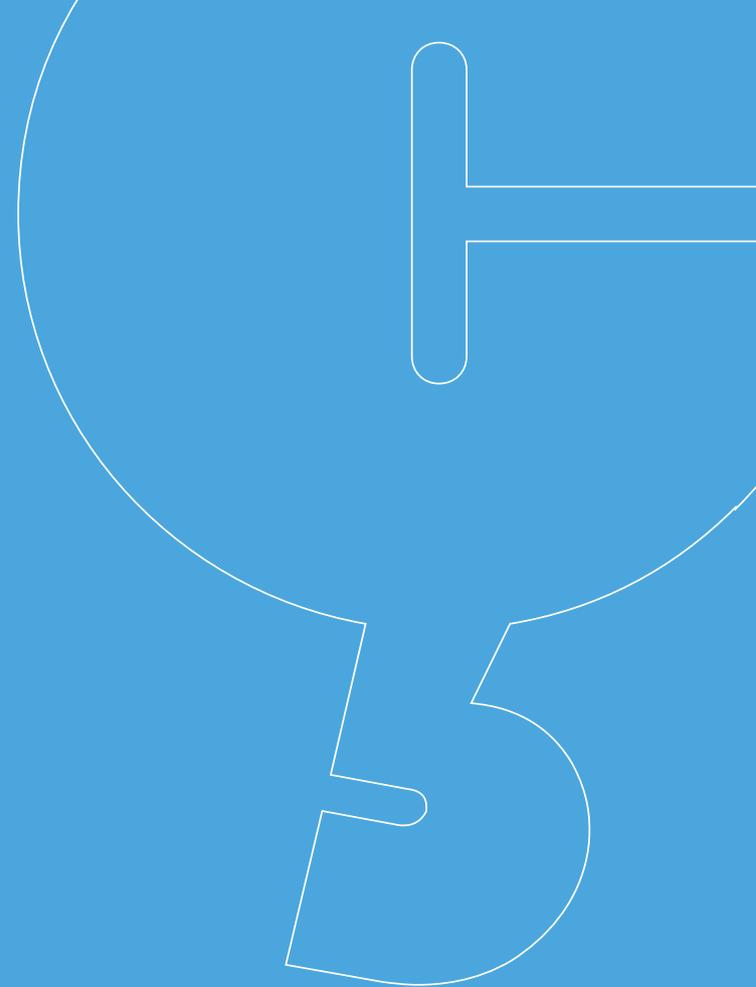
Curadoria

Carla Onodera | Luisina López Ferrari

⁵ PEREZ, Caroline Criado. *Mulheres invisíveis: o viés dos dados em um mundo projetado para homens*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca. 2022.

⁶ POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Grumin Edições, 2019.





PROGRAMAÇÃO

29/05 QUARTA-FEIRA

17h

Abertura e exibição dupla: curta + longa

Filme: **As aspirantes** | *Las aspirantes*

Direção: Gretel Suárez | 2017 | 16 min | Doc 

Filme: **Matria**

Direção: Jimena Chaves | 2022 | 70 min | Doc 

19h

Filme com presença da diretora convidada Maria Laura Vasquez

Filme: **A Rebelião das Flores** | *La Rebelión de Las Flores*

Direção: Maria Laura Vasquez | 2022 | 81 min | Doc 

20h30

Roda de conversa: curadoria, palestrante e convidada

Debate com o público presente

Sessão com intérprete de libras e tradutora consecutiva (ES-PT)

22h

Show musical de **"Matecitos"**, duo argentino-brasileiro com

Lígia Constante y Álvaro Terroba

30/05 QUINTA-FEIRA

17h

Filme: **As aspirantes** | *Las aspirantes*

Direção: Gretel Suárez | 2017 | 16 min | Doc 

Exibição com acessibilidade para público com deficiência visual e auditiva

Roda de conversa e debate com o público presente

18h

Filme: **Os peixes também saltam** | *Los peces también saltan*

apresentação da diretora e filme selecionado a seguir.

Direção: Diana Cardini | 2019 | 62 min | Doc 

20h

Filme: **Niña Mamá**

Direção: Andrea Testa | 2019 | 66 min | Doc 

21h20

Palestra: "A vida continua: uma conversa sobre vida, morte, luto (a) das mulheres"

Palestrante: Denise Flores — Produtora Audiovisual e Doula da Morte

Sessão com intérprete de libras até o encerramento

Roda de conversa: curadoria e palestrante

Debate com o público presente

31/05 SEXTA-FEIRA

15h

Filme: **A Noiva do Deserto** | *La Novia del Desierto*

Direção: Cecília Atán, Valeria Pivato | 2017 | 78 min | Ficção | Drama **12**

17h

Exibição estreia nacional

Filme: **O vento que arrasa** | *El viento que arrasa*

Direção: Paula Hernández | 2023 | 94 min | Ficção | Drama **14**

19h

Palestra: "Por corpos, territórios e deslocamentos: contra gestos políticos e espirituais de mulheres argentinas"

Palestrante: Prof.ª Dr.ª Roberta Veiga

Sessão com intérprete de libras até o encerramento

20h

Filme com presença da diretora convidada Maria Laura Vasquez

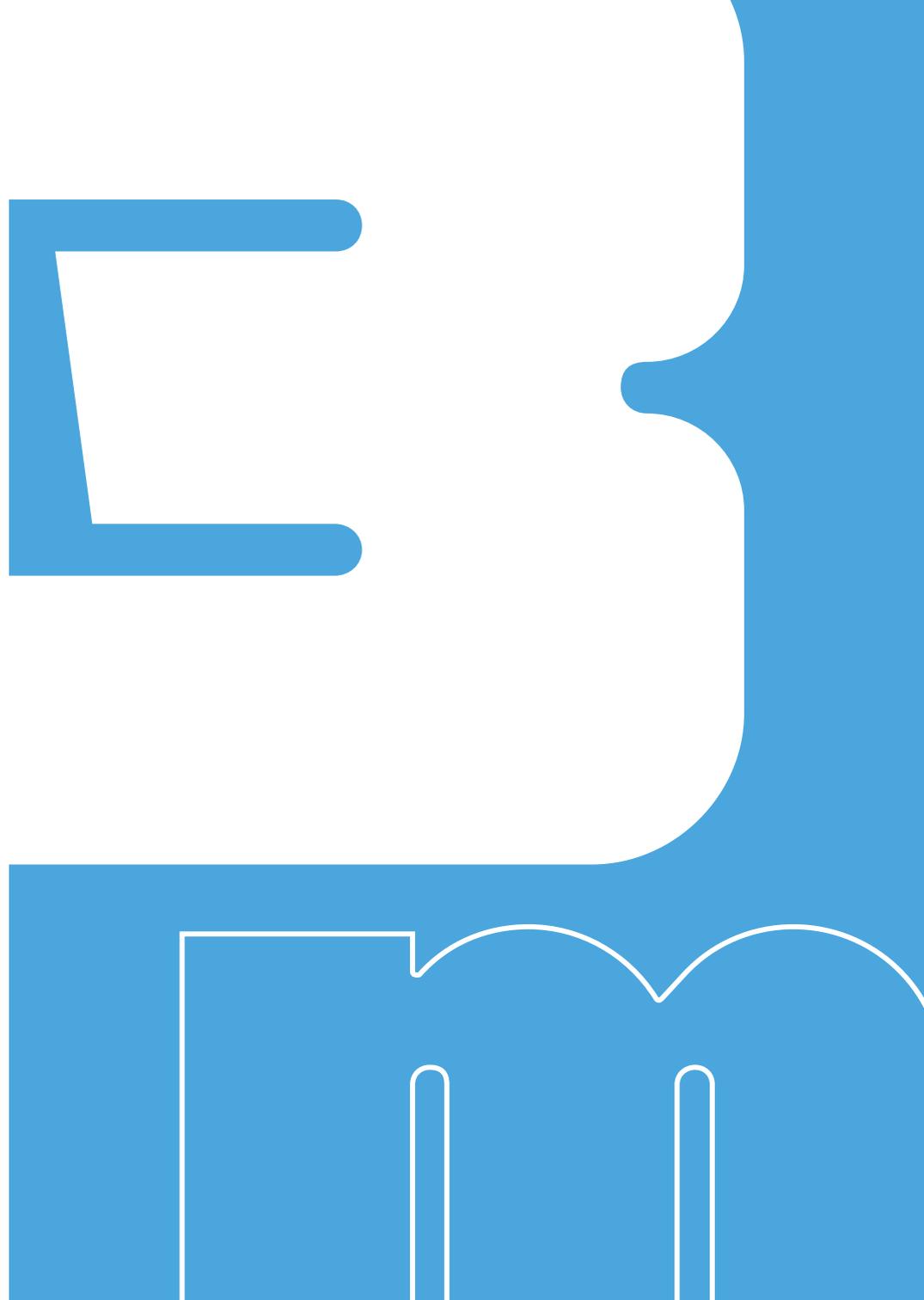
Filme: **A Rebelião das Flores** | *La Rebelión de Las Flores*

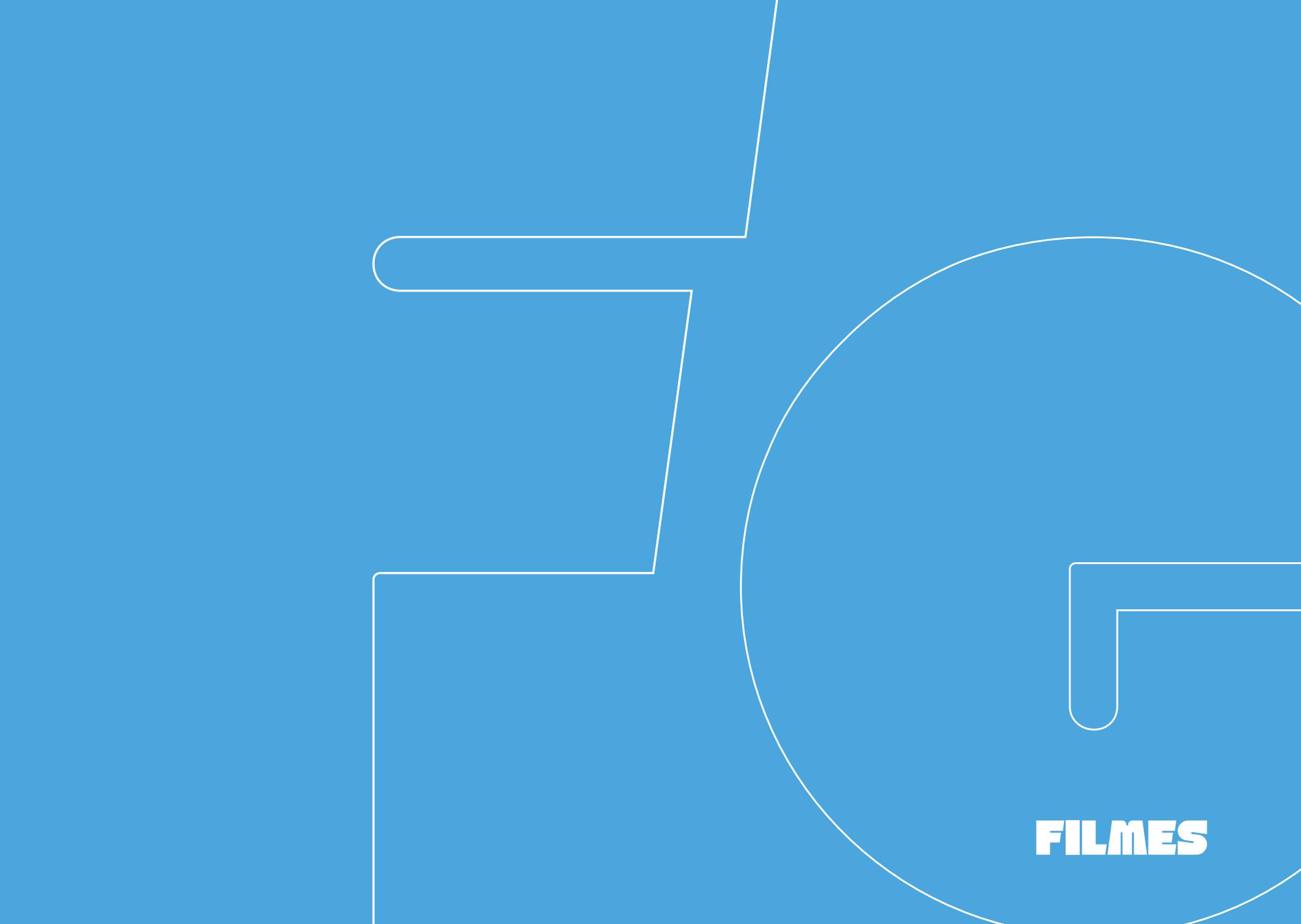
Direção: Maria Laura Vasquez | 2022 | 81 min | Doc **L**

Roda de conversa: curadoria, palestrante e convidada

Debate com o público presente

Sessão com intérprete de libras e tradutora consecutiva (ES-PT)





FILMES



LAS ASPIRANTES

AS ASPIRANTES

Direção: Gretel Suárez

Curta-metragem doc, 2017, 16 min

Classificação Indicativa: Livre

História que questiona o papel da mulher na guerra das Malvinas. A protagonista, líder de um grupo de enfermeiras veteranas, comete suicídio enquanto este documentário é filmado. Suas colegas assumem seu legado e continuam a luta pelo reconhecimento diante do silêncio da história e da Marinha Argentina.



GRETEL SUÁREZ

Diretora Cinematográfica da Escola Nacional de Experimentação e Realização Cinematográfica ENERC, diretora de “Trabalenguas” (2018) e “Las aspirantes” (2017), curtas-metragens premiados e com longa trajetória em importantes festivais argentinos e mundiais. Consultora e criadora de conteúdo audiovisual. Produtora e programadora do FICIC – Festival Internacional de Cinema Independente de Cosquín. Jurada e ministrante de oficinas convidada em festivais de cinema nacionais e internacionais. Codiretora da série SALMA, ficção pós-apocalíptica patagônica, produzida pela Patagonia Multimedia.



MATRIA

Direção: Jimena Chaves

Doc, 2022, 70 min

Classificação Indicativa: Livre

Mães de diferentes lugares da Argentina cujas vidas estão atravessadas por um doloroso fato em comum: seus filhos foram enviados à guerra das Malvinas e não retornaram. Elas não se conhecem entre si.



JIMENA CHAVES

Jimena Chaves (Argentina, 1986). Formou-se na Universidade Aberta Interamericana e na Escola Provincial de Cinema e Televisão de Rosario, Santa Fé. Realizou um laboratório audiovisual com a diretora Lucrecia Martel, Barcelona, Espanha. Com mais de 13 anos de experiência em audiovisual, atua na área de som direto. Há 3 anos começou a fazer obras audiovisuais como diretora. Faz parte dos coletivos “Mujeres Audiovisuales, Rosario” e “Acción Mujeres del Cine Nacional”.



LA REBELIÓN DE LAS FLORES

A REBELIÃO DAS FLORES

Direção: Maria Laura Vasquez

Doc, 2022, 81 min

Classificação Indicativa: Livre

Em outubro de 2019, um grupo de mulheres indígenas autoconvocadas de territórios em conflito ocuparam pacificamente o Ministério do Interior argentino por 11 dias, exigindo o fim do “terrícidio” em suas comunidades. Elas enfrentaram a negligência do Estado e a indiferença de parte da sociedade, mas conseguiram reivindicar a necessidade de recuperar um modo de habitar onde a reciprocidade e a solidariedade entre os povos e a natureza são uma necessidade urgente.

MARIA LAURA VASQUEZ

Maria Laura Vasquez nasceu na Argentina, em 1976. Formou-se em 2000 como diretora de cinema pela Escola Internacional de Cinema de San Antonio de Los Baños, Cuba. Realizou mais de 20 documentários com recorte cultural e histórico em diversos lugares do mundo. Desde meados de 2011 reside em Buenos Aires. Nos últimos anos tem se dedicado a registrar cenários onde ocorrem conflitos relacionados a temáticas de gênero. Entre seus filmes mais importantes estão “Para todas todo”, “La rebelión de las flores”, “Olga Kirowa” e “Legerin. En busca de Alina”.



LOS PECES TAMBIÉN SALTAN

OS PEIXES TAMBÉM SALTAM

Direção: Diana Cardini

Doc, 2019, 62 min

Classificação Indicativa: Livre

Documentário que retrata os visitantes e trabalhadores do cemitério da Chacarita. Enfatiza suas histórias, profissões e rituais.



DIANA CARDINI

Diana Cardini nasceu em 1976, estudou Realização Integral Cinematográfica no I.D.A.C. - Instituto Cinematográfico de Avellaneda e Artes Combinadas na Universidade de Buenos Aires - UBA. Em 2015 obteve o Diploma em “Documental de Creación en el Observatorio”, na Escola de Cinema Documental. Seu primeiro longa-metragem “Los peces también saltan,” em 2016, participou do Mardoc.Lab, do Festival de Cinema de Mar del Plata e recebeu subsídio do INCAA para sua produção. Foi selecionado no BAFICI 2020, FIDBA 2020, Cinetekon 2021, Construir Cine 2021 e Vivamos Cultura. Seu segundo longa-metragem “Ciclón Fantasma” também recebeu subsídio do INCAA, participou do FIDBA Link 2022, entre outros festivais. Atualmente trabalha como Fotógrafa, Editora e Diretora em diversos projetos audiovisuais e está desenvolvendo o roteiro de seu terceiro longa-metragem.



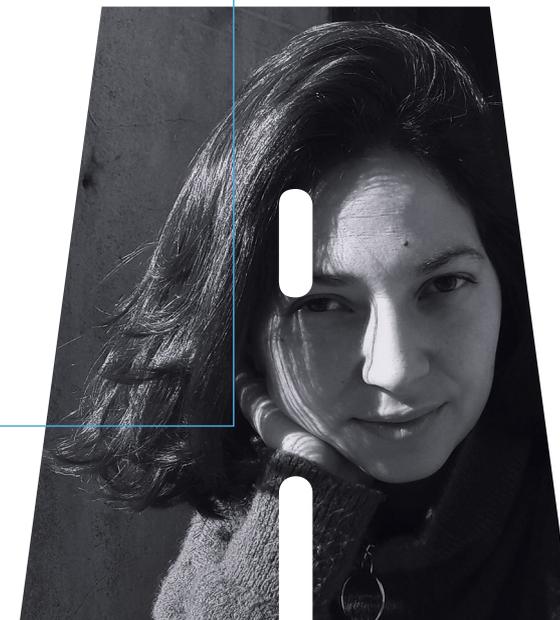
NIÑA MAMÁ

Direção: Andrea Testa

Doc, 2019, 66 min

Classificação Indicativa: Livre

Nas salas de consulta de um hospital público na Argentina, assistentes sociais dialogam com jovens grávidas, mulheres que acabaram de dar à luz ou outras que estão hospitalizadas devido a abortos inseguros. Vindas de um ambiente de extrema pobreza e vulnerabilidade, muitas delas são vítimas de violência de gênero. Portanto, suas gestações tornam ainda mais difícil imaginar um presente ou futuro esperançoso. O filme reflete os desejos, tensões e medos em torno da maternidade forçada e do aborto clandestino.



ANDREA TESTA

Andrea Testa (Buenos Aires, 1987). Seu primeiro documentário de longa-metragem foi “Pibe Chorro” (2016). O seu filme “A Longa Noite de Francisco Sanctis” (2016), correalizado com Francisco Márquez, foi premiado como Melhor Filme Internacional no Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires — BAFICI, participou do Um Certo Olhar no Festival de Cinema de Cannes e Horizontes Latinos no Festival de San Sebastian. Seu último trabalho, “Niña Mamá” (2019) estreou no Festival Internacional de Documentários de Amsterdã — IDFA, onde recebeu Menção Especial do Júri.



LA NOVIA DEL DESIERTO

A NOIVA DO DESERTO

Direção: Cecília Atán, Valeria Pivato

Ficção | Drama, 2017, 78 min

Classificação Indicativa: 12 anos

Teresa tem 54 anos (Paulina Garcia) e sempre trabalhou como empregada doméstica para uma família bonaerense. No entanto, a vida de Teresa mudará drasticamente quando a família decide vender a casa.

CECÍLIA ATÁN

Cecilia Atán nasceu em Buenos Aires e iniciou sua carreira como diretora em 2007, produzindo programas de conteúdo educativo para toda a América Latina. A Noiva do Deserto (La Novia del Desierto) é seu primeiro longa-metragem de ficção, codirigido com Valeria Pivato e lançado na seção Un certain regard do 70º Festival de Cannes. Em 2016, ela dirigiu a série documental "Madres de Plaza de Mayo, la historia", indicada ao International Emmy Awards. Atualmente, está na pós-produção de seu segundo longa de ficção, "La llegada del hijo", uma coprodução entre Setembro Cine (Espanha) e Tarea Fina (Argentina), e desenvolvendo seu terceiro longa, "El tiempo antes de mí", em colaboração com Setembro Cine.



VALERIA PIVATO

Valeria Pivato é diretora, roteirista e professora. A Noiva do Deserto ("La Novia del Desierto") é seu primeiro longa-metragem de ficção, codirigido com Cecília Atán e lançado em Cannes. Sua experiência como professora inclui a direção da Diplomatura em Direção de Cinema e Séries na Associação de Diretorxs PCI e tutoria na Escola Nacional de Experimentação e Realização Cinematográfica (INCAA). Além disso, ministra cursos em diversos países latino-americanos. Atualmente, está finalizando seu filme "La llegada del hijo", uma coprodução entre Argentina e Espanha, e desenvolvendo "La ilusión de un paraíso", vencedora do prêmio DAMA de Roteiro na Espanha, em 2023.



EL VIENTO QUE ARRASA

O VENTO QUE ARRASA

Direção: Paula Hernández

Ficção | Drama, 2023, 94 min

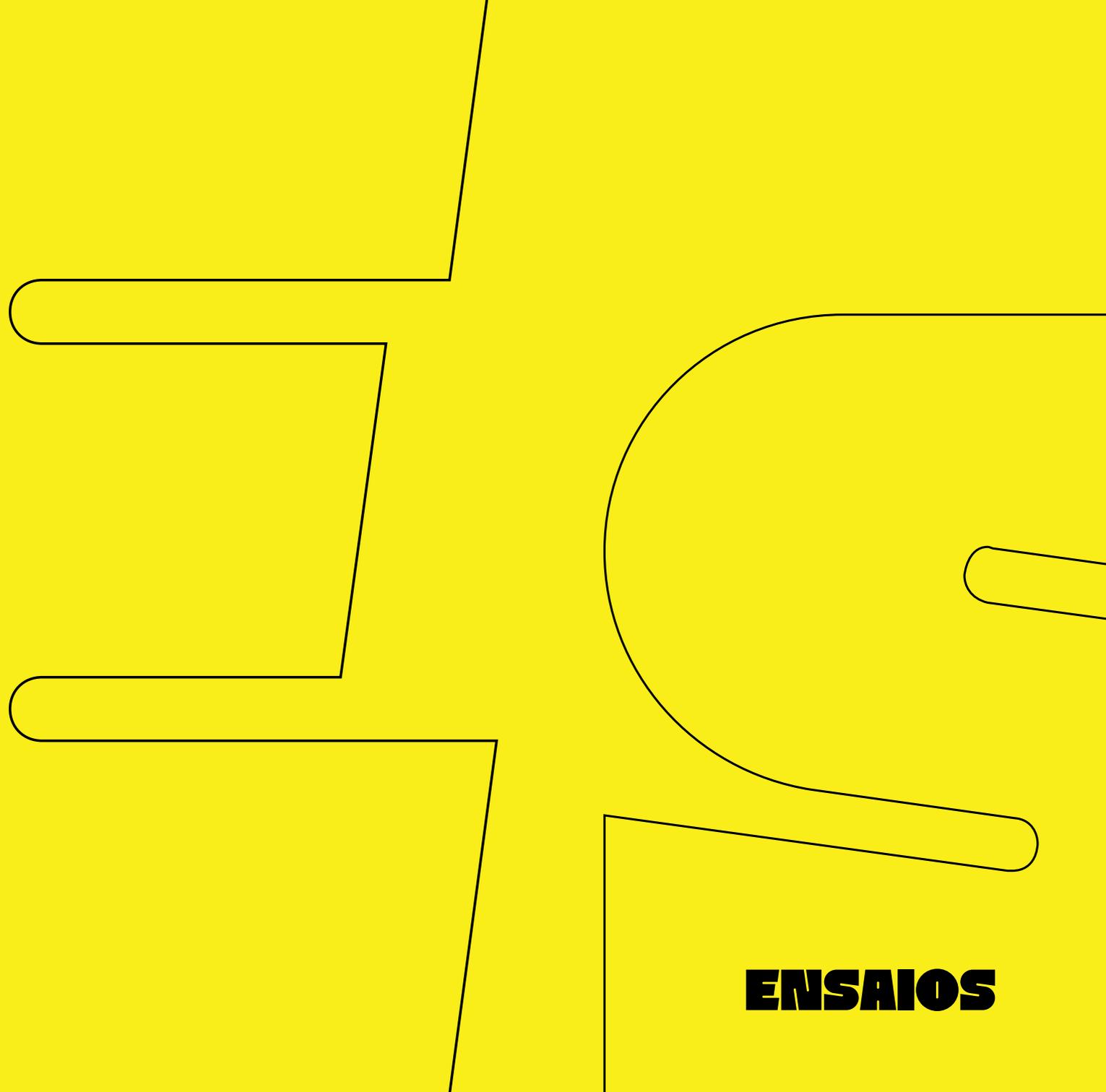
Classificação Indicativa: 14 anos

Presas a um destino que não escolheu, Leni se junta ao pai, Reverendo Pearson, em sua missão evangélica. Eles têm problema com o carro e param na oficina de Gringo, um homem que não quer saber de fé e vive com o adolescente Tapioca. O tempo se arrasta, uma tempestade se aproxima e o Reverendo Pearson fica obcecado em salvar a alma de Tapioca. Leni vê ecos de sua própria história no poder que Pearson exerce sobre o jovem e o confronta pela primeira vez, acreditando que sua vida irá se iniciar naquele exato momento, assumindo seu destino.



PAULA HERNÁNDEZ

Paula Hernández (Buenos Aires, 1969) estudou na Universidad del Cine de Argentina, foi bolsista do Berlinale Talent Campus e seus projetos receberam financiamento do Visions Sud Est Fund, Global Film Initiative, Equinaxe TBC, Berlinale Co-production Market, Programa Ibermedia, entre outros. É diretora, roteirista e produtora do filme “O vento que arrasa”, baseado no romance de Selva Almada, que teve estreia internacional em Toronto (TIFF) e foi filme de abertura de Horizontes Latinos no Festival de Cinema San Sebastián.



ENSAIOS

AS MULHERES, A TERRA E O CINEMA

El emergente Social hoy es la tierra, y nosotras voceras de su dolor. El terricidio además destruye pueblos enteros que son los guardianes de un modo de entender el arte de habitar, que es necesario para poder emplazar una nueva matriz civilizatoria. Cuando se eliminan, cuando se asesinan a los pueblos indígenas se esta asesinando también la oportunidad de construir un nuevo modelo de sociedad. (Manifiesto La rebelión de las flores nativas)¹

Tenho carregado comigo uma fala do mestre Joelson Ferreira² na qual ele diz que “o ponto de partida de qualquer luta por transformação que se quer revolucionária passa pela luta pela terra e o território.” O mestre é um dos grandes pensadores da terra que tem compartilhado seus conhecimentos e defendido uma perspectiva sobre o direito aos territórios para além da questão fundiária em si. Para ele, é necessário que nos distanciemos “da noção de terra como mercadoria, como uma propriedade, que pode ser vendida, comprada, ou mesmo concedida, dada”³ para nos aproximar de uma perspectiva das relações de pertencimento e territorialização a partir de uma esfera espiritual, pois “somos filhos e filhas de povos que viviam em comunidades com a conexão espiritual com as plantas, lagos, marés.”⁴

¹ O manifesto foi escrito pelas mulheres indígenas que participaram da ocupação. A íntegra está disponível em: <<https://latfem.org/la-rebellion-de-las-flores-nativas/>> Acesso em: 12 de abril de 2024.

² A aula do mestre Joelson Ferreira de Oliveira pode ser consultada na íntegra no site dos Saberes Tradicionais. Disponível em: <<https://www.saberestradicionalis.org/videoaula-com-mestre-joelson-ferreira-01/>> Acesso em julho 2021.

³ Livro Por terra e por território – caminho da revolução dos povos no Brasil de Joelson Ferreira e Erahsto Felício. Arataca (BA): Teia dos Povos 2021, p. 41.

⁴ Livro Por terra e por território – caminho da revolução dos povos no Brasil de Joelson Ferreira e Erahsto Felício. Arataca (BA): Teia dos Povos 2021, p. 45.

Acompanhar *A Rebelião das Flores* (2022) a partir do olhar de María Laura Vásquez para a mobilização realizada em outubro de 2019 por mulheres indígenas da Argentina fez ressoar a lembrança da fala do Mestre Joelson e me chamou especial atenção a duplicidade da palavra luta quando pensamos em luta pela terra, para além da defesa do direito de viver em seus territórios ancestrais, a batalha das mulheres também se dá em defesa da Terra e contra o terricídio.

O filme também me fez lembrar de uma fala de um morador do Quiombo Água Limpa, no filme *Remanescentes*⁵ (Raphaël Grisey, 2015), ao mencionar os impactos da poluição nos rios e mata ciliar causada pela mineração. Não havia uma legenda creditando a fala, mas gostaria de citá-la ainda assim, ele dizia: “Agora vamos pensar nos peixes, nos animais que viviam ali naquele território, que sabemos que eles têm o território deles também e foram expulsos do território deles, para onde que eles foram expulsos? Será que eles encontraram outro território? Será que tem alguém que tá protegendo eles? E será que eles seriam felizes com o que está acontecendo? Eu sempre imagino que se as árvores pudessem falar, os peixes pudessem andar, eles não estariam ali, eles estariam em algum lugar reclamando, pedindo proteção.”

Essa fala ecoou nas imagens daquelas mulheres que durante onze dias ocuparam com seus corpos, suas palavras, sua presença e sua revolução o Ministério do Interior em Buenos Aires, à espera de serem recebidas pelo então ministro Rogelio Frigerio. Elas levaram para o asfalto da cidade e para as salas frias da política institucional as palavras da terra, dos peixes, dos rios, da natureza, em sua faixa-alerta: Sembraron terricidio. Cosecharon rebelión. Semearam o terricidio. Colheram rebelião.

AS PALAVRAS DA TERRA

A Rebelião das Flores começa com as mulheres declarando a ocupação do Ministério do Interior do governo de Mauricio Macri, logo depois vemos planos aéreos da natureza viva. Em contraste, cenas de destruição das queimadas (mais adiante saberemos que são provocadas para facilitar a expansão na mineração predatória sobre a terra), a violência das cercas e da propriedade privada lançam luz sobre os modos de viver que estão em jogo, frente ao avanço desenfreado da exploração da vida da Terra.

Em seguida, o som das águas flertando com as pedras dos rios acompanha as falas de Moira Millán, uma das mulheres cuja luta acompanha-

⁵ Filme disponível em: < <https://raphaelgrisey.net/works/remanescentes/>> Acesso em: 12 de abril de 2024.

mos. Seus ritmos estão entrelaçados, porque ela aprendeu com a água o compasso de suas palavras. É o barulho d'água que dá cadência à Canção Sagrada do Rio, que ela aprendeu com sua avó, mas só pode cantar quando finalmente escutou o correr do rio. “O território vai moldando minha voz [...] Nós, mulheres indígenas, temos nossa voz dentro e o rio me deu o poder, a força da voz.” Enquanto sua voz ecoa, as imagens nos mostram os rios.

Assim como as mulheres indígenas reivindicam a audiência com o estado, estabelecem um diálogo com todos que se colocam como intermediários da pessoa com a qual elas querem se encontrar, saem pelas ruas para falar com as pessoas que estão de passagem e adentram os vagões do metrô para fazer ecoar suas palavras. O filme reivindica de nós, espectadores, a escuta. Aquela escuta que, na maior parte das vezes, lhes foi negada por seus interlocutores. Seja nos olhos que não as miram enquanto falam, seja na repulsa dos que dizem que a sua luta os incomoda. Mas suas palavras-água querem desaguar. Elas querem dizer do protagonismo das mulheres na luta contra as empresas extrativistas que lideram o terricídio, que estão assassinando a terra. Querem reivindicar justiça e terra, denunciar que os rios estão ameaçados de morte pelas barragens, que a fome é consequência de terem sido apartadas de seus territórios e que a violência policial tem lhes tomado dos braços seus filhos.

Nesse sentido, é importante ressaltar o modo como a diretora María Laura Vásquez acompanhou e documentou a ocupação — diante da farsa da audiência que fez tudo menos escutar aquelas mulheres, frente ao ministro que negligenciou abertamente suas demandas e a história de luta de seus povos. O filme requer para si, e consequentemente para seus espectadores a missão de escuta, de estar junto a elas na sala onde o estado argentino virou as costas para seu luto e sua dor.

O engenheiro ambiental francês e pesquisador Malcom Ferdinand, em seu livro *Uma ecologia decolonial* — pensar a partir do mundo caribenho, reforça a importância dos atos de fala dos povos da terra, de povos indígenas, de povos quilombolas, afirmando que “o desafio é também, e acima de tudo, abrir um espaço de fala que restaure a dignidade desses povos e comunidades por meio do reconhecimento de sua história no convés do navio-mundo.”⁶

“Por que acreditamos que nossa vida é mais importante que a do rio? Por que acreditamos que nossa vida vale mais que a do rio?”. A precisão do questionamento feito por Moira Millán reposiciona o ato de fala,

⁶ Livro *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*, de Malcom Ferdinand, São Paulo: Ubu Editora, 2022, p. 263.

recoloca sua voz em reivindicação de justiça não apenas para ela, mas também para a Terra, em entrelace espiritual da experiência e modo de vida dos Mapuche — as pessoas da terra. Sua fala tem potência de reclamar a restauração da dignidade da natureza, dos rios, das matas. Os modos de vida dos povos da terra são dotados de uma força pedagógica que ilumina um caminho de relação com o mundo, no qual as pessoas sejam uma parte — o ser humano é um componente diverso em meio a uma enorme diversidade de outros seres e formas de vida. E o compartilhamento desse *habitat* que os interliga não deve ser organizado hierarquicamente, tendo a humanidade como o topo.

Em sua aproximação à luta das mulheres e dos seus modos de vida, o filme articula, pela montagem, os contrapontos da natureza viva e de sua predação empreendida pela exploração da Terra. Assim como as mulheres se deslocaram para empreender sua ocupação do Ministério do Interior, as imagens se deslocam da Patagônia para Buenos Aires, do rio de água limpas à poluição dos centros urbanos. Para além da bela paisagem da Patagônia, o longa se esforça em dar a ver nas imagens a relação que aquelas mulheres têm com seu território e a conexão espiritual com a Terra. O esforço em constituir na tessitura fílmica e na poética das formas da imagem, o respeito e a reciprocidade de amor pela Terra ganha força, sobretudo, frente à marginalização que o estado impõe às 36 nações originárias do lugar que hoje chamamos de Argentina. Com e no filme a rebelião das flores nativas segue florescendo. *A través nuestro habla la tierra, esa tierra con la que nos vinculamos en nuestra espiritualidad, en nuestra forma de entender la vida*⁷.

ALESSANDRA BRITO

Atua na pesquisa, curadoria e formação livre em audiovisual. É doutoranda e mestre em Comunicação Social pela UFMG, onde também integra o Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência. É bacharel em Jornalismo pela UFT desde 2009. Coordena a Área de Audiovisual da Escola Livre de Artes Arena da Cultura desde 2020.



⁷ Trecho do manifesto *La rebelion de las flores nativas*, mencionado na nota 1.

VIDA. MORTE. VIDA. MORTE. VIDA

Talvez uma das coisas mais difíceis diante da morte de uma pessoa amada é que a vida continua. Aqui não digo pelo sentido da crença de que a vida continua num mundo espiritual. Refiro-me ao mundano, ao material, a essa vida onde escrevo e você lê, a essa vida que continua apesar de toda a dor.

A morte é a única certeza que temos na vida; aos poucos, o mundo que conhecemos morre antes de nós.

Cemitérios, quase sempre cinza, com túmulos diversos, habitados por coveiros e por um constante som de choro, são uma espécie de casa da morte, mas que às vezes dá espaço para música, sorrisos e flores, como uma primavera que não anuncia o momento da sua chegada, onde pássaros teimam em voar para lembrar que a vida livremente convive com a morte.

No sensível “Os peixes também saltam”, assistimos ao dia a dia de uma dessas casas, e em dado momento somos surpreendidos por um grupo que animadamente canta e celebra o dia que seria aniversário de Gilda, uma cantora e compositora argentina, que morreu aos trinta e quatro anos e deixou órfãos dezenas de fãs.

Um luto coletivo, compartilhado é uma cena que nos lembra que não existe regra quando o assunto é homenagear nossos mortos.

A morte deveria ser um acontecimento natural, mas muitas vezes ocorre de rompante, com violência e sem aviso prévio. Para além das mortes assistidas, outras tantas vezes a morte acontece por escolha, porque existem aqueles que decidem quando, como e onde irão morrer.

Não cabe a ninguém questionar os motivos que levam uma pessoa a se suicidar. Não acredito que quem decide se matar faça isso por covardia, mas talvez movido por uma coragem travestida da necessidade de cessar uma dor. Seja ela física, espiritual, emocional ou social.

Provavelmente, foi uma ou mais dessas dores que levou ao suicídio a líder do necessário documentário “*Las aspirantes*”, que conta a história de um grupo de enfermeiras veteranas que lutam pelo reconhecimento do serviço prestado durante a guerra das Malvinas, uma história insistentemente apagada porque a Marinha não assume que levou estudantes para a guerra.

Mulheres que carregam a violência da guerra na memória, no corpo e na alma. Que muitas vezes fizeram o papel de familiares, afetos e amigas dos pacientes, sem tempo de curar as próprias feridas e vivenciando a morte como um compromisso diário. Agora carregam mais essa dor.

Nós que sofremos após o suicídio de alguém próximo somos comumente chamados de “sobreviventes” porque sobrevivemos à dor, a dúvidas, à culpa, à raiva e ao julgamento da sociedade.

Acredito que as veteranas de “*As aspirantes*” se tornaram duplamente sobreviventes. Se há anos sobrevivem às dores da guerra, agora sobrevivem também a essa morte, que, de tão difícil de ser processada, uma delas prefere acreditar ter sido um acidente, uma mudança de narrativa, em busca de algum alento.

Há dezenove anos sobrevivo ao suicídio do meu pai. Vez ou outra me deparo com uma camada de dor que até então não conhecia e busco me acolher da melhor forma possível. Dos muitos aprendizados de como lidar com essa dor, existe, para mim, o falar sobre o assunto, sem preconceitos. Não que seja fácil, apenas é necessário.

E às vezes não basta falar, é preciso falar com quem a dor faz eco. Por isso são tão efetivos os grupos de apoio a pessoas enlutadas.

Olho para “*As aspirantes*”, e é um afago na alma saber que elas têm umas às outras para dividir angústias, choros, saudades e abraços. Este mesmo sentimento me atravessa quando penso nas mães do forte documentário “*Matria*”.

Um pouco depois da morte da minha avó materna, meu avô me escreveu dizendo: “Lembre-se sempre de que sua avó se foi sem o desgosto de haver perdido um só descendente. Minha hora também vai chegando, nem quero pensar o quanto ver um descendente partir pode doer. Aqui, a chamada ‘ordem natural das coisas’ é acatada naturalmente, sem traumas”.

O único requisito para morrer é estar vivo, por isso, morre-se com qualquer idade.

Há alguns anos, recebi a dura notícia do suicídio de um amigo. Decidi ir ao velório para abraçar seus pais, mas esse abraço nunca aconteceu porque sua mãe não estava presente. A dor de perder seu filho foi dura demais para que conseguisse estar ali.

Não sou mãe, mas a perda de amigos me ensinou sobre a imensa dor de quando a vida subverte a “ordem natural das coisas”.

Assisti ao “*Matria*” tomada pelo sentimento de impotência de saber como terminariam todas aquelas narrativas. Mães que viram os filhos ir para a guerra e nunca mais os abraçaram.

Mães que alimentaram a esperança de reencontrar seus meninos vagando perdidos, cujo sofrimento oscilava entre a angústia de imaginar que pudessem estar feridos e passando fome, e a possibilidade de estarem mortos. Quando enfim lhes foram apresentados túmulos, pediram que os mesmos fossem abertos, pois precisavam ver os corpos para terem a certeza de suas perdas.

Mulheres que muitas vezes escondem suas dores para proteger outros filhos ou seus companheiros, que se fizeram fortes para acolher outros afetos. Um fardo muito pesado, ser forte quando se está destruído por dentro. Ninguém precisa ser forte diante de uma perda. Cuidar dos demais que estão sofrendo deve ser uma tarefa em rede. Sofrer é humano.

Essas mães encontraram na família, na religião, na costura e nas amigas a energia que precisam para seguir vivendo.

Talvez uma das coisas mais bonitas diante da morte de uma pessoa amada é que a vida continua. E aqui não digo pelo sentido da crença de que a vida continua num mundo espiritual, refiro-me ao mundano, ao material, a essa vida onde escrevo e você lê, a essa vida que continua apesar de toda a dor.

O luto nos ensina que nunca perdemos quem amamos. O luto é um processo único, não linear e não tem prazo de validade. O luto é o processo

de reconstrução do mundo que conhecemos sem a pessoa que amamos. Um processo de resgate de memórias, em que reverberam sonhos e frustrações, e temos a oportunidade de resignificar tantas coisas.

Se pudesse, por um instante gostaria de abraçar as mães de “*Matria*”, dar as mãos às “As aspirantes”, cantar parabéns com os fãs de Gilda e, olhando nos olhos de cada uma dessas pessoas, compartilhar a certeza de que aqueles que amamos jamais morrem porque seguem vivos em nossas memórias.

“Yo, Nezahualcōyotl, lo pregunto:
¿Acaso de veras se vive con raíz en la Tierra?
No para siempre en la Tierra:
sólo un poco aquí.
Aunque sea de jade se quiebra,
aunque sea de oro se rompe,
aunque sea plumaje de quetzal se desgarrá.
No para siempre en la Tierra:
sólo un poco aquí.”¹

DENISE FLORES XAVIER

Amante da vida e ativista da boa morte. Adora cores, festas e estar com seus afetos. Escritora e autora do perfil “Divirta-se no caminho”. É doula da morte e voluntária na Cabana Compassiva. Desde 2005 trabalha com produção audiovisual.



¹ Poema de Nezahualcōyotl (filósofo, guerreiro, arquiteto e poeta da cidade-estado de Texcoco no México pré-colombiano.)

NO LIMIAR ENTRE A MENINA E A MÃE

Elas aparecem na tela de pertinho, uma a uma, frágeis e vulnerabilizadas. Possuem uma voz trêmula, um jeito temeroso, titubeiam nas formulações, algumas repetem gestos ansiosos — mexem no cabelo, na roupa, balançam o bebê no colo freneticamente —, outras choram, outras simplesmente parecem aéreas, sem saber o que está se passando. Em *Niña Mamá (Mother Child)*, de 2019, a diretora argentina Andrea Testa compartilha o antecampo com assistentes sociais e profissionais da saúde de hospitais públicos de Buenos Aires e junto com elas recebe, escuta e busca acolher adolescentes grávidas ou recém-mães com histórico de opressão social e familiar, de violência doméstica e abuso.

Apesar dessa vulnerabilidade multiengendrada — por uma vida sob riscos, pelos desafios da puberdade e da maternidade prematura, pelo temor à moral cristã —, as jovens em *Niña Mamá*, paradoxalmente, aparecem fortemente encarnadas, plenas de presença e corporeidade. Vemos bem o viço da pele, o vigor do físico demasiado jovem, assim como os efeitos da transição corporal (advinda com a gravidez ou com o parto recente) que, mesmo misteriosa para elas, deixa seus traços na materialidade que o filme tão bem alcança. Como a câmera está, a cada entrevista, colada à profissional de saúde pública (da qual vemos apenas uma parte das costas e dos cabelos) que, por sua vez, está de frente para as adolescentes, nós, espectadores, também ocupamos o lugar daquela que bem de perto sonda com cuidado os sentimentos das jovens, perscruta sobre o processo que levou à gravidez precoce em seus corpos hesitantes, ainda em formação.

Se o antecampo do filme é um lugar triplamente feminino — da assistência, da direção e da espectadora (a quem se endereça em primeiro plano) —, o olhar do filme não poderia ser mais sensível e a câmera mais háptica. O documentário nos aproxima dessas vidas duplicadas —

mães e bebês — de forma que a experiência da afecção corporal, própria à tensão de estar entre a adolescência e a maternidade, transborda da tela ao corpo daquela que assiste.

A essa sensação imagética e tátil dos enquadramentos frontais que duram nas jovens, soma-se a voz feminina que as interpela com delicadeza, porém com a acuidade de quem conhece os prontuários, as histórias das famílias e das relações que levaram àquela situação vulnerável, arriscada, e, mais ainda, possui a experiência no acompanhamento dos muitos casos de gravidez e maternidade no período conturbado da adolescência. Não por acaso, a interpelação pontua questões difíceis das vidas futuras das meninas em torno do cuidado não só com os bebês, mas com elas mesmas: como se sentem como mães, onde vão morar, se vão seguir estudando. Parte da conversa também se endereça às relações pregressas com a família, com o pai da criança, e principalmente sobre a possibilidade do aborto, com todos os tabus, riscos e medos que implica.

Essa voz feminina que, vinda do antecampo, aborda as personagens, pontua suas histórias e constrói a dinâmica das entrevistas do documentário, poderia ser a da diretora. Contudo, ciente que o método do cinema ali pode ser pouco, Andrea concede o lugar dessa condução às assistentes sociais, que além de entrevistadoras podem através do diálogo esclarecer e amparar as jovens. Dito assim, o documentário da diretora argentina parece se comportar como o cinema observacional do estadunidense Frederick Wiseman, principalmente em seu início, nos anos de 1960, quando esteve mais infiltrado nas instituições sociais, e os filmes eram em preto e branco.

Apesar da opção formal de filmar em preto e branco, e do dispositivo montando no interior de hospitais, remeterem a Wiseman, *Niña Mamá* não nos parece um documentário observacional, tampouco um cinema dramático, como o cineasta americano preferiu classificar sua obra. Andrea não está num ponto de observação centrado que poderia conceder aos espaços e às sujeitas filmadas valência equivalente. Ela filma cada adolescente em cada entrevista, e as intercala com cenas do cotidiano delas na instituição, de forma singular, não só porque umas estão de perfil, outras de frente, outras deitadas, mas por seguir o ritmo que os corpos, as vozes, e as expressões dessas meninas impõe à cena.

Tudo se passa como se cada uma criasse com sua postura e *mise-en-scène* perante a interpelação da assistente social uma forma de enquadrá-la. Como se cada uma — ao acalantar o bebê, ao olhar fixamente para o canto do quarto desabitado, ou ao chorar copiosamente após uma tentativa de aborto caseiro — fundasse um modo de ver íntimo e inalienável para os mesmos espaços vazios de paredes encardidas de hospitais

públicos da América Latina e seus cobertores seca-poço. Como se de cada uma das meninas brotasse o olhar que ao cinema só resta expandir, para furar qualquer regime de visibilidade afeito, como diria Luce Irigaray, ao falocentrismo¹.

Além disso, o que vemos também não é drama, mas peso, um peso construído na tensão de cada personagem, e na montagem que vem adensar a questão central do filme: a *niña mamá*, ou seja, a menina-mãe, aquela que está no limiar, numa “zona intermediária” ainda mais “cinzenta”² do que a adolescência, que é estar entre ainda ser menina e ao mesmo tempo já ser mulher, entre ser ainda muito filha e já ser mãe.

Se a cineasta não pode esclarecer as jovens e nem as amparar, pode abrir caminhos para o entendimento de outras jovens ao acolher aquelas do filme na duração de suas *mise-en-scènes*, no seu vir a ser imagem, tecendo uma ética do cuidado que não é a mesma da assistência social, mas bem própria. O cuidado no cinema é dar tempo às personagens para que possam falar ou emudecer lentamente, de maneira que suas imagens não se tornem espetáculo de mais um drama juvenil feminino, mas singularizem cada gesto da menina diante da maternidade. Gesto esse que o cinema consegue capturar, materializando a experiência do limiar, essa zona ambígua, que, para Gagnebin, é um lugar de indeterminação impossível de ser sintetizado.

No filme essa dimensão de limiaridade, do estar entre ser menina e ser mãe, se estende às opções de filmagem e de montagem, de forma que a espetacularidade, ao ser colocada entre imagens, está também entre emoções e afetos ambíguos. Algumas jovens, durante a conversa de assistência, sentem fortemente a gravidez prematura e choram, outras, mesmo que discursivamente afirmem consciência da responsabilidade de criar um filho, em seus atos de fala parecem se referir a mais um acontecimento normal do cotidiano, ao mesmo tempo em que, na lentidão dos movimentos e no olhar difuso, demonstram estar encurraladas, sem saída para aquilo que as tomou de assombro: a experiência da maternidade.

Se o limiar, diferentemente da fronteira que marca os limites de dois polos díspares, borra e emaranha sentimentos, sensações físicas, e posições, em *Niña Mamá*, ele não para de se recriar em indeterminações

¹ “Um sistema que procura, para além dos signos e representações, o real e o verdadeiro, a presença do ser, do conhecimento e da realidade para a mente – um acesso aos conceitos e coisas em sua forma pura e sem mediação. Sistemas logocêntricos se apoiam numa lógica de identidade fundada na exclusão e polarização binária da diferença” (GROSZ, Elizabeth. *Sexual Subversions: three french feminists*. Crows Nest: Allen &Unwin, 1989.

² Gagnebin, Jeanne-Marie. Limiar: entre a vida e a morte. In: Limiar, aura e rememoração. Ensaio sobre Walter Benjamin. São Paulo: Ed. 34, 2014.

mais amplas, sociais, culturais, comportamentais, estéticas e políticas. Antes de estar entre fazer o aborto ou ter o filho, entre ser adolescente e ser uma mulher adulta, entre ser filha e já ser mãe, entre o corpo de mulher ainda em formação e o corpo que cresce no ventre, entre a violência do homem e o desejo por ele, entre a liberdade da juventude e a prisão da maternidade, a experiência do limiar se faz sentir entre a câmera e o corpo feminino que se vê, entre a pele das jovens moças e pela da imagem, entre quem cuida e quem é cuidado, entre quem vê e quem é vista. E se há os limiares das histórias próprias do ser mulher na adolescência, há ainda as diferenças entre elas que refazem a ambiguidade dessa experiência: como a que soluça aos prantos porque sente falta da mãe ao ser mãe e, aquela, que só diz “não sei”, quando questionada sobre como está sua vida com um bebê recém-nascido.



Esse alheamento da personagem que não sabe como se sente frente ao fato de agora ser mãe expressa bem o limiar em que se encontra. A impossibilidade de reconciliar quem ela era antes e quem é agora suspende qualquer palavra, conceito, ou explicação de modo que ela não é capaz nem de simular um sentimento. Quando a assistente social insiste e reformula a pergunta (o que passa em sua mente agora que pode ver sua filha?), outras impossibilidades se colocam: no olhar que ela dirige à bebê ao lado sem ser capaz de tocá-la, e no corpo que parece ter se antecipado à vida de menina e atropelado as condições materiais. Ainda assim ela olha a câmera com calma e suavidade e responde: “Não sei. Nada”.

O que essa menina-mãe não só sabe, mas tem muita certeza, é que não poderia fazer um aborto uma vez que, segundo ela, é sua culpa ter tido relações sexuais e ter gostado. Ou seja, o que ela consegue responder de imediato é que, mesmo com apenas 15 anos e sem a estrutura necessária, ela não poderia expressar um poder “sobre seu próprio corpo” como sugere a assistente. O que ela sabe e vive é a introjeção de uma norma patriarcal (criada por instituições androcên-

tricas, principalmente, a Igreja Católica³) de que ser mãe é arcar com as consequências de ter tido prazer no sexo. É a punição da mulher.

Já a jovem que chora durante a entrevista, diferentemente da outra que olha a filha e nada vê, parece bem mais assenhorada de seu lugar de mãe: balança o bebê nos braços freneticamente junto ao próprio corpo que se movimenta para frente e para trás, pega a chupeta com destreza e coloca na boca da criança, acarinha a cabeça e a aperta contra o peito. Ao responder sobre quem a está acompanhando na consulta, ela diz que não vê, nem fala com sua mãe há muito tempo, e que não a considera como mãe, porque, por ela, foi abandonada. Ainda movendo o bebê no colo de várias formas, ela se emociona relatando sua experiência complicada com a família e suas dificuldades com o vício em drogas. A assistente diz: “Você é uma sobrevivente, Cati”, e a menina afirma que fará tudo que puder por seus filhos, pois não quer que eles sejam como ela, nem quer fazer com eles o que a mãe fez com ela.

Logo em seguida, ao confessar seu rancor pela mãe, a jovem solta o choro engasgado: “Porque às vezes estou aqui nesse lugar e preciso dela”. Nesse momento, o corpo da Cati mãe dá lugar ao corpo da Cati filha. Na imagem, a zona cinzenta de ambas as funções. Na fala, a menina só repete a necessidade: “que minha mamãe me acompanhe, que esteja comigo”. E no preto e branco da imagem dessa jovem, fica o passado que não passa, o peso da maternidade para tantas meninas argentinas que, entre 13 e 15 anos, não fizeram aborto por ainda acreditar que seus corpos devem ser julgados por uma lei patriarcal cristã de fora delas.



³ Federici, Sílvia. Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

ROBERTA VEIGA

Professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG; coordenadora do grupo de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feminista (UFMG-CNPq); integrante do comitê-científico da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual); autora de várias publicações sobre cinema e feminismo.



MOVIMENTO E DESEJO EM A NOIVA DO DESERTO

A Noiva do Deserto (2017), longa-metragem de estreia¹ das diretoras argentinas Cecilia Atán e Valeria Pivato, combina componentes profundamente locais com outros universais. Por um lado, apresenta uma protagonista que é empregada doméstica há mais de 30 anos, daquelas que moram na casa dos patrões — relação trabalhista tipicamente latino-americana, herança colonial e fruto de nossas grandes desigualdades. Teresa, interpretada pela chilena Paulina García, viaja de Buenos Aires até San Juan, cruzando o deserto, passando pelo santuário da Defunta Correa, para trabalhar para outra família a 1.000 km do lugar onde morava. Por outro lado, o longa se configura como um *road movie* de contornos universais ao retratar o processo de autodescoberta de uma personagem em uma jornada de transformação.

A montagem do filme alterna entre dois tempos: o da viagem para o novo emprego e o do passado na casa dos patrões que a dispensaram. Teresa começou naquela casa muito jovem, aos 20 anos, para cuidar do filho pequeno da família, Rodrigo. Aos 54, com Rodrigo já homem feito e prestes a se casar, a casa será vendida e não há mais motivo para que Teresa permaneça. O famoso bordão (que o filme não traz à superfície) “ela é quase da família” se mostra, afinal, falso, pois ali seus serviços já não são mais necessários, e ela deve partir. Uma vida inteira de cui-

dados e doação se encerra. Tanto no passado como no presente, as cenas de *A Noiva do Deserto* são econômicas, pautadas pela sutileza e revelam uma certa escassez social e emocional dessa personagem cuja vida pouco mudou ao longo dos últimos 30 anos. Em um desses momentos de *flashback*, Teresa arruma seus pertences, tirando as roupas de um armário de duas portas, sozinha num quarto vazio. A economia é inclusive cenográfica. Toda a imagem é minimalista: fotografia, arte, figurino, maquiagem são esmaecidos, monocromáticos. Nas cenas do passado, ela está quase sempre sozinha ou acompanhada de mais um personagem — os patrões sequer aparecem.

O filme de Atán e Pivato é centrado na figura de uma empregada doméstica, mas o trabalho não é o foco, e sim a subjetividade da personagem, especialmente apanhada nesse momento marcante de transição. O trabalho está fora de campo ou em breves momentos nos *flashbacks*. Ele não define inteiramente a personagem, por mais que sua identidade se conecte profundamente com seu ofício — um trabalho cheio de contradições, em que espaço profissional, familiar e pessoal se misturam. Afinal, dormir no trabalho embaralha todas essas fronteiras.

Teresa é uma protagonista mulher de meia-idade — algo pouco comum no cinema ainda hoje. Nesse sentido, *A Noiva do Deserto* se irmana a filmes como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e *Pela Janela* (Carolina Leone, 2018), tanto pela centralidade conferida a atrizes acima dos 50 anos de idade (Fernanda Montenegro e Magali Biff, respectivamente), como pela apropriação sensível do gênero do *road movie* em terreno latino, com características bem distintas do cânone do filme de estrada. Os três estão bem distantes da imagem cristalizada dos homens que atravessam os Estados Unidos em motocicletas potentes ao som de *rock’n’roll*, como acontece em *Easy Rider — Sem destino* (Dennis Hopper, 1969). *La novia* compartilha de uma vizinhança afetiva também com *Nomadland* (Chloé Zhao, 2020), interpretado por uma silenciosa e isolada Frances McDormand.

A personagem de Teresa é marcada pela opacidade diante do espectador: uma senhora reservada, de poucas palavras e expressões contidas, no entanto vivendo uma enorme ruptura. Deixa uma vida inteira para trás e atravessa o país rumo ao desconhecido. A câmera quase sempre distanciada preserva sua privacidade — no único momento de descontrolo emocional, quando Teresa grita e joga o celular sem sinal na estrada, o plano é aberto, e a vemos pequena junto à paisagem. Nessa jornada, ela leva consigo apenas uma sacola — é tudo o que ela tem, todos os pertences que pôde acumular em 30 anos de serviços prestados e investidos em uma família que não era a dela. A sacola é perdida numa parada da estrada, próxima do lugar de peregrinação à Defunta

¹ Esta coprodução entre Argentina e Chile integrou a Seleção Oficial Un Certain Regard do Festival de Cannes, ano em que a protagonista Paulina García esteve presente com dois filmes.

Correa, quando sobe ao trailer do vendedor ambulante Gringo. Na tentativa de recuperar a bolsa, perde o ônibus — mas ganha outras coisas. O santuário da estrada fez-se em homenagem à história de Deolinda Correa, figura religiosa que no século XVIII atravessou o deserto argentino próximo de San Juan com o filho nos braços. Exaurida, Deolinda morreu de sede, mas o milagre conta que seu bebê sobreviveu tomando o leite materno. A Defunta recebe milhares de devotos, mas é uma santa pagã, não reconhecida pela Igreja Católica. No início do filme, Teresa é perguntada por uma companheira do ônibus se é uma pessoa de fé e responde que não. O santuário não lhe diz nada; é apenas a paisagem do seu, a princípio, infortúnio.

Teresa e Gringo viajam juntos em busca da bolsa, compartilhando momentos de leveza: descem em alguns pontos da estrada, fazem refeições, ouvem música, riem, dançam. Uma intimidade se constrói nessa breve convivência, até que um romance acontece. *A Noiva do Deserto* não é apenas um filme com protagonista de meia-idade, mas também uma história de amor nessa fase da vida em que muitas vezes se espera que tudo já tenha acontecido. Definido pelo ator Claudio Rissi como um “cachorro de rua”, Gringo é um senhor bonachão e extrovertido que equilibra a discrição e o silêncio de Teresa. Apesar dos temperamentos e histórias de vida diferentes — ele um caminhoneiro sempre em trânsito, ela uma trabalhadora que nunca mudou de casa —, ambos se encontram na solidão. A cena de sexo entre eles é uma das poucas em que se nota uma libertação de Teresa. Seu leque de expressões faciais antes tão restrito agora já parece um pouco mais alargado.

A transformação de Teresa ao longo de toda a jornada é perceptível: a partir de dado momento, adquire um ar mais alegre, solta o cabelo, anda com o tênis vermelho presenteado por Gringo e passa a acreditar na Defunta Correa, a quem agradece no final. O filme, no entanto, apresenta algumas ambiguidades: essa emancipação poderia ser atribuída ao encontro romântico, isto é, à companhia masculina, como se fosse isso que lhe faltasse enquanto mulher? Ou à influência milagrosa exercida pela santa a partir de certa conversão da personagem, antes descrente? Se o filme respondesse a essas questões com afirmativas, apontando a salvação de uma mulher por um parceiro afetivo e/ou pela religião, poderíamos entender que se situa em terreno conservador com uma visão de mundo pouco interessante para as mulheres e para a equidade de gênero. Mas examinando a obra mais de perto, encontramos nuances que apontam em diferentes sentidos.

A relação com Defunta Correa pode ter múltiplas interpretações. Ambas se relacionam pela travessia do deserto, mas a Defunta pode ser lida como um símbolo de abnegação feminina: o sacrifício máximo da mãe que morre de sede, mas ainda assim amamenta o filho, que sobre-

vive. Por outro lado, a fé pode ser vista como motor de transformação, esperança acesa e afirmação da iniciativa de uma mulher que decide, sozinha, atravessar o deserto.

Romance e fé contribuem para a modificação da personagem como elementos externos, que ajudam a disparar algo, mas não retiram protagonismo e ação de Teresa. Ela é o foco absoluto da narrativa, e é seu desejo que move o mundo ao redor. Desejo é ingrediente importante do cinema feito por mulheres, tantas vezes colocadas nas telas da história do cinema como meros objetos do olhar, personagens apenas alvo do desejo do outro, mas poucas vezes representadas como seres desejantes. Indício dessa visão feminista é que o personagem de Gringo raramente recebe foco pelas lentes de Cecilia Atán e Valeria Pivato, enquanto o rosto e o olhar de Teresa estão sempre com o espectador. Há enquadramentos que revelam a força e centralidade da mulher, ao passo que indicam como a presença dele é secundária (Figuras 1 e 2).



Figura 1: Teresa focada pela câmera e Gringo fora do foco, em segundo plano



Figura 2: Teresa no centro da imagem, com Gringo, no canto direito, tendo seu rosto cortado ao meio pelo enquadramento



Figura 3: Rosto de Teresa em cena de sexo

Na cena de sexo (Figura 3), ficamos apenas com o rosto e o prazer de Teresa. E depois que eles dormem juntos, ela decide seguir sua vida, pegar a mala recuperada e partir sozinha. O encontro é intenso, transformador, mas casual — não se transforma em relação. O destino da mulher não é o casamento. Teresa segue. Não se sabe se ela vai de fato trabalhar novamente como doméstica ou se terá outro rumo. O final mostra apenas a personagem sozinha e a estrada, aludindo a um caminho ainda por vir. Talvez seja o próprio movimento — com o gosto pelo vento, as novas paisagens e os encontros humanos — o catalisador da mudança da personagem.

MARIANA SOUTO

Professora da graduação de Audiovisual (e atualmente coordenadora), assim como do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (FAC-UnB). Doutora pela UFMG com pós-doutorado pela USP. Autora de "Infiltrados e invasores - uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro" (Edufba, 2019). Diretora de arte e curadora.



O VERMELHO É FORA. O INTENSO É DENTRO

Será que podemos aferir que o território da sistematização da fé é também arenoso e pouco afeito a pulsões? O que seria essa tal 'sistematização'? Partir deste ponto parece um bom começo. De acordo com o dicionário online Oxford, a definição da palavra *sistematizar*:

1. transitivo direto
organizar (diversos elementos) em um sistema.
2. transitivo direto
reduzir (fatos, conceitos, opiniões etc.) a um corpo de doutrina.

Esse caráter redutor, descrito pela segunda opção, parece propício ao olhar que se pretende lançar aqui. Reitero, não se trata de um conceito alicerçado em base alguma que não a visão de quem vos escreve. O termo utilizado por várias religiões para caracterizar seus dogmas, inclusive, é “doutrina”, algo que não me parece ao acaso.

Em *O vento que arrasa* (2023), da diretora argentina Paula Hernández, acompanhamos a peregrinação de pai e filha no intuito de evangelizar fiéis e possíveis novos adeptos ao seu rebanho. Uso esta palavra tendo em vista, não apenas, uma de suas definições: “agrupamento de pessoas unidas por um mesmo vínculo”, mas algo que alicerça este filme – os meandros entre a fé, as pulsões de vida e o ‘paternar/pastorar’. Será que cuidar é também arrebanhar? E como transitar entre a inspiração áurea de uma doutrina religiosa e nossa condição intrinsecamente mundana? Podemos aventar redenção sem a subtração de nossos desejos e contradições?

Sabemos que, independentemente da doutrina religiosa a que nos vinculamos (ou mesmo a nenhuma delas), há uma série de regras que a norteiam — talvez amparadas por definições outras que mascaram seu cunho regulamentar. Pressupostos de comportamento, celibato, dever, renúncia, rito, proibições, etc. A isto dou o nome *sistematização da fé*. Não há aqui a presunção ou mesmo o sacrilégio (para mantermos as terminologias concernentes) de inferir do universo religioso, qualquer que seja, um prognóstico detrator, mas sim um convite ao flerte com essa obra cinematográfica pela via de um olhar humanizado para a sinuosidade das questões que aborda.

Há dois elementos de fotografia extremamente presentes ali: os feixes de luz que constantemente atravessam os espaços por onde passam o reverendo Pearson e sua filha Leni, e o vermelho profundo que invade seus corpos em determinados momentos. Hernández, pode-se dizer, aposta em certa literalidade ao estruturar sua narrativa. Exemplo disso é a cena em que Leni entra em uma loja de fitas cassete para buscar as pregações que grava com seu pai e se depara com uma dança sensual de uma banda pop na televisão. A diretora abandona momentaneamente a sutileza de seus movimentos de câmera e faz um zoom nos olhos da garota, em contraplano ao *zoom* no corpo da dançarina do vídeo.

A forma dicotômica usada por ela para distanciar as esferas simbólicas (insisto nessa palavra, visto que não se trata de separar essas instâncias por completo) é muito marcante. Ao contrário da cena descrita acima, há inúmeros momentos nos quais Hernández opta por acompanhar os olhares de suas personagens de maneira sutil. Em se tratando de um filme que, além de uma série de outras temáticas, versa sobre as idiosincrasias da fé, me parece essencial trazer o *olhar* para o centro.

Logo no início, vemos Leni colocando as bagagens dentro do carro e passando por uma faixa com o dizer: “Igreja dos novos crentes”. Crer é o fio condutor dessa narrativa. À medida que avança da cena inicial de louvor do pastor com seus fiéis, o filme passa a convocar outras esferas do terreno mundano que circunda o tentador convite à crença. Ao final da abertura, Pearson pergunta à filha o que ela achou de sua pregação e a garota responde: “suas palavras sempre brilham”. O que a diretora nos conduz a perceber é que, invariavelmente, onde há luz, há sombra.

Pouco se sabe da mãe de Leni, além do fato de a mesma ser brasileira e de seu pai evitar a todo custo falar dela. Essa mãe, pelo olhar do pastor, é falha, relapsa — haja vista a história da origem do medo de cachorros de Leni, contada por duas perspectivas, a dela e a de seu pai. Quando pai e filha se instalam em um hotel com varanda, a diretora anuncia pictoricamente as distâncias entre os dois. Eles sempre sentam um de frente para o outro (poucas vezes ao lado), Leni frequentemente se

posiciona com o olhar baixo e tímido, enquanto seu pai projeta, seguro, seu olhar, rosto, corpo, em direção a pessoas e lugares.

Na varanda do hotel, Leni observa com curiosidade um grupo de foliões e crianças brincando próximas à mãe. Todos estão, não por acaso, abaixo deles, enquanto que o olhar da câmera para Pearson reiteradamente se dá através da posição de *contra-plongée*¹. Em determinado momento, os dois estão deitados e Leni se levanta para refrescar-se do calor. Ela molha o rosto, entra no banheiro e senta na tampa da privada abraçada com os joelhos. A câmera se move sutilmente para a esquerda e os divide, geometricamente: de um lado está o pai dormindo, com a luz vermelha externa incidindo em seu corpo, e de outro, Leni, com um tom azulado, frio.

Importante dizer que a personagem Leni é uma jovem que usa vestimentas tradicionais de adepta da religião evangélica: saia comprida, blusa com mangas e gola, cabelos longos, presos e nenhuma maquiagem — o que confere a ela um ar muito mais contido, pueril, que o de uma garota no auge de sua puberdade. Do lado de fora, uma estética conformada, adequada, e em seu interior a pulsação de uma mulher conduzida a ebulições típicas da juventude e do desejo. Digo interior, pois nos poucos momentos em que ela evade dessa ‘organização’, não ouvimos o que ela ouve. Saindo da loja de fitas cassete, o vendedor entrega uma fita que ela deixou em cima do balcão. Após descobrir-se menstruada, ela sai do território onde se passa a maior parte do filme (a fazenda de um mecânico local, incumbido de consertar o amortecedor do carro de seu pai), insere a fita em um *walkman* e dança vigorosamente, como se bailasse com os feixes de luz que ora a conduzem, ora revelam o que é visto por sua doutrina como pecado.

Leni é uma mulher em meio a três homens: seu pai, o mecânico e seu filho, um rapaz com uma deformidade em seu rosto não explicada, mas de nascença. De um lado, um eterno retorno ao Evangelismo, no qual as ideias de salvação, redenção e culpa norteiam a visão de mundo de Pearson, e de outro, Leni é convocada a paixões e desejos, que cada vez mais a dificultam de disfarçar.

José Emílio, filho de Gringo (o mecânico), é um rapaz que aparenta ter a mesma idade de Leni, no entanto, vive temeroso de se expressar e sofrer punições de seu pai. Durante a delonga do conserto do carro, Pearson vê em José Emílio um cordeiro desgarrado do rebanho, ávido pela redenção, ao passo que Gringo, entre uma cerveja e outra, reverbera ceticismo em relação aos excessos doutrinadores de Pearson.

¹ O *contra plongée* se dá quando a câmera é posicionada de baixo para cima, registrando, em geral, uma pessoa em posição de poder, confronto, grandeza.

Nesse território em vias de eclodir, Leni silencia a efervescência de seus impulsos, postergando o arrebatamento final. Fica implícito que seu corpo, certezas e oscilações a colocam em cheque com a resignação de seu pai. Já José Emílio, que carrega, também em seu corpo, marcas de uma não conformidade com o que se considera adequado ao *status quo*, possui uma aura reprimida que o posiciona como alvo ideal da fé de Pearson.

Após serem expulsos da fazenda porque Gringo se nega a liberar o filho para conhecer o templo de um pastor, o reverendo e sua filha mergulham na estrada escura e se deparam com algo, profundamente vermelho. A diretora posterga a revelação desse contraplano, e solidifica a separação de Pearson e Leni: a garota se desespera e roga ao pai que não saia do carro, ao passo que ele segue inveterado rumo à catarse das escrituras que balizam seu olhar. Um rebanho de cordeiros os impede de seguir. O pastor, em estado catártico, pega um dos cordeiros em seus braços e grita, extasiado, a certeza de que precisam voltar para salvar a alma de José Emílio. Hernández, não por acaso, filma o homem e o animal, de forma a emular uma dança, uma dança da fé. No entanto, escolhe movimentos de câmera similares à dança de Leni com seu *walkman*.

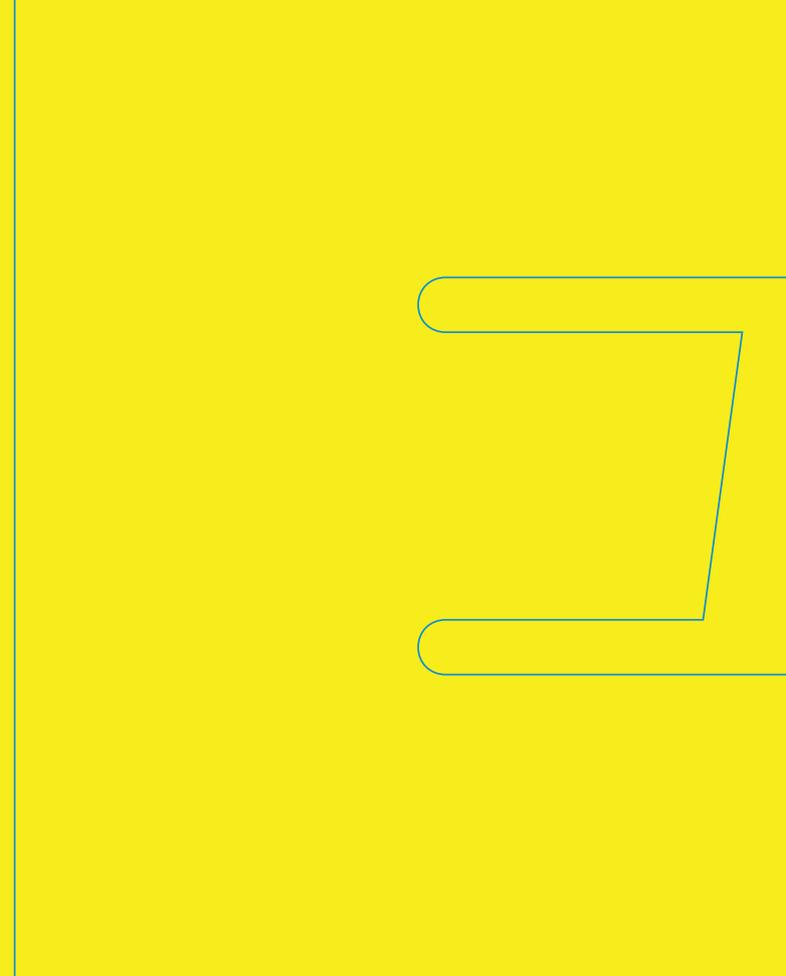
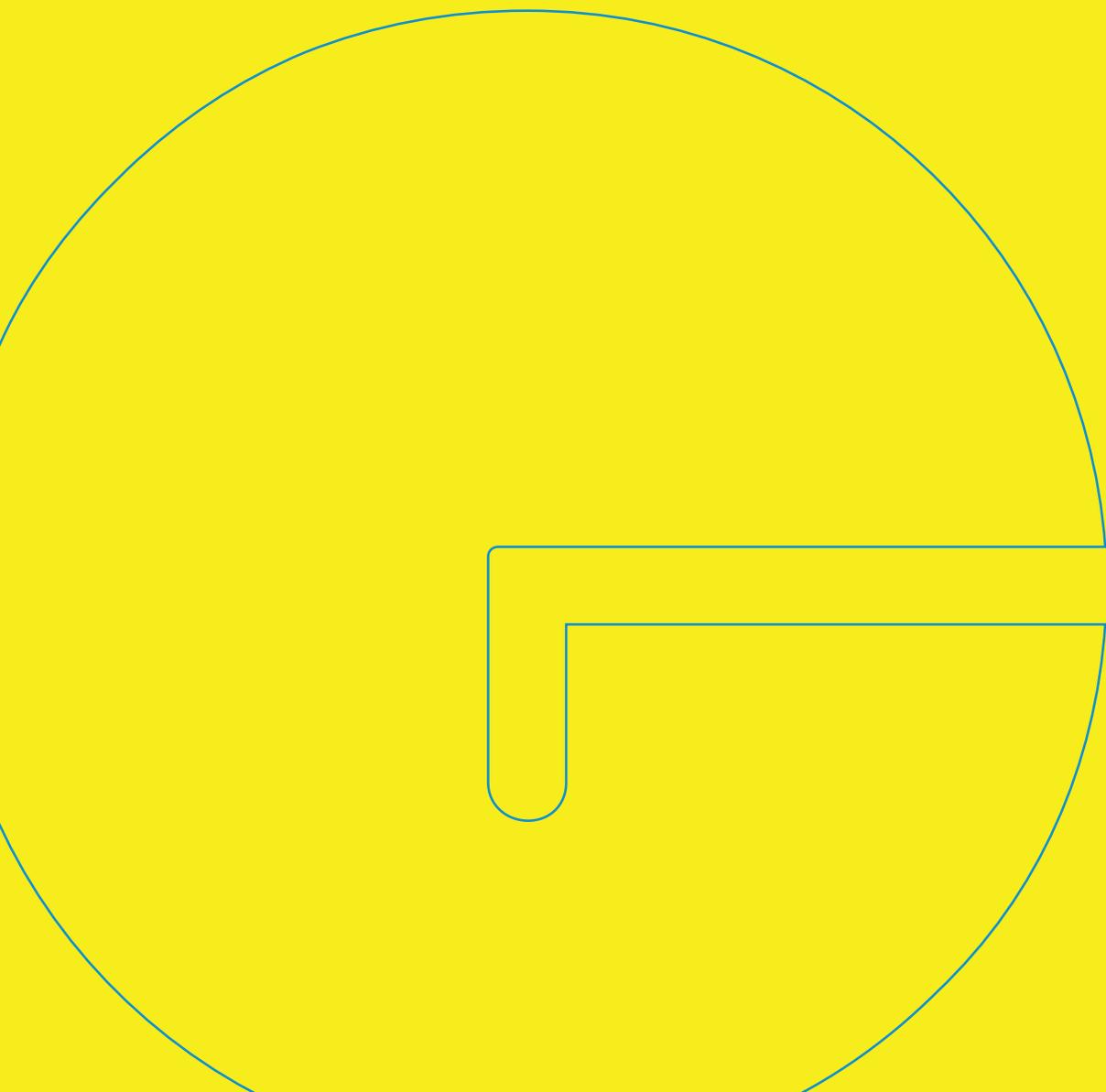
Retomo aqui o termo “distanciar”, usado anteriormente. Não me parece haver separação clara entre um e outro desejo, mas distanciamentos de pulsões. Por um lado, um corpo de mulher que reverbera querer e questionamentos; por outro, um homem de fé, errôneo, porém embebido da crença em um messias salvador, mas ambos contornados tanto pela luz clara, quanto pela cor vermelha.

Vermelho este que, como as personagens, ora convoca à luxúria, ora ao sangue de Cristo. Diante das inconstâncias deste mundo, ousou dizer que por enquanto somente a arte se arrisca a misturá-los em consonância.

URSULA RÖSELE

Mestre em Comunicação (FAFICH/UFMG) e doutora em Cinema (Belas Artes/UFMG). Escritora, cineasta e professora. Atuou como crítica de cinema e curadora de mostras, festivais e editais de cultura. Atualmente está em pós-produção de seu primeiro longa-metragem, “Abre Alas”.





CRÉDITOS

COORDENAÇÃO GERAL E CURADORIA

LUISINA LÓPEZ FERRARI

PRODUÇÃO E CURADORIA

CARLA ONODERA

DIRETORA CONVIDADA

MARIA LAURA VASQUEZ

DIRETORAS PARTICIPANTES

ANDREA TESTA

CECÍLIA ATÁN

DIANA CARDINI

GRETEL SUÁREZ

JIMENA CHAVES

PAULA HERNÁNDEZ

VALERIA PIVATO

PALESTRANTES

PROFESSORA DOUTORA ROBERTA VEIGA

DENISE FLORES XAVIER

**CRIAÇÃO DE IDENTIDADE VISUAL
E DESIGN GRÁFICO**

RAQUEL PINHEIRO

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO

SANDRA MARA

SOCIAL MEDIA

KHARLA COSTA

WEB DESIGN

OSCA DESIGN

ANÁLISE DE FILMES E REALIZAÇÃO DE TEXTOS

ALESSANDRA BRITO

DENISE FLORES XAVIER

MARIANA SOUTO

ROBERTA VEIGA

URSULA RÖSELE

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO DO CATÁLOGO

MAÍRA MELO

PATRÍCIA REZENDE

REVISÃO DE TEXTO DO CATÁLOGO

REGINA REZENDE

REVISÃO DE TEXTO DA MOSTRA

KHARLA COSTA

TRADUÇÃO DE TEXTOS E ENTREVISTAS

SALINHA DE ESPANHOL

NATHALIA TERAYAMA

TRADUÇÃO CONSECUTIVA

SANDRA DE OLIVEIRA

INTÉRPRETE DE LIBRAS

DINALVA ANDRADE

FOTÓGRAFA

GABRIELA MONTEIRO

VIDEOMAKER

VIRGÍNIA PITZER

ROSEMARA ALVES DE LIMA

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

MARIA MOURÃO

MOTION GRAPHIC

RAQUEL PINHEIRO

TRADUÇÃO FILMES

ANGÉLICA ROSA

PAULA ZAWADZKI

TRANSCRIÇÃO

ADRIANA FERRARI

EDIÇÃO E LEGENDAGEM

MATHEUS TORRES

LUISINA FERRARI

PAULA ZAWADZKI

ACESSIBILIDADE

ADARTE ACESSIBILIDADE

CAPTAÇÃO DE RECURSOS

AGRESTE CULTURA E COMUNICAÇÃO

ASSESSORIA JURÍDICA

ELISÂNGELA MENEZES

AGRADECIMENTOS

ALEJANDRO CESINI
ALICIA RODRÍGUEZ
ANA AMÉLIA ARANTES
ANGELES ANCHOU
ANTONELA BEROLI
ARMANDO ONODERA
BRENO NOGUEIRA
CLEIDE MUNHOZ
CRISTIAN MANSANEL DE CICLO CINE FERPECTO
DANIEL BRASIL
DURVAL BOZI
EMILIANO AYESTARAN
FREDERICO PEQUENO
HUGO LÓPEZ
IZABEL PEQUENO
IZABELA MARRI
JAQUE DEL DEBBIO
JUAN CERANA
LORENA DAMONTE
MARIA EMILIA SENRA TOLEDO
MARÍLIA CALDEIRA BRANT
MARINA LÓPEZ FERRARI

REALIZAÇÃO



2545/2021

IDEALIZAÇÃO, CORREALIZAÇÃO E PRODUÇÃO



CORREALIZAÇÃO

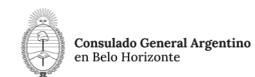


Fundação
Clóvis
Salgado



GOVERNO
DIFERENTE.
ESTADO
EFICIENTE.

PRODUÇÃO



APOIO CULTURAL



APOIO



CONSCIÊNCIA AMBIENTAL



PATROCÍNIO



INCENTIVO



CULTURA

PREFEITURA
BELO HORIZONTE
trabalho energia coração

CARLA ONODERA
LUISINA LÓPEZ FERRARI
(organizadoras)

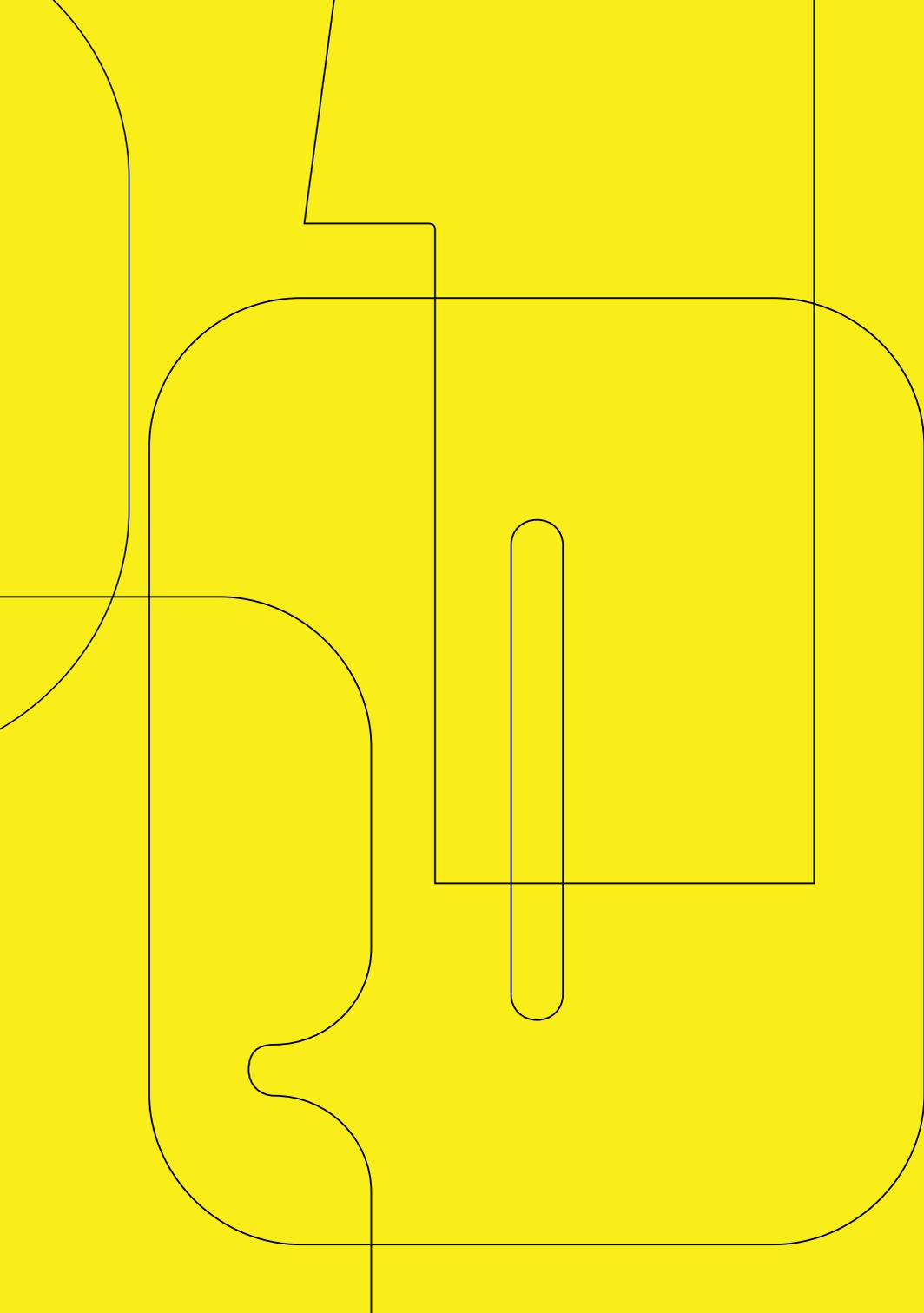
BELO HORIZONTE • MG • 2024
1ª EDIÇÃO

Catálogo também disponível em versão digital:

www.cinemujeres.com

ISBN: 978-65-01-01445-6 (impresso)

ISBN: 978-65-01-01668-9 (digital)



MU JERES

CINEMUJERES.COM

