

VAI E VEM: experiência, conversa e escritura na pesquisa audiovisual¹

VAI E VEM: Experience, Conversation and Écriture in Audiovisual Research

Andréa França Martins ²

Resumo: O artigo parte da premissa de que a experiência, longe de constituir um dado originário ou evidencial, é relação e escritura (Scott). Para acompanhar essa elaboração, analisa o filme epistolar *Vai e Vem* (2022) e traz fragmentos de conversas\correspondências com as realizadoras do longa. Propõe, para concluir, a pesquisa sob a experiência como metodologia que integra teoria, experiência e criação, recusando a separação rígida entre análise crítica e pesquisa prática.

Palavras-Chave: Experiência. Pesquisa audiovisual. Pesquisa teórico-prática. Filme-correspondência

Abstract: The article is based on the premise that experience, far from constituting an original or self-evident given, is relation and écriture. In order to follow this proposal, it analyzes the epistolary film *Vai e Vem* (2022) and includes fragments of conversations\correspondances with the film's directors. It concludes by proposing research under experience as a methodology that brings together theory, lived experience, and creation, challenging the rigid division between critical analysis and practice-based research.

Keywords: Experience. Audiovisual Research. Practice-Based Research. Epistolary film Exchange

Palavras escritas em letra cursiva e sobrepostas às imagens. Correspondência, caderno de notas, diário trocado entre duas amigas. A materialidade audiovisual experimentada em cada carta. O som delicado da caixinha de música que evoca a memória dos segredos da infância, a dimensão do sonho, de algo que não volta, do mundo das miniaturas e dos picolés coloridos. As imagens do Google Map sobrepostas à obra de escavação e reforma da rua ao lado. A água em cascata do chuveiro, o tanque de lavar roupa, o espelho do banheiro, a janela da casa, os

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, fotografia e Audiovisual. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

² Professora associada PUC-Rio (PPGCOM). Doutora; afranca.pucrio@gmail.com.



livros e o computador espalhados pela cama e pelo chão. “Me sinto tão estrangeira de mim mesma. Mas sua carta me ajudou. Te deixo com minha janela.”

Esses fragmentos - imagens domésticas, gestos mínimos, dias do calendário, palavras endereçadas - não se apresentam como registro imediato do vivido nem tampouco como confissão autobiográfica. Eles se organizam como experiência que é mostrada na mediação da forma - na carta audiovisual, na montagem, no endereçamento ao outro, na alternância entre proximidade e distância. Trata-se do longa-metragem *Vai e Vem/ Swing and Sway* (2022), de Fernanda Pessoa e Chica Barbosa. No filme, o isolamento pandêmico opera como procedimento formal, e a correspondência como método de investigação da experiência, na medida em que a troca epistolar, a distância e a temporalidade da espera são mobilizadas como operadores do pensamento.

Nos últimos anos, os estudos de cinema e audiovisual vêm sendo atravessados por uma inflexão metodológica que recoloca em questão as fronteiras entre teoria, experiência e criação. Práticas de escrita ensaística, filmes em primeira pessoa, obras epistolares e experimentações diversas com o arquivo têm produzido formas de pensamento que não se deixam reduzir nem à análise distanciada e tampouco ao testemunho subjetivo. Nesse movimento, observa-se que dissertações e teses no campo da Comunicação têm ensaiado aproximações com essas práticas, tensionando os formatos acadêmicos tradicionais e explorando outras formas de articulação entre teoria, experiência e linguagem. Repensar metodologias capazes de articular corpo, experiência e escrita como instâncias constitutivas do conhecimento passa a se delinear como um campo de problematização teórica relevante. É nesse horizonte que propomos investigar a *pesquisa sob a experiência* como prática crítica no campo dos estudos de cinema e do audiovisual.

Como tratar a experiência dentro de um recorte teórico-metodológico para esse domínio de estudos? Como se dá sua inscrição em linguagem e quais os riscos de tomar o vivido como evidência imediata? Como reinventar métodos de pesquisa e de escrita sem perder de vista o modo de construção de seus problemas? Este artigo parte do pressuposto de que a experiência, longe de constituir um dado originário ou evidencial, é forma\escritura e relação, e que é nesse processo de mediação — histórico, estético e discursivo — que ela se torna objeto e problema de pesquisa. A experiência não é algo neutro, transparente, mas algo que chega até

nós mediado por linguagem, formas de escrita, modos de registro. Ela não aparece pura e não fala por si (Scott, 1999). A experiência nos atravessa e nos condiciona.

Vai e Vem / Swing and Sway se constrói a partir da forma epistolar que articula a experiência do isolamento pandêmico à troca de cartas audiovisuais entre duas cineastas situadas em contextos distintos, São Paulo (Brasil) e Los Angeles (EUA). A correspondência organiza um fluxo descontínuo de imagens, palavras, sons, corpos e silêncios, no qual se entrelaçam o cotidiano do confinamento, a percepção de um tempo suspenso, a instabilidade política (Trump nos EUA e Bolsonaro no Brasil) e a experiência da distância. O filme remonta um período em torno de 8 meses (abril de 2020 a início de 2021), de modo que acompanhamos este tempo guiados por acontecimentos fortes como, por exemplo, os protestos ocorridos nos Estados Unidos após a morte de George Floyd, um homem negro sufocado até a morte por um policial branco. A forma epistolar e diarística estrutura o método: é pela troca, pelos dias do calendário, pela espera e pela escuta que a obra pensa simultaneamente o cinema e o cotidiano, ambos inscritos na materialidade do dia a dia.

Ao mobilizar a forma epistolar nesse ensaio, interessa menos inscrevê-la numa tradição literária ou cinematográfica específica do que compreendê-la como prática relacional de pensamento.³ Se o filme epistolar organiza-se a partir do gesto do endereçamento, assumindo a forma da carta (voz em primeira pessoa, destinatário, diálogo sugerido), o filme-correspondência formula uma troca efetiva entre dois realizadores, tornando visível a alternância de enunciações, a espera e a resposta como princípio estruturante. Se o primeiro encena a carta como forma, o segundo encena a relação como processo, como distância espacial e geopolítica, onde os “diálogos” são com frequência marcados menos pela reciprocidade e mais pela bifurcação - a espera, a incerteza, o acaso, enfim, uma “necessária assincronia” (Marsh, 27: 2013).

No filme, a troca epistolar entre duas mulheres não constitui um dado circunstancial, mas uma condição histórica e política de sua forma. Ao inscrever práticas de escuta, atenção ao ordinário e partilha do cuidado (de si e do entorno) como operadores formais, a correspondência reorganiza as relações de poder implicadas no olhar e na narrativa, suspendendo a centralidade de um ponto de vista patriarcal e de uma progressão narrativa. A experiência feminina

³ Entre exemplos da tradição cinematográfica epistolar, podemos mencionar *News from Home* (Chantal Akerman, 1977), *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983), *Aurelia Steiner* (os três curtas de M. Duras, 1979), os filmes-diários de Jonas Mekas, *Letter to Jane* (J. L. Godard, 1972) e experiências de correspondência fílmica como *Correspondencia(s)*, de José Guerin e Mekas, 2011, e *Correspondências*, de Abbas Kiarostami e Victor Erice, (2005–2007).



e feminista emerge, assim, não como tema a ser representado, mas como posição de enunciação e como regime de sensibilidade que atravessa a construção estética do longa.

Vai e Vem funciona como ponto de partida para pensar uma metodologia na qual escrita, experiência e gesto cinematográfico operam como formas de conhecimento sensível, situado e corporificado. As experiências narradas nas cartas - o isolamento, o medo, o dia após dia, a observação do cotidiano, o impacto da política sobre a vida íntima - funcionam como construções discursivas produzidas pela forma epistolar e pela montagem. A experiência é, nesse sentido, inseparável da linguagem que a encena. A noção de *pesquisa sob a experiência* é entendida, assim, como uma metodologia que integra teoria, experiência e criação, recusando a separação rígida entre análise crítica e prática estética.

**

A água do chuveiro cai sobre a câmera enquanto ouvimos a voz em *off* de Fernanda Pessoa que diz, em looping, “segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sábado, domingo, segunda, terça, quarta (...)”. Imagens da espuma do banho, de partes do corpo nu na banheira, do ritual doméstico de depilar a perna, de lavar a calcinha. Ouvimos em *off*: “Por aqui, tenho me rodeado de uma visão feminina e feminista. Para escapar do terror desse mundo ainda dominado por homens.” Imagens de pedaços do corpo em *fade* enquanto continuamos a ouvir ao fundo, abafada, por baixo das demais falas: “Segunda, terça, quarta, quinta (...)”. E, ao final desta vídeo-carta, “te convido a vir comigo nesse mergulho. Beijos”.

A cena do banho produz uma experiência de rotina e de repetição.⁴ Constrói uma duração que se alonga no tempo, insiste e retorna. A enumeração dos dias da semana, repetida em looping, funciona como uma espécie de metrônomo do confinamento, marcando um presente contínuo em que os gestos domésticos se acumulam sem horizonte narrativo. Entre espuma, água, pele e pequenos rituais de cuidado de si, o corpo feminino aparece em fragmentos, sem se oferecer plenamente ao olhar. Um regime de intimidade se instaura atravessado pela suspensão: um cotidiano que se repete, mas que, ao ser filmado e endereçado,

⁴ Optamos por não numerar ou identificar as imagens (Figura 1, 2 etc.) ao longo do texto, privilegiando uma composição mais livre entre palavra e imagem, em que ambas operam em regime de montagem, e não como ilustração subordinada ou referencial.

ganha a espessura de um chamado - um convite para mergulhar num tempo partilhado em que a troca entre mulheres se produz na própria insistência do gesto de cinema.



Em *Dia após dia após dia*, Felipe Charbel analisa a prática de escrever diários, especialmente no contexto do isolamento pandêmico. O diário, destaca, aparece menos como gênero literário do que como prática cotidiana de escrita do tempo, marcada pela repetição, pela acumulação e pela ausência de acontecimentos excepcionais. Trata-se de uma escrita que insiste quando “nada acontece” e que encontra nessa insistência uma forma de sustentar a experiência da solidão. O autor recupera a tradição que vai de Montaigne a Ángel Rama para lembrar que o diário nasce de uma experiência da retirada - um recolhimento voluntário que permite à autoconsciência se manifestar. O confinamento pandêmico, porém, desloca esse modelo: trata-se de uma solidão imposta, sem escolha, que torna a introspecção penosa e exige da escrita não uma celebração do eu, mas um esforço de sustentação do dia a dia.

Ao pensar o diário como espaço de intimidade - essa “zona fronteira” em que a emoção se converte em palavra -, Charbel enfatiza que a escrita cotidiana fortalece uma espécie de “membrana do eu”, protegendo o sujeito da dissolução em condições de isolamento. “O diário não é apenas uma prática de escrita: é um tipo peculiar de convívio, um posicionamento diante do mundo, uma forma de cuidar de si” (p. 17). A análise recusa qualquer ideia de interioridade pura, destacando que o diário é também uma forma pública, atravessada pela ambiguidade entre falar consigo e falar aos outros. “Se a escrita do eu é uma conversa interior,



manter um diário em público é como andar na rua falando sozinho” (p. 16). O autor cita Witold Gombrowicz para lembrar de sua noção de “sinceridade insincera” (Idem). Essa tensão entre intimidade e endereçamento ilumina a dinâmica de *Vai e Vem*. Como no diário pandêmico de Charbel, a experiência não se constitui na clausura do eu, mas na escrita endereçada, na espera de resposta, na relação com um outro. A prática diarística, nesse contexto específico, não é refúgio nem confissão, mas um modo de organizar o tempo e produzir sentido na repetição do dia após dia após dia; é também um trabalho de memória para o futuro (França Martins, 2023).

Se a escrita do diário organiza o cotidiano pela linguagem (modos de inscrição, tipos de superfície, de ritmo) e transforma a perda em presença, *Vai e Vem* acrescenta a essa prática a materialidade do corpo, da imagem e do som, fazendo do tempo que se alonga e do gesto operadores sensíveis do pensamento. Segue uma tradição filmica, do filme-diário, que atualiza em imagem e som processos performativos e temporais, nos quais a obra nunca se encerra. “É o cinema como prática existencial, como gesto reiterado de presença e sobrevivência - uma escrita em fluxo contínuo, que coincide com o que Barthes chamaria de ‘escrever-se’” (James, 2013).⁵

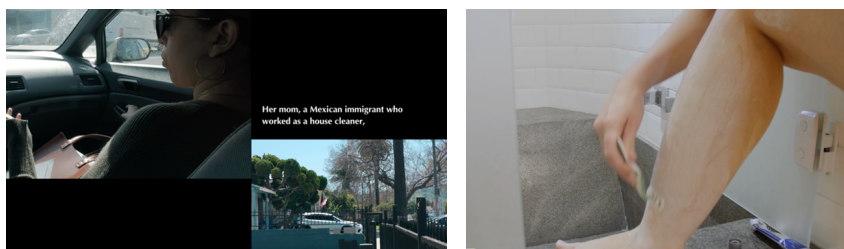
O cinema, assim, desloca o vivido para um campo em que ele se constitui como ritmo, presença, textura e montagem. Numa das vídeo-cartas de Los Angeles, a jornalista na tela de tv diz enfaticamente: “Agora é moda dizer que os EUA são uma país racista. Isso é uma mentira. Os EUA não são um país racista.” Em seguida, vemos uma amiga de Chica Barbosa deitada sobre um pano azul rodeada de rosas vermelhas colocadas de modo delicado sobre o seu corpo. Sobreposições e colagens criam uma cena saturada e focada no corpo e voltada ao prazer feminino. O plano compõe uma visualidade de cores vibrantes, elementos folclóricos, cactos, frutas, evocando traços da identidade mexicana. Ouvimos a amiga em *off*: “Sou uma grande mistura. Não tenho orgulho de ser americana porque coisas tristes estão acontecendo. É horrível como o povo tem sido tratado, pessoas racializadas levadas pelo ICE. Essa é a América branca. Ferrada.” Imagens da amiga maquiando-se no espelho. “Venho lutando pelas causas em que acredito, inspirada em Dolores Huerta”. Chica Barbosa brinca com os letreiros de Hollywood

⁵ Para David E. James, o filme-diário é uma forma de prática, não apenas de expressão; é um processo contínuo de registro em que o cineasta experimenta o cinema como extensão do viver e do lembrar. O exemplo paradigmático, para ele, é Mekas, cujos filmes-diários não são planejados como obras acabadas, mas como montagens abertas, formadas por fragmentos de filmagem acumulados no tempo, em: “Diário em filme / Filme-diário: prática e produto em Walden, de Jonas Mekas”.

num jogo de perspectivas que permite a ela “engolir” e “chutar” as letras emblemáticas para longe.

Nesta vídeo-carta, a identidade marginalizada e deslocada emerge e dá espaço para que a amiga da realizadora fale de si. Nasceu no Arizona, neta de avó mexicana e ex-empregada

doméstica, cresceu escutando Menudo, música mariachi e comendo tortilhas. “Tenho que lidar com muita merda porque não sou suficientemente mexicana ou porque sou muito branca. Ninguém me aceita como sou.” Essa é a vídeo-carta de Chica Barbosa, também imigrante nos EUA, para Fernanda. Se seguirmos a ordem de aparição das realizadoras experimentais, listadas no início do longa, e a ordem de entrada das cartas, esse fragmento teria sido inspirado na obra da cineasta lésbica Barbara Hammer. Há, no entanto, um jogo intencional com o espectador de embaralhar a ordem de aparição listada, de modo a deixar em aberto as conexões e os sentidos.



O título do filme aparece em torno de oito minutos e, em seguida, uma cartela com as três regras para sua feitura ou, nas palavras do longa, “nossas regras”: 1 – Até o fim do ano, vamos nos falar apenas por vídeo-cartas como antídoto aos aplicativos de mensagens e chamadas; 2 – Cada carta será inspirada temática ou formalmente por uma cineasta experimental; 3- Prazo para resposta: 3 semanas. Na sequência dessas informações, lemos que as cartas trocadas foram inspiradas pelas cineastas Abigail Child, Barbara Hammer (1939-2019), Carolee Schneemann (1939-2019), Cheryl Dunye, Chick Strand (1931-2009), Gunvor Nelson, Joyce Wieland (1930-1998), Leslie Thornton, Marjorie Keller (1950-1994), Marie Menken (1909-1970), Narcisa Hirsch, Paula Gaitán, Ximena Cuevas, Yvonne Rainer e Zeinabu Irene Davis.

A base para o experimento surge da leitura de *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*, coletânea organizada pela estadunidense Robin Blaetz (2007). São 16 artigos, cada um dedicado ao trabalho de uma cineasta experimental. A proposta era que Fernanda e Chica chegassem ao fim do livro comunicando-se apenas por meio de vídeo-cartas, cada uma inspirada por uma das cineastas e seguindo a ordem do livro.⁶ Elas tinham até três semanas para realizar cada carta, cuja duração deveria ser em torno de seis minutos. À medida que avançavam no experimento, que resultou primeiramente no curta *Igual/Diferente/Ambas/Nenhuma* (2020), as realizadoras sentiram falta da presença de cineastas negras e latinas, de modo que passaram a buscar outras referências.

“É interessante trazer esta questão pois a partir da conclusão do curta, notamos no livro um foco de perfil eurocentrista e estadunidense e sentimos a falta de menção a cineastas latino-americanas e negras. Isto nos levantou outros questionamentos, inclusive que tipo de referências femininas e feministas estávamos interessadas” (entrevista por e-mail à autora em 2021).

A escolha por imagens captadas em suportes digitais domésticos e amadores — marcados pelo baixo custo, pela portabilidade e pela facilidade de operação — orienta o modo como a experiência do confinamento, da rotina, do deslocamento e do feminino se constrói. Há diversas formas de ser mulher, reitera *Vai e Vem*, e isso passa pela representação da feminilidade, via os autorretratos nus, e pelo conceito do feminino, via presença de mulheres transexuais e de homens cis gays. Há também trechos curtíssimos de película que “são restos ou pontas de outros trabalhos meus que reutilizei para este trabalho”, explica Fernanda Pessoa em entrevista a autora (2026). Para além das condições materiais e restrições impostas pelo isolamento, esses suportes favorecem usos que privilegiam o processo, o fragmento, a intimidade e a manipulação caseira. “Não tínhamos verba pra usar película especificamente para este trabalho - só revelamos um 16mm meu antigo, com as imagens de São Paulo, com verba do projeto, o resto foi tudo reaproveitado” (Idem). O uso de restos de filme de outros filmes — 8mm revelado de forma caseira, pontas de 16mm e de 35mm pintadas à mão — deslocam o centro de *Vai e Vem* do acontecimento pandêmico para o gesto estético, e da representação para a relação.

⁶ O título do filme é inspirado no ensaio de Melissa Ragona, “Swing and Sway: Marie Menken’s Filmic Events”, parte da coletânea, onde a autora argumenta que Menken não estava interessada em dar respostas subjetivas à percepção do mundo doméstico; antes, ela registrava imagens do que via ao seu redor para utilizá-las como fragmentos na criação de filmes que podiam, ou não, estar substancialmente conectados à sua vida.



É nessa perspectiva que podemos tratar as cartas audiovisuais como produção histórica da experiência, tal como defende Joan Scott. “Já que o discurso é, por definição, compartilhado, a experiência é coletiva, assim como individual. Experiência é uma história do sujeito. A linguagem é o local onde a história é encenada. A explicação histórica não pode, portanto, separar as duas.” (p. 42). A intimidade, compartilhada nas cartas, só faz sentido se for pensada a partir de opostos – dentro e fora, eu e outro. Ela nasce, portanto, do convívio e da amizade, ao mesmo tempo que requer recolhimento e frequência de si (Charbel, p. 17: 2025).

Os diários filmados e os registros domésticos, em *Vai e Vem*, tensionam a separação entre público e privado, arte e vida, forma e experiência, dialogando com os filmes feitos por mulheres e frequentemente realizados em Super-8 ou 16mm, nos anos 1960\70. Nas cineastas da coletânea de Blaetz, há com frequência uma espécie de torção do espaço doméstico, deslocado dos domínios do privado e da proteção para um laboratório de investigação do sensível. “Isso é muito forte na Joyce Wieland que usava a casa dela, principalmente a cozinha, para realizar alegorias e jogos”, destaca Fernanda Pessoa em entrevista à autora (2021).

Ao proporem uma estética baseada no fragmento, na observação do ordinário e na atenção ao corpo e seu entorno, Fernanda Pessoas e Chica Barbosa, como muitas das cineastas analisadas na coletânea, investem em processos, gestos, práticas de auto-observação e



endereçamento, fazendo do cinema um espaço de experimentação de seus próprios mundos e vidas; como as realizadoras da coletânea, que trazem para seus filmes “ironia e senso de humor como elementos onipresentes” (Blaetz, p. 9), as diretoras estavam interessadas em explorar “o feminismo irônico, bem-humorado e as experimentações em camadas visuais e sonoras” (entrevista a autora em 2021).

São imagens de celulares, webcams, telas diversas e registros do corpo feminino em ações cotidianas que inscrevem o dia a dia das duas realizadoras como gesto estético e político. São investigações formais e experimentais sobre subjetividade, tempo, corpo e a vida doméstica, tais como aquelas presentes em muitos dos filmes em 8mm, 16mm e vídeo feitos por mulheres. Há pesquisas de texturas, granulações, *stop motion*, sobreposições e efeitos de manipulação e degradação que evocam, inspiradas nas cineastas da coletânea, uma experiência do cotidiano porque ela está ali simplesmente e porque oferece material exemplar para a criação de um cinema político. A suposição de que *Vai e Vem* ou os filmes analisados na coletânea “documentem romanticamente questões ‘femininas’” relacionadas ao lar, aos relacionamentos amorosos, aos filhos ou ao parto está longe de corresponder à verdade (Blaetz, p. 11).

O vai e vem das correspondências digitais, estendido por meses, atravessa momentos políticos de grande tensão. Os processos eleitorais nos dois países são um deles. No Brasil, a eleição municipal de 2020, que ganha foco através dos vídeos de campanha eleitoral da candidatura “Juntas” (PSOL)⁷, dirigidos por Fernanda Pessoa e, nos Estados Unidos, a eleição presidencial, que tirou Donald Trump do poder para eleger Joe Biden, ganha destaque através dos cartazes, palavras de ordem e das manifestações nas ruas como *Black Lives Matter*. “Fazia tempo que eu queria te mostrar essas mulheres que tem me inspirado, mas não sabia como. Leslie Thornton me ajudou a encontrar a forma”, diz Fernanda Pessoa numa das vídeo-cartas para Chica, referindo-se ao coletivo de mulheres chamado “Juntas”, que acompanhou e entrevistou durante a campanha municipal de São Paulo; refere-se também à cineasta experimental realizadora de *Peggy and Fred in Hell* (1988).

Uma das indagações, feita em vídeo-carta por Chica Barbosa para Fernanda, é justamente quando se depara com uma realidade tão cruel como aquela com a qual tinha que lidar enquanto morava no Brasil. Trocar o Brasil, presidido por Bolsonaro, para morar nos

⁷ A candidatura coletiva “Juntas” (PSOL), em São Paulo nas eleições de 2020, foi uma das iniciativas de mandatos compartilhados, impulsionadas pelo partido e focadas na representação de mulheres e minorias. Visam a inclusão de diversos representantes de lutas sociais na política formal.



Estados Unidos, presidido por Trump, para ela, uma mulher mexicana e feminista, não pareceu ter sido uma decisão acertada. Mas Chica investe nas trocas e nas amizades com outras garotas

latinas. Aceita o convite de uma amiga e vai ao deserto da Terra Navajo, no nordeste do Arizona. “03 setembro de 2020. Aceito o convite de Alice para ir ao deserto em busca de sanidade no vazio.” Em meio a zimbros, penhascos áridos, veados e a silhueta das duas caminhantes pela paisagem rarefeita, ouvimos em *off*: “Imagino um futuro onde esses homens minúsculos são combatidos por essas mulheres imensas, que estão na luta hoje e amanhã. Imagino as mulheres navajos lutando contra os iates ancorados nos seus lagos”. Fazer cinema apesar das dificuldades, apesar do machismo, apesar das limitações do estatuto de imigrante, apesar do presidente fascista, apesar da mãe que começou a apoiar a ultradireita (“tenho medo de que a imagem que eu quero guardar da minha mãe se desvaneça para sempre”), torna-se um potente ato de resistência.

As cartas audiovisuais fazem acontecer a experiência no tempo do filme, na espera entre uma carta e outra, na persistência dos gestos ordinários, na sobreposição de vozes\sons e camadas visuais e, ainda, na presença de uma câmera que atua como parceira ativa do corpo. Nesse sentido, o cinema não apenas confirma a crítica de Scott à experiência como algo dentro da lógica do essencialismo e da verdade, mas a radicaliza. Ao invés de substituir o vivido por discurso, o filme expõe os próprios procedimentos de linguagem pelos quais a experiência se torna sensível, compartilhável e politicamente situada. Nesse movimento, ganham relevo as reiterações de imagens e sons sobrepostos, que não apenas organizam a lógica das cartas, mas tornam visível o trabalho de composição que sustenta o filme.

Trata-se de uma operação de montagem que acumula, entrelaça e faz coexistir camadas visuais, sonoras e afetivas como se a própria experiência fosse tecida diante de nós. A lógica de sobreposição remete à tecelagem e ao trabalho com tecidos - práticas baseadas no entrecruzamento paciente de fios e superfícies, historicamente marcadas por divisões de gênero, assim como a montagem cinematográfica, associada ao trabalho minucioso e invisibilizado das mulheres, e que constitui outro campo em que esse gesto de entrelaçar se manifesta (a experiência de quem escreve este ensaio passa pela atuação por alguns anos na área da montagem no cinema).

**

Ao transformar o relato de uma experiência de confinamento em *cenas de uma conversa cinematográfica*, as realizadoras procuram fazer dos afetos, e da história que os acompanham, objetos de pensamento para a troca e a transmissão. Buscam fazer do vaivém, próprio às conversas, uma *oportunidade de criar espaços* para repensar o lugar da teoria e da produção de conhecimento. Ao se apresentar como conversa em que silêncios, pausas, ruídos e repetições constituem cada vídeo-carta, a estrutura de idas e vindas suspende qualquer sentido conclusivo e abre o longa para a presença do intervalo e da espera como espaço de experiência. É a cena de Fernanda Pessoa olhando para a câmera do computador e para nós, espectadores, enquanto sua voz em *off* diz pausada e custosamente: “Amiga, as coisas andam difíceis por aqui. Li sua carta com muita emoção. Difícil romper com essa idealização que a gente tem da nossa mãe. Por aqui, eu e todas as mulheres que conheço estamos exaustas”. A troca epistolar e diarística ocupar o lugar de uma escrita de limiar, feita na fronteira entre o privado e o público, entre vida e obra, entre o registro e a invenção.

Ao mapear autores dos campos literário e filosófico que interrogam e se aprazem com o ato da escrita, Lopes destaca que existe em comum o desejo de “apreender a cultura e a história na materialidade do cotidiano, dos afetos e das sensações” (2013, p. 93). Se é no domínio da literatura que mais se concentram exemplos que trazem não só a experiência de um certo lugar no mundo (daquele que escreve) como interrogam o próprio formato da escrita (Lopes, p. 94), *Vai e Vem* permite explorar essa dimensão crítico-criativa da pesquisa; ao *fazer* da própria experiência - situada, atravessada por afetos, exaustões e ambivalências - um método de trabalho, o filme aposta numa metodologia relacional que nasce do envio e do retorno, da exposição mútua que transforma quem fala e quem recebe.

Ao incorporar a vulnerabilidade e a incerteza como formas de escrita e de endereçamento, o filme mostra que o conhecimento pode emergir daquilo que, tradicionalmente, foi considerado excesso ou resto - o cansaço, a pausa, o não saber, o desabafo. A experiência deixa de ser ilustração de um argumento e passa a constituir o próprio campo

onde teoria e vida se friccionam. Muitos autores tem partido da experiência situada para inventar modos de conjugar ensaio, poema, performance e imagem em suas obras; estão atentos a um tipo de escrita que interroga não somente a dimensão sócio-histórica da qual partem (estudos de gênero, pós-coloniais, étnicos, autoetnografia, história visual), mas também ao próprio modo de escrita que apresentam.⁸ São práticas de pesquisa cuja linguagem aparece moldada frequentemente por interrupções, montagem e documentos variados (fotografias, blogs, matérias de jornais, pinturas, perfis de instagram, cenas de filmes, etc), criando composições com o texto escrito. Claudia Rankine, por exemplo, escreve a experiência racializada nos EUA como uma “conversa”, mas a conversa é assimétrica, sem troca plena e cheia de silêncios e mal-entendidos (2021). O uso da segunda pessoa (“você”) aproxima o leitor da experiência narrada e o transforma em testemunha das violências descritas e lugar de escuta.

A pesquisa sob a experiência seria assim uma prática encarnada e aberta que faz dialogar o íntimo e o compartilhável, documento e invenção, mostrando que produzir conhecimento é também expor-se, situar-se e aceitar que todo pensamento nasce de um corpo em determinada circunstância histórica. A experiência, assim, não é apenas objeto de análise, mas condição e matéria da própria investigação, funcionando como matriz epistemológica que articula forma, afeto e pensamento em um mesmo movimento. Ela se constitui na própria materialidade de seus procedimentos - seja na escrita que encena o corpo que a produz, seja nas imagens que pensam por meio de seus próprios dispositivos.

A pesquisadora britânica Catherine Grant denomina a prática de pensar criticamente, a partir das imagens e sons, de *videographic film studies*. Acrescenta que são formatos crítico-criativos e, ainda, performativos porque usam o próprio objeto investigado como forma de investigação teórica (Grant, 2013, s/p). Trata-se de reconhecer que a pesquisa acadêmica pode igualmente se realizar como prática, isto é, como gesto analítico inscrito na própria materialidade do meio que interroga (França Martins, 2025). O conhecimento não se produz sobre o cinema apenas, mas com o cinema e através dele. Esse movimento desloca a pesquisa do comentário exterior para uma investigação implicada na própria forma. Uma *pesquisa sob*

⁸ Claudia Rankine (*Só nós – uma conversa americana*, ed: Todavia, 2021), Paloma Vidal (*Não escrever (com Roland Barthes)*), Ed. Tinta da China, 2023), Nastassja Martin (*Escute as feras*, editora 34, 2021), Saidiya Hartman (*Perder a mãe*. Editora: Bazar do Tempo 2021), Georges Didi-Huberman (*Cascas*. Editora 34, 2017), Grada Kilomba (*Memórias da plantação*, ed: Cobogó, 2019), Felipe Charbel (2025) e Jota Mombaça (*Não vão nos matar agora*. Editora: Cobogó, 2021) são alguns exemplos.

a *experiência* também recusa a neutralidade abstrata e assume a implicação do pesquisador — seja na imagem que monta, seja na escrita que encena o próprio corpo situado — porque

evidencia que o conhecimento se produz processualmente e no atravessamento entre corpo, memória e modos de escrita.

**

Vai pergunta para as realizadoras: O curta *Igual\Diferente\Ambas\Nenhuma* (2020) traz a dimensão epistolar: duas amigas (Fernanda em São Paulo e Adriana em Los Angeles) decidem trocar vídeo-cartas para descrever estados interiores e as transformações do entorno em que vivem por conta da pandemia. A amizade é o sustentáculo do curta. Queria que vocês falassem do argumento do curta – seria a amizade? – em uma sociedade da inimizade em escala global (Achille Mbembe), do terror, da relação sem desejo, da voz do desprezo. Como se deu a bela ideia do argumento?

Vem resposta para autora: Essa pergunta é interessante porque nos fez pensar que o assunto do filme não é só a amizade, mas a amizade entre mulheres, que é uma coisa mal falada na nossa sociedade patriarcal, que diz que as mulheres devem competir entre si, ser rivais ou que não existe amizade verdadeira entre mulheres. A sororidade é um tema central do filme. (...) Quando Bolsonaro foi eleito, todo mundo repetia “Ninguém solta a mão de ninguém”, e essa foi a nossa forma de não soltar a mão uma da outra, de atravessar esse momento juntas.

Vai: (...) Queria que falassem sobre a montagem do curta: como foi o processo de criar associações entre o privado e o público, a esfera da intimidade (o corpo feminino) e a esfera política, a casa e a rua, o presente e o futuro?

Vem: (...) falar do nosso espaço e de identidade é político, nosso corpo é político, nossas tarefas são políticas, a desconstrução do espaço doméstico é política. E não poderíamos falar sobre nosso ponto de vista individual sem termos uma perspectiva do coletivo. No caso específico da montagem, as influências das cineastas também tomaram um peso. Menken com suas sequências contemplativas, Wieland com sua repetição rítmica, Nelson com o jogo da sonoridade

em justaposição com a imagem e a Rainer com planos mais longos relacionados com a música de fundo (...).⁹

Referências

- BLAETZ, Robin. **Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks**. Durham & London: Duke University Press, 2007.
- CHARBEL, Felipe. **Dia após dia após dia – ler e escrever diários**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2025.
- FRANÇA MARTINS, Andréa. “Amália Lucy e o dálmata: diante do arquivo da família Geisel”, in: **Revista Estudos Históricos** v. 38, FGV/CPDOC, 2025.
- _____. “As imagens tóxicas, as imagens pobres e o corpo confinado”, in: **GALÁXIA Revista Interdisciplinar De Comunicação Cultura**, 48(1). 2023.
- GRANT, Catherine. “How long is a piece of string? **On the Practice, Scope and Value of Videographic Film Studies and Criticism**”: A Presentation Given at the Audiovisual Essay Conference, Frankfurt Filmmuseum/Goethe University, November 2013. <https://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualessay/frankfurt-papers/catherine-grant/>
- JAMES, David E.. “Diário em filme / Filme-diário: prática e produto em *Walden*, de Jonas Mekas”, in: **Jonas Mekas**. Patrícia Mourão (org.). – São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013.
- LOPES, Denilson. “Experiência e Escritura” In: **O Homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MARSH, Steven. “Turns and Returns, Envois/Renvois: The Postal Effect in Recent Spanish Filmmaking”, in: **Discourse**, Volume 35, 1, Winter, Detroit, Michigan, Wayne State University Press, 2013.
- PESSOA, Fernanda; BARBOSA, Chica. **Entrevistas concedidas a autora por e-mail**, em 15 de agosto de 2021 e 10 fevereiro de 2026.
- SCOTT, Joan. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia (Org.). **Falas de gênero**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999.
- RANKINE, Claudia. **Só nós – uma conversa americana**. São Paulo: Todavia, 2021.

⁹ Trecho da entrevista organizada pela autora e endereçada às realizadoras, agosto de 2021.

EXCLUIR ABAIXO

2. Figuras e tabelas

As imagens devem ser formatadas conforme o modelo abaixo. É preciso que haja referência às figuras no corpo do texto (FIG. 1).

Comentado [ARI]: Isto não está no arquivo - sinalização de figura 1 etc. É preciso que apareça no texto esta indicação, mas não soube onde colocar exatamente. Peço apenas para excluir esta orientação depois da revisão final. Também não consta a fonte - se é print etc...

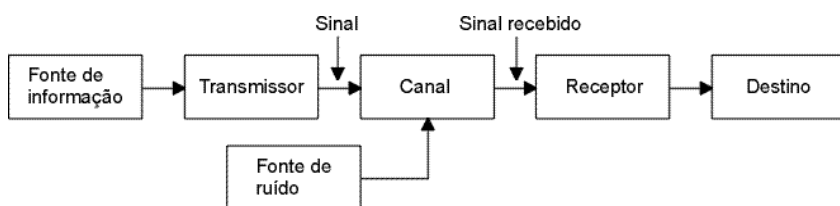


FIGURA 5 – Modelo de Shannon e Weaver
FONTE - SHANNON E WEAVER, 1962, p. 32.

As imagens devem ser leves para que o arquivo final não fique pesado e possa ser enviado com facilidade pela internet. Para isso, depois de inserir todas as imagens no trabalho você deve executar o comando “compactar imagens”¹⁰ do Word.

¹⁰ Para compactar imagens no **Word 97** ou no **Word 2003**, clique com o botão direito do mouse sobre uma das imagens e selecione a opção “Formatar Imagem”. Na caixa seguinte clique em “Compactar”. Em seguida marque as opções “Todas as imagens do documento”, “Web/Tela”, “Compactar Imagens” e “Excluir áreas cortadas das imagens”. Em seguida, clique em “OK” e aguarde o processo de compactação. Com esse comando o seu trabalho ficará o mais leve possível para ser enviado pela internet.

Para compactar imagens no **Word 2007**, clique com o botão esquerdo do mouse sobre uma das imagens para selecioná-la. Em seguida clique na aba “Formatar”, que fica na barra de menus. Com a aba aberta, clique em “Compactar Imagens”. Na caixa a seguir, clique em “Opções”. Nas configurações de compactação, marque os itens “Executar compactação básica”, “Excluir áreas cortadas” e “Tela (150 dpi)”. Com esse comando o seu trabalho ficará o mais leve possível para ser enviado pela internet. Lembre-se que o seu trabalho criado no Word 2007 (.docx) deve ser convertido para o Word 2003 (.doc), pelo processo “salvar como”.