

Parte 3 - Com CachoeiraDoc Curadoria da perspectiva das mulheres

Maria Cardozo

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

CARDOZO, M. Curadoria da perspectiva das mulheres. In: CESAR, A., MARQUES, A. R., PIMENTA, F., COSTA, L., eds. *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc* [online]. Salvador: EDUFBA, 2020, pp. 221-238. ISBN: 978-65-5630-192-1.
<https://doi.org/10.7476/9786556301921.0014>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Curadoria da perspectiva das mulheres

Maria Cardozo

Quando pensamos que a existência histórica dos filmes é uma construção da crítica e das instituições curatoriais, instâncias majoritariamente ocupadas por homens, como não suspeitar que a aparente frágil presença de mulheres no cinema brasileiro não se deve também às perspectivas masculinas que estariam imiscuídas aos critérios de valoração dos filmes? Nos perguntamos, então, em que medida a atuação minoritária das mulheres na curadoria e na crítica condiciona os parâmetros de legitimação dos filmes em vigor, bem como a notável negligência crítica em relação às mulheres do/no cinema brasileiro. Assim, a partir da consideração de que a curadoria, instância fundamental para a inscrição dos filmes na História dos cinemas, é uma ação política e perspectivada, a Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres levanta e tenta enfrentar a questão: o que podem as mulheres para a legitimação e escritura histórica dos filmes de mulheres e de suas trajetórias?

(CESAR, 2016, p. 112).

A reflexão acima, escrita por Amaranta Cesar, foi o ponto de partida para a Vivência em Curadoria da Perspectiva das Mulheres, que aconteceu na sétima edição do CachoeiraDoc, em 2016. O evento foi uma iniciativa de Cesar, que convidou algumas curadoras brasileiras para uma partilha de reflexões sobre suas práticas. Estivemos presentes: Lis Kogan (Semana dos Realizadores – RJ), Janaína Oliveira (Ficine – RJ), Yasmin Thayná (Afroflix – RJ), Marcela Borela (Fronteira Festival – GO), Marisa Merlo (Olhar de Cinema – PR), Carla Maia (Forumdoc.bh – MG), Mariana Porto e eu (Festival Internacional de Cinema de Realizadoras – Fincar – PE). Nós duas fomos convidadas a falar sobre a experiência do Fincar,¹

¹ O Fincar é um festival bienal que acontece desde 2016 no Recife e busca criar um espaço de investigação e experimentação sobre cinema e questões de identidade convocando o Cinema de Realizadoras

que tinha acontecido em sua primeira edição dois meses antes. Estivemos ambas enquanto curadoras, e eu estava ainda enquanto idealizadora e diretora de programação.

Lá se foram quatro anos e faço uso desse texto para compartilhar o que ficou do encontro em mim. Sigo me perguntando “o que podem as mulheres para a legitimação e escritura histórica dos filmes de mulheres e de suas trajetórias?” e procuro caminhos para deixar ecoar esse questionamento. Caminhos que se mostram e se fazem na prática curatorial e em diálogo com a teoria. Sempre tomando a teoria com uma perspectiva emancipatória e de cura (HOOKS, 2017), conectada a um corpo gendrado. Encontro amparo para essas reflexões na teoria feminista e pesquisas de várias mulheres, como Carla Maia (2015) com sua tese de doutorado sobre um Cinema com mulheres e Janaína Oliveira (2016) com sua pesquisa sobre um Cinema Negro no feminino, que inspiram direta e indiretamente os trajetos que percorro nesse texto.. E no intuito de investigar o processo de legitimação que se dá no cinema, me deparo com o Film Festivals Studies.

A legitimação e a curadoria

É dentro do recente campo do Film Festival Studies, iniciado pelos anos 2000, que encontro um debate sobre a ação curatorial no festival de cinema e a relação deste com a legitimação dos filmes e das/os realizadoras/res. Com uma abordagem sociológica da cultura, muitos estudiosos do campo do Film Festival Studies têm dialogado com o pensamento do teórico europeu Pierre Bourdieu e seu conceito de capital simbólico para pensar os festivais como espaços de legitimação cultural. (VALCK, 2016)

Parte dos debates sobre os festivais é então assumida dentro do que Bourdieu chama campo da produção cultural, contendo dois subcampos: produção restrita e produção em grande escala. Dois subcampos que são utilizados para pensar a produção cinematográfica alternativa e a cinematográfica industrial, respectivamente. Eles se distinguem por seus princípios de hierarquização: a produção restrita tem um princípio autônomo, uma hierarquia interna que traz normas próprias; a produção em larga escala tem princípio heterônomo, que leva em conta valores externos, principalmente econômicos. Nesse segundo campo,

para compartilhá-lo, debatê-lo e construir pensamento crítico com essas obras.

questões de mercado, sucesso comercial e de público é o que torna os artistas renomados. Já na produção restrita, o prestígio está diretamente ligado à valoração dos especialistas do campo e o que o público pensa tem menor relevância. (VALCK, 2016, p. 101)

Faço aqui um recorte para pensar a produção cinematográfica alternativa, que engloba a maior parte dos festivais de cinema brasileiros. Como colocado, o prestígio nesse campo está relacionado à valoração dada pelo especialista e a figura deste surge como detentor de um saber específico no qual pensamentos construídos fora do modo padrão (que aqui podemos ler: fora da crítica cinéfila), como através da experiência, são inferiorizados. Fica notório que a relação mais direta de um especialista em um festival de cinema passa pela figura da curadoria e que a sua função, bem como a da crítica, está diretamente ligada ao processo de construção dos cânones cinematográficos.

Assim, é possível notar uma tensão importante para refletir sobre uma curadoria e crítica com uma perspectiva feminista. Esta figura do especialista vai na contramão do pensamento crítico feminista que visa combater a hierarquia dos saberes, assim buscando descentralizar poderes e parte de uma abordagem perspectivada para a sua teoria e prática. É curioso perceber que a afirmação da autonomia dos especialistas em relação à indústria cinematográfica visa uma resistência ao domínio econômico sobre a produção cinematográfica, uma defesa do cinema enquanto arte, obra autoral. Porém, à certa altura, com o desenvolvimento da teoria do autor e a construção dos cânones cinematográficos, é possível perceber que ambas as partes compartilham de uma mesma base patriarcal que as favorecem, reproduzindo um sistema invisibilizador de diferentes formas.

Se as seleções parecem naturais, inerentes, universais ou atemporais (e, portanto, socialmente boas), pode muito bem acontecer que um número de interesses individuais tenha sido determinado por instituições e necessidades culturais hegemônicas semelhantes.² (STAIGER, 1985, p. 10, tradução nossa)

2 "If selections seem natural, inherent, universal, or timeless (and thus socially good), it may well be that a number of individuals' interests has been determined by similar hegemonic cultural needs and institutions".

A teórica Janet Staiger nos chama atenção que afirmações por universalidade geram apagamentos em busca de uma uniformidade pelo receio da perda da hegemonia e os valores canônicos são um tipo de “consenso” utilizados para essa manutenção hegemônica. “É uma política de poder.” (STAIGER, 1985, p. 10) É possível pensar sobre isso observando o surgimento de alguns festivais de cinema que nascem se contrapondo a propostas de festivais já consolidados. Como que a proposta destes últimos já não comportasse, ou melhor, não quisesse dar a ver outros debates sobre outros cinemas, formulam-se novos espaços que acolham e queiram legitimar esses outros cinemas.

Assim, criam-se outras relações entre as/os curadoras/res, críticas/cos e as/os realizadoras/res, nas quais o fortalecimento de ambas as partes se dá através da legitimação mútua. Nesses novos espaços há mais brechas para nos questionarmos: apenas a curadoria e a crítica legitimam a obra, ou a obra também colabora com a própria legitimação desses agentes e do festival? Esse questionamento é possível devido a uma maior horizontalidade das relações. Essa horizontalidade abre possibilidades para investigações estético-políticas dissensuais (fora dos valores canônicos) e maior questionamento sobre os processos de legitimação hegemônicas no campo do cinema. A curadoria, enquanto uma mediação, pode tanto perpetuar um parâmetro estético-político, como ela pode tensioná-lo e provocar outras formas de ver.

A teórica e ativista bell hooks (2019) em seu conhecido texto “O olhar opoitor: mulheres negras espectadoras” nos aponta várias questões muito importantes para a curadoria, mas aqui faço referência a uma: o olhar é a perspectiva de um corpo no mundo atravessado pela sua experiência histórica e com possibilidade de agência. O olhar especializado da curadoria não é neutro e tampouco universal. O olhar da/o curadora/or é a perspectiva do seu corpo, que precisa ser gendrado. E isso tem pontos de contato com o argumento de Bourdieu aplicado ao Film Festival Studies de que o que é considerado um cinema legítimo, assim é definido através de uma maneira de ver, “um ‘olho’ [que] é um produto da história reproduzida pela educação.” (RASTEGAR, 2016, p. 185, tradução nossa) Assim sendo, nossas experiências históricas atravessam nossas formas de olhar para as imagens.

É preciso desconstruir também a hierarquia dos saberes. Os saberes guiam nossas formas de olhar, sendo assim, guiam as decisões do que dar a ver na curadoria. Em uma reflexão crítica sobre a atividade curatorial, devemos nos

questionar: que tipo de saberes fundamentam essa prática? A separação binária entre teoria e prática costuma colocar de forma subalterna o conhecimento produzido através da experiência. Para hooks (2018), é possível construir uma relação complementar entre teoria e experiência, pois um terreno fértil para a produção de uma teoria feminista libertadora é a experiência pessoal. Essa teoria feminista é libertadora por nos mostrar que nossas perspectivas são importantes, que a teoria deve envolver reflexões sobre nossas vidas íntimas e domésticas, que existe relevância em pensarmos nossos afetos e nossas dores. E pensar sobre isso também é político e estético.

Intuo que numa prática curatorial em uma perspectiva feminista seja primário um olhar crítico que leia de forma transparente o processo curatorial, percebendo-o e afirmando-o enquanto político. A afirmação do olhar enquanto perspectiva de um corpo gendrado, e do poder e das relações que trazem esse olhar, são um ponto de partida para um debate acerca de uma curadoria da perspectiva das mulheres (e feministas) que não querem apenas reproduzir uma lógica patriarcal da legitimação cultural.

O medo de ‘anões com barrigas enormes e imensas cabeças encarregadas da biblioteca’ é um forte pesadelo para quem assume que a seleção por seus critérios avaliativos é necessária para a perpetuação do conhecimento e do bem da sociedade. No entanto, como argumentei, outras justificativas podem fornecer uma base para a seleção. Além disso, a seleção por avaliação pode tornar-se menos perigosa para grupos marginalizados se tal seleção for feita com uma consciência da política dos critérios escolhidos e com uma política de eliminar o poder de alguns grupos sobre outros, de centralizar às custas da marginalização de classes, gêneros, orientações sexuais ou culturais.³ (STAIGER, 1985, p. 18, tradução nossa)

3 “Fear of “dwarfs with huge bellies and immense heads in charge of the library” is a strong nightmare for those who assume selection by their evaluative criteria is necessary for the perpetuation of knowledge and societal good. Yet, as I have argued, other rationales can provide a basis for selection. In addition, selection by evaluation can be made less dangerous to marginalized groups if such a selection is made with an awareness of the politics of the chosen criteria and with a politics of eliminating power of some groups over others, of centering at the expense of marginalizing classes, genders, sexual orientations, or cultures”.

Staiger (1985, p. 19, tradução nossa) questiona: “Que política nós apoiamos? Se quisermos eliminar uma política de poder [de alguns grupos sobre outros], como fazemos isso? E o que isso significa em termos dos filmes que escolhemos estudar e como os estudamos?” E, ainda, o que isso significa em termos de como olhamos para os filmes? Por um lado, uma centralização de um poder de validação, por outro, um poder capaz de tensionar padrões do que é entendido como Cinema. Quais cinemas esses mecanismos legitimadores tornam possíveis? Inquietações que acredito serem da maior importância para guiar uma prática da curadoria.

A curadoria e o cuidar

Quando Amaranta Cesar esteve presente na segunda edição do Fincar (2018), na continuação da Vivência em Curadoria da Perspectiva das Mulheres,⁴ ela usou como ponto de partida para pensar a curadoria a raiz etimológica latina da palavra *curare*. Ela citou o teórico/curador da arte contemporânea, Hans Ulrich Obrist que diz: “*curare* de cultivar, cuidar, podar e tentar ajudar as pessoas e seus contextos compartilhados a se desenvolver”. (OBRIST, 2014, p. 38) Como estávamos em um formato de debate aberto com as demais mulheres, logo foi interpelada por uma delas que se incomodava com a associação, pois nós mulheres somos recorrentemente colocadas nesse lugar de “cuidadoras de” (como mães, irmãs, filhas, esposas etc.).

Todas na sala concordaram, mas era certo que o que Cesar queria trazer não era uma visão essencialista da mulher. No campo teórico-político feminista já se coloca a reflexão sobre o cuidado dissociado de uma ideia essencialista da mulher, assim como o cuidado desconectado de uma ideia de eliminação dos conflitos como se isso fosse a tal sororidade. (BRANCO, 2018) No fluxo caloroso do debate, Daiany Dantas, pesquisadora e professora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) que estava presente, colocou a possibilidade da ressignificação de certas palavras através de ações políticas, algo que a teoria e o

4 No intuito de seguir com as reflexões propostas na Vivência em Curadoria de 2016 em Cachoeira, em 2018 por meio de uma articulação entre o Fincar e o CachoeiraDoc realizamos a segunda Vivência no Recife. Estiveram reunidas com provocações e proposições Amaranta Cesar, Janaína Oliveira (Ficine), Carol Almeida (Olhar de Cinema), Lia Letícia (Galeria Maumau) e Caroline Pavez Torrealba (Festival de cine Polo Sur).

movimento *queer* e feminista já fizeram e poderia ser um caminho para a palavra “cuidado”.

Amaranta Cesar trazia o cuidado então com uma perspectiva política e estávamos debatendo isso. Ela nos provocava com esse “cuidado” para que a curadoria não atuasse de forma a normatizar ou paternalizar os filmes. Para que dentro do debate entre forma e conteúdo a nossa ação curatorial não fosse a de priorizar só o conteúdo, e sim de rever os padrões que regem a “boa forma”. O que, a meu ver, está em diálogo com Janet Staiger (1985) e sua crítica à política das normas canônicas. Cesar também falou da importância de percebermos nossas opacidades e pontos cegos, a necessidade de uma autocritica ou uma autoconsciência. Quem é você enquanto sujeito histórico? Um caminho possível para percebermos nosso pontos cegos seria o engendramento dos corpos dessas pessoas que atuam no campo curatorial. Guardei para mim a pergunta: mas seria possível não ter pontos cegos?

Esse debate sobre o cuidado é relevante já que não estamos pensando aqui apenas a curadoria feita por qualquer sujeito histórico. A reflexão da pesquisa é sobre a curadoria com mulheres. Estive o tempo todo afirmando o meu entendimento sobre o viés político da ação curatorial, entendimento sobre o qual fundamento o Fincar, com sua equipe curatorial formada apenas por mulheres – bem diferentes entre si. Então me deixei provocar mais uma vez por Amaranta, Daiany e todas as mulheres da vivência, e fui em busca de uma perspectiva política do cuidado.

Baseada na leitura da socióloga Sophia Branco (2018) sobre o cuidado, a autocritica e a horizontalidade nos movimentos feministas, foi se revelando aos meus olhos mais nitidamente a importância da criação de espaços de cuidado para uma outra possibilidade de articulação política (de partilhas), que seria a não hegemônica e aberta à diferença entre nós mulheres. Estabeleci algumas pontes entre a prática que Branco apontava (a de grupos feministas militantes) e os ajuntamentos para debates curatoriais com as imagens e comecei a pensar que essa perspectiva política do cuidado atravessa não apenas nossas relações com os filmes, mas também os modos de fazer um festival como o Fincar.

Os atravessamentos passam por uma relação mais horizontal entre curadoria e realizadoras (como já comentado), mas também na construção da equipe de curadoria. Acredito que os nossos pontos cegos podem ser superados, em certa medida, quando nos juntamos em multiplicidade. Essa formação de uma equipe

de curadoria com base na perspectiva política do cuidado tem que estar atenta a uma outra possibilidade de articulação estético-política, na qual há espaço para o dissenso e o conflito não será negado, mas entendido como parte legítima do processo entre diferentes.

A ética do cuidado, ao introduzir uma preocupação com a concretude das experiências umas das outras, amplia o espaço para o debate sobre diferenças e desigualdades internas. Ela distancia a discussão de um universal abstrato e se aproxima das experiências vividas pelas mulheres presentes nesses espaços políticos. (BRANCO, 2018, p. 170)

Quando ela nos aponta que a ética do cuidado não deveria camuflar os conflitos gerados pelas diferenças dentro de um grupo de mulheres, mas sim ser visto “como um caminho de abertura para pensarmos sobre as desigualdades que estão envolvidas nesses conflitos” (BRANCO, 2018, p. 172), me remete diretamente à experiência que vivemos em nossos encontros quase que semanais para os debates curatoriais. Logo de início, nas primeiras reuniões, já foi colocada, a bem dizer como ponto de partida, a diferença. A diferença racial, sobretudo. Apesar de ter convidado a equipe de curadoria de forma atenta às diferenças na segunda edição do festival, não fui eu que coloquei essa diferença ao grupo expressamente. Essa ação veio da parte da curadora Cíntia Lima, que é negra. Entendi como um movimento prático, interpelativo para que todas se implicassem em uma abordagem política do que estavam ali prestes a fazer, levando em conta suas trajetórias enquanto sujeitos históricos.

A partir daí, começamos a buscar territórios comuns entre nós para debatermos os filmes, sem apagar nossas diferenças de olhares. Julgo que foi muito importante que o processo tenha se dado dessa forma. As tensões se davam ali, nos encontros, nos olhares, nas falas e, sobretudo, com os filmes. E com o passar das reuniões, somaram-se camadas de complexidades a essas diferenças: a multiplicidade entre as perspectivas das curadoras negras foram se revelando, assim como entre as curadoras brancas também. Percorremos um caminho para que as validades das experiências não fossem totalizantes.

Para que não apenas as mulheres com útero e com experiência de aborto pudessem opinar sobre filmes que abordavam essa questão e a opinião de mulheres sem útero também fosse levada em conta. Essa me parece uma abordagem da

experiência mais provocativa e construtiva. O contrário nos leva a um caminho imobilizante onde o debate morre.

Hoje me sinto perturbada pelo termo ‘autoridade da experiência’ e tenho aguda consciência de como ele é usado para silenciar e excluir. Mas quero dispor de uma expressão que afirme o caráter especial daqueles modos de conhecer radicados na experiência. Sei que a experiência pode ser um meio de conhecimento e pode informar o modo como sabemos o que sabemos. Embora me oponha a qualquer prática essencialista que construa a identidade de maneira monolítica e exclusiva, não quero abrir mão do poder da experiência como ponto de vista a partir do qual fazer uma análise ou formular uma teoria. (HOOKS, 2017, p. 122)

A multiplicidade de perspectivas não deixava quase nenhum ponto sem ser questionado. E quero frisar aqui que eu não estou dizendo que o trabalho de uma curadora seja passar um pente-fino com seu olhar crítico sobre uma obra cinematográfica atenta apenas às questões de representação. Estou falando aqui das relações implicadas quando optamos por trabalhar com a ação curatorial como um olhar perspectivado, relacionado a um corpo localizado socialmente. E muito em particular, obviamente, falo da experiência vivida no II Fincar.

Compartilho a parte relacional, pois optamos por fazer do espaço da curadoria um espaço também de formação. Isso sempre foi muito importante para o projeto. Se reconhecemos o espaço da curadoria como de legitimação, assim sendo, de poder, é importante formar mulheres (eu inclusa), para disputar esse espaço. Esse é um ponto importante para entender o Fincar, a meu ver. Talvez por isso eu consiga ver conexão com a análise de Sophia Branco, pois a autora fala de experiências que se baseiam na construção de grupos. Grupos feministas.

O Fincar, apesar de ser um festival, teve uma atuação “interna” devido a sua metodologia dos encontros constantes de um ajuntamento curatorial. Enquanto em muitos festivais as curadorias assistem a filmes separadamente, encontrando-se mais na reta final da seleção, e trocam planilhas, no Fincar vimos vários filmes juntas e debatemos, desde o início, quase que semanalmente para entendermos o que deveria ser proposto. Esse processo durou cerca de quatro meses.

Curadoria, provocações e riscos

Quando começamos a ver os filmes juntas, primeiro tratamos de definir o que seria um “não”. O que não queríamos projetar em uma tela? Mais para frente, a bem dizer na reta final, isso também se tornou: o que vale projetar em uma tela, apesar de...? Quer dizer: a complexidade dos filmes trazia coisas potentes e problemáticas. Quais os prós e os contras de projetarmos esses filmes que não são consenso? Isso me fez refletir sobre o papel provocativo da curadoria, e os riscos que devemos correr. Penso se correr um risco com um filme seja nossa atuação contra a normatização ou paternalização dele.

Como o consenso não traz o risco e a provocação, volto-me aqui para um dos curtas que foram dissenso ou de seleção não muito convicta por todas as curadoras. Obviamente, vários outros riscos foram tomados, mas mais numa linha de filmes militantes. Dentro de uma predisposição à receptividade por parte de nosso público a filmes militantes feitos por mulheres, talvez esse filme tenha sido de fato um dos mais arriscados: *#TECNOLOGIAASERVICODAORGIA 1 – eu tive que engolir or engolir porra nem1a* (PE, 9 min 27, 2017), da realizadora Kalor Pacheco.

Esse curta é inicialmente categorizado como uma videoarte, então, um dos primeiros pontos de dissenso sobre o filme era a questão de passar uma videoarte em uma sala de cinema. A meu ver, isso tornava sua exibição ainda mais provocativa. Existe o formato ideal para a sala de cinema? Às vezes tenho a impressão de que o “cinema” se acha qualificado demais para se misturar com as outras obras audiovisuais.

Mas não era só por isso que o filme causava um estranhamento e recebeu certa negação. Compartilho aqui a minha perspectiva sobre as imagens do curta e uma investigação sobre a representação do gênero e o que transborda, nas tensões e contradições entre o dentro de quadro e o “espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível” (LAURETIS, 1994, p. 237), entendendo que meu ponto de vista de mulher branca atravessa minha leitura sobre as imagens, mas não impede que me relacione sinceramente com elas.

Na primeira imagem do filme vemos Kalor Pacheco (realizadora do curta) vestindo apenas calças pretas com cabelo preso ao ponto de quase não percebê-lo, toda sua pele pintada de vermelho, segurando seu pescoço com as duas

mãos, em fundo preto. Ela começa a esfregar lentamente suas mãos pelo pescoço de forma contínua. A câmera, meio displicente, atira para baixo, colocando fora de quadro parte do rosto da performer e dentro de quadro o piso do espaço, uma cerâmica suja de tinta preta, resquício das paredes montadas. Vemos um braço que entra e sai do plano ajustando o foco de luz que aponta para Kalor. De forma intencional, a câmera em seguida atira mais para cima, mostra em cima da parede artificial uma grande garrafa de plástico com um líquido branco dentro e mais ao fundo uma tela em que vemos projetada uma tela de computador (Figura 1).



Figura 1 – Fotograma do filme #TECNOLOGIAASERVICODAORGIA 1 – *eu tive que engolir or engolir porra nem1a*
Fonte: #TECNOLOGIAASERVICODAORGIA 1: *eu tive que engolir or engolir porra nem1a*.

Assim, entendemos que a performance está sendo transmitida ao vivo por outra câmera em um site chamado CAM4, cuja publicidade diz: “Assista centenas de pessoas reais tendo sexo ao vivo na Webcam”. A caracterização que a performer constrói para si, distancia a imagem de seu corpo daquelas que encontramos em produtos pornográficos heteronormativos e misóginos. O seu movimento corporal nos traz uma releitura daqueles movimentos que encontramos nos corpos de atrizes que atuam em vídeos igualmente heteronormativos e misóginos.

Através da projeção vemos que Kalor continua esfregando de forma contínua seu pescoço com suas duas mãos até chegar à boca, onde enfia uma de suas

mãos. A câmera se aproxima de seu rosto e vemos mais de perto sua boca aberta com sua mão entrando e saindo dela (Figura 2). Eis que começam a aparecer os primeiros balões acompanhados de curtos sons de alerta, como os que existem no Messenger (aplicativo de mensagens diretas do Facebook). “Oi bb”. Entre balões curtos (“fds?”) e maiores, nem todos aparecem dentro do quadro. Ouvimos o alerta, mas não nos é possível ler as mensagens. Isso me fez especular sobre o que estaria dito fora de quadro.

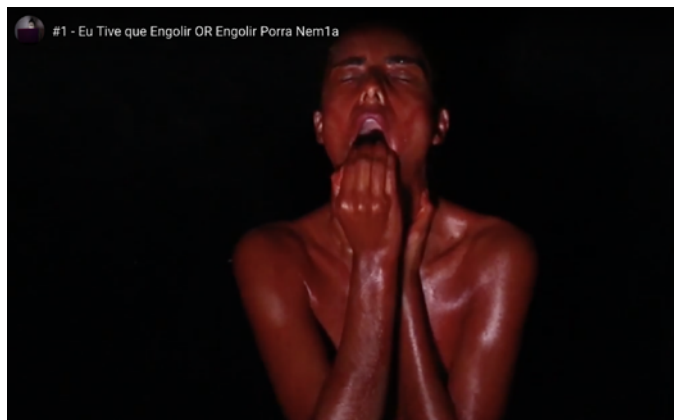


Figura 2 – Fotograma do filme #TECNOLOGIAASERVICODAORGIA 1 – eu tive que engolir or engolir porra nem1a
Fonte: #TECNOLOGIAASERVICODAORGIA 1 – eu tive que engolir or engolir porra nem1a.

Após o aparecimento de mais um balão cortado onde ainda conseguimos ler “Estou cansado de bater punheta”, um jato do líquido branco entra em quadro, vindo de cima para baixo. Kalor então reposiciona sua cabeça para que ele entre em sua boca e a câmera continua focada em um plano fechado de seu rosto. É quando ela começa a esguichar esse líquido branco para fora de sua boca.

O plano se abre e vemos novamente uma luz direcional que entra em quadro, e o corpo seminu de Kalor, que às vezes treme com o líquido branco escorrendo por sua pele. Sua pele cada vez mais se revela negra, já que a tinta vermelha vai com o líquido. É quando surge, entre outros balões, um com o escrito “eu to meio agoniado.” e a câmera sobe para filmar o garrafão de líquido branco e a projeção mais uma vez. Em alguns balões é possível perceber um ou mais interlocutores masculinos: “cansado”, “agoniado” (Figura 3). E foi se desenhando em minha

mente esses balões como pequenos espelhos aos olhares masculinos. Quase ao centro da tela vemos outro balão: “Era essa a intenção?”. Vemos de relance então corpos masculinos sentados em cadeiras, no que nos parece um cine pornô. Eles assistem a projeção do CAM4. Um deles coça o nariz demonstrando um pouco de desconcerto enquanto olha a performer esguichando líquido branco. Talvez Kalor não tenha dado a eles a imagem de seu corpo que queriam.

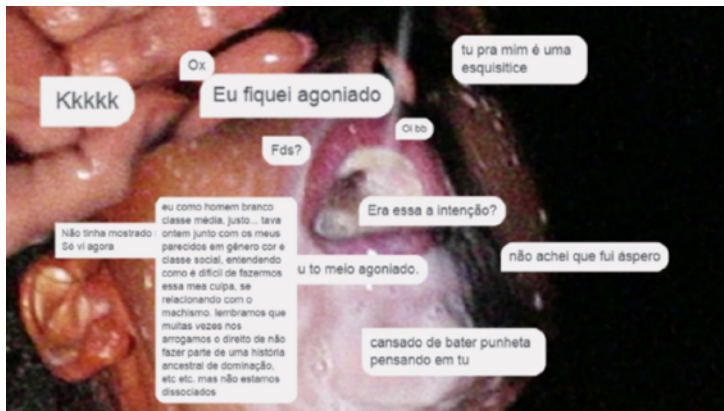


Figura 3 – Fotograma do filme #TECNOLOGIAASERVICODAORGIA 1 – *eu tive que engolir or engolir porra nem1a*
 Fonte: #TECNOLOGIAASERVICODAORGIA 1 – *eu tive que engolir or engolir porra nem1a*.

Lembro de ouvir no debate entre curadoras sobre a angústia de ver mais uma vez a imagem de uma mulher negra eroticizada e subjugada. Algumas mulheres negras e brancas tinham dúvidas quanto ao filme. Algumas mulheres negras e brancas achavam que ele tinha um poder provocador. Partilhei de certa angústia com a performance, mas acho que isso estava dentro da proposta do trabalho pelas questões já apontadas aqui. Ao mesmo tempo acho que se fez uma subversão de determinados códigos representacionais superexplorados no pornô heteronormativo. Desde a precarização da filmagem, que a todo instante chamava a atenção à farsa da encenação, à caracterização e releitura de movimentos, e principalmente aos balões. Estes nos traziam paralelos entre os homens que estão dentro e fora de quadro. Logo após a coçada no nariz, aparece o maior balão com o seguinte texto:

eu como homem branco classe média, justo... tava ontem junto com os meus parecidos em gênero cor e classe social, entendendo como é difícil de fazermos essa mea culpa, se relacionando com o machismo. lembramos que muitas vezes nos arrogamos o direito de não fazer parte de uma história ancestral de dominação. etc etc mas não estamos dissociados. (#TECNOLOGIAASERVICODAORGIA..., 2018)

Os homens brancos, heterossexuais, de classe média, (ainda) podem desviar da reflexão crítica a respeito do sistema patriarcal supremacista branco que os favorece e a opressão sexual e racial que exercem sobre mulheres negras, brancas, transgêneros e pessoas não normativas; enquanto às mulheres e pessoas não normativas cabe buscar formas de lidar com essas imagens que também constroem nosso imaginário. O filme de Kalor pode ser um expurgo, uma subversão da representação erotizante e subalternizante do corpo da mulher negra/de uma mulher negra. Existe uma tensão entre o que está dentro e fora de quadro. Existe uma tensão entre o corpo em performance e o olhar que o mira. Desvenda-se o olhar neutro, sigiloso, seguro para essa figura masculina. A câmera circula pelo cine pornô e vemos uma escada pela qual descem vários homens enrolados em toalhas desfocados. Um homem agachado tenta olhar pela brecha de panos pretos o espaço onde a performance acontece (ao lado do cine).

Voltamos para dentro desse espaço montado em fundo preto. Em um plano que se fecha cada vez mais no rosto de Kalor, vemos que ela continua esguichando e rejeitando engolir aquele líquido branco. Seu corpo cada vez mais coberto por balões, quando aparece novamente: “eu fiquei agoniado”. Em seguida, parcialmente cortado: “Vem molhar tua mãe- em Casa Amarela”. A tela fica nesse momento coberta por balões e isso nos faz olhar por entre as brechas o que se passa por trás deles. Os balões são sempre fixos. Ao centro e em letras grandes surge: “Só não quero que você ache que fui escroto”. E após vermos os peitos de Kalor novamente, escutamos o alerta e lemos: “Gostei de ver seus peitinhos de novo, são lindos... Mas eu fiquei sim agoniado”. A partir daí vemos menos a performance, que se torna um pano de fundo para os balões, que continuam aparecendo formando um mural de assédios e comentários sem noção que a realizadora recebeu pelo seu Messenger. Eles somem lentamente e vemos pela última vez o corpo da performer. Em suas costas escorre o líquido branco. A tela fica preta, mas ainda ouvimos uma voz masculina – “Vou gozar gostoso” – e o filme vai para os créditos finais.

Nas cartelas finais, vemos que o filme é resultado de uma vivência da realizadora em uma residência artística, Museu do Sexo das Putas, na qual houve uma troca com mulheres profissionais do sexo. Troca essa muitas vezes negada em alguns espaços feministas. E entram as marcas de apoio tanto do Ministério de Cultura quanto da Associação das Prostitutas de Minas Gerais (Aprosmig).

O filme não deixa, nem no seu final, a/o espectadora/or se desvencilhar dessa cultura sexista, racista. Acredito que ele abre seu próprio espaço para não ser apenas uma nova reprodução de uma mulher negra sendo erotizada, e ao olhá-lo levo em consideração que ele nos aponta uma forma de lidar com essas imagens que estão em nosso imaginário e subvertê-las. Mesmo que não seja um consenso que o curta consiga isso, entendo que também deve ser levado em consideração como uma obra de uma realizadora negra que se põe em risco a refletir sobre a exploração de sua própria imagem. Quando recria e traz uma releitura crítica, a meu ver, Kalor não se subjugava, mas se coloca como agente que cria sua representação, sua imagem, e questiona o olhar que a mira como um objeto sexual, expondo suas falas grotescas. É um filme de confronto que aborda a relação entre o olhar e o poder. Quem olha, quem está para ser olhado? Sob a regra de quem?

Ao criar a performance, Kalor tenta subverter a regra da submissão desse corpo feminino e negro. Ela não opta por mimetizar uma violência por uma estética naturalista e se conforma com isso enquanto denuncia. Ela cria camadas de complexidade sobre a imagem, já partindo da limitação da representação da violência, que apenas traz os seus resultados.

Rayanne Layssa, uma das curadoras do Fincar, nomeou a sessão de curtas do *Eu tive que engolir or engolir porra nem1a* de “É minha cada parte do meu corpo”. Achei que ela foi muito ao ponto com esse título. Sinto o filme como um grito de retomada da realizadora sobre seu próprio corpo.

Curadoria da perspectiva das mulheres

Pensar uma curadoria da perspectiva das mulheres com base na experiência do Fincar leva-me então aos seguintes pontos: 1. o ajuntamento curatorial e a relevância do processo: o trabalho coletivo a partir da diferença e a construção de um terreno comum para fomentar um debate estético-político com as imagens; 2. o que nos leva a uma concepção e prática da curadoria perspectivada, contrariando debates estéticos incorpóreos e diálogos com saberes não localizados; 3.

o entendimento político da atividade legitimadora e suas relações de poder no campo do cinema; e 4. como resultado, o questionamento de quais imagens decidimos projetar em tela levando em conta o dissenso e sua potência.

Já falamos aqui que uma curadoria pode trazer outras formas de ver, o que acaba trazendo outras imagens aos olhos e debates com o público. Isso pode ser uma ação de disputa de imaginário. “Disputar imaginário” foi algo que ouvi durante o processo curatorial do Fincar. Quando surgiam as imagens estereotipadas, machistas, racistas, colonialistas, eis que vinha à mente: precisamos disputar imaginários.

Mas o que isso pode ser? Tentando rascunhar um pensamento sobre isso, volto-me para o conceito de *controlling images*, de Patrícia Hill Collins (2009). A autora nos diz: “Essas imagens de controle são construídas para fazer o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social parecerem partes naturais, normais e inevitáveis da vida cotidiana”.⁵ (COLLINS, 2009, p. 77, tradução nossa) No capítulo “Mammies, matriarchs, and other controlling images”, a autora nos traz como exemplo de uma *imagem de controle* a personagem da mãe pobre que recebe auxílio do estado. (COLLINS, 2009) A imagem que estigmatiza essa mulher a usa para desviar a atenção dos problemas estruturais que causam a sua pobreza e de seus filhos. A imagem de controle alimenta a ideia de que a própria mulher é culpada pela pobreza, sua e dos seus, e pelos desdobramentos disso na sociedade.

Disputar imaginário não seria sobre disputar o controle, mas sobre expor o controle das imagens que se dá com a fixidez da representação, com uma impossibilidade de transbordamento dela. Seria perceber os processos de produção das imagens e as relações de poder que continuam reproduzindo-as em nossa sociedade. Esses mecanismos de reprodução perpetuam relações de forças opressoras que mantêm esses sujeitos subjugados no imaginário social.

Agenciar a visibilidade dessas imagens de controle é uma escolha política para que elas sobrevivam na história. Disputar imaginários pode ser o agenciamento para que outras imagens se sobreponham e venham a tensionar essas representações que reduzem a complexidade desses corpos e suas histórias, bem como visibilizar suas próprias respostas e combates a esse controle. Disputar

5 “These controlling images are designed to make racism, sexism, poverty, and other forms of social injustice appear to be natural, normal, and inevitable parts of everyday life”.

imaginários pode ser um agenciamento pela visibilidade de corpos insubordinados.

Pensar uma curadoria da perspectiva das mulheres pode nos levar então a uma concepção e prática da curadoria perspectivada com desejo pela legitimação de imagens que fissurem os enclausuramentos do gênero, subvertam as representações estanques e opressoras de nossos corpos: a curadoria como cura-expurgo da normatização sobre nossos corpos.

Referências

#TECNOLOGIAASERVICODAORGIA 1: eu tive que engolir or engolir porra nem1a. Direção: Kalor Pacheco. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (9 min).

BRANCO, Sophia. *Os feminismos e a crise do campo discursivo da esquerda: reflexões sobre as práticas articulatórias do campo democrático popular*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo?: interpelação, visibilidade e reconhecimento. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 26., 2017, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Compós, 2017. p. 1-21. Disponível em: <https://bit.ly/36UXhIH>. Acesso em: 12 out. 2020.

CESAR, Amaranta. *Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres*. In: CACHOEIRADOC VII. Cacheira: [s. n.], 2016. p. 112-113.

COLLINS, Patricia Hill. *Black feminist thought*. New York: Routledge, 2000.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

MAIA, Carla Ludmila. *Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres*. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação

Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

OBRIST, Hans-Ulrich. *Caminhos da curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

OLIVEIRA, Janaína. Kbelá e Cinzas: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje. *In: AVANCA CINEMA 2016*. Avanca: Edições Cine-clubes Avanca, 2016. p. 1-9.

RASTEGAR, Roya. Seeing differently: the curatorial potential of film festival programming. *In: VALCK, Marijke de; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (org.). Film festivals: history, theory, method, practice*. New York: Routledge, 2016. p. 181-195.

STAIGER, Janet. The politics of film canons. *Cinema Journal*, Austin, v. 24, n. 3, p. 4-23, 1985.

VALCK, Marijke de. Fostering art, adding value, cultivating taste: film festivals as sites of cultural legitimization. *In: VALCK, Marijke de; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (org.). Film festivals: history, theory, method, practice*. New York: Routledge, 2016. p. 100-116.