

O corpo em movimento e o processo criativo no filme-diário *Nowhere*: entrevista com Thaís de Almeida Prado e Flávia Couto

Lígia Maciel Ferraz*

Mariana Rezende Pinto*

Em Março de 2022, a propósito das manifestações do 8 de Março, um grupo de mulheres brasileiras organizou uma programação cultural em Lisboa, nomeada *Quem tem medo de Pandora?*, cujo objetivo era fomentar conversas sobre as pautas feministas incluídas nas propostas da Rede 8 de Março. Convidaram-nos, Lígia Maciel Ferraz e Mariana Rezende Pinto, a pensar na exibição de um filme que abordasse a migração e o feminismo. Com o intuito de valorizar o cinema feito por mulheres, optámos pelo documentário *Nowhere*, um filme-diário correalizado pelas brasileiras Thaís de Almeida Prado e Flávia Couto, lançado em 2020, que aborda a perspectiva de oito artistas sobre identidade e sobre ser artista no estrangeiro. Após a exibição do filme no PENHA SCO — uma cooperativa de produção e difusão artística sediada numa antiga fábrica têxtil na Penha de França, em Lisboa — mediámos uma conversa com o público a respeito de *Nowhere*. Movidas pela vontade de aprofundar os debates acerca do filme, e principalmente do processo criativo, entrevistámos as realizadoras, por e-mail e por vídeo, entre Abril e Junho de 2022.

Thaís de Almeida Prado é realizadora, guionista, artista multidisciplinar e atriz. O seu trabalho permeia as fronteiras entre a dança, o cinema, o teatro, as artes visuais, a música e a literatura, atuando na maioria das vezes em colaboração com outros artistas. Fez parte do TorinoFilmLab TFL Next — Comedy 2022, com o projeto *As mulheres do Pau-Brasil*, este que recebeu o Prémio Especial do Júri para Melhor

* Doutoranda. Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, Departamento de Artes. 6201-001, Covilhã, Portugal. E-mail: ligia.ferraz@ubi.pt

Doutoranda. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas. 1099-085, Lisboa, Portugal. E-mail: mariana.rezende@gmail.com.

Projeto em Fase de Desenvolvimento no DocLisboa — ARCHÉ, em 2021. Realizou a média-metragem *Com meus olhos de cão* (2020), e diversas curtas, as quais destacamos: *Minha parte* (2021), *Aller/Retour* (2021), *T H R E E S O M E* (2020), *Os barcos* (2012) e *Exercice du regard* (2010). Atualmente trabalha como colaboradora no novo filme de Helena Ignez. Flávia Couto é doutoranda no Programa de Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas, mestre e graduada em Interpretação Teatral, ambos pela Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo. Em 2019, realizou residência artística na França para a escrita e pesquisa do projeto *O amor e a peste*, em parceria com Pedro Guilherme, inspirada nas cartas trocadas entre Anaïs Nin e Antonin Artaud. O projeto, no qual trabalhou como realizadora e atriz, materializou-se em peça on-line em 2021, e depois foi adaptado ao cinema em 2022, com realização de Marcela Lordy, e vem sendo premiado em festivais. Nesta versão, Couto atuou como guionista e atriz, também em parceria com Pedro Guilherme. Atualmente participa da programação on-line de *O tablado lírico de Hilda Hilst*, partes I e II, e realiza e atua na versão audiovisual de *Anaïs Nin à flor da pele*, desde 2021.

A ideia de realizar *Nowhere* surgiu da desilusão de Flávia Couto com as condições de trabalho enquanto atriz e com a vida em São Paulo, o que fez com que optasse por viver em Paris, onde esteve por nove meses. Em 2012, Flávia então convidou diversas pessoas artistas com quem tinha contacto para colaborarem com o filme, produzindo um audiovisual sobre a ideia de ser estrangeiro a partir de eixos temáticos que envolvessem a rotina, os rituais, a pertença, o olhar da cidade, e a arquitetura/urbanismo na tentativa de criar uma unidade entre os fragmentos que viriam.

Entre os convidados, sete mulheres aceitaram participar e, com Flávia, formou-se um grupo de oito artistas situadas em diferentes cidades do mundo. São elas: Aurélie Rauzier e Clémence Zamora (na Argélia); Bianca Mendonça (em Berlim e em Colônia); Man Wai Fok (em Hong Kong); Camila Ganc (em Londres); Emma Jaster (em Washington), Flávia Couto (em Paris) e Thaís de Almeida Prado (em São Paulo) — esta última acabou por juntar-se à realização e à montagem. Quando analisaram o material bruto enviado pelas artistas, Flávia e Thaís perceberam que o mesmo não estava contido dentro na proposta inicial e que havia outra abordagem pela qual os vídeos se conectavam: a intervenção artística das mulheres no espaço. Assim, buscaram uma nova unidade baseada na ideia de movimento. A partir daí, Flávia e Thaís trataram de montar o filme, até terem a sua versão final em 2020. Em 2015, Thaís publicou *Quando o processo colaborativo transborda na estética cinematográfica* (Prado, 2015), material oriundo da sua dissertação de mestrado em que, entre outros elementos, relata o processo criativo em *Nowhere*. O filme, desde a concepção até à finalização, durou 10 anos, sendo a primeira longa-metragem de ambas enquanto realizadoras.

Na entrevista com Thaís de Almeida Prado e Flávia Couto, buscamos compreender melhor o processo criativo do filme — as escolhas e os desafios que surgiram durante a montagem e como os fragmentos se transformaram numa espécie de cartografia fílmica, ou de filme-colcha, em que os retalhos de temas e de movimentos são o que compõe o todo, em que as tramas entre as mulheres são o tecido que conta

as suas histórias. As realizadoras falaram sobre a potência do trabalho colaborativo, a importância de um processo criativo que não fica preso às ideias iniciais, e o interesse em não seguir as escolhas filmicas e de montagem convencionais. *Nowhere* incorpora o trabalho de documentar as memórias de um momento de vida específico e de pô-las em movimento numa videodança, honrando e mantendo vivo o legado de Anaïs Nin e Maya Deren — artistas que as inspiraram em diferentes momentos da elaboração do filme. Além delas, a inspiração na produção feita por mulheres das mais variadas artes mostra-se ser fundamental na construção de uma expressão artística disruptiva e feminista, como pretendem as realizadoras.¹



Figura 1. *Nowhere* (2020), de Thaís de Almeida Prado e Flávia Couto.

Lígia Maciel Ferraz e Mariana Rezende Pinto: Flávia, poderia começar contando-nos como surgiu a ideia do filme no período em que viveu em França? Como se deu o diálogo com outras artistas que partilhavam de experiências parecidas à sua? E como a arte e a produção do filme ajudaram no processo de adaptação a uma nova cultura?

Flávia Couto: Ele [*Nowhere*] foi movido pelas minhas inquietações nessa relação de desencanto com a vida em São Paulo e uma mudança a uma nova cidade. Essas inquietações pessoais foram estendidas a outras mulheres em forma de perguntas sobre a relação com a cidade, e a resposta delas era em formato de filme. Assim, surgiu *Nowhere*.

1. As respostas das entrevistadas, ambas brasileiras, não foram alteradas para o português europeu, pois optámos pela fidelidade à linguagem usada por elas.

Naquele momento [em que viveu em França] me parecia vital registrar tudo como em um diário e responder a perguntas como: “onde me encanto? Onde me desencanto nesta vida, dia a dia, nesta cidade? Onde são os lugares de respiro, de encontro para mim?” Mas cada vez mais percebia que não era o lugar, como um ponto estático, mas estava refletindo sobre esse lugar da relação, do ser, do seu momento de vida, do seu entorno, sobre quais são esses pontos de tensão e de fruição. E isso se desenvolveu ao trabalhar com as diferentes mulheres que convidei para integrar essa investigação, ao refletirem sobre seu momento de vida, o tempo que moravam na cidade que afeta seu olhar, o cotidiano que vivem naquele momento, sejam nas relações de trabalho ou afetivas, e os percursos diários, sejam agradáveis ou hostis. Essas primeiras colocações em forma de perguntas, permitiram respostas variadas dessas mulheres em diversos momentos distintos de sua vida e em diferentes culturas. Foi isto que teceu a primeira cartografia filmica. O mais interessante foi ver o choque entre os materiais, as tensões entre o rio Tietê e o rio Sena, a qualidade de vida, os dejetos e a natureza, as manifestações em diferentes culturas, os pequenos rituais — estes atritos foram o que teceram o filme.

L.M.F. e M.R.P.: É interessante quando vocês comentam no material de apoio que convidaram homens e mulheres para colaborar com o projeto, mas apenas as mulheres ficaram até ao fim, mesmo tratando-se de temas universais. A que atribuem isso? Mesmo não sendo intencional que fosse um projeto só com artistas mulheres, acreditam ser possível atribuir a não participação de homens a uma questão de género?

F.C.: Acredito que as mulheres foram mais pró-ativas. Eu acho que o filme confluiu para ser assim, feito por mulheres, e não lutamos contra, deixamos fluir nesta direção, o que trouxe também muito aprofundamento em discussões feministas.

Thaís de Almeida Prado: E há algo muito engraçado, porque em 2003 fiz uma peça com a Flávia, eu dirigia e ela atuava.² Eu havia convidado homens e só mulheres participaram. Ali iniciamos nossa parceria, eu e Flávia. Na peça, acabei trabalhando apenas com textos de escritoras e dramaturgas, isto já era a minha pesquisa. Trouxe fragmentos de *Fluxo-floema* (1970), de Hilda Hilst, fragmentos de *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, depoimentos das próprias atrizes, entre outras escritoras.

L.M.F. e M.R.P.: Vocês entrelaçam o filme com a escrita diarística de Anaïs Nin de um modo curioso, como se a autora tivesse-as inspirado não só na busca por uma vida artística, mas também a documentar as memórias produzidas por essa busca. Há um trecho dos diários de Anaïs Nin que a Flávia lê em que diz que o diário é o único lugar onde não é preciso mentir. Assim sendo, a produção imagética de si seria uma construção inventada, ou a criação de outra forma de se colocar no mundo, uma nova possibilidade de ser? Sentem que as imagens que tentaram produzir e reunir podem preencher espaços que a palavra escrita não alcança?

2. Trata-se da peça *...E o meu secador de cabelos me comeu nesta madrugada* (2003).

F.C.: A Anaïs veio depois, por conta de uma peça solo que fiz. Na época em que gravamos este estilo de diário íntimo filmado, era implícita [a influência de Anaïs Nin] no projeto, mas não teve uma inspiração principal. Eu e Thaís continuamos filmando por outros anos e a Anaïs pareceu ser uma figura importante de ser encaixada no filme, já que eu fazia a peça. A Thaís veio filmar [a peça] e nós incluímos esse material. Os tempos no filme se embaralham também, porque acho que ele tem esse tempo da memória, então se é 2011, 2012, 2017 ou 2019, não importa, pois não é um filme que visa retratar a trajetória linear dessas histórias, mas os seus pontos culminantes de incertezas, de descobertas, de vazios abissais, de ritos de passagem, de mudanças de rota. Acho que nesse sentido a imagem tem o poder de contar detalhes e preencher espaços que a escrita não alcança. E, sim, todo trabalho sobre si eu acredito que seja uma reescritura, uma possibilidade de reinventar-se. Ao narrar a minha própria história, eu recrio uma nova mulher.

TAP: A Anaïs é uma das escritoras que sempre pesquisei, junto com a Hilda Hilst, a Gertrude Stein, e agora a Lou Salomé (falo das que já se foram e que viveram muito antes de nós). Fiquei viciada na escrita de Anaïs e lia ela paralelamente, assim como era viciada em Hilda. A maioria dos meus trabalhos contempla as duas de alguma forma. Talvez hoje menos, mas me foram muito fortes. É instigante a forma como elas conseguiram se libertar de certas amarras para ousarem, à revelia de uma sociedade patriarcal que tentava sempre silenciar estas mulheres. Na época que a Flávia me chamou para o *Nowhere*, eu lia loucamente o diário *Fogo*, da Anaïs,³ e vivenciava isso na pele em minhas experiências amorosas. Quando a Flávia começou a montar a peça, que inclusive tem *Fogo* muito presente, não tinha como não abarcar no processo, mesmo chegando depois.



Figura 2. Cena da peça teatral *Anaïs Nin à Flor da Pele*, interpretada por Flávia Couto.

3. *Fogo: Diários não expurgados de Anaïs Nin 1934-1937*, publicado no Brasil em 2011 pela editora L&PM Pocket.

L.M.F. e M.R.P.: O fato de *Nowhere* ter poucas falas, e quando há, são em idiomas diferentes, dá ao filme um caráter universal em que qualquer pessoa pode identificar-se com as imagens. Ao mesmo tempo, o filme desperta um estranhamento, parece que estamos sempre tentando identificar algo, seja as artistas, as cidades, ou os idiomas. Pensando assim, o que conecta as artistas com os espaços não é a fala, mas o corpo. Parece ser através das expressões artísticas que a vida ganha sentido. É como vemos, por exemplo, nas cenas de dança em frente à porta, em cima da mureta, na ponte; nas cenas de encenação; e de dentro do transporte público, em que o rosto refletido na janela se confunde com a paisagem do lado de fora; assim como nas cenas com o esqueleto. Como foi, para vocês, construir essas imagens de si em lugares aos quais não pertencem naturalmente?

F.C.: O filme tem essa via do corpo muito presente por sermos todas artistas da cena e das artes corporais. Uma vez que estamos lidando com material autobiográfico, das vivências de cada uma nas cidades em que habitam, a criação extravasa para o corpo, que também é texto neste roteiro audiovisual. Muito surgiu destas provocações iniciais sobre as relações com as cidades e os seus espaços de confluência e divergência, então o corpo manifesta-se em resposta poética: ele é a textualidade que melhor expõe essas relações de tensão e acolhimento com esse *habitat*. O espaço íntimo por vezes aparece como um lugar de dor, nostalgia e descoberta. O espaço de fora, do mundo, do campo relacional, às vezes desperta um estado de maravilhamento, e em alguns casos pode ser estafante, angustiante e desnorteante. Essas relações são suscitadas muito pelo cotidiano, pelo momento da vida de cada uma, e mesmo o olhar, se é um olhar de alguém recém-chegado, que vê tudo com encantamento, ou se é de alguém que já mora há algum tempo. [Estas relações] também [são suscitadas] pelas condições de vida e trabalho, bem como, por fim, pelo seu país de origem ou [pelo fato de] ser estrangeira. O corpo é o canal que melhor expressa todo esse campo de sensações nessa relação com a cidade.

T.A.P.: É muito legal vocês trazerem a ideia do corpo, porque de alguma forma essa foi uma das premissas do projeto: a relação do nosso corpo nestes espaços que nos pareciam estranhos, acolhedores ou desconfortáveis. Todas as artistas tinham alguma relação com a dança, então foi natural para nós, creio eu, falar com este corpo e também libertá-lo para fluir no espaço. Eu, pessoalmente, estava trabalhando há muitos anos com intervenção urbana, criando poéticas em espaços públicos, e isso transparece nestes fragmentos, que inclusive fazem parte da peça *Origem/Destino*.⁴ E uma curiosidade é que na cena do esqueleto, eu e Bianca [Mendonça], estávamos trabalhando na criação de um projeto coreográfico,⁵ experimentando possibilidades de movimento, e isso foi filmado em Berlim, em 2010, antes mesmo de eu imaginar que a gente faria esse filme e que eu iria morar lá em 2014. Então, o filme também

4. Com direção de Maurício Veloso e Andrea Tedesco e dramaturgia de Marcos Gomes, *Origem/Destino* estreou em 2012, na cidade de São Paulo, no Brasil, e contou com Thaís no elenco. A encenação partia da praça da Sé, na escadaria da Catedral, seguia o leito dos rios, e chegava em Santo Amaro.

5. O projeto concretizou-se no espetáculo *CO² e Outras toxinas*, com direção de Thaís de Almeida Prado e Bianca Mendonça, realizado entre 2016 e 2019, e inspirado nos desastres ambientais nas cidades de Mariana e Brumadinho, no Brasil.

engana no que se refere ao tempo/espaço. Muitas das imagens da Alemanha eu filmei sozinha ou com a Bianca, mas a personagem da Alemanha é ela. O mesmo com a Flávia, que filmou muita coisa em São Paulo, sendo que a personagem dela traz a França e a minha São Paulo. Falando ainda sobre a dança, eu e Flávia temos muita influência da Maya Deren, que é uma das precursoras na chamada “videodança”, e isso transborda para nós duas. Inclusive, já tínhamos feito uma videodança com a Bianca,⁶ fazia parte da nossa linguagem artística.



Figura 3. O corpo em movimento.

L.M.F. e M.R.P.: O título do filme, *Nowhere*, leva-nos a pensar em “now here” e “no-where”, ou seja, “aqui agora” e “lugar nenhum”. O fato de raramente conseguirmos identificar em qual cidade as artistas estão parece sempre reforçar uma ideia de desterritorialização. As imagens que vocês receberam das artistas já evidenciava esse “não lugar” ou foi algo que quiseram destacar? Como vocês relacionam essas imagens desterritorializadas com a ideia inicial de “estrangeiro”?

T.A.P.: Acho que, em um primeiro momento, a gente não tinha claro o desejo de significar as cidades. Em algum momento do processo de edição conversamos para entender se seria interessante deixar visível em qual cidade cada personagem estava e qual seria a linha narrativa de cada uma. A gente pensava se iam ser blocos com cada personagem ou não. E o nome do projeto era “Cidades”. Com o passar da montagem, a gente entendeu que borrar essas personagens e esses lugares ia mais ao encontro do que a gente sentia e queria. Era como se todas fossem uma só, não im-

6. Trata-se da videodança *Passagens* (2011).

portava o lugar. E isso nos deu margem para o *Nowhere*, que justamente era o “aqui e agora em nenhum lugar”. E o ser estrangeiro nos permeia a todo o momento com estes sentidos.

F.C.: Esta descoberta do “não lugar” foi algo que aconteceu durante o processo de montagem, comigo e com Thaís, bem como a forma que sentimos que a narrativa deveria ser conduzida. Achamos que seria muito enfadonho contar a história de cada uma em blocos, e enxergamos no entrelaçamento entre essas histórias algo muito mais potente. O atrito entre mundos, entre subdesenvolvimento e “Primeiro Mundo”, as diferentes perspectivas dependendo do lugar que você ocupa na cidade. Esse choque de realidades nos interessava. Também nos interessava esse embaraçamento entre mulheres e histórias para enfatizar o aspecto político de que somos, por vezes, um só corpo quando pensamos na coletividade de mulheres e as lutas que defendemos.

L.M.F. e M.R.P.: Pensando nesta opção de conectar as imagens das oito artistas como se elas representassem um ser uníssono, como os retalhos que formam uma colcha: no debate que fizemos após a exibição do filme em Lisboa, conversamos sobre como ser imigrante frequentemente faz-nos sentir como “mais uma” em meio a toda a gente. No filme, além de não conseguirmos distinguir os lugares onde as artistas estão, nem sempre conseguimos distinguir quem é quem; se a artista é quem filma ou é quem é filmada. Além do não lugar, há também uma não pessoa. Essa “confusão visual” é interessante para pensarmos nos processos de desaparecimento do “eu” que perpassam a vida do imigrante. Enquanto a busca por essa unidade, como se todas elas fossem uma só, pode reforçar esse apagamento que a mulher imigrante sofre, pode também servir de crítica. Poderiam falar um pouco mais sobre como vocês veem essa escolha, que acabou por ser um conector do filme?

T.A.P.: Este “eu” foi algo que nasceu mesmo desta construção que falei anteriormente, é imaginar que cada pedaço de retalho forma uma colcha só. Eu tenho essa tendência em meus trabalhos, acho que a Flávia também. Então quando descobrimos cada retalho de cada artista, fluímos na montagem de nosso filme/colcha. Nos interessavam os temas, as concatenações de ações e os movimentos de uma que complementavam os da outra. E essa confusão de não se saber quem filmava o quê, quando e em que lugar, fez realmente parte do processo e foi genuíno deixá-lo nascer assim.

F.C.: Mais do que pensar na noção de um “eu” fechado em si mesmo, resolvemos pensar nestas identidades coletivas que estão em movimento e não são estáticas. Pensar nessas mulheres como fragmentos de um corpo coletivo com suas lutas, desejos, crises, vazios em suas fases de transição foi nossa escolha. Recortamos esse corpo na intimidade em um entrelaçamento coletivo, bem como [recortamos] o corpo no espaço da cidade, em sua vastidão, com todas as relações e afetações que ele pode sofrer também interconectado. Essas relações de dentro e fora teceram o filme em seu entrelaçamento coletivo. *A priori* não pensamos nessa ideia de desaparecimento do “eu”, pois, como *Nowhere* é tecido nessas tramas entre mulheres, ele acaba contando também a história de várias, mas em uma teia só, e assim acaba incorporando várias discussões e a confusão visual de que mulher é essa. É parte da proposta des-

pistar o público justamente desta ideia de conceber o sujeito como uma identidade fixa, sem possibilidade de mudanças e fechado em si mesmo. Assim, neste percurso filmico, passamos por vários lugares e processos desses “eus” em transição de várias mulheres.

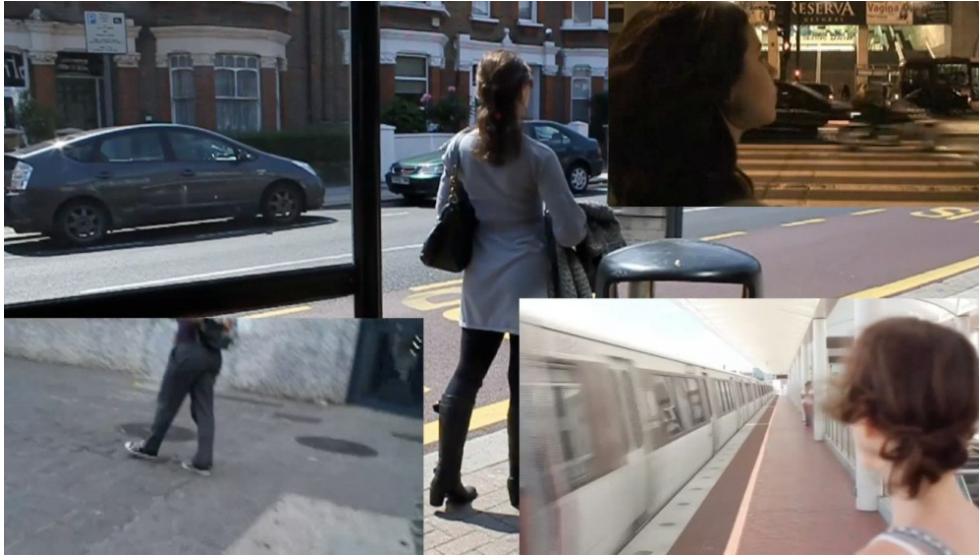


Figura 4. Tramas entre mulheres.

L.M.F. e M.R.P.: Thaís, você comenta no seu trabalho sobre o processo criativo do filme que também é possível sentir-se estrangeira na sua própria cidade. No seu caso, você é brasileira, e muitas das suas imagens foram feitas em São Paulo. Mesmo quando deixa de identificar-se com a cidade, você consegue aceder a certos espaços que em outras circunstâncias não acederia, como a intervenção com a polícia na cena dos moradores em situação de rua ou na intervenção urbana com o grupo de teatro. Paralelamente, é possível afirmar que as pessoas sem-abrigo não conseguem aceder a direitos básicos, como o direito à moradia. Às vezes, mesmo sendo paulistas e brasileiros, essas pessoas podem identificar-se mais com os imigrantes do que com os cidadãos de classes mais privilegiadas. Como você vê essas diferentes camadas do sentir-se estrangeiro na própria cidade?

T.A.P.: Bom, eu sou brasileira e mineira, cresci em São Paulo, passei um tempo da adolescência em Curitiba, mas realmente São Paulo foi o lugar onde mais morei, e onde me territorializo. De uma certa maneira, tive que aprender a me territorializar onde quer que estivesse. Nesse exato momento, São Paulo — porque é aqui que estou — está muito mais dura do que estava na época do filme e é muito difícil não se envolver politicamente com o que acontece ao nosso redor. E quando eu digo se envolver politicamente, é muitas vezes em pequenas ações.

Na época deste trabalho na praça da Sé eu conversava com os moradores de lá, e eu digo moradores porque ali era realmente a casa deles. Eu fiquei amiga da Maria, que sempre vinha conversar sobre a peça, intervinha quando ela achava que estavam nos atrapalhando. Ela dominava o espaço, impunha respeito. Ali era a casa dela e a gente tinha que pedir permissão para estar lá. Quando aconteceu (e ainda acontece regularmente) a situação com as pessoas que ali moravam, eu queria que a Guarda Civil devolvesse as roupas e [o documento de] identidade da Maria e dos outros. Ali eu tomei a liberdade petulante de encarar a Guarda [Civil Metropolitana], de responder para eles, gritar. E, sim, foi um privilégio eles não agirem contra mim, porque se fosse a Maria, provavelmente ela sofreria muitas consequências. A gente chegou a fazer diversas ações depois disso, tanto na Defensoria [Pública do Estado de São Paulo] quanto ações artísticas. O *Deitão*⁷ foi uma delas. Mas, se a gente, com privilégios de percurso e de ocupação do espaço, foi engolido pelo pensamento desta cidade, o que dirá a Maria e as pessoas que dividiam aquele lugar com ela. E a cidade que sufoca rios, sufoca matas e sufoca pessoas continua agindo desta forma. Neste sentido, me sinto uma estrangeira, porque o que eu queria mesmo era uma cidade onde rios fluíssem, matas vibrassem e pessoas tivessem seu espaço, sua comida, seu respeito e sua dignidade. Então eu sou uma estrangeira nessa cidade que pulsa violência, mas mais no sentido de não me identificar com esta pulsação.



Figura 5. Thaís de Almeida Prado a confrontar os policiais.

7. *Deitão* foi uma proposta e um convite da Companhia Auto-Retrato, da qual Thaís de Almeida Prado faz parte, para realizar uma ação artística de intervenção urbana para ocupar a praça da Sé, em São Paulo. A ação ocorreu em 2012.

L.M.F. e M.R.P.: Vocês enviaram às oito artistas algumas provocações para guiarem-nas na construção das imagens, mas quando os materiais chegaram, não estavam tão de acordo com a proposta inicial, e então o filme tomou novos rumos. No fim, o que guiou o *Nowhere* foi a ideia de movimento. Como foi o momento de adequar o projeto a partir do material que tinham?

T.A.P.: O que guiou o filme foi mesmo a ideia do movimento. O filme em si é uma coreografia, uma partitura de sentidos. Como falei, a Maya Deren nos move, e além dos fluxos de textos e diários de Anaïs Nin que nos moveram também, os filmes do Jonas Mekas não saíam da minha cabeça. *Nowhere* é um filme-diário. Um filme em fluxo. Em fluxo de texto, de som e de movimento. A minha impressão é que a gente não teve uma grande crise quando o material chegou. Se eu me lembro bem, a gente aceitou o que veio e iniciou o trabalho assim. O primeiro processo de montagem foi superintenso e fluido. Flávia passou praticamente um mês em casa para trabalharmos. A gente virava madrugadas, mas não em crise, e sim em fruição. Depois tivemos uma grande pausa, a Flávia foi se concentrar em seu trabalho como atriz e eu fui rever o filme e pensar em qual outro material trazer. Em um momento de crise, e de me sentir muito estrangeira em Berlim, retomei a montagem do filme, e aí fomos acrescentando coisas para que a coreografia fílmica fosse criando conexões mais profundas ou complexas. E é engraçado, essa coisa de ser da dança sem exatamente ser, mas para mim, cinema sempre foi coreografia e movimento.

F.C.: No caso destes filmes autorais há sempre uma descoberta principalmente no processo de montagem, o material se revela ali. Como as perguntas potencializavam várias possibilidades de respostas fílmicas, nos deparamos com uma riqueza imensa e tentamos explorar diversas possibilidades, e Maya Deren, como Thaís citou, foi uma grande referência. Pesquisei ela no meu mestrado como parte de uma temática sobre corpo ritual, e Maya propôs o Anagrama como possibilidade de pensar essas organizações de roteiro/dramaturgia/performance em uma linha rizomática, sendo possível o encadeamento de blocos temáticos ou ideias para gerar diversas conexões. O nosso material tinha essa abertura. Experimentamos diversas possibilidades de narrativa até encontrar esse encadeamento final.

L.M.F. e M.R.P.: Em certo momento da montagem, vocês sentiram necessidade de buscar outros materiais para compor o *corpus* fílmico. É curioso o que acontece: primeiro vocês dão as diretrizes às artistas, que produzem as imagens, e depois vocês buscam essas diretrizes em imagens feitas antes mesmo do projeto existir. Esse movimento ressignifica as imagens, faz com que elas ganhem um novo sentido, integrando-as a um corpo que se forma no processo da montagem. É uma solução criativa, enquanto parece ser outro ponto de viragem que muda o rumo do projeto. Vocês parecem muito mais interessadas em concretizar o projeto e aceitar as transformações do processo, do que limitá-lo à ideia inicial. Parece, inclusive, um pouco com a fala da Anaïs Nin citada no filme, “Não me adaptarei ao mundo. Me adapto a mim mesma”. Como lidaram com esses desafios em relação ao material que tinham?

T.A.P.: Creio que essa frase da Anaís me/nos representa muito e também a frase inicial do filme: “Pra onde vão os trens meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também pra lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti”.⁸ Nós viemos de uma escola, eu e Flávia, onde se ensinava a criação a partir de processos colaborativos. E nesse tipo de processo, o desapareço do objeto inicial muitas vezes é a chave para o crescimento do trabalho. É sobre a escuta e o silêncio do outro. Então, assim como as artistas nos mandaram o material no início, elas se silenciaram depois. E sobre esse silêncio fomos laborando o filme, nos reinventando e nos adaptando a nós mesmas.

F.C.: Eu e Thaís nos colocamos justamente com essa “mão” da direção, pois fomos nós que construímos esta narrativa a partir de fragmentos filmicos enviados por todas estas mulheres, incluindo nós mesmas. Foi como se tivéssemos vários diários em mãos e nesta nova etapa viesse o trabalho de escrita do roteiro a partir deles, mas [construímos isso] justamente na montagem. O filme poderia ser outro, se montado por outras de nós. Ele poderia suscitar outras questões, pois é nesta tensão e relação de afetação entre fragmentos que ele é tecido, e também o contorno foi dado a partir do meu olhar e da Thaís.

L.M.F. e M.R.P.: Maya Deren, que é uma referência relevante para vocês, além de cineasta, era coreógrafa, dançarina, poeta, e teórica filmica, era, enfim, multiartista. Vocês também trabalham em diferentes frentes nas artes. Quais outras referências artísticas inspiram vocês? Como pensam que a relação entre o cinema e outras artes pode contribuir para a conceção de um produto audiovisual disruptivo?

T.A.P.: Eu definitivamente me apresento como artista multidisciplinar, e sempre foi o “entre” que me interessou. Para mim, é muito difícil imaginar que exista outra realidade que não essa que me permeia. Na dança sempre quis fazer teatro, no teatro sempre quis fazer dança, no cinema sempre quis fazer performance e na performance escrevia. Então, para mim, tudo isso é uma trajetória só, tudo é extremamente interconectado, e eu realmente não conseguiria separar uma coisa da outra. E quando separo, acho muito estranho, não me encaixo. Assim como minha formação, ter me mudado de casas e cidades é uma narrativa, esse múltiplo artístico é uma coisa só. Hoje em dia, creio que as pessoas caminham muito para a multidisciplinidade, mas quando [eu] era mais nova, me perguntavam muito: “afinal, o que você é?”. Essa indefinição se dá também no “afinal, de onde você veio?”, e nas questões de gênero. Acho que sempre tive também uma atração por multiartistas, até porque eu me sentia em casa ao vê-los/ouvi-los/senti-los. Era um êxtase imaginar que eu não era sozinha.

F.C.: A Maya Deren sempre foi uma grande referência para nós e, em especial, para mim, os filósofos pós-estruturalistas também, Rolnik, Deleuze, Guattari, para pensar a obra em uma conexão mais rizomática, em seus movimentos de desterritorializações. Anaís Nin sempre foi também uma grande musa inspiradora tanto para mim como para Thaís.

8. O trecho citado faz parte do livro de prosa *Tu não te moves de ti*, da brasileira Hilda Hilst, publicado pela primeira vez em 1980 pela Editora Cultura.

L.M.F. e M.R.P.: Para encerrar, como tem sido o percurso do *Nowhere* após a finalização? Infelizmente, é comum vermos filmes perderem-se após as exibições, mesmo com grandes apoios. Parece que as obras ficam logo esquecidas, ou que rapidamente as pessoas perdem o interesse. Encontramos o filme pelo Videocamp, uma plataforma que incentivava a exibição de filmes como forma de dialogar com a sociedade. Quais estratégias pensam em recorrer para que o filme alcance e seja visto por mais pessoas? Como fazer com que ele se mantenha vivo sem necessariamente ter de passar pela lógica dos festivais de cinema ou do circuito comercial? Poderiam falar um pouco sobre esses meios alternativos de exibição e a ideia de uma produção audiovisual/artística feminista?

T.A.P.: Acho que esse filme encontra mais dificuldade em ser exibido por ele justamente apresentar este espaço do múltiplo. Quando as pessoas não conseguem categorizar algo, elas, em geral, fecham os olhos para não ter que lidar com o que não apreendem. Existe uma resistência da sociedade em lidar com o que não se nomeia. Mas acho que isso vem mudando também com os movimentos *queers*, e principalmente com a ideia do não-binarismo. Dá um *tilt* na cabeça das pessoas, uma pessoa não ser nem uma, nem outra, e acho que esses *tilts* serão positivos no futuro próximo.

O que pretendemos fazer, é abrir o filme para exibições em cineclubes, escolas, universidades, onde a gente possa depois ter discussões e dialogar. Acho que será a melhor maneira de ele ser visto e assim permear as pessoas.

Sobre a produção audiovisual/artística feminista, ela é resistência e creio que mais e mais ela vem tomando espaço para se tornar audiovisual/artística apenas, sem distinção de gênero. Há ainda um chão a se percorrer, e creio que a potência das discussões a partir das teorias *queer* vem para somar e dar ainda mais força. Quando comecei a estudar, mal sabia de diretoras teatrais ou cineastas. Não tinha muita informação sobre elas e isso fazia parte do grande movimento de silenciamento dessas vozes. O mais impressionante é ver mais e mais que elas já estavam ali existindo há muito tempo e só não foram contadas nos livros de história. É “fake news” que elas não existiam. É o caso da Lou Salomé. Só se fala de Freud e Nietzsche, mas ela tem obras incríveis e foi responsável por grandes *tilts* na sociedade da época e inclusive nos dois. E, em geral, se tornam todas musas malditas, ou “musas medusas”, como a Pagu escrevia.

Falando em cinema *queer*/feminista, de uma mulher que foi conhecida como musa do Cinema Novo e musa do cinema “marginal”, mulher de [fulano], e de [sicrano], esta “musa medusa” que está em plena atividade criativa, aterrorizando estes homens antigos aos seus 83 anos: falo de Helena Ignez, que neste momento está dirigindo um novo filme que trata do orgasmo como fonte de conhecimento. Vozes que tentaram ser silenciadas, mas que estão aí, resistindo e pulsando muito no desejo de uma nova sociedade.

Referência bibliográfica

Prado, T. A. (2015). *Quando o processo colaborativo transborda na estética cinematográfica*. Moldova: Novas Edições Acadêmicas.

Filmografia

Nowhere (2020), de Thaís de Almeida Prado e Flávia Couto.