

***MEMÓRIA, FICÇÃO E ENCRUZILHADA: mulheres negras e indígenas na direção fílmica do cinema cearense*¹**
MEMORY, FICTION AND CROSSROADS: Black and Indigenous women in film directing in Ceará cinema

Helosa Maria de Castro Araújo²

Resumo: *Quando falamos da mulher na direção fílmica, estamos tratando de um lugar social e de luta do qual tanto se deslocam às margens em termos de valores, sociais e processos de violências e silenciamento. Este trabalho tem por objetivo analisar os filmes “O primeiro Movimento é explosão”³ (2022) e “Mulheres Árvore”⁴ (2022), ambas produções cearenses de mulheres negra e indígena, respectivamente, interligadas pelas lutas da memória e do território, com apoio de uma pesquisa bibliográfica afroreferenciada para pensar: O que é possível fabular com o cinema de mulheres negras e indígenas cearenses a partir de metodologias contracoloniais? Firmado a partir da metodologia da encruzilhadas de Leda Maria Martins (2003), da proposta do encontro de Ariella Azoulay (2024) e uma escrita com Fabulações Críticas de Saidiya Hartman (2020) este trabalho pretende, ainda amplificar o olhar curatorial nas áreas afins e elevar pesquisas com contribuições de saberes da comunicação, audiovisual e ancestralidade.*

Palavras-Chave: Cinema Cearense, Memória, Ficção, Encruzilhada.

Abstract: *When we talk about women in film directing, we are dealing with a social and struggle-oriented space that is often marginalized in terms of values, social processes, violence, and silencing. This work aims to analyze the films “O primeiro movimento é explosão” (2022) and “Mulheres árvore” (2022), both productions from Ceará by Black and Indigenous women, respectively, interconnected by the struggles of memory and territory, supported by Afro-referenced bibliographic research to consider: What is possible to create from the films of Black and Indigenous women from Ceará using counter-colonial methodologies? Based on Leda Maria Martins' (2003) crossroads methodology, Ariella Azoulay's (2024) encounter proposal, and Saidiya Hartman's (2020) Critical Fabulations writing, this work also intends to amplify the curatorial perspective in related areas and elevate research with contributions from communication, audiovisual, and ancestral knowledge.*

Keywords: Cinema from Ceará, Memory, Fiction, Crossroads.

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

² Doutoranda na Universidade Federal do Ceará (UFC), helosaraujo@gmail.com vínculo institucional, titulação, e-mail.

³ Disponível em < <https://festivaltaguatinga.com.br/festivalTagua/16/assista/curta/filme/3673> > último acesso em 28/02/2025 23h59

⁴ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=k-pEs6yDRkk> > último acesso em 28/02/2025 23h57

1. Introdução

A imagem e seus artifícios artísticos ou tecnológicos, enquanto componentes das artes e do audiovisual, são ferramentas de comunicação importantes e efetivas enquanto estratégias contracoloniais. É uma afirmativa inquestionável. Habita escritas de autoras como Beatriz Nascimento (2022), Leda Maria Martins (2022), Lélia González (2022), Ariella Azoulay (2024), Marina Feldhues (2025), bell hooks (2019) e outras. Da mesma forma em que está posto da sua participação histórica enquanto artifício de dominação hegemônica das narrativas coloniais.

Com este trabalho não pretendo analisar as imagens coloniais e as consequências de suas marcas para as populações negras e indígenas brasileiras, mas partir desta afirmação que está posta enquanto dados formativos, não somente enquanto informação e marcadores históricos, mas enquanto fundamentos e organizadores de saberes.

Assim, aproveito as linhas introdutórias para me apresentar enquanto uma pesquisadora da imagem, dos cinemas negro e indígena cearenses, uma mulher cis negra e nordestina, mãe, candomblecista e filha carnal das ausências da memória e do pertencimento. Escrevo, também, a partir do meu corpo-imagem-território, em primeira pessoa. Acredito ser um método de escrita que se adequa aos meus objetivos e onde recauculo rotas e configurações da escrita acadêmica implicada.

Dessa forma, retorno e pontuo que minhas afirmações em linhas acima dialogam com dados nada animadores: a começar pelos tantos números que denunciam o feminicídio no Ceará⁵, sendo ainda o estado em primeiro lugar a mais matar pessoas trans e travestis do nordeste⁶, anunciando Bom Jardim, Jangurussu, Messejana e Jardim das Oliveiras como os bairros com maior número de violência contra a mulher.

Esses dados somados ao que temos como ausências de mulheres, sobretudo negras ou indígenas em lugares de liderança, seja no campo da política, no meio corporativo, na arte ou no cinema, também são números que se anunciam aos olhos de quem está disposto a ver. Imagens que repercutem entre ganhadores de prêmios em concursos fotográficos, ou mesmo nos prêmios mais populares mundialmente como Globo de Ouro e Oscar. É possível

⁵ Disponível em

<https://www.gov.br/secom/pt-br/assuntos/noticias-regionalizadas/ligue-180-central/no-ceara-ligue-180-registra-aumento-de-34-1-nas-denuncias-em-2024>> último acesso 01/03/2025 às 14h30.

⁶ Disponível em

<https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2025/01/28/ceara-foi-o-estado-do-nordeste-com-mais-assassinatos-de-pessoas-trans-e-m-2024-diz-dossie.ghtml>> último acesso 01/03/2025 às 14h11.

conseguir, sem dificuldades, uma grade com as imagens dos vencedores das últimas décadas e observar o tal padrão se repetir. O mesmo padrão que carrega consigo o privilégio de estar distante dos alvos que capturam seletivamente uma cor, uma raça, uma classe e um gênero.

Mas o pensamento das imagens muitas vezes reluta em deixar desvelar muitas de suas motivações históricas e suas metodologias. Assim, não importa apenas desvelar os malefícios da imagem. É necessário desmontá-la, interromper seu fluxo, incidir sobre ela, propor outras possibilidades de sua produção e registro (MARTINS, 2022, p. 164).

Seguindo as pistas da autora carioca Leda Maria Martins (2022) para desmontar e interromper o fluxo da imagens que aprisionam, violentam e apagam, escolhi o cinema de mulheres negras e indígenas para pensar, não em rotas de fugas, mas em fabulações (Saidiya Hartman, 2020) de imagens e narrativas possíveis, a partir de performances que instaurarem configurações no tempo presente.

Por mais que o objetivo não seja de analisar imagens coloniais com a intenção consciente da mínima possibilidade de interrupção da repetição de violências contra corpos negros ou indígenas, imagens contracoloniais serão utilizadas com o objetivo oposto. Hartman (2020) nos apresenta o método Fabulação Crítica que instaura a escrita de seu artigo *Vênus em dois atos*. Nele, a autora americana retorna à Vênus uma personagem que se repete em escritas coloniais com o objetivo de interromper seu fluxo.

Aplainando os níveis do discurso narrativo e confundindo narradora e falantes, eu esperava iluminar o caráter contestado da História, narrativa, evento e fato, derrubar a hierarquia do discurso e submergir a fala autorizada no choque de vozes. O resultado desse método é uma “narrativa recombinate”, que “enlaça os fios” de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro, recontando a história da garota e narrando o tempo da escravidão como o nosso presente (HARTMAN, 2020, p.29).

Pondo em diálogo, a autora palestina Ariella Azoulay (2024) propõe a centralidade de análises, acerca das imagens, em pessoas e desmantela a narrativa violenta a partir da ruptura com a repetição colonial. Para a autora, a fotografia é um encontro. Entre quem a faz, quem a fez, quem aparece e quem a vê. Para entender uma fotografia histórica concebendo o conceito de Azoulay (2024) é preciso desaprender e reconfigurar as rotas.

Para Azoulay (2024), o desmantelamento surge ao romper com o pacto imperial que insiste nas imagens violadoras de corpos dissidentes e restaura a contra lógica do tempo linear, trazendo a história da fotografia para pôr em xeque a ideia da falácia dos

descobrimientos e questiona a relação entre a autoria e o espectador propondo o desaprender com uma metodologia do Encontro.

O tempo para Leda Maria Martins (2022) é como uma espiral onde “tudo vai e tudo volta” (p.132). Nesse espaço onde o motor que movimenta o tempo é a memória e o portal é o corpo em um “lugar de transferência” (p.131) onde seus gestos são adquiridos na contra linearidade espiralar do tempo.

Memórias apagadas, ou mesmo ausentes e irrecuperáveis, memórias silenciadas, ou mesmo recuperadas, mas memórias indomesticáveis. Este, portanto, é o fio condutor que me guia nesta escrita, onde, num conjunto de arranjos que promovem sentido diante das sujeitas desta pesquisa de maneira que estejam ao centro nesta encruzilhada de saberes.

Desse modo, proponho uma escrita com metodologia onde habitam a possibilidade do encontro de Ariella Azoulay (2024), fabulação crítica de Saidiya Hartman (2022) e a encruzilhada de Leda Maria Martins (2022) para analisar dois filmes cearenses: *Mulheres Árvore* da diretora e roteirista Wara⁷. Outra, O primeiro movimento é explosão, da diretora e roteirista Grenda Costa⁸. De um lado, uma mulher indígena graduada em cinema pela Universidade Federal do Ceará (UFC) com especialização em direção ficcional pela escola internacional de Cuba, do outro, uma mulher negra periférica nascida no interior do Quixadá graduada pela mesma universidade (UFC) que já acumula alguns títulos e prêmios cinematográficos.

As escolhas materializadas pelas diretoras dos filmes que aqui serão analisados também precisam ser pontuadas nestas linhas introdutórias. Uma vez que estamos falando de obras ficcionais, uma escolha e artifício narrativo, em filmes que trazem a luta, a memória e o pertencimento enquanto resposta nesta ocupação políticas de mulheres negras e indígenas no lugar da direção fílmica.

Entendendo que estamos em um território que, para acolher os interesses da branquitude colonial, apagou a existência de pessoas negras indígenas escalando em uma interseccionalidade⁹ (Collins, 2021) como nos lembra em dados Gomes (2024): “Nas décadas de 1930 e 1940, o discurso da formação da identidade cearense passa por uma sofisticação,

⁷ Disponível em <<https://encurtador.com.br/qxP7k>> último acesso dia 01/03/2023 às 18h10.

⁸ Disponível em <<https://encurtador.com.br/Da433>> último acesso dia 01/03/2025 às 18h20.

⁹ “A interseccionalidade se baseia em termos sintéticos para examinar como tais sistemas - por exemplo: os de raça e gênero ou classe e nação - estão interligados” (Collins, 2021. p.12).

de modo a identificar o “tipo cearense” na formação nacional. O cearense, então, é identificado como um “mestiço” ou “pardo” (p. 180).

As escolhas para que este trabalho acontecesse foram pensadas, entendendo que aqui também é um espaço de denúncias e de exaltações dos pactos que queremos seguir, com as devidas profundidades e responsabilidades para responder: O que é possível fabular com o cinema de mulheres negras e indígenas a partir de metodologias contracoloniais?

Assim, encaro que ainda se faz preciso a presença de mulheres negras no lugar da escrita e na análise fílmica (bell hooks, 2019) em busca de aprofundamento em campos e autoras para uma produção de conhecimento capaz de promover a liderança elevada em raça¹⁰ e gênero em todos os âmbitos uma pesquisa participativa o olhar e a representação das mulheres negras e indígenas no cinema realizado no, para, sobre o território Cearense.

A utopia que hoje perseguiamos consiste em buscar um atalho entre uma negritude redutora da dimensão humana e a universalidade ocidental hegemônica que anula a diversidade. Ser negro sem ser somente negro, ser mulher sem ser somente mulher, ser mulher negra sem ser somente mulher negra. Alcançar a igualdade de direitos é converter-se em um ser humano pleno e cheio de possibilidades e oportunidades para além de sua condição de raça e de gênero. Esse é o sentido final dessa luta. (Carneiro, 2003.p.5)

2. Memória e ficção, mulheres negras e indígenas na direção fílmica do Ceará

A escolha das duas Obras *Mulheres Árvore* (2022) e *O primeiro movimento é explosão* (2022) para compor em análise neste trabalho, primeiramente, se deu por se tratarem de duas ficções. No campo das produções, muito falamos sobre as demandas de produtoras negras ou indígenas carregarem o peso de ainda precisarem denunciar as ocorrências violentas com seus ancestrais, parentes ou tomadas de suas terras. A ficção ativa o elemento da performance em um outro nível, no nível da imaginação. A possibilidade de criar algo que ainda não aconteceu ou que já aconteceu gera questionamentos, afinal, podemos? Foi dado às mulheres negras e indígenas o direito de imaginar, sonhar e criar realidades outras?

No entanto, ambas as obras, apesar de ficcionais, apresentam elementos dos quais podemos encontrar em cada grupo da qual as diretoras pertencem. É aqui que a bibliografia escolhida entra: como busca por uma construção de uma análise capaz de observar aspectos

¹⁰ O conceito de raça aqui utilizado é o empregado pelo IBGE, onde o instituto classifica a população brasileira em cinco categorias: branca, preta, parda, amarela e indígena. Onde são considerados negras/os a população preta e parda. Disponível em <<https://www2.senado.leg.br/>> último acesso em 23/02/2026 às 10h32.

em culturas e/ou grupos comumente lidos ou analisados enquanto objetos. Vamos observar a figura 1, não é a primeira cena, mas faz parte das imagens de abertura do filme *Mulheres Árvore* (2022). O curta se passa todo em preto e branco e apresenta em várias cenas um lugar comum.



figura 1: mulheres saem de dentro da árvore (filme *Mulheres Árvore*, 2022)

Em obras ficcionais, podemos esperar muita coisa acontecer com a liberdade que se tem para criar. Fabulo, primeiramente, no território da ficção para mulheres que a utilizam com o objetivo de denúncia onde seus sonhos parecem ser a libertação de imagens antes aprisionantes. As imagens são repetidas, mas a narrativa é ficcional.

A cena de abertura do filme é uma mata aberta onde mulheres saem de uma mata fechada, em um tempo estendido e vagaroso. Andam em fila, uma a uma, e após um tempo vagaroso aparecem em outro cenário, dessa vez, uma casa, semelhante à uma “casa do interior”. Sem elementos considerados “de luxo”, o ambiente pode ser o elemento de conexão com aquelas ou aqueles que o olham. Familiar.

Apesar dos cenários apresentados serem estes considerados popularmente como “simples” é preciso ter cuidado para que não caiamos na armadilha da romantização. Mesmo que haja possibilidades de felicidade, harmonias, espaços verdes carregarem suas belezas paisagísticas, é um cenário onde há, politicamente, menos assistência. E é esta a sensação inicial do filme: O que esperar para um futuro em um espaço onde o tempo e o movimento parecem não passar?

De acordo com Bezerra & Nunes (2021) a sociedade tudo fez para que o embranquecimento acontecesse, onde a ideia de civilização e futuro estivessem associadas, intrinsicamente à conquistas, e dessa forma, pessoas racializadas não só trabalharam para a classe dominante conquistar seus futuros como tiveram que lutar contra a extinção de seus povos.

Diante do contexto desde as invasões coloniais e seus marcos temporais, é inclusive, possível observar as suas marcas e a importância do Movimento Negro no que tange movimentações sociais e de lutas territoriais, que aqui seguem afirmados por Bezerra & Nunes (2021): “Portanto, toda e qualquer cultura não europeia foi considerada menos evoluída” (p.54).

Uma cena como essa (*figura 1*), portanto, não pode ser observada enquanto uma cena meramente desapropriada de seu contexto, pois ela pode se assemelhar ao comum daqueles ou daquelas que vivem ou viveram as marcas das tantas desterritorializações, sendo obrigadas ou obrigados a lutarem por direitos básicos humanitários. Uma cena de um possível “lugar comum” pode ser capaz de denunciar um território que pode ser simples, mas passar pelos acordos pelas demarcações.

Os Movimentos Negros ligam-se à luta constante contra toda uma estrutura racista que delimita os corpos negros de adentrarem em alguns espaços que deveriam ser seus, não só por reparação histórica, mas porque são corpos que também merecem ter uma humanidade reconhecida na sociedade brasileira (bezerra&nunes, 2021, p.53)

O conceito de performance do qual Leda Martins (2003) propõe ajuda a pensar a partir do gesto artístico de criar uma ficção em obra cinematográfica. De acordo com a autora, assim como outras manifestações artísticas, o cinema não é apenas “um meio de expressão simbólico” (p.65), mas carrega em si aquilo que constitui a performance em si.

Para entender esse conceito, a autora em seus escritos, nos apresenta as possibilidades não hierarquizadas das quais o termo performance possibilita, detendo uma grande magnitude, encarar não apenas o que se é processado enquanto dinâmica, mas as relações em si. Junto dessas relações habitam seus gestos e suas repetições, que não são apenas gestos, mas performativos.

Ao recriar um gesto, um ato, recria-se também, uma memória, a partir de uma repetição, “não uma memória tal qual, mas a sua performance” (p.69), o que, através de reconhecimento em tela, na relação com espectadoras e espectadores, ela continua o ato da

repetição. Portanto, mesmo que ordinária, as cenas recriadas (seja *figura 1* ou quaisquer que surjam aqui) instaura possibilidades de memórias a partir de seu encontro com seus e suas espectadores/as. Os tantos objetos que ali, mesmo que parados, refazem a imagética de gestos, a partir da mesa ali deixada, um tronco de um coqueiro que em breve cairá, ou a própria mata para capinar. Além dos movimentos dos corpos, que ao andar em linha, sem necessidade espacial, também anunciam um gesto.

Imaginar mundos possíveis também é um desejo indígena. Tanto Sonia Guajajara (2020) quanto Ailton Krenak (2020) em escritas realizadas por ambos em plena pandemia do coronavírus, um momento em que muitos viveram no mais explícito medo da extinção que se anunciava desde as invasões. Enquanto a autora indígena Guajajara (XUKURU-KARIRI, 2020) sonha com o retorno à terra mãe demarcada, Krenak (2020) se impõe na luta pela liberdade em sonhar, ocupando o escopo social com a mesma permissão dada aos brancos, uma vez que “pensar o mundo pela lógica das disputas virou a razão da humanidade, como se essa ideia tivesse uma natureza própria” (krenak, 2020, p. 21).

Termino esta carta apresentando a você, Brasil, o meu sonho, porque temos que sonhar, como bem diz o meu parente Ailton Krenak, por isso, eu lanço, mais uma vez, os meus sonhos neste papel: quero que os povos indígenas tenham seus territórios garantidos, quero as demarcações necessárias para isso, o retorno à mãe terra, a Mãe de Todas as Lutas, a qual dedicamos nossas vidas por muitas gerações. Isso é o Bem Viver. Essa é a ideia de Bem Viver na qual acredito. Esse é o sonho e a realidade que ainda verei em vida (Guajajara, 2020, . P.24).



figura 2: primeira cena: um rosto.



figura 3: de volta pra casa

Já na cena inicial do *O primeiro movimento é explosão* (2022), um rosto (*figura 2*), parece uma pessoa aflita, pensativa, mas é uma pessoa jovem, estudante, fazendo necessidades básicas em local público. A cena configura a repetição de um gesto que habita o imaginário de muitos estudantes e trabalhadores que levam horas em transporte público.

Nesse caso, seu rosto revela o território da trama, sua própria morada, que ainda como a anterior (*figura 1*), segue ordinária, rotineira e empurrada à margem fora dos padrões estéticos da branquitude.

Na cena, a jovem está acompanhada por mais duas pessoas que cuidam para que ninguém veja a situação, que embora rotineira, constrangedora. Após o ato comum, as três seguem em caminhadas em ruas escuras, urbanas, aparentemente em zonas periféricas, com passos apressados e intrigantes junto ao som de fundo que orna com tambores alimentando uma cena de tensão e, ao mesmo tempo, de um lugar cultural, para a próxima cena: o portão de uma casa (*figura 3*).

Escolhi estas duas cenas específicas enquanto aberturas do filme curta ficcional em questão, regido pela diretora Grenda Costa, pelas tensões apresentadas em situações rotineiras. Quando assisti pela primeira vez, me veio, quase que instantaneamente, a pergunta: que jovens e estudantes negras/os e periféricas/os ou não se identificam com os sentimentos de apreensão ou aflição em situações do cotidiano? Seja ao urinar na rua por já ter passado um dia inteiro longe de casa da faculdade para o trabalho ou por muito tempo transitando em transporte público, cujas ruas, são o espaço que permeiam a maior parte do seu tempo, seja ao chegar em casa, que mesmo sendo seu espaço de morada e acolhida do portão pra fora o que habita é a insegurança iminente.

No entanto, ao se configurar em um espaço para recriar gestos que, por ora, muitos, para além de buscar repetir, buscam também apagar, e dessa forma também abre espaço para pensar sobre o lugar da ficção: criar aquilo que não se quer repetir, ao repetir. Fabulo aqui, não a partir de sonhos, mas de perspectivas. Muitas das escolhas de jovens que seguem as escolhas pela continuidade dos estudos, na área acadêmica, não somente se tornam as únicas de suas famílias, como elas “abrem portas¹¹”.

O filme da diretora e roteirista Grenda Costa, traz em seu cerne várias situações das quais estudantes periféricos da universidade pública passam. De acordo com essa cena, o “voltar para a casa”, também compõe um desses quadros. Para a leitura desta cena, para que eu seja digna com a metodologia escolhida (das encruzilhadas de Leda Maria Martins (2003)), fui buscar no histórico da luta pelas cotas raciais, uma vez que, estamos diante de corpos dissidentes que até algumas décadas não eram permitidos adentrar os portões das escolas na educação básica do Brasil.

¹¹ Frase popularmente conferida à autora Conceição Evaristo.

Dessa forma, é celebrado, pelos movimentos sociais e raciais, a implementação da lei de cotas desde o início dos anos 2000 em nosso país. Mesmo que com os devidos cuidados, entendendo que ainda é preciso lutar pelo cumprimento destas leis para que não sejam enviesadas e que sejam entendidas pela sua importância, já é possível ver a estética do ambiente universitário semeado por corpos frutos de políticas públicas. Arilson Gomes (2024) apresenta os dados detalhados pelos quais passaram esses corpos.

As cotas, no País, existem desde o início dos anos 2000. (...) No âmbito do Poder Executivo Estadual, a Lei 17.432/21, reserva para candidatos negros 20% (vinte por cento) das vagas oferecidas, considerando regionalização e especialidade, em concursos públicos destinados ao provimento de cargos ou empregos integrantes do quadro de órgãos e entidades públicas estaduais, incluídas as empresas públicas e sociedades de economia mista (GOMES, 2024, p.178).

Percebo como esquecemos de que essas leis estão falando dos lugares pelos quais os corpos estão autorizados a estar, se assim quiserem. De maneira filosófica, é assim que leio as leis de cotas: portas que se abrem em 20% (por cento) de espaço para que corpos negros, indígenas ou quilombolas (os que quiserem) possam entrar em salas de aulas universitárias. Com isso, a cena “volta para casa” (*figura 2*) ganha este elemento da luta cotidiana.

No dia 17 de Setembro de 2024, tive uma conversa com a cineasta Grenda Costa. A conversa pretendia ser breve, como primeiro movimento de triagem para entender ainda que caminhos eu iria trilhar enquanto pesquisadora no curso de doutorado. Eu estava, fisicamente, localizada na Universidade Federal do Ceará, no bloco do centro de humanidades II. Sentei no chão portando caderno, caneta e celular, e em meio ao intervalo de uma disciplina da qual eu estava cursando na época, fiz uma chamada de vídeo com a diretora.

De início, minha primeira pergunta para Grenda foi referente a interferência da memória em sua obra: “Seu filme possui algum atravessamento da memória?” E a diretora afirmou veementemente de que sim, “*o primeiro movimento é explosão* reflete as memórias de uma época vivida pelos estudantes de uma época pré-pandêmica e pós golpe com a presidenta Dilma Rousseff (2015), que sofriam com as movimentações truculentas políticas, mas que começaram a acessar as universidades a partir das leis de cota mesmo sofrendo resistências”, conta.

Os tais movimentos truculentos envolvendo as políticas da época vivida pela diretora e roteirista do filme em questão, não estão expropriados ainda dos dados apresentados pelo autor Gomes (2024), quando cita o quanto as cotas também podem refletir um movimento

que caminhada no extremo oposto e o quanto, nesse mesmo caminho, as identidades negras sofreram e ainda sofrem por, não só, um apagamento mas invisibilidades e negações.

Historicamente, as populações afrodescendentes foram reconhecidas pejorativamente como “negras”, como pontua Achille Mbembe (2014), tendo na modernidade os mesmos tratamentos discriminatórios, independentemente das regiões em que as suas presenças fossem indiscutivelmente constantes, por conta da escravidão e de seus reflexos pautados na invisibilidade elaborada pela racionalidade ocidental. No Brasil e no Ceará, não foi diferente (Gomes, 2024. p.179).

Uma vez que a cineasta aponta seu trabalho enquanto diretora e roteirista negra e periférica, nascida no interior do Ceará, filha de sindicalistas, que fez a travessia para a cidade para cursar uma graduação, como “uma estratégia de luta” quando, principalmente, ela escolhe a dedo as pessoas que interpretam as personagens, e ocupam também os vários lugares da produção técnica de seu trabalho. As fabulações se alinham em encontros.

Muitas de nós fomos os sonhos de nossas mães e avós. Mesmo que de forma inconsciente, ou no reflexo do agrupamentos de violências que nos empurra a existência para realizações de sonhos das que vieram antes. E, por mais que existam os processos de silenciamento nos percursos, estamos dando certo. Grenda Costa e Wara realizaram esses e outros filmes e carregam em seus nomes a história e o desejo das conquistas de muitas de nós.

Conversar com Grenda não foi revelador; as fabulações seguiram de encontro aos seus relatos. Mas não descarto sua importância, sobretudo, quando ela cita ainda a ausência de uma pluralidade de corpos ocupando lugar de liderança nas produções de obras filmicas, sejam das categorias de ficção ou outros gêneros como documentários. De acordo com Grenda Costa, isso ocorre porque há um pacto muito grande nas escolas desses nomes que se apresentam enquanto estratégias para muitos que atuam de maneira independente no mercado do cinema no território do Ceará. Para ela, alguns nomes são escolhidos pelos seus sobrenomes, tornando ainda mais distantes mulheres, mulheres negras, indígenas, pessoas trans e travestis ocuparem este espaço.

Por isso, mais uma vez, retorno para a cena que abre o seu filme (*figura 2*). É possível, ainda mais, sentir de maneira mais vívida que tensão é essa apresentada no olhar da personagem ao voltar para casa. Tão atemporal quanto precisa é a escrita de Marielle Franco (2017) que chega de encontro às experiências trazidas por Grenda, não obstante, ocorridas no mesmo período. Em sua pesquisa, Franco (2017) ao explicar as consequências das tantas

variáveis de existências das mulheres, é importante dizer que Marielle as cita enquanto método utilizado por ela para a pesquisa em questão. Aqui, um de seus trechos conversa com a diretora, e ainda, reafirma com o que Sueli Carneiro (2024) diz sobre “O discurso da democracia racial negava a existência de racismo no Brasil” (p.39).

Há vários aspectos que são consequências das especificidades das mulheres faveladas e que cabem destacar para se ter noção das diferentes escalas de desigualdades sociais, econômicas e culturais: 1) local de moradia com poucos equipamentos do Estado e sem realidade de transportes em tempo e condições com menos investimentos, independente se afastados das localidades que agrupam o maior número de equipamentos de estudo, artes e trabalho, o que gera impacto nos tempos utilizados para estudo, trabalho, lazer e vida familiar; 2) a diferença de condições na classe, pois, ainda que sejam todas trabalhadoras, vivem efeitos e consequências diferenciadas impulsionadas por precários direitos trabalhistas e contratos de trabalho; 3) a exposição a situações de violência letal e de discriminação, com grande impacto de estigmatizações; 4) a potência criativa e inventiva, motivada pela necessidade de superar as condições objetivas e para conquistar espaços distintos de convivência na cidade que se materializam no campo das artes, da educação, em atuações políticas e em formas de trabalhos diversos para suas subsistências (Franco, 2017, p.90).

Mais à frente, em movimento circular nesta escrita, voltarei a obra *Mulheres Árvore* (2022), no entanto, o enredo com poucas e pontuais falas unidas aos sons de fundo que intercalados entre vozes de crianças e adultos brincando e conversando ao redor, da natureza ali apresentada também contém efeitos sonoros ao fundo aproximando às ideias de futurismo mesmo que, com cenas que parecem estar presas à um passado com imagens todas em preto e branco e que alimenta sentimentos de tensão e angústias.



figura 4 - da janela *Mulheres Árvore*(2022)



figura 5 - da janela *Mulheres Árvore*(2022)



figura 6 - apenas uma jovem

Esses arranjos escolhidos pela diretora e roteirista Wara demonstram as possíveis violências sofridas por essas personagens que, por se tratarem de mulheres e ao mesmo tempo ao performarem em cenas em total silêncio, transmitem uma sensação de apatia perante a vida cotidiana no filme apresentado. No quadro da janela (figura 4), as personagens todas se acomodam naquele ambiente um pouco escuro contrastado pela luz que entra da

janela. Uma senta perto da iluminação natural, a outra, com a criança, senta à mesa, uma outra adentra para ao fundo da casa e ainda aquela que se aproxima do móvel que está na parede à direita. Todas com semblantes contemplativos como se estivessem à espera de algo muito importante e ao mesmo tempo à espera de um absoluto nada.

Dessa forma, me veio a pergunta, enquanto mulheres brasileiras e nordestinas, a depender da situação em que se vive (Franco, 2017) o que dá para esperar? Em se tratando de uma obra de ficção, e se o filme estiver falando de um momento de sonho ou de conexão com tempos que não os do presente? E se o sonho dessas mulheres seja justamente que o tempo se acalme, ou desacelere e elas virem árvores?

Patrícia Hill Collins (2021) permite pensarmos sobre uma liberdade para falar amplamente sobre as violências sofridas para que a realidade mude. Para ela, as violências sofridas por mulheres não são contadas como deveriam e caem nas inúmeras possibilidades de interpretação. O cinema ficcional pode ser uma oportunidade que se apresenta aqui ao recriar situações capazes de transmitir sentimentos de situações que, facilmente, aconteceram ou acontecem na vida real. “Não podemos mudar as realidades de violência para a nossa conveniência, mas podemos alterar as histórias que contamos para mudar tais realidades” (p.10).

Apesar das histórias distintas, as mulheres de cor ou mulheres do Terceiro Mundo, como se autodenominavam na época, partilhavam aspectos de raça, gênero, sexualidade e violência. A expressão “mulheres de cor” condensou a política de coalizão que unificava as mulheres em torno do problema social partilhado da violência (Collins, 2021. P. 14).

O tempo parece não passar (*figura 5 e figura 6*), algumas cenas com os rostos de cada personagem são apresentadas de maneira a apreciar o tempo, como se ali houvesse o exposto latente de uma memória, parte irrecuperável, parte inapagável e, portanto, constante. A jovem (*figura 6*) vagueia pelo celular, mas logo desiste, encosta o celular em seu colo e observa ao redor, talvez não encontrou o que buscava ou talvez, o que buscava já estava ali.

A cena que a seguir é, para mim, o ápice de *Mulheres Árvore* (2022): Uma senhora, talvez a personagem com mais idade desta possível família de mulheres, a mesma da *figura 5* vai até o seu guarda-roupa e pega um algo que assemelha a um jornal, ou uma revista antiga que, aparentemente, está guardada ali há muito tempo. Ao folhear vários retratos aparecem. Nos retratos, rostos. De diversos fenótipos, gêneros e idades.



figura 7 - Memórias

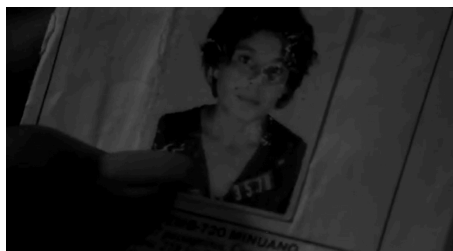


figura 8 - Retratos

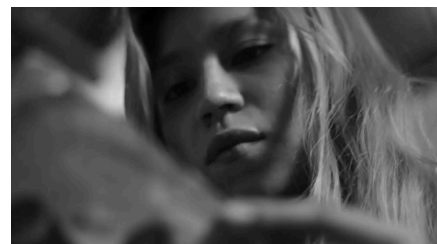


figura 9 - ainda no mesmo lugar

As legendas que aparecem junto às imagens estão em desacordo e não dialogam com a situação. As fotografias lembram os retratos de desaparecidos que antigamente eram publicados em jornais. Após a senhora observar muito aqueles retratos todos, demonstrando, mais uma vez a presença do elemento da memória como ponto central, a câmera volta, novamente para o rosto da senhora, dessa vez, ela já não tinha tanta idade, ao contrário, estava bem jovem. Há quanto tempo ela está à espera ou luta por aqueles rostos? Ela os conhecia? Ou simplesmente se sentia jovem novamente ao recordar?

Penso o quanto as cenas de ambos os filmes escolhidos, tanto de *Mulheres Árvore* (2022) quanto de *O primeiro movimento é explosão* (2022), se observados longe dos instrumentos de consciência racial, ou pelo grupo dominante, podem, facilmente, ser interpretados distantes de seus contextos e correndo o grande risco de serem colocados no lugar da banalização. O silêncio das *Mulheres Árvore* (2022) e as tensões no olhar de *O primeiro movimento é explosão* (2022) lidos de forma a silenciar, mais uma vez, corpos dissidentes. E se não fossem as mulheres negras ou indígenas na direção desses filmes?

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. (Carneiro, 2003. p.1).

Assim, se faz a importância de uma epistemologia capaz de dar conta de uma análise de filmes de obras racializadas que buscam recompor, recontar ou apagar memórias de violência. Dessa forma, “Quantas vezes desviamos o olhar, justificamos ou permanecemos indiferentes ao sofrimento que a violência gera?” (Collins, 2021.p.10). E assim, as cenas de *Mulheres Árvore*, 2022 seguem dessa forma como menciona a autora estadunidense: dentro

da vida pacata apresentada, rostos apáticos seguem na trama do curta na constante espera, rememoradas, indiferentes e ficcionadas.

3. Metodologias e epistemologias circulares e para análises de filmes

Esù faz o erro virar acerto, é o que diz um provérbio africano, o orixá da comunicação, como pontua Lélia Gonzalez (2022). Dentre várias funções do orixá, uma delas é a de nomear. Exú engole todos os orixás e os regurgita um a um dando o nome de cada um deles (William, 2019). É o orixá que abre o mercado, o das negociações (Prandi, 2020), que leva a informação e garante que ela seja entregue devidamente ao remetente, aquele que abre os caminhos. Para Leda Maria Martins (2022), “Èsù funciona como o princípio do qual emergem as possibilidades de criação e tradução de saberes” (p.53).

Para a autora nigeriana Oyèrónké Oyewimí (2002), os saberes que se instauram na perspectiva iorubá antes dos seus processos marcados pela colonização é a cosmopercepção. Saberes pelos quais Martins (2022) apresenta a Encruzilhada enquanto “ponto nodal que encontra o sistema filosófico-religioso de origem iorubá uma complexa formulação” (p.52), uma reunião de teorias e saberes encontrados em períodos pré-colonização fundantes de organizações e civilizações de extrema importância.

O local da Encruzilhada é um local da ação, onde saberes, corpos, performances e gestos se encontram e são realocados para o centro das movimentações. Ela (a encruzilhada) “nos oferece a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam (...) (Martins, 2022, p.51). Desse modo, escolhi este método com o objetivo de centralizar a pesquisa nas sujeitas, mas também para que fosse considerando suas escolhas filmicas, resultados das obras, cenas, em uma espiralar que nomeia a afrocentralidade no encontro com saberes de mulheres.

Por volta do minuto 11’11” do curta *Mulheres Árvore* (2022), uma das personagens, que estava sempre exercendo o gesto de segurar o seu bebê no colo, aparece olhando para o lado de fora da janela. Seu olhar é distante, mas também curioso. O movimento ao redor parece estar parado. O que há para fazer? Mesmo com um olhar quase apático, ela resolve responder a algo que vem em sua mente. Ao se pôr de perfil, a personagem resolve segurar um espelho que cobre o seu rosto. O gesto é devagar, lento, mas promove uma série de

filosofias sobre o espelhamento. Com um espelho no rosto, podemos pensar, a partir da encruzilhada no encontro, o questionamento do *Outro* (Kilomba, 2020).

A cena se repetiu em muitos ensaios fotográficos na época conhecida como pós pandêmica em 2021. Cobrir o rosto com o espelho, denuncia um *outro* e apaga o rosto que ali está. Neste caso, além de ausente, é ainda silenciado. A cena caberia em todas as personagens da trama de *Mulheres Árvore* (2022), foi a mãe, cuja criança ainda está em seu colo a executou.

Entre a encenação e a realidade, com fabulações críticas ou reconhecimento histórico do local da mulher no cinema e na vida, as escolhas da cineasta Wara revelam suas possíveis histórias. Não somente suas, como de sua família. O filme foi realizado com produção coletiva com participação de suas familiares. Todas mulheres.

Após ostentar o seu dito *outro*, a personagem tira do rosto o espelho que encara a câmera. Romper com a quarta parede para a personagem foi olhar como quem impõe a sua história e a sua verdade através de seu olhar. Um rosto em um corpo que carrega uma história, uma memória e que está vivo.

De acordo com Franco (2017) “Os estereótipos associados ao que é ser uma mulher e as expectativas sobre como devemos nos comportar são facetas do discurso institucional e hegemônico ainda profundamente conservador e reacionário” (p.94), e por isso, quando uma mulher encara uma câmera, retirando as máscaras impostas pelos ditos outros, ela rompe, também, com os estereótipos a ela atribuídos.

Impossível não reconhecer as ausências que as imagens, mesmo que em uma trama de ficção, denunciam. Validar não é o mesmo que cair na armadilha do enaltecimento do sofrimento povo negro como única forma de expor esta história. Junto ao enaltecimento desse sofrimento que se repete pelas lentes coloniais habita a romantização da opressão. Importante que possamos pontuar e dar os devidos nomes como forma de regurgitar o que não nos serve, nem nunca serviu.

Em retorno a Marielle Franco (2017) como forma de destacar e circularizar os encontros pelas encruzilhadas aqui propostas: que mulheres negras e indígenas ocupem o lugar da criatividade mesmo que com o objetivo de luta recriando cenas alternativas em performances que deseja-se não repetir.

(...) a potência criativa e inventiva, motivada pela necessidade de superar as condições objetivas e para conquistar espaços distintos de convivência na cidade que se materializam no campo das artes, da educação, em atuações políticas e em formas de trabalhos diversos para suas subsistências (Franco, 2017, p.90).

Processos de violência, sobretudo contra a mulher, afetam e afetaram não somente os direitos básicos de pessoas que foram negadas à sua própria história e imagens ou o simples ato de sonhar em sua total liberdade como impossibilitaram a sua imagética seguir um curso a partir de seus próprios olhares, esvaziando ainda, qualquer humanidade associado à estética negra ou indígena. Dessa forma, as diretoras Wara e Grenda, devolvem em suas obras todas essas possibilidades com a arte e a criatividade. Além de toda uma equipe que esteve reunida para execução das capturas que repetem histórias.

Já em *O primeiro movimento é explosão* (2022) a sonoridade é pautada pela vivência na cidade, meio urbano com cenas em muitos diálogos. A história conta como vários/as estudantes de uma universidade resistem a várias situações que violam seus direitos ao adentrarem neste território, portanto, um grupo dessas pessoas cujos quais moravam juntos, em uma espécie de república, as conversas são constantes. Algo não se diferente da obra *Mulheres Árvore* (2022): repetições de performances de cenas do cotidiano.

Uma cena que promove sentimentos de conexão e de possível promoção do gesto de semelhança com espectadoras é a cena da carteirinha de estudante (*figura 9*): uma das personagens, ao chegar na universidade é barrada por um policial truculento que solicita, de forma agressiva a sua carteirinha de estudante para que a mesma possa entrar no campus da universidade em que estudava.



figura 10 - carteirinha de estudante

A solicitação do segurança é negada. A personagem, citar e nomear os seus direitos, entra na universidade, mas é impedida e empurrada contra as grades. A situação causa mal

estar nos outros personagens e causou em mim. Cena do cotidiano que, por mais que se repita, gera angústia e repúdio. É o sentir na pele. Recriar um gesto, repeti-lo com o intuito transformador de reparação e interrupção de sua repetição na vida cotidiana.

Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (Martins, 2003, p. 66).

No entanto, estamos falando de uma criatividade aqui apresentada pela ótica cinematográfica realizada por uma mulheres: indígena e negra. Onde suas/nossas imagens estão em constante disputa territorial. Acompanhamos em tempo real em audiovisual jornalísticos (especialmente em mídias negras e indígenas) a dominação de corpos dissidentes. Nossos corpos.

Para Azoulay (2024) “é essencial desfazer a operação do obturador do espaço, tempo e corpo político, as três dimensões por meio das quais a violência imperial opera” (p.28) e sugere o enaltecimento de autoras e autores que promovam imagens contracoloniais. Desaprender o imperialismo é romper com a lógica do tempo linear onde dita quem fala, quem cria, quem detém beleza e quem descobre.

A fotografia, segundo a história potencial de Ariella Azoulay (2024) , foi o braço direito da colonização. Fundada e utilizada para e com o objetivo de domínio de corpos, narrativas e imagens. Ao nos colocarmos no encontro com narrativa promovidas por mulheres negras e indígenas, com protagonismos negros e indígenas em uma escrita negra promovemos a contracolonialidade.

Quando a fotografia surgiu, ela não interrompeu esse processo de pilhagem que tornou os outros e seus mundos disponíveis para alguns, mas, ao contrário, acelerou-o e forneceu mais oportunidades para que ele prosseguisse. Nesse sentido, o obturador da câmera desenvolveu-se como uma tecnologia imperial (AZOULAY, 2024, p.22).

A Fabulação crítica me põe a pensar sobre o gesto de ficcionar histórias a partir de corpos racializados. Não somente racializados, mas em consciência racial, com intuito de pôr em cena aquilo que lhe vem em sonhos. Criar, mesmo que uma ficção, não vem do nada. O que habita no subjetivo de mulheres negras e indígenas na direção de filmes é, muitas vezes, o sonho de livrar-se das dores.

Se não é possível desfazer a violência que inaugura o escasso registro da vida de uma garota ou remediar seu anonimato com um nome ou traduzir a fala da mercadoria, então com que finalidade contamos tais histórias (HARTMAN, 2020, p.27) ?

4. Considerações finais

Para Azoulay (2024) “as fotografias não falam por si próprias” (p.196). É preciso que mais mulheres racializadas e em promoção da consciência racial e pela luta dos direitos e da criação analise, a partir de suas ferramentas escolhidas, os filmes que desejam escolher enquanto seus objetos de estudo.

Enquanto mulher, negra e nordestina, posso afirmar que executei esta escrita de maneira fluida e marcada pelos encontros entre as diretoras Grenda Costa e Wara. Pontuo que a liberdade para a análise e dialogar com os dados históricos não foram de pesar, mas de promoção de liberdade. Passear entre o escrever das minhas próprias experiências nos filmes implicados foi, ao mesmo tempo, ocupar meu lugar de pesquisadora cuja responsabilidade pede e criar a partir da fabulação crítica de Saidiya Hartman (2020).

As metodologias escolhidas, tanto das encruzilhadas (Martins, 2003) que permitiu movimentar dá margem ao centro, me inserindo, inclusive, numa escrita em primeira pessoas que, em possibilidades de olhar para estas mulheres diretoras e regentes das obras aqui analisadas enquanto autoras que carregam suas próprias histórias e, também, escolhas. E a metodologia dos encontros (Azoulay, 2024) que chega para adicionar elementos mais direcionados à análises filmicas, entendendo que a história de toda e qualquer imagem está atrelada às invasões e colonização, portanto, descolada das possibilidades de análise apresentadas pelo modelo eurocentrado confluíram aos arranjos e escolhas das próprias autoras.

Os resultados apresentados, mesmo que com participação da subjetividade, como já era esperado pelas propostas, também compactuam e reafirmam o compromisso em ampliar e marcar as lutas territoriais pela memória, também, em telas e produções audiovisuais de mulheres negras e indígenas cearenses. Embora as cenas analisadas possam ganhar direcionamentos inclinadas ao seu apagamento caso sejam feitas distantes dos processos de consciência racial. Fabular também me permitiram sonhar, junto à Grenda e Wara.

O cinema cearense também é um cinema da memória do povo negro e indígena que fictiona a partir de seus saberes obras que reconfiguram rotas para uma fabulação de futuros possíveis. Não apenas enquanto imagens que repercutem imaginários, mas enquanto portas que se abrem para outras mulheres negras e indígenas entrarem.

Referências

- AZOULAY, Ariella Aisha. **História potencial: desaprender o imperialismo**. São Paulo, SP: Ubu Editora, 2024.
- BEZERRA, Maria Raiane Felix; NUNES, Cicera. **Movimentos Negros no Ceará:: um olhar sobre o Movimento de Mulheres Negras do Cariri**. O Público e o Privado, v. 19, n. 40 set/dez, 2021.
- CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, v. 49, p. 49-58, 2003.
- CARNEIRO, Sueli. **Lélia González: um retrato**. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz, 2024.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo, SP: Boitempo Editorial, 2021.
- FRANCO, Marielle. **A emergência da vida para superar o anestesiamiento social frente à retirada de direitos: o momento pós-golpe pelo olhar de uma feminista, negra e favelada**. Tem saída, p. 89-95, 2017.
- GOMES, Arilson dos Santos. **Uma análise histórica da afirmação da identidade negra e das cotas raciais no Ceará (1955-2021)**. Revista Transversos, v.30, 2024.
- HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos**. Revista Eco-Pós, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.
- hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo, SP: Editora Elefante, 2019.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Cobogó, 2020.
- MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras, n. 26, p. 63-81, 2003.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2022.
- OYÉWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Rio de Janeiro, RJ: Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2021.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2020.
- XUKURU-KARIRI, Rafael. **Cartas para o bem viver**. Salvador: Boto-cor-de-rosa livros e café, 2020.
- WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo, SP: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.