



UFRJ

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
EICOS - PPG EM PSICOSSOCIOLOGIA DE  
COMUNIDADES E ECOLOGIA SOCIAL**

**O CINEMA COMO FERRAMENTA DE RESISTÊNCIA**

Uma cartografia sobre a produção de cinema independente de grupos minoritários

**KAICK ROCHA PEREIRA**

**RIO DE JANEIRO - RJ  
2023**



UFRJ

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
EICOS - PPG EM PSICOSSOCIOLOGIA DE  
COMUNIDADES E ECOLOGIA SOCIAL**

**O CINEMA COMO FERRAMENTA DE RESISTÊNCIA:**  
Uma cartografia sobre a produção de cinema independente de grupos  
minoritários

**Dissertação submetido ao corpo docente do  
Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia  
de Comunidades e Ecologia Social (EICOS/IP) –  
Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte  
dos requisitos necessários à obtenção do grau de  
Mestre em Psicossociologia de Comunidades e  
Ecologia Social.  
Orientação: Prof. Dra. Patricia Cecilia Burrowes.**

**RIO DE JANEIRO - RJ  
2023**

### CIP - Catalogação na Publicação

P436c      Pereira, Kaick Rocha  
              O cinema como ferramenta de resistência: Uma  
              cartografia sobre a produção de cinema independente  
              de grupos minoritários / Kaick Rocha Pereira. --  
              Rio de Janeiro, 2023.  
              221 f.

              Orientadora: Patricia Cecilia Burrowes.  
              Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
              Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Programa  
              de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e  
              Ecologia Social, 2023.

              1. Cinema. 2. Subjetividade. 3. Grupos  
              Minoritários. 4. Psicossociologia. 5. Cartografia.  
              I. Burrowes, Patricia Cecilia, orient. II. Título.

# FOLHA DE APROVAÇÃO

Kaick Rocha Pereira

O CINEMA COMO FERRAMENTA DE RESISTÊNCIA: Uma cartografia sobre a produção de cinema independente de grupos minoritários

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social do Instituto de Psicologia, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social

Aprovada em 19 de junho de 2023

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Patricia Cecília Burrowes  
EICOS/UFRJ - orientadora

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Luziane de Assis Ruela Siqueira  
PPGPSI/UFES

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Frederico Augusto Tavares Junior  
EICOS/UFRJ

Dedico este trabalho ao cinema e àqueles com vontade  
de fazer arte com o que se tem disponível.

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, durante onze meses deste percurso.

Agradeço aos amigos e familiares que estiveram comigo nesta jornada. Obrigado pelo apoio e disponibilidade. Tanto aos que se mantiveram presentes sem que pudéssemos nos ver devido à distância e à pandemia e àqueles que acompanharam de perto cada desafio e oportunidade que essa pesquisa me proporcionou.

À minha orientadora Prof. Dra. Patricia Burrowes pela parceria, apoio e confiança em minhas ideias, por acreditar que seria possível e me proporcionar uma orientação capaz de dar liberdade à minha criatividade como pesquisador. Agradeço também a ela por suas indicações pontuais e certeiras que muitas vezes definiram o curso deste trabalho e entregaram justamente aquilo que me faltava para juntar as peças soltas e organizar os caminhos pelos quais este texto percorreu.

Agradeço aos membros da banca por aceitarem participar desta dissertação e me apoiarem sempre que solicitado, obrigado pelas contribuições e disponibilidade e pelo carinho dedicado a mim e a este trabalho. Membros que estiveram presentes neste percurso não só nas bancas de qualificação e de defesa, mas também contribuíram para esta obra com o aprendizado disponibilizado por seus trabalhos acadêmicos.

Sou muito grato aos participantes desta cartografia, não só por terem aceitado compor esta pesquisa, mas por terem sido amigos e pessoas maravilhosas com as quais conheci não só o cinema como um campo de pesquisa, mas também a cidade do Rio de Janeiro como um lugar acolhedor e fértil para almas criativas. Muito obrigado Clementino, Julia, Ludmila e Vogel por serem pessoas e artistas que me inspiram.

E por fim quero agradecer ao Rio de Janeiro pela forma como essa cidade fez com que eu me sentisse; sim, foi mais que morar em um novo lugar, foi me apaixonar por uma cidade.

## RESUMO

PEREIRA, Kaick Rocha. **O cinema como ferramenta de resistência:** Uma cartografia sobre a produção de cinema independente de grupos minoritários. Rio de Janeiro, 2023. Dissertação (Mestrado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Em uma sociedade marcada por processos de exclusão social, é pertinente questionar como são produzidos e legitimados discursos que banalizam como natural e corriqueiras as problemáticas decorrentes das opressões sofridas por grupos minoritários. Faz-se também necessário estudar quais processos subjetivos são usados para reproduzir ou combater a disseminação de tais lógicas excludentes. O cinema, sendo uma das artes mais consumidas no mundo e uma indústria gigantesca que se faz presente no cotidiano e imaginário de muitas pessoas, pode ser visto como um dispositivo dos modos de subjetivação por representar narrativas que apresentam como a sociedade deve ser entendida. Assim, a interseção entre cinema e subjetividade pode ser uma ferramenta para repensar as problemáticas de grupos sociais, ainda mais quando pensamos no cinema independente feito por, e para, grupos minoritários. O que se mostra uma delimitação útil para encontrar processos de singularização na sétima arte, isso porque a produção de cinema desassociado das grandes corporações midiáticas é feita sem precisar atender aos interesses mercadológicos e com isso não é cooptada a se tornar um meio de disseminação de kits de subjetividade. E, uma vez que o conteúdo das obras é focado em grupos sociais minoritários, a produção se configura como uma prática decolonial, que se formula como resistência frente às lógicas excludentes. Para esse estudo, é proposta uma cartografia que visa investigar se projetos focados em grupos sociais têm produzido obras cinematográficas como uma forma de resistência política a lógicas excludentes. Para isso foi realizada uma cartografia contando com a participação de quatro cineastas que trouxeram a experiência de produções cinematográficas focadas em grupos minoritários: Clementino Junior e a obra “Romão”, Julia Mariano e o “Sementes - Mulheres Pretas no Poder”, Ludmila Curi e o “EscutaRio” e Carlos Guilherme Vogel com o “Soccer Boys”. Junto a esses participantes foram planejados três tipos de atividades: conversas livres, entrevistas com roteiro estruturado e o acompanhamento de exibições de três das obras citadas. A conceituação de Deleuze que diz que os dispositivos são compostos por linhas inspirou a sistematização dos dados produzidos nesta pesquisa, o que permitiu

descrever e analisar as implicações observadas, organizando-as nas categorias de linhas de visibilidade, de enunciação, de força, de subjetivação e de fuga.

**Palavras-chave:** Cinema; Subjetividade; Grupos Minoritários; Psicossociologia; Cartografia.



## ABSTRACT

PEREIRA, Kaick Rocha. **O cinema como ferramenta de resistência:** Uma cartografia sobre a produção de cinema independente de grupos minoritários. Rio de Janeiro, 2023. Dissertação (Mestrado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

In a society marked by processes of social exclusion, it is pertinent to question how discourses are produced and legitimized that trivialize as natural, and commonplace, the problems arising from oppressions suffered by minority groups, it is also necessary to study which subjective processes are used. to reproduce or combat the spread of exclusionary logics. Cinema, being one of the most consumed arts in the world, and a gigantic industry that is present in the daily life and imagination of many people, can be seen as a device of modes of subjectivation because it represents narratives that depict ways in which society should be understood. Therefore, the intersection between cinema and subjectivity can be a tool with a rethinking about the problems of social groups can be promoted. Even more so when we think about independent cinema made by, and for, minority groups. This reveals itself as a useful delimitation to find the process of singularization in the seventh art, the production of cinema detached from the large media corporations doesn't need to meet market interests, therefore, is not co-opted to become a means for the dissemination of subjectivity kits. And, since the content of the works is focused on social groups, the production is configured as a decolonial practice that is formulated as resistance in the face of excluding logics. To study this, a cartography is proposed that aims to investigate whether projects, focused on social groups, have produced cinematographic works as a form of political resistance to exclusionary logics. For this, a cartography was carried out with the participation of four filmmakers who brought the experience of cinematographic productions focused on minority groups: Clementino Junior and the work “Romão”, Julia Mariano and the “Sementes - Mulheres Pretas no Poder”, Ludmila Curi and “EscutaRio” and Carlos Guilherme Vogel with “Soccer Boys”. Together with these participants, three types of activities were planned: free conversations, interviews with a structured script and accompanying exhibitions of three of the cited movies. Deleuze's conceptualization that devices are composed of lines inspired the systematization of the data produced in this

research, which allowed describing and analyzing the observed implications, organizing them into the categories of lines of visibility, enunciation, strength, subjectivation and escape.

**Keywords:** Cinema; Subjectivity; Minority Groups; Psychosociology; Cartography

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Percurso rizomático para encontrar participantes.....	93
Figura 2 — Locais onde as atividades ocorreram no mapa do Rio de Janeiro.....	102
Figura 3 — Clementino Junior foto.....	105
Figura 4 — Poster de “Romão”.....	105
Figura 5 — Julia Mariano foto.....	108
Figura 6 — Poster de “Sementes”.....	108
Figura 7 — Ludmila Curi foto.....	112
Figura 8 — Banner de “Webinar EscutaRio”.....	112
Figura 9 — Carlos Guilherme Vogel foto.....	114
Figura 10 — Poster de “Soccer Boys”.....	114

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 — Plano comum da Cartografia.....	101
--	-----

## LISTA DE SIGLAS

CEP	Comitê de Ética em Pesquisa
COVID-19	Coronavirus Disease 19 (do inglês)
ECN	Encontro de Cinema Negro
EICOS	Pós-graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
LGBT+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgeneros e outras identidades de gênero e sexualidade.
MESP	Movimento Escola Sem Partido
ONG	Organização não governamental
OSF	<i>Open Society Foundations</i>
RJ	Rio de Janeiro
RSV	Rede social virtual
SARS-CoV-2	Severe acute respiratory syndrome coronavirus 2
UFF	Universidade Federal de Fluminense
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
1.1 Objetivos.....	19
1.1.1 Objetivo geral.....	19
1.1.2 Objetivos específicos.....	19
1.2 Justificativa.....	20
<b>2 CINEMA E SUBJETIVIDADE.....</b>	<b>22</b>
2.1 Discursos e produção de subjetividade.....	22
2.2 O cinema como um dispositivo dos modos de subjetivação.....	25
2.3 A relação entre cinema e subjetividade na divulgação acadêmica.....	34
2.3.1 O cinema como uma forma de representar a subjetividade.....	36
2.3.2 O meio-termo: O cinema representando subjetividade, mas também produzindo-a	39
2.3.3 O cinema como um dispositivo que produz subjetividades.....	41
<b>3 LÓGICAS EXCLUDENTES E DISCURSOS SEGREGADORES.....</b>	<b>46</b>
3.1 Foucault: Biopolítica, governamentalidade e racismo de estado.....	46
3.2 Arendt: Estado-nação e homens supérfluos.....	48
3.3 Agamben e as vidas nuas.....	52
3.4 Mbembe e a necropolítica.....	54
3.5 Bauman e as vidas desperdiçadas.....	55
3.6 Butler e os não passíveis de luto.....	56
3.7 Exclusão institucionalizada e subjetivação seguradora.....	59
<b>4 CINEMA COMO RESISTÊNCIA A LÓGICAS EXCLUDENTES.....</b>	<b>62</b>
4.1 Consumo de subjetividades prontas.....	62
4.2 Processos de singularização.....	64
4.3 Produção de cinema independente e a narratividade de grupos minoritários.....	66
<b>5 METODOLOGIA.....</b>	<b>73</b>
5.1 Delimitação do campo e dos participantes.....	73
5.2 Cartografia como método.....	77
5.3 Análise.....	81
5.4 Registro de campo.....	83
<b>6 CARTOGRAFIA.....</b>	<b>85</b>
6.1 Método de busca por participantes.....	85
6.1.1 Estratégia 1 - Busca através do Google.....	85
6.1.2 Estratégia 2 - Recomendações dos discentes do EICOS pelo Whatsapp.....	86
6.1.3 Estratégia 3 - Uso da rede social virtual Instagram.....	89
6.1.4 Estratégia 4 - Busca presencial.....	97
6.1.5 Caminho rizomático para a formação de uma conjunto de participantes.....	98
6.1.6 Aplicação dos critérios de inclusão e exclusão.....	102
6.2 O plano comum da cartografia e suas atividades.....	106
6.2.1 Cineastas e obras selecionadas.....	111
6.2.1.1 Clementino Junior e Romão (2022).....	111
6.2.1.2 Julia Mariano e Sementes - Mulheres Pretas no Poder (2020).....	113

6.2.1.3 Ludmila Curi e EscutaRio (2022).....	117
6.2.1.4 Carlos Guilherme Vogel e Soccer Boys (2018).....	120
6.2.2 Conversas Livres.....	122
6.2.2.1 Conversa com Julia Mariano.....	124
6.2.2.2 Conversa com Clementino Junior.....	127
6.2.2.3 Conversa com a Ludmila Curi.....	130
6.2.2.4 Conversa com o Carlos Guilherme Vogel.....	134
6.2.3 Entrevistas.....	135
6.2.4 Exibições.....	144
6.2.4.1 Exibição do “Romão” no Festival do Rio.....	144
6.2.4.2 Exibição do “Romão” no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul.....	148
6.2.4.3 Exibição do “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” na escola municipal Ciep em Itaboraí-RJ.....	150
6.2.4.4 Exibição de episódios do “EscutaRio” no CineFoot.....	154
6.2.4.5 Exibição do “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” no Espaço A Casa Mãe	157
6.3 As linhas que compõem o cinema como um dispositivo.....	161
6.3.1 Linhas de visibilidade.....	161
6.3.2 Linhas de enunciação.....	164
6.3.3 Linhas de força.....	168
6.3.4 Linhas de subjetivação.....	179
6.3.5 Linhas de fuga.....	188
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>197</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>202</b>
<b>APÊNDICE A - REGISTRO DE CONSENTIMENTO LIVRE ESCLARECIDO.....</b>	<b>211</b>
<b>APÊNDICE B - ROTEIRO DE PERGUNTAS PARA ATIVIDADE DE ENTREVISTA.....</b>	<b>215</b>
<b>ANEXO A: PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP.....</b>	<b>218</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Desde que surgiu em 1895<sup>1</sup>, o cinema tem gerado fascínio e se reinventado neste mais de um século de existência, desdobrando-se em uma nova forma de arte, com vários movimentos estéticos e uma linguagem própria, além de consolidar-se como uma indústria que movimenta bilhões por ano, como afirma Wasko (2007). O cinema, segundo Davson (2017), emerge concomitantemente a um aumento do proletariado e da urbanização no final do século XIX, quando as pessoas começam a buscar formas de entretenimento que precisavam ser baratas e de fácil acesso. O cinema passa a atender a essa demanda, oferecendo ao proletariado a possibilidade de um espetáculo muito mais economicamente viável que o teatro. Diferente das outras formas de apresentação ao público da época, o cinema podia ser replicado e distribuído de maneira prática, sem depender de muita mão de obra. O espetáculo do filme precisava de uma sala de exibição já estruturada na cidade, mas o conteúdo das obras podiam ser copiados e levados de uma cidade para outra dentro de caixas, sem a necessidade de montar cenários, organizar figurinos e artistas, como as outras formas de entretenimento da época. Assim o cinema se mostrou um negócio lucrativo, de fácil aplicação e acessível, para só depois se formular como arte, onde “assume dimensões e uma linguagem própria, além de correntes cinematográficas como o Neorealismo Italiano, o Expressionismo Alemão, o Cinema Novo, dentre outros, fazendo surgir cursos e pesquisas” (DAVSON, 2017, p. 265).

Nessa trajetória, o cinema, como uma expressão artística e como um produto para consumo, ganhou cada vez mais importância na vida das pessoas, sendo ele uma das formas mais comuns de se contar histórias, um enquadramento da realidade, uma possibilidade de trabalho, um meio coletivo de produção de alteridade e um facilitador para encontros e a manutenção de relações interpessoais.

Os exemplos de como a sétima arte se interligou ao nosso cotidiano são vários, sendo que uma das grandes mudanças que o cinema trouxe para o público foi a possibilidade de entregar e disseminar outros *modos de ver* ao espectador (DAVSON, 2017). O principal produto consumido pelo espectador de cinema é a possibilidade de enxergar o mundo por uma perspectiva distinta, assim o cinema possibilitou às massas uma maneira de reformular a sua percepção da realidade, fomentando novos processos identitários e subjetivos. Algo que é

---

<sup>1</sup> Foi considerado como surgimento do cinema a primeira exibição de um filme para um público, evento realizado por Auguste e Louis Lumière em 1895.



também descrito por Almansa e Fischer (2020), quando as autoras apontam que o surgimento do cinema possibilitou mais que uma nova forma de se relacionar com o mundo, trazendo também a emergência de novos modos de ver e viver:

Fosse duplicando o mundo visível (como fizeram os precursores filmes dos irmãos Lumière), fosse por meio da evasão para o onírico (como nos filmes de Georges Méliès), o mundo via nascer, no cinema, ao fim do século XIX, um novo universo, que se abria ao sonho de seus olhos. Nos Estados Unidos e na Europa, novos sistemas de circulação e trabalho criavam novas relações, as quais impeliavam outros modos de vida, sociais, culturais e políticos. Diante de um mundo que combinava outras velocidades, a transformação industrial e seu sistema de fábricas, para além de regular os sujeitos, suas tarefas e seus gestos, transformava, igualmente e com a mesma rapidez, os objetos à vista das pessoas. Em meio a tantas transformações, uma mudança substancial ocorria nos modos de ver e de ser visto. (ALMANSA e FISCHER, 2020, p. 6).

Castro (2016), ao falar sobre cinema, aponta que, na comunicação, existem disputas através da produção de novos significados a respeito do campo social, reformulando os modos de ver e entregando novas perspectivas por meio dos regimes semióticos que o cinema e outras mídias possuem. Essas janelas para que os espectadores possam vislumbrar outras formas de enxergar a realidade “participam da constituição das subjetividades ao expressar em suas produções o conjunto de valores, saberes e práticas sociais que funcionam como modelos de identidades culturais” (Castro, 2016, p.88).

Assim, o cinema e sua relação com a humanidade pode ser pensado a partir de sua conexão com a subjetividade, como uma ferramenta que fomenta processos de subjetivação. Este trabalho parte de uma conceituação de subjetividade onde as pessoas são vistas como um processo e não como uma unidade pronta e imutável. Esse processo constitutivo das subjetividades é diretamente atravessado pelos jogos de saber-poder que se formulam na trama histórica-social na qual estamos inseridos. A subjetividade aqui será diretamente relacionada à cultura, essa que é estruturada e construída principalmente pela naturalização de certos modos de existência, discursos e produções de verdade. E, se há um jogo de saber que interfere na realidade<sup>2</sup>, há então forças articulando a trama social e esses processos subjetivos. Por isso, segundo Hennigen e Guareschi (2006), cultura, discurso e poder são indissociáveis, já que estes três se interligam através de um jogo de conhecimento que reafirma ou nega modos de existência, assim como direcionam posicionamentos éticos sobre

---

<sup>2</sup> O termo “realidade” está sendo usado aqui como uma menção ao modo como a sociedade se rearranja a partir do entendimento que é formulado sobre as coisas, criando então regras e saberes sobre como o cotidiano deve ser organizado, junto aos limites impostos às possibilidades que as pessoas têm para agir e se expressar.

como as coisas devem ser entendidas e, a partir disso, como a sociedade lida com as questões que a atravessa.

Pensar os processos subjetivos a partir dos jogos de poder e saber provenientes dos discursos remete à perspectiva foucaultiana, que acaba sendo uma base fundamental para o referencial teórico deste trabalho. Foucault (1979) entende que são forjadas práticas que possibilitam e proporcionam ao sujeito ser atravessado por saberes e forças que fomentam processos de subjetivação. Essas práticas podem se formular em algo que o autor chama de “dispositivos”: definidos como um conjunto heterogêneo que engloba todo e qualquer jogo de verdade e poder que perpassa o sujeito e o force a se rearranjar discursivamente. Dispositivos podem ser instituições, leis, produções midiáticas e acadêmicas, movimentos filosóficos, estilos de vida e imposições morais, basicamente tudo que nos cerca e que funciona de modo a naturalizar lógicas coletivamente propagadas no senso comum e/ou a problematizar tais funcionamentos (FOUCAULT, 1979). O cinema, apresentando ao mundo uma possibilidade de propagação de modos de ver distintos através dos discursos em suas narrativas, pode ser entendido então como um dispositivo para modos de subjetivação. Com isso, torna-se pertinente questionar como essa arte e a indústria gigantesca que ela se tornou têm se relacionado com a produção de subjetividade e quais podem ser as implicações éticas e políticas desse encontro.

Assim como os dispositivos podem reafirmar discursos<sup>3</sup> banalizados, estes também podem questionar e tensionar os jogos de força naturalizados no tecido social. Dessa forma, uma das implicações ético-políticas do cinema é a de se colocar como resistência às relações de poder que respaldam discursos excludentes, relações essas que permeiam as instituições. E, em uma sociedade onde a exclusão social, o racismo institucionalizado e os preconceitos podem ser notados por toda parte, é pertinente analisar caminhos possíveis para combater os discursos que respaldam e naturalizam essas relações de poder opressoras e segregadoras.

Para investigar como o cinema, visto como um dispositivo, pode ser utilizado como resistência frente a lógicas excludentes, é proposto neste trabalho encontrar e selecionar projetos que produzam obras audiovisuais, mesmo que sejam pequenos vídeos, de forma

---

<sup>3</sup> O termo “discurso”, nesta dissertação, parte de um entendimento que pensa que as afirmações de verdade através de saberes, tanto populares quanto institucionalizados, possuem a inevitável consequência de instaurar lógicas e respaldar relações de poder. Com isso, tudo que é argumentado e discutido como uma afirmação sobre algo, tem a implicação de produzir um caráter sobre esse alvo, o que passa a ser aceito, ou não, como verdade no meio sociocultural (HENNIGEN e GUARESCHI, 2006).

independente e que tenham grupos sociais minoritários como foco de trabalho. Sendo esses produtores de conteúdo pertencentes ao grupo do qual se dispõem a falar. Tais produções autônomas de audiovisuais, que têm como foco as questões de seus grupos sociais, serão vistas como potenciais estratégias de resistência, pela perspectiva de Guattari e Rolnik (1996), uma aposta epistemológica que entende como “processos de singularização” todos os movimentos que, de alguma forma, rompem com as produções de subjetividade dominante e constroem novos processos subjetivos. Com isso, esta pesquisa pretende realizar uma cartografia, acompanhando os processos de criação desses projetos, o que terá como foco a indagação acerca da forma como esses produtores de conteúdo percebem as implicações éticas e políticas de suas produções, e quais impactos eles têm observado, ou não, em relação ao combate às lógicas excludentes aos quais seu grupo social vem sendo submetido.

O primeiro capítulo após a introdução discute a relação entre cinema e subjetividade; o segundo apresenta contribuições de autores que formulam conceitos sobre lógicas excludentes; e o terceiro traz apontamentos a respeito do que seria um cinema independente e como esse tipo de cinema, feito por grupos minoritários, pode ser entendido como um processo de singularização. Após os capítulos de referencial teórico, foi elaborado um capítulo metodológico apresentando a delimitação do campo e dos participantes, as estratégias para encontrá-los, descrição da cartografia como método e motivos para escolhê-la como proposta metodológica pertinente às perspectivas trabalhadas nesta pesquisa, assim como a proposta de análise e registro de campo. A descrição de aplicação das estratégias de busca por participantes, criação do plano comum da cartografia, experiência das atividades e sistematização de dados produzidos são apresentados no capítulo referente a todo processo cartográfico.

## 1.1 Objetivos

A pergunta que norteia esta pesquisa é como projetos independentes e autônomos<sup>4</sup> têm criado obras cinematográficas, produzidas **por** e focadas **em** grupos sociais específicos, para combater discursos que naturalizam lógicas excludentes. Por isso o cinema é entendido como um dispositivo dos modos de subjetivação. Tendo como foco no processo da pesquisa investigar se essa produção de obras cinematográficas é vista pelos grupos que a realizam como uma ferramenta de resistência política, que se propõe a fomentar novos processos subjetivos com o intuito de tensionar e questionar discursos que normatizam preconceitos e processos de exclusão.

### 1.1.1 Objetivo geral

Investigar se o cinema tem sido visto por projetos audiovisuais, realizados por e focados em grupos sociais minoritários, como uma ferramenta nos processos de subjetivação que possui o intuito de combater discursos excludentes. Por isso a necessidade de estudar produções acadêmicas que relacionam o cinema com produção de subjetividade; para que, com esse arcabouço teórico, seja discutido como o cinema se faz como uma aposta ética, estética e política quando realizado com o intuito de promover processos de singularização.

### 1.1.2 Objetivos específicos

- Cartografar os processos de produção de projetos audiovisuais que tenham como foco de trabalho as temáticas referentes a grupos minoritários;
- Investigar se os realizadores desses projetos percebem o cinema como uma ferramenta política no combates aos processos de exclusão social aos quais esses grupos vem sendo historicamente submetidos;

---

<sup>4</sup> O termo "independente" se refere ao não financiamento, assim como à falta de apoio ou ligação com empresas da indústria cinematográfica. O termo "autônomo" se refere à liberdade criativa, não havendo interferência de terceiros sobre a criação do conteúdo, limitando as produções às diretrizes de empresas financiadoras ou do mercado cinematográfico. Ou seja, são incluídos, como campo desta pesquisa, aqueles projetos que não são financiados por empresas da indústria cinematográfica e que criam narrativas e formas alternativas para viabilizar as suas produções. A delimitação desse tipo de cinema pensa que o termo "independente significa tornar-se autônomo, livre de qualquer tutela" (SIMIS, 2018, p. 96).

- Investigar se há impactos nos processos de produção de subjetividade e reprodução de discursos notados por esses produtores de cinema independente.

## 1.2 Justificativa

Esta proposta surge de uma pesquisa que investigou como cineclubes especializados em grupos sociais percebem o impacto do uso de obras cinematográficas para combater lógicas excludentes e preconceitos, o que apontou que o cinema tem sido visto por esses cineclubistas como uma aposta de resistência às relações de poder excludentes (PEREIRA e SIQUEIRA, 2020). Isso porque o cinema, sendo um dispositivo dos modos de subjetivação, pode servir tanto para naturalizar discursos e instaurar verdades, quanto ajudar a romper com segregações sociais uma vez que, ao convidar o público para novos questionamentos, essa arte pode ter um papel forte para produzir um repensar sobre os saberes e práticas sociais que apontam como grupos minoritários são vistos. E a importância desse fenômeno pode ser endossada pela perspectiva arendtiana que pontua ser no ato de um pensar próprio e autônomo que o ser humano consegue se colocar em um espaço político, uma vez que esse pensar, para a filósofa, é abandonar momentaneamente o terreno do senso comum (MIRANDA, 2018).

Dessa forma, por visar compreender processos psicossociais de construção de conhecimentos e práticas de grupos sociais através do uso de produções tanto midiáticas, quanto artísticas, no qual o cinema independente se constitui, esta pesquisa se conecta e se mostra pertinente à linha de pesquisa Psicossociologia Crítica, Comunidades e Redes ao colocar em debate a implicação política de discursos e narrativas ligados à problemática da exclusão social de populações específicas. E por apresentar uma metodologia que propõem um debate psicossocial com foco nos processos de subjetivação provenientes de modos de resistência autônomos de grupos minoritários, estes que podem estar usando o cinema como um artifício midiático para promover um repensar sobre suas problemáticas, esta pesquisa se encaixa no programa de pós-graduação de Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social (EICOS), ainda mais por objetivar investigar caminhos não convencionais para fazer frente aos discursos que banalizam a produção de morte a grupos socialmente marginalizados.

A importância deste trabalho será propor um debate sobre como o cinema pode estar implicado na reprodução ou no combate dos discursos e lógicas excludentes que experienciamos. E a linha de pesquisa Psicossociologia Crítica, Comunidades e Redes apresenta uma proposta que dá abertura para investigar a dinâmica de grupos através de uma perspectiva psicossocial, o que permite colocar em debate a implicação política de discursos e narrativas ligados à problemática da exclusão social de populações específicas. Por isso, para esta pesquisa, é proposta uma cartografia cuja análise de dados buscar encontrar pistas a partir do que pode ser dito dos atravessamentos políticos, culturais e sociais que perpassam o objeto de estudo; sem prontificar-se em atestar verdades que expliquem o fenômeno como um todo, mas sim compreendê-lo através das transversalidade que constituem o processo estudado, como apontado por Batista, Guimarães & Baú (2017). Ou seja, pretende-se, com este projeto de mestrado, tatear as características sociais e às implicações éticas e políticas provenientes dos processos subjetivos relacionados ao consumo de mídias e criações artísticas, que, por sua vez, mostram-se como dispositivos e tecnologias que agenciam discursos normatizando sobre o entendimento social e suas lógicas.

## 2 CINEMA E SUBJETIVIDADE

### 2.1 Discursos e produção de subjetividade

O conceito de subjetividade tem apresentado características próprias em cada perspectiva que se dispõe a usá-lo para entender o comportamento humano, mas sempre tendo como base o entendimento de que esse termo diz sobre a forma como percebemos e compreendemos o mundo e, a partir disso, nos relacionamos com tudo que possamos alcançar. Algumas áreas do conhecimento, normalmente fora das ciências humanas, como apontado por Aita e Facci (2011), costumam usar esse conceito em suas produções entendendo-o como algo específico do sujeito ou uma oposição à objetividade. Essa é uma forma comum de se pensar subjetividade, entendê-la como o componente singular de cada indivíduo que media a forma de perceber o mundo real a sua volta, posicionando-se como uma barreira/filtro entre os objetos reais e a percepção deles por cada pessoa. Assim, o mundo e todas as coisas existentes só poderiam ser vistos como realmente são se pensados de forma objetiva, direta e clara. Nessa distinção entre subjetividade e objetividade, o lado subjetivo isola o indivíduo, já que, através dele, cada um teria uma visão própria e não compartilhada sobre as coisas, uma vez que essa percepção sobre as coisas só poderia ser comum a todos quando for apenas objetiva, já que dessa forma as coisas seriam entendidas “como são” e não haveria diferenciação entre cada pessoa sobre como é o mundo a sua volta e como ele funciona. Essa compreensão sobre o que seria subjetivo remete a escolas filosóficas baseadas na distinção entre o real e a sua projeção, aquilo que chegamos apenas perto de alcançar das formas verdadeiras. Passando por um, rápido e bastante resumido, percurso das escolas filosóficas, podemos observar, cerca de 400 a.C. Platão argumentando que tudo que encontramos não passa da sombra de sua forma ideal do mundo das ideias. O que, pulando muitas outras contribuições, passa por Immanuel Kant que, trabalhando as discussões entre empirismo e racionalismo, produz, no idealismo transcendental, a ideia que existem dois mundos: nossos corpos e o mundo externo. Pensando subjetividade por esse lado, o indivíduo é visto como um ser empírico percebendo o mundo pelos sentidos e trabalhando essas descobertas por características singulares, sendo elas fatores como a história de vida (o que falaria sobre uma ontologia), características biológicas e psíquicas. Isso sem falar de algumas correntes, até mesmo essencialistas, que atribuem à subjetividade a influência de uma essência inerente à pessoa.

Mas as pessoas não são apenas indivíduos (esse ser pronto, específico e contabilizável), elas também são sujeitos. E para pensar pessoas como sujeitos será usado o conceito de Foucault (1995) para esse termo. Nessa perspectiva, as pessoas são entendidas como um processo e deixam de ser vistas como um objeto de características mensuráveis, para então serem pensadas como uma forma que vem sendo atravessada pela trama histórica na qual está inserida. Esses atravessamentos conectam a subjetividade a tudo que pode atingi-la de alguma maneira, como relações pessoais, o sistema econômico e social — que determinará como a classe social, da qual o sujeito faz parte, o forçará a desenvolver estratégias para obter os materiais necessários para a sobrevivência —, a cultura, a sociabilização, as leis, a forma como a sociedade o categoriza através de certos atributos e o coloca em grupos distintos como gênero, raça e sexualidade e como ele é tratado a partir disso. Ou seja, tudo aquilo que se torne uma questão na vida dessas pessoas e influencie o seu modo de fazer e exercer sua existência. A maioria dessas questões que atravessam e influenciam a subjetividade diz respeito à cultura e sociedade, essas que passaram por um longo processo histórico para se tornarem o que são. Saindo então desses âmbitos grande parte daquilo que afeta o campo subjetivo, o que também é o resultado do processo histórico o qual a humanidade atravessa. A subjetividade pensada a partir da perspectiva foucaultiana pode ser descrita como algo que:

Trata-se de uma perspectiva de análise que parte do distanciamento das concepções ontológicas e essencialistas as quais concebiam um sujeito universal, e tomam a constituição do sujeito como elemento de uma trama histórica. Compreender o sujeito como forma, e não como essência permitiu a Foucault buscar as condições pelas quais o sujeito se constitui e se pensa ao longo da história. (CARVALHO, 2011, p. 90)

Assim se entende que sujeitos também são produções da trama histórica por um processo que molda e influencia a forma como uma pessoa se move, comporta, relaciona, cria desejos e enxerga o mundo. Nisso pode ser visto que a subjetividade também passa por esse processo constitutivo e contínuo em tornar-se algo junto aos atravessamentos histórico-sociais. Então parte do que diz respeito à subjetividade é resultado de algo que toca a todos coletivamente. Isso a partir de um processo de constituição que vai além da soma de todas as características pessoais, sendo alcançada pelas constantes forças decorrentes das demandas e normas sociais.

Tais normas sociais, assim como o conjunto de forças que as cercam, que vão desde as limitações e obrigações legais até uma normatização de tudo que envolve práticas socioculturais, exercem influências nos modos de subjetivação. Esse direcionamento que



molda as subjetividades e agencia a vida pode ser entendido como poder. E os meios que determinados grupos dispõem para criar novas formas de exercer esse poder sobre outros grupos é chamado por Foucault (1995) de relações de poder. Como exemplos podem ser pontuados: os parlamentares com a possibilidade de criar novas leis; empresários com acesso ao lobby político criando pressão para diluir direitos trabalhistas; homens que usam da existência da cultura do estupro para argumentar o que suas esposas e filhas devem vestir, e dessa forma exercer poder sobre o corpo delas. Falar sobre essas relações de poder é trazer para o debate a forma como esses processos constitutivos das subjetividades são intrinsecamente fomentados por normatizações. As relações de poder não apenas exercem influências delimitando como os sujeitos se locomovem e habitam o tecido social, mas também estruturam a cultura na qual eles estão submersos e pela qual seus processos de subjetivação são atravessados. Esse jogo se dá através de afirmações sobre como a sociedade deve funcionar e o que pode ou não ser aceito nas interações culturais.

O campo subjetivo é perpassado por tais questões e, conseqüentemente, a constituição dos sujeitos se dá pela naturalização de discursos. O que são perspectivas tomadas com o caráter de verdade. E uma vez que esses discursos são incorporados no âmbito sócio-cultural como o entendimento aceitável e verdadeiro sobre como coletivo deve ser regido, essa normatização dos costumes e práticas sociais passa a normatizar a realidade e as possibilidades de existência e agenciamento dos sujeitos. Já que a constituição das subjetividades é moldada também em função das forças provenientes das relações de poder, e essas forças se transcrevem na lógica discursiva, o tensionamento entre os discursos produz possibilidades de interseção entre as noções de “verdade” e “poder”. Algo que acaba abarcando e fomentando também as noções que compreendem as práticas culturais como discursos cruciais para o processo de constituição dos sujeitos na contemporaneidade, como traz Hennigen e Guareschi (2006).

É por isso que neste trabalho a cultura, esta que é estruturada e construída principalmente pela naturalização de certos modos de existência, discursos e produções de verdade, não pode ser pensada separada dos jogos de saber que interferem na realidade. Nesse encontro há então forças articulando a trama social e processos subjetivos. Tanto a realidade, quanto os sujeitos são construídos no cerne da indissociabilidade entre cultura, discurso e poder (HENNIGEN e GUARESCHI, 2006). Isso porque esses três se interligam em uma trama de saberes que afirmam ou negam determinados modos de existência, assim como direcionam apostas ético-políticas sobre como a vida deve ser agenciada e como os

acontecimentos devem ser percebidos, para que, a partir dessas normatizações, a sociedade e os sujeitos regulamentem a forma pela qual irão lidar com as questões que os atravessam.

## **2.2 O cinema como um dispositivo dos modos de subjetivação**

Uma vez que é apresentada essa indissociabilidade entre discurso, poder e cultura (HENNIGEN e GUARESCHI, 2006), pode-se entender como as produções filmicas estão implicadas nesse debate sobre subjetividade e sujeitos. O cinema é composto pela apresentação de narrativas e pontos de vista que reproduzem discursos através da junção entre imagem, texto e som. Nisso a narrativa filmica se formula como um jogo discursivo, no qual a obra apresentada intenciona e diz algo sobre alguma coisa através de seu conteúdo imagético e discursivo.

Pensar como a produção de expressão artística se coloca como um posicionamento já é algo discutido por Foucault (2006a) quando o filósofo reflete a respeito da significação nas artes e como ela passa a discursar. Isso porque esse processo de entregar à imagem uma afirmação sobre algo acaba por apresentar discursos circunscritos nos significados enunciados. O que não é um fenômeno moderno. Muito antes da invenção da imagem em movimento do cinema, e muito antes da câmera, as imagens já se apresentavam como um enunciado para o público. Foucault (2006a) traz o exemplo da pintura clássica para demonstrar como a humanidade passou a usar a produção de imagens como um espaço discursivo para além das palavras:

Separação rigorosa entre signos linguísticos e elementos plásticos; equivalência entre a similitude e a afirmação. Esses dois princípios constituíam a tensão da pintura clássica: pois o segundo introduziu novamente o discurso (não há afirmação senão ali onde se fala) em uma pintura de onde o elemento linguístico estava rigorosamente excluído. Daí o fato de que a pintura clássica falava - e falava muito constituindo-se totalmente fora da linguagem; daí o fato de que ela repousava silenciosamente em um espaço discursivo; daí o fato de que ela se dava, abaixo dela mesma, uma espécie de lugar-comum onde. (FOUCAULT, 2006a, p.263).

E o cinema nada mais é que a junção de imagens sequenciadas. O filme apresenta, em sua menor unidade, o frame, a produção de significados diversos. Isso ocorre quando a estilística cinematográfica pega um recorte da luz momentânea e atribui a ele sentidos e intenções que podem ser lidas pelo telespectador como mais do que a sequência de imagens estáticas, mas também como a apresentação de ideias.

Assim, a reprodução rápida e sequenciada de imagens estáticas passa a formular-se como um espaço para que narrativas textuais e imagéticas possam expressar discursos. A produção e composição dos jogos discursivos que se expressam nos filmes são, antes de mais nada, montados por olhares subjetivados. Esses que, assim como suas obras, também se formulam dentro de uma relação de forças pelas quais a realidade é delimitada. Se há na estética filmica uma expressão não apenas visual, mas também afirmativa sobre os saberes e consensos sociais subjetivantes, as formas de arte e mídia podem ser analisadas e implicadas como um fator atuante nos jogos de saber-poder.

Nessa discussão sobre como o filme se compõe por uma sequência de frames que nada mais são que fotografias, essas que registram um recorte da realidade, é interessante trazer a noção de enquadramento de Butler (2015) onde a autora, ao refletir sobre as guerras modernas, se debruça sobre o poder da fotografia como uma ferramenta que foi utilizada para denunciar os abusos das prisões militares de Abu Dhabi, fotos que explicitaram atos de torturas e infrações das regras internacionais de direitos humanos pelos EUA. Butler (2015), nesse trabalho, reflete como o importar-se com a vida do outro é produzido. Para isso a autora usa a perspectiva da fotógrafa Sontag para pensar como fotografias materializam imagens e através delas pode ser fomentada a comoção. A fotografia é colocada por Butler (2015) como um enquadramento e esse termo é pensado como um fenômeno pelo qual a realidade é capturada e emoldurada em uma perspectiva. Da mesma forma que a foto registra o que pode ser visto pela lente, a realidade pode ser enquadrada quando esta é recortada por um ponto de vista que a afirma como fato. A noção de enquadramento é uma discussão sobre os limites descritivos dos fatos, esses pensados por uma perspectiva onde é assumido que: se há um recorte, há uma margem. É por causa desse margeamento que a realidade nunca poderia ser enquadrada em sua totalidade, e assim sendo, o fato não afirma uma verdade, mas sim um pedaço descontextualizado de algo.

Isso é algo apontado também por Benjamin (2015) quando o autor descreve a evolução das expressões artísticas com foco em reprodução de imagem, dizendo que no salto entre a pintura e a fotografia “o processo de reprodução figurativa foi acelerado de modo tão intenso que agora ele podia acompanhar o ritmo da fala” (BENJAMIN, 2015, p. 51); porém o autor também afirma que essa reprodução figurativa pela fotografia, mesmo que produzindo uma imagem quase perfeita sobre o que está sendo reproduzido, o aqui e agora do que é captado se perde.

O enquadramento então representa aquilo que ele se dispôs a emoldurar. O fato que é enquadrado não é a cópia exata de um pedaço do mundo capturado uma vez que, assim como descrito por Butler (2015), o enquadramento da realidade inevitavelmente desloca o registro de sua origem. E nesse deslocamento novos sentidos são incorporados ao fato capturado. A sequência de frames<sup>5</sup> que compõem o filme não passa de imagens que se dispõem a representar o mundo que foi filmado. E é justamente o limite do campo de visão da câmera que delimita a jurisdição que o enquadramento tem para atestar uma afirmação imagética sobre a realidade. A decisão de colocar algo em perspectiva e deixar outros fora do quadro talvez seja a primeira decisão necessária para fazer o filme como uma expressão discursiva. Porque ao escolher incluir na imagem e decidir o que deve ser deixado de fora já é um começo para traçar um direcionamento sobre o que merece ou não ser apresentado na obra: “Assim, o operador de câmera, como o médico-cirurgião, interfere profundamente na textura da realidade, recortada em infinitos e variados fragmentos, apenas conjugados por uma nova lei: a montagem.” (PARENTE, 2014, p. 21).

Como dito anteriormente, filmes são produzidos por olhares subjetivados e por isso a estética cinematográfica não pode ser pensada como neutra nos jogos de saber-poder. Os discursos que emergem das relações de poder são, inevitavelmente, entrelaçados às produções humanas. Esses discursos que aparecem como direcionamentos nas narrativas filmicas podem respaldar os consensos sociais já vigentes, ou propor questionamentos e fissuras. Mas a questão sobre discursos e sua relação com a produção de uma realidade social não é vista neste trabalho como uma forma estática. Assim como o tecido social se faz em um processo, o contato dos sujeitos com os discursos também se dá como um tensionamento que promove mudanças no nível subjetivo.

Tudo aquilo que produz espaços para a circulação de discursos passa a ser também uma ferramenta que movimenta os processos subjetivos. Por isso, o cinema é tomado neste trabalho como algo maior que a simples apresentação de discursos que são montados através da forma como o filme recorta e reformula uma visão sobre determinado assunto. O cinema é entendido como algo que possibilita e proporciona novos atravessamentos de saberes e forças que fomentam processos de subjetivação. Foucault (1979) nomeia como dispositivos tudo aquilo que forja práticas sociais e dissemina discursos. O que podem ser descritos como o

---

<sup>5</sup> Nesse livro, “Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?”, Butler (2015) desenvolve a noção de enquadramento justamente pelo termo “frame” pensando esse processo pelos significados da expressão “to be framed” (enquadrar, emoldurado, incriminado).

que condensa mecanismos capazes de imprimir nos sujeitos determinados jogos de saber-poder. Os dispositivos podem fazer com que certos discursos sejam reafirmados, ou forçar os sujeitos a rearranjarem-se discursivamente e assim serem conectados a novos atravessamentos. O autor os define como:

Um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos. (FOUCAULT, 1979, p. 244).

Buscando definir o que é um dispositivo a partir da perspectiva foucaultiana, Deleuze (1996) descreve que esse termo se refere a um conjunto multilinear de atravessamentos dos quais podem ser destacados quatro tipos: as linhas de visibilidade, as linhas de enunciação, as linhas de força e as linhas de subjetivação. As duas primeiras dificilmente podem ser pensadas separadas, isso porque elas estruturam os dispositivos como máquinas de fazer ver e fazer falar através dos discursos que são disseminados por eles. As linhas de visibilidade surgem a partir dos regimes de luz e tudo aquilo que os dispositivos são capazes de mostrar, são os *modos de ver* que são apresentados por eles. Ao pensar o cinema como dispositivo, as linhas de visibilidades são as mais detectáveis. Isso porque o cinema surge como uma mecanismo para trabalhar regimes de luz, ele captura imagens e as reproduz, apresentando um recorte da realidade e atribuindo novos significados a ele. E assim como a imagem no cinema está indissociável das narrativas, as linhas de visibilidade se entrelaçam às de enunciação para compor os dispositivos. O segundo componente listado por Deleuze (1996) engloba tudo aquilo que é dito e não dito pelos dispositivos, aquilo que é enunciado para que os discursos sejam afirmados e propagados. Já as linhas de força se referem aos jogos de saber-poder. Enquanto algo é dito e mostrado pelas linhas anteriores, a terceira visa emergir aquilo que impera sobre os modos de subjetivação já que “essas linhas levam as palavras e as coisas à luta incessante por sua afirmação” (KASTRUP e BARROS, 2015, p. 78). As linhas de força perpassam o dispositivo trazendo aquilo que já é definido de forma institucionalizada e usam o aparato enunciativo deles para reverberar as lógicas que moldam a realidade social e as subjetividades. São por essas linhas que o cinema como um dispositivo pode servir para reafirmar consensos que naturalizam o regimes de poder na trama sócio-histórica. Por último, há as linhas de subjetivação, que poderiam ser descritas como fissuras nos jogos de saber-poder e por elas podem emergir novos modos de existir e subjetivações que fujam das afirmações de verdade massificadas. Por essas linhas o cinema pode promover um repensar a respeito das lógicas que são naturalizadas em nossa sociedade.

Uma vez que o cinema engloba práticas sociais e narrativas que reforçam discursos, intenções e afirmações sobre consensos sociais e representações culturais, ele pode ser facilmente visto como um dispositivo dos modos de subjetivação. Pensando em como o cinema se tornou uma das principais formas de expressão artística e midiática, assim como uma grande indústria que sofre a interferência das demandas de mercado e, em muitos casos, obtém apoio governamental, torna-se pertinente questionar como a sétima arte tem se relacionado com os modos de subjetivação e quais podem ser as implicações éticas e políticas disso.

Se as implicações dos discursos estão tão conectadas aos processos culturais, discutir como os dispositivos dos modos de subjetivação corroboram com os jogos de poder não diz respeito apenas aos processos constitutivos dos sujeitos a partir de sua subjetivação. Os processos de assujeitamento pela trama sócio-histórica também fomentam os movimentos culturais e as práticas sociais vigentes. Assim, compreender a cultura como um lugar não definido vai além de pontuar a articulação entre as noções de cultura, discurso e poder como uma perspectiva processual do campo subjetivo, mas também como uma forma de implicar que os dispositivos interferem diretamente no mundo material em rápida transformação, com impactos em diferentes setores da vida social e em diferentes lugares do planeta. A implicação dos dispositivos nos modos de subjetivação não impacta apenas na produção de novas subjetividades e sujeitos, ela também produz novos modos de existência e isso pode ser facilmente observado quando a cultura passa a ser entendida como, segundo Hall (1997), um fator fundamental e constitutivo que determina a vida dos sujeitos através dessas movimentações.

Enxergar no cinema uma oportunidade de promover rearranjos culturais foi uma estratégia política utilizada por muitos governos. Principalmente os regimes totalitários, uma vez que eles encontraram no cinema uma forma de transmissão de discursos específicos. O cinema passou, nesses casos, a ser usado como componente em uma máquina de modulação de subjetividades com o intuito de corroborar com discursos coniventes com a manutenção desses regimes. E também como uma ferramenta de controle social usado pelos regimes democráticos modernos. Isso pode ser visto quando nazistas utilizaram narrativas filmicas para propagar discursos desumanizantes e segregadores sobre os judeus. Um exemplo disso é descrito por Davson (2017) ao analisar o filme alemão *Judeu Suss*, obra supervisionada pelo ministro da propaganda nazista Joseph Goebbels, que teve como claro objetivo a disseminação de estereótipos sobre as populações judaicas cujo teor discursivo os taxava

como criminosos ambiciosos e imorais. O autor aponta alguns dados sobre como, durante a guerra, essa película foi amplamente utilizada pelos nazistas como uma estratégia de consolidar um imaginário popular sobre os judeus que justificasse tomá-los como alvo de um extermínio:

Alguns dados são importantes para sua análise. O filme estreia em Veneza, em 5 de setembro de 1940, com um público estimado em mais de 20,3 milhões durante 3 (três) anos de exibição. Nessa época, a Alemanha já tinha conquistado um imenso território, passando assim, em todos os lugares dominados como a França, Itália, Romênia, Espanha dentre outros. Ficou, segundo estimativas da época, num total de 30 filmes lançados, na sexta colocação dos mais vistos. Além de ser exibido em campos de concentração, todos os soldados teriam que vê-lo (GONZALES, 2014). Após o sucesso alcançado e com o fim da guerra, além do esfacelamento do nazismo, o diretor Veit Harlan foi o único a ser julgado pela sua produção, mas foi absolvido em 1950. (DAVSON, 2017, p. 270).

Davson (2017) parte do pressuposto de que filmes contém um teor político e ideológico e por isso podem servir como material histórico de análise sobre o poder no período em que a obra foi produzida e distribuída. Ele aponta que o cinema pode ser estudado a partir das representações dos consensos sociais colocados em tela. Essa forma de representar a sociedade no filme é vista por Davson (2017) como *modos de ver*. Com isso, a reprodução fílmica se formula como uma forma de propagar práticas sociais. Filmes podem ser lidos como registros históricos que, a partir da forma que enquadram a realidade através de representações sociais, disseminam “práticas e apropriações para poder legitimar o seu discurso” (DAVSON, 2017, p. 270).

Além do exemplo da utilização do cinema pela Alemanha nazista com o intuito de afirmar categoricamente a ideia de superioridade de grandeza vinculadas ao partido, a extinta União Soviética também incentivou a produção de filmes com o objetivo de promover os interesses estatais. Porém, mais do que apenas focar no conteúdo das obras como propaganda ideológica, a União Soviética investiu para construir uma indústria cinematográfica potente que não deixasse a desejar em comparação ao resto do mundo (MARTINS e FRANCISCON, 2012). E esse fomento à produção e a forma como a indústria cinematográfica soviética funcionava eram justamente o que a diferenciava das outras. Naquele regime político, o desenvolvimento cultural estava estritamente ligado ao governo. Começando pela liberação de verbas para as produções e chegando ao controle de conteúdo através dos órgãos de censura que diziam como as obras deveriam ser feitas e o que poderia ser exibido para o público — sendo a censura no cinema algo comum em todo o mundo, não só em regimes ditatoriais, como também em estados democráticos que usaram do moralismo para impor

restrições aos filmes<sup>6</sup>. O cinema soviético, sendo uma indústria dentro de um sistema socioeconômico onde o controle dos meios de produção eram geridos pelo estado, dependia de um aparato burocrático para que as produções fossem aprovadas e recebessem verbas. Assim, "o cinema soviético com pretensões históricas era mais distinto do cinema ocidental quanto aos seus mecanismos de produção material do que dos seus objetivos e discursos típicos para com o público" (MARTINS e FRANCISCON, 2012, p. 14).

Além da distinção em como o Estado intervinha nos modos de produção cinematográficos, o cinema soviético emerge com o interesse do estado em constituir uma memória coletiva e reforçar a versão histórica sobre a própria cultura que lhe fosse mais conveniente, o que servia para legitimar o "sistema político e social, ou das reformas que se pretende impor a este" (MARTINS e FRANCISCON, 2012, p. 14). Enquanto em outros países o cinema nascia como uma forma lucrativa de entretenimento e arte para depois ser cooptada pelos interesses do Estado e servir como uma ferramenta de propagação ideológica. A produção cinematográfica soviética já é encomendada como um propagador de discursos com o foco no controle social. E ironicamente, ou não, ao contrário do esperado, o que acabou sendo mais consumido pelo público da então união soviética não foram os gêneros de filmes produzidos a pedido do estado com objetivo de disseminação ideológica, assim como não caiu na graças do público os hoje consagrados como grande obras de arte do período em que a Rússia e outros países do leste europeu compunham a união soviética, mas sim "a diversão promovidas por comédias, ou também musicais e dança durante a Era Stalin. A vontade popular acabava encontrando outras áreas onde podia realizar ao menos parcialmente seus próprios gostos ou moldáveis aos seus próprios interesses" (MARTINS e FRANCISCON, 2012, p. 15).

Esses exemplos onde governos criaram um fluxo de produção tão circunscrito pelas demandas e ideias de cada regime garantiram um acervo vasto e esteticamente padronizado, ao ponto de serem estudados como escolas cinematográficas específicas, mas a interferência estatal e o direcionamento ideológico sobre a produção cinematográfica não ficam restritos apenas aos regimes totalitários. Podemos observar essa movimentação também nos regimes democráticos modernos. Como exemplo de como estados democráticos perceberam e utilizaram o cinema como um dispositivo para propagar discursos pertinentes aos modos de controle social em vigor, temos o governo americano que, como afirma Govil (2007),

---

<sup>6</sup> Um exemplo disso está no Código Hays, que foi um conjunto de normas morais que ditavam o que podia aparecer em um filme nos EUA entre 1930 e 1968.



investiu fortemente para que Hollywood crescesse como indústria e assim poder exportar a cultura estadunidense como um caso de sucesso sócio-econômico. Para isso foi incentivado que a indústria cinematográfica vendesse o sonho americano como um farol para o mundo. Além de disseminar uma percepção de que a vida nos Estados Unidos é incrivelmente próspera, essa estratégia conseguiu consolidar Hollywood como uma indústria que movimentava bilhões no país (GOVIL, 2007). Sendo essa um dos grandes desdobramentos do imperialismo desenfreado dos EUA, que não visa apenas intervir em políticas externas, mas também implantar seus modos culturais através das grandes mídias

Segundo Govil (2007), as produções hollywoodianas também serviram como desdobramento da Guerra Fria, quando filmes passaram a ser produzidos com o intuito de disseminar a narrativa do herói estadunidense contra o vilão soviético, uma disputa muito além do embate bélico ou físico. Esse tipo de narrativa promovia discursos segundo os quais o confronto citado não poderia ser evitado uma vez que estava em jogo o estilo de vida capitalista e sua suposta liberdade. No ínterim dessas narrativas, sempre foi colocada em foco a imagem de um homem que obtém dignidade após servir ao exército, além do treinamento necessário para poder ser um herói salvador da pátria e do futuro da sociedade. O que também servia como uma propaganda para adesão ao exército, e de que o ambiente militar garantia ao homem reconhecimento e dignidade.

A forma como certos governos utilizaram o cinema como um dispositivo dos modos de subjetivação demonstra a possibilidade dessa mídia ser usada como uma reprodução de discursos pertinentes aos modos de controle social de uma forma ativa e programada. Entretanto, mesmo o cinema que pareça não ter sido produzido com um intuito propagandista será composto por discursos caso seja expresso como uma narrativa. O cinema sempre irá se configurar como um dispositivo que engloba jogos de saber-poder nos quais a obra foi emaranhada. Então mesmo que obras cinematográficas não sejam produzidas como uma ferramenta para disseminar consensos e práticas sociais, sempre haverá discursos que estão sendo afirmados pelo que é apresentado em tela. Esses discursos estão ali, inerentes ao recorte da realidade que a narrativa fílmica se dispõe a reformular. Pensando nos discursos que tecem a trama sócio-histórica e nossa cultura, os mais enraizados estão tão banalizados que já são tomados como naturais e passam despercebidos no cotidiano, acabando por se enveredar nas mídias e nas artes sem causar estranheza.

A naturalização de certos discursos costuma ocorrer à medida em que certas construções sociais são banalizadas como inevitáveis. Os discursos sobre elas passam a não possuir um caráter imperativo de promovê-las como verdade, mas sim de tomá-las como um triste reflexo da realidade que não pode ser evitado e não precisa ser combatido. O cinema, para se caracterizar como dispositivo dos modos de subjetivação, não precisa impor regimentos de verdade, mas pode simplesmente reforçar que certos processos históricos não foram estruturados e que são naturais. Um exemplo disso está na exclusão social e nos preconceitos acerca de certos grupos minoritários que foram historicamente submetidos a lógicas segregadoras. A marginalização de determinados grupos não é inerente à experiência humana, mas algo que foi historicamente estruturado na sociedade. Partindo da perspectiva que a realidade é um processo constitutivo pautado por uma trama sócio-histórica, é imprescindível discutir como esses processos de exclusão foram instaurados e como eles ainda são mantidos em nossa cultura. Já que este trabalho parte do pressuposto de que a cultura e as práticas sociais são atravessadas e formuladas pelos jogos de saber-poder que emergem como discursos, a principal forma para lidar com a exclusão social é buscar entender como ela é reforçada através dos modos de subjetivação por onde lógicas excludentes são naturalizadas, para que, por esse caminho, elas possam ser combatidas.

Apontar o cinema como um dispositivo dos modos de subjetivação abre espaço para questionar quais lógicas estão sendo respaldadas pelos jogos de verdade que são implementados por esse mecanismo. E uma vez que o cinema é implicado como um dispositivo, tiramos dele a sua suposta neutralidade política. Mesmo que ele não esteja sendo usado ativamente como uma ferramenta ideológica do estado ou do mercado, o cinema acaba reverberando os discursos naturalizados em nossas práticas sociais. É notável que há, na nossa cultura, uma banalização dos processos de exclusão. Dentre todos os discursos que poderiam eclodir nas narrativas fílmicas como regimentos de verdade, aqueles que refletem a forma como a nossa cultura lida com determinados grupos são os que mais podem emergir no cinema. Seja através de representações estereotipadas, ou através do apagamento de determinadas populações. Por isso, este trabalho, ao dispor-se a estudar cinema em uma perspectiva onde poder, cultura e saber são indissociáveis, escolhe tomar a sétima arte como um dispositivo dos modos de subjetivação cuja delimitação terá como foco a propagação de discursos que banalizam lógicas excludentes.

### 2.3 A relação entre cinema e subjetividade na divulgação acadêmica

Com o intuito de tatear como a relação entre cinema e subjetividade tem sido abordada dentro do âmbito acadêmico, foi realizada uma revisão integrativa de literatura que buscou investigar, dentre os artigos que se dispõem a relacionar esses dois assuntos, como essa interseção é trabalhada. O primeiro passo para isso foi o de encontrar artigos publicados que falam sobre o tema. O motor de busca utilizado foi o *SciELO* (Scientific Electronic Library Online) onde, no dia 23 de Fevereiro de 2022, foi realizada uma pesquisa na plataforma utilizando o modo de “pesquisa avançada” configurada da seguinte forma: O termo “cinema” especificado com índice em assunto junto ao termo “subjetividade”, também especificado com o índice em resumo. A correlação entres esses dois termos foi estabelecida com o operador condicional “AND” (o que significa “e”), restringindo a busca a artigos que apresentem os dois termos. A escolha para o termo “cinema” se deu simplesmente pelo conteúdo da pesquisa ter esse dispositivo como foco. Quanto à utilização apenas do termo “subjetividade”, o motivo se deu pelo fato de resultar em mais artigos do que utilizando os outros termos mais específicos trabalhados nesta dissertação — como “processo de subjetivação”, “modos de subjetivação” e “dispositivos”. A escolha de utilizar os índices de busca como a opção “resumo” se deu porque a única outra alternativa no mecanismo de busca que se referia ao conteúdo do artigo era “título”, e essa restringiria bastante os resultados. Visando selecionar apenas artigos publicados no Brasil e em português, essas restrições de origem da publicação e língua foram aplicadas aos filtros de busca.

Essa pesquisa obteve uma lista de quinze artigos. Não houve critérios de exclusão prévios, mas depois que a leitura de todos esses artigos foi realizada, três deles foram retirados por não apresentarem uma abordagem que relaciona os termos utilizados diretamente. Ou por tratar um deles de forma extremamente superficial, apenas o citando brevemente, mas não o desenvolvendo no conteúdo do texto. Assim a lista de artigos encontrados nessa busca foi a seguinte<sup>7</sup>:

- Pequena Miss Sunshine: para além de uma subjetividade exterior (Rosa Maria Bueno Fischer, 2008);
- Novo cinema, nova loucura? (Perrone e Engelman, 2008);
- A recusa do tempo e suas implicações na subjetividade (Vera Lúcia Giraldez Canabrava, 2008);

---

<sup>7</sup> A lista de artigo foi ordenada de forma crescente de acordo com o ano de publicação

- Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens filmicas (Maria Helena B. V. da Costa, 2009)
- A encenação dos sonhos: imagens de Freud e de Benjamin (Alessandra Affortunati Martins Parente, 2014)
- O cine-pensamento de Deleuze: contribuições a uma concepção estético-política da subjetividade (Farina e Fonseca, 2015)
- Entre empatia e dissecação: o cinema ao vivo de Katie Mitchell (Erica Magris, 2016)
- O idadismo como viés cultural: refletindo sobre a produção de sentidos para a velhice em nossos dias (Gisela G. S. Castro, 2016);
- Retratos em movimento (Oliveira Junior, 2017);
- Da caverna à sala escura: o sonho de um gesto (Sandra Espinosa Almansa e Rosa Maria Bueno Fischer, 2020);
- Desejo, cinema e direito: por uma crítica do sujeito de direito, na pisada de Cláudio Assis (Rafael Felgueiras Rolo e Daniel Carneiro Leão Romaguera, 2021).
- Ensaio e gesto em Jonas Mekas: da sobrevivência ao exílio, do exílio à aculturação na América (Barbara Cristina Marques, 2021)

Para complementar essa lista, foram acrescentados alguns artigos que também correlacionam o termo cinema e subjetividade. Os artigos que serão listados a seguir foram encontrados em outros mecanismos de busca como o *Google Acadêmico*, cuja forma de pesquisa não estabelece especificações precisas e filtros que pudessem delimitar uma estratégia de seleção sistemática. O *Portal de Periódicos da Capes* também foi utilizado, usando as mesmas delimitações de busca e filtros usados no SciELO, após excluir os artigos já encontrados no SciELO e a leitura prévia dos resumos para eliminar aqueles que não apresentavam, nem que minimamente, uma perspectiva de relação entre cinema e subjetividade, sobrou os artigos listados a seguir. Sendo eles:

- Foucault e o cinema contemporâneo (Andréa França, 2005);
- Produção de subjetividade: A lição do homem que copiava (Décio Rocha, 2007);
- Modos de subjetivação no cinema e na arte: um olhar sobre as instalações de Eija-Liisa Athila (Victa de Carvalho, 2011);

- Cinema, subjetividade e sociedade: a sétima arte na produção de saberes. Uma experiência de extensão na universidade federal de São Paulo (Eduardo de Carvalho Martins, Jaquelina Maria Imbrizi, Maurício Lourenção Garcia, 2017).

Esta revisão integrativa de literatura passa a contar com dezesseis artigos que relacionam, de alguma forma, os termos “cinema” e “subjetividade”. Após a leitura de todos, foi observado que um caminho para sintetizar o conhecimento acadêmico divulgado por esses trabalhos foi o de separar esses artigos em três grupos de acordo com a forma pela qual eles descrevem a junção entre cinema e subjetividade. Parte destes autores se dispõem a pensar como o cinema pode servir como uma ferramenta artística para representar a subjetividade em tela. Já outros, assim como a proposta desta dissertação, apontam como o cinema desempenha um papel nos processos constitutivos de subjetivação. Uma categorização binária não seria capaz de acomodar todos os artigos encontrados, por isso uma terceira divisão foi pensada para acomodar aqueles que tanto desenvolviam contribuições que pensam o cinema como um caminho para representar a subjetividade, quanto uma ferramenta para produzir subjetividades.

### **2.3.1 O cinema como uma forma de representar a subjetividade**

Não faz parte da proposta desta dissertação pensar o cinema a partir de um paradigma de linguagem representacionista segundo o qual a subjetividade humana pode ser retratada, mas como seis dos artigos listados nesta revisão integrativa de literatura preferem abordar essa interseção por essa perspectiva, será descrito brevemente como esses trabalhos acadêmicos abordam o cinema como uma forma de representar a subjetividade.

O artigo de Rocha (2007) se concentra em “O Homem Que Copiava”, filme brasileiro dirigido por Jorge Furtado e lançado em 2003, para traçar um paralelo entre o enredo do filme e o conceito de subjetividade na perspectiva de Deleuze e Guattari. Uma conceituação que pensa o processo de produção de subjetividade como algo que se reformula a partir das singularizações e dos modos de existência que fogem dos padrões massificantes. Nesse trabalho o cinema é usado como um analisante para captar e descrever, a partir de uma narrativa específica, como as formas-sujeitos se reatualizam discursivamente a partir de um reinvenção de suas práticas. É interessante que esse artigo usa um arcabouço teórico semelhante ao desta dissertação para falar sobre produção de subjetividade e discursos, mas nele o cinema é usado como um recurso exemplificador desses processos através do enredo

da obra citada. Para isso, o artigo descreve como o cotidiano do protagonista, que trabalha com uma fotocopiadora, é atravessado pelos papéis que os clientes trazem para que ele copie, fazendo com que ele entre em contato com fragmentos dos interesses de outras pessoas através dos livros, documentos e todo tipo de papel que pedem que ele copie. Esse contato com um pedaço do mundo do outro acaba sendo incorporado ao mundo do protagonista, fazendo com que seu processo de singularização seja atravessado pela atividade de seu ofício. A discussão sobre os processos de produção de subjetividade é descrita no artigo ao utilizar o filme como um exemplo de como esse processo pode ocorrer, mas o autor não aponta como o cinema em si pode contribuir com os modos de subjetivação além de representá-los. Por isso considero que esse artigo envereda pelo caminho que toma a sétima arte como uma representação das subjetividades, assim como de seus processos.

Canabrava (2008) fala sobre a percepção de tempo e subjetividade para além da linearidade passado, presente e futuro. Aqui o cinema serve como uma explicação de como a subjetividade e experiência humana com o tempo são estruturadas. “A subjetividade passa a ser tida como o problema germinativo, e o cinema, como expressão” (CANABRAVA, 2008, p. 340). A autora usa as obras de Bergson e de Deleuze tanto para descrever processos subjetivos interligados à memória e o contato com a temporalidade, quanto para colocar o surgimento do cinema como um paralelo aos processos cognitivos de memória e apreensão do mundo, comparando esse processos da mente humana com a captura de imagens paradas e sua reprodução sequenciada para produzir movimento.

Inclusive, a citação das obras “Cinema I: Imagem-Movimento” e “Cinema II: Imagem-Tempo” de Deleuze, a “Matéria e Memória” de Bergman e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” de Benjamin apresentam uma certa recorrência nos artigos lidos para essa dissertação. Um dos exemplos disso está em Farina e Fonseca (2015) que também são autoras que utilizam as obras deleuzianos sobre cinema para pensar como o surgimento da sétima arte se relaciona e se configura como um paralelo a processo subjetivos e cognitivos. Os livros “Cinema I: Imagem-Movimento” e “Cinema II: Imagem-Tempo” de Gilles Deleuze são usados pelas autoras para explicar como o cinema serve para representar processos subjetivos e como a subjetividade pode ser implicada esteticamente. Essa perspectiva Deleuziana, segundo Farina e Fonseca (2015) detalha como o cinema, desde o processo inicial de se projetar imagens paradas sobre uma superfície, a uma velocidade que cria a ilusão de movimento, até às estruturas narrativas distintas do cinema clássico e do moderno servem como uma exemplificação de como a cognição humana se relaciona com as

imagens que percebemos do mundo para compor processos de subjetivação. Onde, partindo da filosofia da diferença, a reprodutibilidade imagética sequenciada e os modelos narrativos na composição filmica são apontados como um espelhamento da produção de subjetividade.

Já em Magris (2016), o filme aparece exclusivamente como uma ferramenta para retratar a subjetividade. A autora sugere como os filmes podem ser inseridos no teatro como um recurso para projetar o subjetivismo dos personagens em cena (MAGRIS, 2016). O foco do artigo está nas peças de teatro de um artista específico, assim a passagem sobre a representação da subjetividade passa rapidamente, mostrando-se puramente através de um paradigma representacionista, aqui a projeção do vídeo “possibilita uma simultaneidade da vida interior dos personagens com as percepções dos espectadores. [...] esse efeito de subjetividade ocorre primeiramente através da visão e pelo desdobramento de diferentes combinações de planos subjetivos no filme.” (MAGRIS, 2016 p. 197).

No artigo de Oliveira Junior (2017), o cinema é relacionado com o autorretrato e nisso são discutidas as implicações estéticas do ato de enquadrar um rosto e captá-lo em imagem, para, por fim, pensar como os autorretratos na pintura e no cinema expõe uma crise sobre as noções identitárias e subjetivas sobre as quais o conceito de retrato se formula. Esse é mais um exemplo de produção acadêmica que parte do pressuposto que a subjetividade pode ser representada em tela, mas aqui o autor é mais específico ao focar sua atenção para o close-up em rostos como um recurso imagético para trazer à tona a subjetividade de personagens. A representação da intimidade humana é apontada pelo autor como uma das grandes obsessões dos primórdios do cinema como campo teórico, sendo o rosto colocado como foco do enquadramento um dos principais instrumentos “de conhecimento psicológico-fisionômico sem precedentes. Se há uma ideia recorrente nos escritos sobre cinema dos anos 1920, é a de que a imagem filmica é um revelador psíquico.” (OLIVEIRA JUNIOR, 2017, p. 193).

Rolo e Romaguera (2021) falam sobre o processo de assujeitamento a partir da perspectiva do direito. E trazem o cinema como uma montagem que pode visibilizar processos emancipatórios para os assujeitamentos. Nesse ato de dar visibilidade, o cinema pode representar os processos emancipatórios de assujeitamento e com isso pode entregar ao espectador a possibilidade desses fenômenos. Rolo e Romaguera (2021) exemplificam essa tese usando três filmes do diretor Cláudio Assis, e pontuam que a representação de processos emancipatórios contra forças dominantes está presente nas narrativas desse cineasta. Assim,

para que o cinema adentre nesses jogos de poder e assujeitamento, ele precisa se dispor a trabalhar isso em suas narrativas. A emancipação dos sujeitos frente aos jogos de força dominantes é apontada no artigo como algo que pode ser observado nas obras analisadas, mas o cinema não chega a ser apontado como um fator atuante nesses processos subjetivos. Assim o artigo de Rolo e Romaguera (2021) parece focar em uma abordagem representacionista sobre a importância do cinema nos modos de subjetivação, embora pareça estar sempre a um passo de passar essa linha e olhar para esse ato de dar visibilidade aos processo emancipatórios como um combustível para disseminar resistência aos assujeitamentos massificados. Como quando eles questionam o que a representação sobre o processo de assujeitamento presente nos filmes é capaz de fazer:

Ao apontar para o problema e insinuar as vias de emancipação, os filmes selecionados podem ser considerados reações às tentativas de enquadramento, nivelamento e assujeitamento. Nem sempre as reações são confortáveis ou reconfortantes. A transposição dos limiares, a transgressão das fronteiras postas, fornecem ao menos uma pista da emancipação, implicando a superação da condição bem comportada, limitada e estreita do sujeito de direito. Uma outra existência não é somente “possível”, mas se torna realidade. (ROLO e ROMAGUERA, 2021, p. 2930).

### **2.3.2 O meio-termo: O cinema representando subjetividade, mas também produzindo-a**

Se o artigo de Rolo e Romaguera (2021) parece apenas flertar com uma discussão que pense o cinema como uma forma de representar os processo subjetivos e que também aponte que, a partir da sétima arte, modos de subjetivação possam ser produzidos, há outros três artigos nessa lista que poderiam muito bem ser enquadrados na secção que toma a relação entre cinema e subjetividade por um viés representacionista, mas acabam indo além e apontam também como as subjetividades podem ser produzidas e fomentadas nesse encontro. Como Fischer (2008), que traz contribuições difíceis de categorizar em um paradigma representacionista ou processual<sup>8</sup> quanto a relação entre cinema e subjetividade.

A autora usa uma obra específica para detalhar seus apontamentos sobre questões subjetivas: o filme estadunidense “Pequena Miss Sunshine”, dirigido por Jonathan Dayton e Valerie Faris, lançado em 2006. A princípio, Fischer (2008) utiliza o filme como uma

---

<sup>8</sup> Com a sistematização dos artigos, esta revisão integrativa de literatura escolheu agrupá-los em uma categoria composta por aqueles que apostaram em um olhar para o cinema como uma representação da subjetividade e em outra que os toma como um dispositivos dos processos de subjetivação, passo a nomear essa categorização como paradigmas representacionais e processuais, respectivamente, para dinamizar o texto.



demonstração de como os conceitos de subjetividade exterior e de bioidentidade — um termo que parte de uma perspectiva foucaultiana sobre as identidades formuladas a partir de como os seus corpos são tomados como desviantes — podem ser vistos através do enredo e dos personagens, apresentando assim um ponto de vista de onde o cinema é visto como uma representação dos processos subjetivos. Mas o artigo também ilustra como o filme pode servir para possibilitar que vislumbremos o outro e sua relação com o mundo, permitindo-nos enxergar outras formas de existência a partir de como o cinema entrega outros olhares subjetivados para o espectador. Com isso, o artigo demonstra como os filmes podem servir como incentivo nos modos de subjetivação a nos proporcionar um contato com o ponto de vista que o outro tem sobre o mundo e como ele se relaciona com a realidade, fugindo assim de uma abordagem representacionista e dando margem para perceber o cinema como um dispositivo:

Talvez se possa pensar que o cinema, partindo dos imaginários dominantes, das relações dadas historicamente, das impurezas próprias de qualquer produção cinematográfica ao criar imagens que ultrapassam os níveis informativos e simbólicos da comunicação, ao buscar atingir espaços de uma certa pureza e ao abrir espaço aos sentidos obtusos, esteja também oferecendo material para o aperfeiçoamento de cada um de nós, no sentido grego do cuidado consigo mesmo (Foucault, 2004). Isso seria válido para o próprio processo de produção cinematográfica, como para o trabalho de pesquisa e análise das criações audiovisuais. (FISCHER, 2008, p. 55).

Já Parente (2014), em seu artigo, começa traçando um paralelo entre os surgimentos do cinema e da psicanálise e para isso usa as obras de Benjamin e de Freud para correlacionar os dois assuntos. Isso porque “O cinema é pensado por Benjamin como uma das formas de trazer para a consciência elementos que, sem ele, permaneceriam esquecidos ou desconhecidos” (PARENTE, 2014, p. 10). A autora pensa o filme como uma produção de arte focada na montagem de cenas e na reprodutibilidade para afirmar que os filmes podem representar muito mais que o onírico, mas também como as imagens do inconsciente emergem nos sonhos por uma montagem desconexa que apresenta uma reprodutibilidade da realidade que apreendemos. Parente (2014) não relaciona o cinema diretamente com subjetividade, ela apenas traça um paralelo entre o desarranjo dos sonhos com a montagem dos filmes. A princípio, a proposta do artigo parece se encaixar em uma perspectiva representacionista, mas, mesmo sem desenvolver, o artigo aponta como o cinema pode impactar nos níveis subjetivos ao tensionar os sujeitos por modos de ver diferentes do que eles estão acostumados e que se aproximam da desordem de um inconsciente primitivo. Parente (2014) aponta que a maneira como o cinema proporciona uma nova possibilidade de entrar em contato com imagens, muitas vezes oníricas, pode se configurar como um processo

psicanalítico de análise do inconsciente. A forma como o filme resgata esses outros modos de ver da modernidade acaba por resgatar pontos de vistas inconscientes do limbo e assim lhes concede importância:

Assim, se por um lado o cinema reproduz os choques vividos pelo homem moderno nas cidades, por outro, é capaz de reconduzir o sujeito à sua vida anímica mais primitiva, podendo, muitas vezes, restaurar aspectos órfãos de elaboração psíquica. [...] Ao dar voz ao inconsciente, observa-se a lógica da modernidade em ação, mas sua simultânea recusa, o que produz efeitos transformadores na subjetividade moderna. Filmes como os de David Lynch, Bergman ou Fellini provam que imagens oníricas — ou o inconsciente de alguns sujeitos — finalmente puderam ganhar espaço e vagar mundo afora. (PARENTE, 2014, p. 24).

O último dos artigos difíceis de classificar num paradigma representacionista ou numa lógica processual é o de Marques (2021), que problematiza a experiência do exílio e deslocação na subjetividade usando o diário de Jonas Mekas, um cineasta lituano, que narra o seu processo de seu exílio e aculturação à nova vida nos EUA. O artigo não relaciona diretamente o cinema com subjetividade. Marques (2021) tece um breve pensamento sobre a questão da montagem das cenas e como isso serve para dar visibilidade e expressar o que uma pessoa sem lugar, esse que foi deslocado pelo exílio, passa. Algo que é visto nos filmes de Mekas. Mas Marques (2021) diz que o rigor na narrativa filmica não deve ser visto pelo paradigma da representação, embora não desenvolva muito esse apontamento. Talvez porque a autora pense como a construção das narrativas do cinema são indissociáveis dos atravessamentos dos idealizadores da obra, assim como da relação que o filme cria com o espectador. “Nesse aparente modo tenso, entre a opacidade e a transparência do acolhimento de nosso olhar de espectador, há um campo filmico atravessado pela experiência do sujeito em (re)territorialidade e pela singularidade de um pensamento sobre cinema.” (MARQUES, 2021, p. 267).

### **2.3.3 O cinema como um dispositivo que produz subjetividades**

França (2005), com o primeiro dos artigos dessa lista a ser publicado, parte de uma perspectiva foucaultiana para apontar como os regimes de luz e linguagem do cinema servem para produzir novos modos de existência, isso a partir do momento que o contato com o filme produz uma necessidade no telespectador por uma reinvenção de si.

É que Foucault nos permite pensar a arte como processo de subjetivação num campo de diferenças onde se desdobram as questões: o que podemos conhecer, o que devemos fazer, e finalmente, quem somos nós? E a arte passa a ser por excelência a experiência de espaço em que esse sujeito se inscreve, a experiência de

tempo em que ele vai à deriva. Talvez hoje seja a arte – mais do que a política ou a ciência – o domínio fundamental para entender os processos de subjetivação em curso na sociedade contemporânea (FRANÇA, 2005, p. 33).

Isso porque a obra de arte, por essa perspectiva, é aquilo que os sujeitos experimentam dela, uma vez que o sujeito também é produzido nesse processo de experimentar. Os modos de subjetivação, para a autora, podem partir de processos positivos e libertadores quando proporcionam a invenção de novos universos de referência, ou de processos negativos e estratificados quando acolhem aquilo que já vem sendo massificado pela mídia no campo subjetivo (FRANÇA, 2005).

Perrone e Engelman (2008) têm como objetivo discutir a relação do cinema com a produção de subjetividade e, para isso, tomam a arte cinematográfica como o surgimento de um novo regime de sensibilidade. Outro ponto muito importante nesse artigo é a mudança que a compreensão sobre a loucura sofreu com o passar dos anos. O cinema aqui também é usado para exemplificar uma tese, para isso são descritos filmes onde a psique humana foi colocada como narrativa estética e como a loucura e a psicose foram representadas. Isso porque, segundo Perrone e Engelman (2008), o cinema nasce como um novo regime de sensibilidade capaz de manter relações transversais com o corpo, com a tecnologia e a loucura e, com esses atravessamentos, explorar as modulações de produção do sujeito. Mas as obras cinematográficas não são apenas vistas como uma forma rica em possibilidades de representar os processos psíquicos e subjetivos, essas também podem ser usadas como uma ferramenta poderosa para naturalizar discursos: “o cinema, como grande narrativa visual, é mais um dos dispositivos de normatização, fomentando máscaras identitárias de ação e recomposição permanente do eu” (PERRONE e ENGELMAN, 2008, p. 106). Essa normatização é observada pelas autoras principalmente quando as narrativas fílmicas foram mudando ao longo dos anos concomitantemente à forma que a sociedade enxergava a loucura. Assim a romantização da loucura na sétima arte não se restringia à representações de uma forma de psique desviante. A forma como as narrativas retrataram a loucura também contribuíram para forjar um senso comum sobre ela (PERRONE e ENGELMAN, 2008).

Já no artigo “Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens fílmicas”, Costa (2009) aponta que o meio urbano é visto como um espaço de experiência e construtor de subjetividade, com isso o cinema entra como um importante influenciador que reelabora o entendimento sobre os espaços urbanos através da representação das paisagens fílmicas. Nesse trabalho a questão da forma como a marginalização é representada, e como isso se liga à experiência de habitar esses espaços urbanos, é um importante ponto de análise acerca da

relação entre paisagens filmicas e subjetividade, para isso o cinema é descrito e trabalhado como capaz de registrar e imprimir, não apenas um recorte da realidade, mas também um entendimento sobre o que se é mostrado em imagem:

A representação da marginalidade urbana no espaço de representação filmico serve como objeto para o entendimento de uma hipótese articulada em relação a uma estratégia estética e ideológica que se apresenta e parece ser baseada na articulação de imagens, a qual muito provavelmente serve ao propósito de ampliar o escopo visual sobre a problemática do crescimento das mais diversas formas de transgressão ocorridas e localizadas no espaço urbano; é nesse sentido que chamo a atenção para o aparecimento de um espaço ou lugar denominado de “cidade marginal”. (COSTA, 2009, p. 117).

Nos artigos listados nesta revisão integrativa de literatura, há Carvalho (2011) que utiliza as obras cinematográficas de Eija-Liisa Ahtila para pensar como os regimes de subjetivação podem ser refletidos a partir da arte contemporânea e seus dispositivos. A autora também sugere o cinema como um local de experimentação onde os sujeitos são deslocados para repensar os seus saberes e práticas e complementa que os regimes de imagem, como dispositivos, podem ser usados pelos artistas tanto para corroborar com os jogos de verdades já disseminados ou propor outros modos de subjetivação:

No entanto, é preciso ressaltar que o modo como os artistas se utilizam de certos dispositivos imagéticos podem tanto colaborar com as estratégias de manutenção de uma subjetividade quanto resistir a ela. Se a arte pode ser o lugar de produção de uma existência criativa é porque ela é capaz de transgredir, de criar formas de resistência, de ativar processos de subjetivação. (CARVALHO, 2011, p. 93).

Castro (2016), ao trazer reflexões sobre como a velhice vem sendo retratada pelas mídias, principalmente pelo cinema, aposta que os meios de comunicação se configuram como um espaço onde há uma produção de significados através dos regimes semióticos que disputam saberes e práticas sobre os modos de ser. O artigo começa apresentando alguns filmes que retratam a velhice e discute como esse grupo social é alocado às margens da sociedade através de uma lógica de afastamento e perda da utilidade social. Um exemplo de como o cinema pode ser implicado na forma como grupos sociais são marginalizados através da banalização de discursos que impregnam subjetivações segregadoras.

Diferente dos artigos citados até então, Martins, Imbrizi, e Garcia (2017) compartilham uma experiência prática de como o cinema pode ser utilizado como uma estratégia de possibilitar modos de subjetivação que repensem práticas sociais. Os autores detalham as atividades do projeto de extensão “Cinema, Subjetividade e Sociedade: a sétima arte na produção de saberes” que foi realizado no campus Baixada Santista da UNIFESP (Universidade Federal de São Paulo) para demonstrar como processos subjetivos

contemporâneos podem ser investigados através da utilização da linguagem cinematográfica. Para isso foram implementadas diversas atividades que pensaram o cinema como um dispositivo capaz de promover indagações a respeito de questões sociais e da forma como os sujeitos enxergam a si mesmos dentro da sociedade. O artigo é um exemplo de como o cinema pode ser pensado como um espaço transdisciplinar ao produzir um campo educacional rico para repensar os saberes culturais e sociopolíticos.

Por fim, um outro artigo de Rosa Maria Bueno Fischer, agora com Sandra Espinosa Almansa, que entra para a lista dos trabalhos que sugerem como o cinema é capaz de possibilitar outras formas de ver o mundo. Almansa e Fischer (2020) descrevem como o espectador do cinema tem um espaço de produção de alteridade ao ver uma outra visão de mundo através dos filmes. É por essa alteridade que o cinema se torna um processo subjetivo que convida o espectador a se rearticular perante às imagens apresentadas, conectado ele com um outro modo de experienciar:

Importa reter, aqui, sobretudo, o relançamento da questão do visível e das imagens, em direção ao que compete ao espectador, como causa e efeito de si, do que vê e do que dá a ver. Trata-se de uma tentativa de contribuir para a ampliação do debate a respeito da problemática educacional de um regime de subjetividade das imagens, em que a constituição do sujeito-espectador se modula, inclusive, no exercício dessa troca entre olhar o mundo e dar a ver a outros os mundos que ele vê. A indagação insistente é: “Como se organiza a constituição subjetiva do sujeito, relativamente às operações e experimentações imagéticas e imaginárias nas quais ele se envolve?” (ALMANSA e FISCHER, 2020, p. 4).

Observando o conteúdo levantado por essa revisão integrativa de literatura, é notável como o cinema é enxergado, por alguns, dentro do âmbito acadêmico brasileiros como um espaço de produção de alteridade onde modos de ver distintos são representados em telas e absorvidos pelo espectador como um modo de subjetivação. É importante ressaltar que essa revisão não poderia ser capaz de rastrear toda a produção acadêmica a respeito da relação entre cinema e subjetividade, principalmente porque ela obteve seus resultados com base nos algoritmos dos motores de busca online, que são limitados. Tanto pelo código condicional de busca de conteúdo escrito, quanto pela restrição de só poder alcançar os artigos disponíveis na internet para a indexação dos motores de busca utilizados. E esse tema tampouco poderia ser esgotado pelos caminhos nos quais os autores listados enveredaram. A categorização escolhida, para este trabalho, de separar as produções por sua disposição em correlacionar cinema e subjetividade por viés representacionista ou processual quanto as subjetivações, também não poderia rotular a produção de conhecimento sobre o tema. Essa estratégia foi uma decisão de sistematização do conteúdo para organizar as contribuições dos artigos

listados de forma fluida e coesa. Até porque, como se mostrou necessário, uma nova categoria teve que ser pensada já que um lado não exclui o outro, e alguns artigos se mostraram dispostos a transitar do subjetivismo sendo representado em tela para a subjetividade sendo constituída no espectador.

### **3 LÓGICAS EXCLUDENTES E DISCURSOS SEGREGADORES**

Os termos lógica excludentes, segregação social e grupos minoritários serão constantemente utilizados neste trabalho. Por isso será descrito neste capítulo como esses termos estão sendo pensados; o processo pelo qual essas lógicas foram instauradas em nossa realidade; como esse processo pode ser implicado nas apostas epistemológicas deste trabalho, cuja perspectiva toma a subjetividade e a sociedade a partir de um olhar processual e de constituição histórica; e como a naturalização dessas lógicas excludentes são fomentadas por dispositivos, assim como por eles podem ser combatidas.

Para isso, foram relacionadas as contribuições de uma série de autores que refletem sobre como alguns grupos são marginalizados, colocando em foco como isso é produzido por relações de poder e jogos de saber. Assim, serão agregadas, a esta discussão, teorias que descrevem como discursos segregadores estruturam políticas, instituições, cultura e sociedade; interligando-se ao processo de assujeitamento e produzindo realidade através dos modos de subjetivação. O objetivo deste capítulo é traçar um referencial teórico que delimite o que lógicas excludentes significará toda vez que este trabalho as tomar como o conteúdo dos discursos propagados pelo cinema enquanto dispositivo.

#### **3.1 Foucault: Biopolítica, governamentalidade e racismo de estado**

Um caminho viável para delimitar o que são lógicas excludentes é o de buscar entender de onde elas surgem, para o que servem e como nos afetam socialmente. Foucault (1979) aponta que uma das principais ferramentas políticas para o exercício do poder passou a ser a normatização das práticas sociais, assim o controle estatal sobre a população encontrou na regulamentação das condutas uma possibilidade mais abrangente de imperar sobre a vida. Para que esse regimento da vida fosse possível, o autor afirma que o estado começou a utilizar a disciplinarização dos corpos e condutas da população como uma estratégia de controle. Essa maneira de exercer poder sobre a população estruturou o modelo de governamentalidade utilizado pelos estados democráticos entre o final do século XIX e início do século XX (FOUCAULT, 1979), pautado no arbítrio entre fazer viver ou deixar morrer. Uma tomada de decisão que possibilita ao estado agenciar a vida e não apenas deliberar a morte como ocorria nas monarquias absolutistas. É importante pontuar que Foucault desenvolve essa análise a partir de sua postulação do que é governamentalidade,

uma outra contribuição do autor que vai além de apenas pensar a instauração de governos como um fenômeno estrutural quanto às legislações e regimento social, mas traz também ao aspecto de imposição de lógicas e produção de saberes pelos quais o poder é justificado; tanto nas esferas administrativas e executivas, quanto nos modos de subjetivação que respaldam o poder desses governos como algo intrínseco à sociedade:

Por esta palavra, “governamentalidade”, entendo o conjunto constituído pelas instituições, procedimentos, análises e reflexões, os cálculos e as táticas que permitem exercer essa forma bem específica, embora muito complexa, de poder que tem por alvo principal a população, por principal forma de saber a economia política e por instrumento técnico essencial os dispositivos de segurança. Em segundo lugar, por “governamentalidade” entendo a tendência, a linha de força que, em todo o Ocidente, não parou de conduzir, e desde há muito, para a preeminência desse tipo de poder que podemos chamar de “governo” sobre todos os outros – soberania, disciplina – e que trouxe, por um lado, o desenvolvimento de toda uma série de aparelhos específicos do governo [e, por outro lado], o desenvolvimento de toda uma série de saberes. Enfim, por “governamentalidade”, creio que se deveria entender o processo, ou antes, o resultado do processo pelo qual o Estado de justiça da Idade Média, que nos séculos XV e XVI se tornou o Estado administrativo, viu-se pouco a pouco “governamentalizado”. (FOUCAULT, 2008, p. 143-144).

Para que o fazer viver e o deixar morrer se configurem como um arbítrio, as tomadas de decisão são pautadas em escolher quando as condições básicas para a garantia da vida serão atendidas e quando elas serão negligenciadas. Com isso, a população submetida ao controle dos estados modernos possuem suas possibilidades de existência seccionadas por essa relação de poder, o que rege entre a promoção de vida e a entrega à morte por negligência ou ação. Mas as vidas tuteladas por um estado não formam uma população homogênea, existem fatores que delimitam grupos dentro de um mesmo governo como questões socioeconômicas, étnico-raciais e uma série de outros atributos. E, além disso, a população tutelada não é segregada apenas por características que delimitam grupalidades, esses agrupamentos também são diferenciados pela desigualdade no acesso a posições de poder e tomada de decisão que são designadas para esses grupos. Sendo que alguns passam a dispor de uma possibilidade maior de exercer influência sobre os aparelhos de regimento da vida do que os outros.

Essa governamentalidade que opera através do arbítrio entre fazer viver e deixar morrer também tem seu poder distribuído de forma desigual dentro dos grupos da população por ela tutelada. A segregação e desigualdade para exercer pressão sobre poder institucionalizado é um dos primeiros processos de exclusão social que experienciamos coletivamente. Isso é descrito por Foucault (2005) como racismo de estado, um termo cuja definição está na separação de grupos para os quais será possibilitado a produção de morte,



enquanto para outros serão pensadas estratégias para a garantir a vida. O racismo de estado descrito por Foucault (2005) irá pautar-se em dois princípios básicos: no primeiro será delimitada a linha que separa os grupos, categorizando e alocando aqueles que precisam ser mantidos vivos e protegidos de mazelas sociais de um lado, enquanto joga aqueles que podem ser descartados para o outro; e no segundo há uma lógica que impregna nos sujeitos uma afirmação de que para que uma raça possa viver, a outra deva morrer. Com essa lógica descrita no segundo princípio do racismo de estado, passa a ser produzido muito mais que alocamento entre vida e morte, é promovido um jogo de verdade através de um discurso que toma a separação de “raças”<sup>9</sup> com um fator indispensável. Um discurso que opera através de uma lógica biológica de manutenção do grupo, Assim as populações segregadas por esse modelo de governamentalidade passam a ser subjetivadas a enxergar a desigualdade como necessária. “Essa é a primeira função do racismo: fragmentar, fazer cesuras no interior desse contínuo biológico a que se dirige o biopoder” (FOUCAULT, 2005, p. 305).

Por essa perspectiva da biopolítica, Foucault (1979) descreve como a disciplinarização da população, através das relações de poder respaldadas pela segregação entre fazer viver ou deixar morrer, ajuda a pensar a exclusão social. Assim como traz um direcionamento acerca de como essas lógicas excludentes foram instauradas na nossa sociedade e como elas são mantidas no nosso processo de assujeitamento. Esse jogo de saber-poder produz um processo de subjetivação que toma a segregação de certos grupos como inevitável e suportável. Esse seccionamento pelo qual o estado elabora suas políticas, tanto econômicas, quanto sociais, não diz respeito somente a um aparato institucional que separa quem merece ser protegido e quem pode ser descartado, mas também produz meios de sociabilização que banalizam o extermínio de grupos minoritários, já que esses são entendidos como descartáveis.

### **3.2 Arendt: Estado-nação e homens supérfluos**

Para delimitar o que são as lógicas excludentes tomadas como foco neste trabalho, é necessário entender como são instaurados modelos de governo que se pautam na produção de

---

<sup>9</sup> O termo “raça” está entre parênteses para não confundir a postulação de Foucault sobre racismo de estado, que pensa a separação de grupos independente de etnias ou “cor”, com a forma como a humanidade passou a usar o discursos sociológico e eurocêntrico que segregam pessoas por características fenotípicas ligadas a sua origem étnica como se isso fosse um fator biológico.

exclusão social<sup>10</sup> como um exercício de poder e agenciamento subjetivo. Antes de Foucault conceituar governamentalidade, biopolítica e racismo de estado, Hannah Arendt (1989) pensa como o nacionalismo exacerbado é resultado da junção entre o sentimento de pertencimento identitário com as noções de soberania e de estado. Com isso a autora descreve como a cidadania passa a ser um fator necessário para que sejam concedidos direitos à vida. É a partir do reconhecimento como cidadãos que os seres humanos habitantes de territórios geopolíticos, esses que ela passa a chamar de estados-nação, recebem o estatuto de sujeitos. A perspectiva da autora se situa nos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial e o mundo que resultou deste catastrófico evento. A partir desse cenário, Arendt (1989) descreveu o surgimento de regimes totalitários, o processo de adesão ao fascismo e suas consequências, mas os conceitos descritos pela autora não se restringem aos episódios totalitários do século passado. As contribuições a respeito da instauração de regimes políticos e dos processos de assujeitamento e desumanização ajudam a entender como discursos segregadores institucionalizam lógicas excludentes através de governamentalidades. A perspectiva de Arendt dá bases para as teorias de muitos dos autores que serão abordados neste trabalho, como Foucault e Agamben. E isso ajuda a tecer uma aposta teórica sobre qual é a importância de pontuar essa problemática ao falar sobre dispositivos dos modos de subjetivação.

Se para Foucault o exercício de poder dos estados modernos se baseia no arbítrio entre fazer viver e deixar morrer, Arendt (1989) descreve um modelo de soberania estatal que operava um processo de nacionalização ou desnacionalização como forma de exercer poder. Essa distinção entre quem seria legitimado como cidadão e quem não seria visto como pertencente ao estado definia quem perderia os direitos de ser visto como um ser humano. Esse modelo de governo é nomeado pela autora como Estado-nação, uma conceituação em que a demarcação territorial e política se pautava no nacionalismo como um processo identitário, onde a noção de si era determinada pela separação entre o *nós* — mercedores da tutela do estados — e os outros — aqueles não eram reconhecidos como sujeitos de direitos por não partilharem desse identitarismo. Arendt (1989) coloca que, até o momento dos eventos que antecedem a Segunda Guerra Mundial, nem todos os países europeus fundiram-se a noção de soberania estatal ao nacionalismo como fator identitário, mas que boa parte dos governos ali já experienciavam esse modelo de governo, principalmente os que se

---

<sup>10</sup> O termo “exclusão social” neste trabalho não é pensado simplesmente como uma separação dos grupos minoritários, mas sim sobre a alocação deles para funções e usos subalternizados na sociedade.

tornaram regimes totalitários. Para a autora, a forma como um governo passava a usar o processo de desnacionalização como uma ferramenta de poder era o principal indicador para “medir o grau de infecção totalitária” (ARENDDT, 1989, p. 312).

Por esse processo de desnacionalização de certos grupos ou de indivíduos considerados inimigos do estado, populações e sujeitos eram destituídos de qualquer aparato legal ao qual recorrer quando atacados. Sem direitos civis, essas pessoas podiam ser expulsas, aprisionadas e mortas sem que isso pudesse ser considerado crime. Elas não perdiam apenas a proteção do estado, mas também a comoção da população perante ao sofrimento que as acometia já que não eram vistas como humanos. Essa forma de exercício de poder tende a fazer com que os integrantes do identitarismo nacionalista tomem como verdade que esses desnacionalizados precisavam ser expurgados para que o estado-nação conseguisse prosperar. Como mencionado anteriormente, mais tarde Foucault (2005) classificou esse como um dos princípios do racismo de estado, sendo ele um jogo de verdade que afirma que para que uma raça possa viver, a outra deva morrer.

Arendt (1989), a partir desse processo de delimitação do estado-nação de quem é visto como sujeito de direito e quem não é percebido como tal, coloca em sua obra o conceito de minoria. Esse termo engloba todos os grupos que passam a receber um olhar diferenciado do estado. Esse olhar, que diferencia quem é um cidadão integral do estado-nação e quem constitui um grupo minoritário, opera uma cisão entre a humanização dos sujeitos através do reconhecê-los cidadãos políticos e as populações que perdem acesso ao exercício da vida plena em sociedade. Essa perspectiva se pauta na ideia de reconhecimento à vida com base nos direitos políticos, o que denota a produção de um olhar subjetivo sobre populações baseado na institucionalização da vida.

Os discursos que definem e segregam grupos minoritários são necessários para a manutenção desses estado-nação porque é a partir dessa cisão que os regimes são justificados como imprescindíveis para a prosperidade da sociedade. Nessas experiências sociais, todos os dispositivos precisam reproduzir os discursos que desumanizam as minorias ao ponto delas serem tomadas como descartáveis. As pessoas desumanizadas por esse processo são nomeadas por Arendt (1989) como homens supérfluos, sendo eles um estorvo social que precisa ser varrido uma vez que não possuem valor e são vistos como corpos apagáveis. Algo que a autora exemplifica da seguinte maneira:

Se um negro numa comunidade branca é considerado nada mais do que um negro, perde, juntamente com o seu direito à igualdade, aquela liberdade de ação especificamente humana: todas as suas ações são agora explicadas como conseqüências "necessárias" de certas qualidades do "negro"; ele passa a ser determinado exemplar de uma espécie animal, chamada homem. Coisa muito semelhante sucede aos que perderam todas as suas qualidades políticas distintas e se tornaram seres humanos e nada mais. Sem dúvida, onde quer que a vida pública e a sua lei da igualdade se imponham completamente, onde quer que uma civilização consiga eliminar ou reduzir ao mínimo o escuro pano de fundo das diferenças, o seu fim será a completa petrificação; será punida, por assim dizer, por haver esquecido que o homem é apenas o senhor, e não o criador do mundo. O grande perigo que advém da existência de pessoas forçadas a viver fora do mundo comum é que são devolvidas, em plena civilização, à sua elementaridade natural, à sua mera diferenciação. Falta-lhes aquela tremenda equalização de diferenças que advém do fato de serem cidadãos de alguma comunidade, e no entanto, como já não se lhes permite participar do artifício humano, passam a pertencer à raça humana da mesma forma como animais pertencem a uma dada espécie de animais. O paradoxo da perda dos direitos humanos é que essa perda coincide com o instante em que a pessoa se torna um ser humano em geral — sem uma profissão, sem uma cidadania, sem uma opinião, sem uma ação pela qual se identifique e se especifique — e diferente em geral, representando nada além da sua individualidade absoluta e singular, que, privada da expressão e da ação sobre um mundo comum, perde todo o seu significado. (ARENDR, 1989, p. 335).

Outra grande contribuição de Arendt acerca de como lógicas excludentes podem produzir e respaldar regimentos políticos segregadores está no termo “banalidade do mal”. O mal, segundo Arendt (1983), está ligado a uma assustadora normalidade e não a uma perversão como é dito de costume. Sempre foi muito cômodo pensar os nazistas e outros eleitores de regimes totalitários como personificação da face mais perversa da humanidade, mas a autora desmonta essa disposição em enxergar o nazismo como um episódio isolado, e não possível de ser repetido, ao pontuar que eles eram pessoas “normais” que se dispuseram a aderir a lógica disseminada durante o processo sócio-histórico no qual estavam inseridos. No caso uma lógica disseminada entre seus semelhantes na qual tomava como verdade a existência do inimigo da nação.

A utilização do cinema como um dispositivo para propagar discursos preconceituosos a respeito dos judeus é um exemplo de como esse processo de banalização do mal atua. O uso de narrativas que tomavam os judeus como criminosos gananciosos, como citado por Davson (2017), era uma das formas de relacionar essa população a muitos dos problemas que a Alemanha enfrentava.

Já que os discursos tomavam os grupos minoritários como culpados pelo fracasso do estado-nação, o processo de desumanização pela falta de garantia de direitos aos torná-los apátridas era bem visto e desejado pelos cidadãos de direito. E uma vez visto como supérfluos, as vidas dos grupos desumanizados podiam ser tiradas por meios que hoje são

considerados aterrorizantes, já que aqueles corpos não passavam de uma doença social que precisava ser extirpada. Dessa forma, o extermínio de pessoas que são consideradas supérfluos se torna ordens fáceis de acatar. E o mal passava ser completamente banalizado.

Como descrito por Hennigen e Guareschi (2006), os jogos de poder estruturam cultura quando discursos são tomados como verdade no contexto sociopolítico, essa produção de verdade que passa a tomar o outro como supérfluo e descartável apresenta um modo de subjetivação sobre como lidar com o mundo. Esse processo produz diretrizes éticas pautadas na categorização identitária por um nacionalismo exacerbado, mas esse jogo de saber-poder não se restringe aos regimes totalitários. Mesmo que o processo de exclusão social não esteja atrelado à desnacionalização pela perda da cidadania, as lógicas excludentes que nos cercam também instauram políticas agenciadoras da vida e utilizam dispositivos para propagar discursos. A dessensibilização frente à morte recorrente de minorias, vista apenas como estatísticas, e as mazelas sociais focadas em determinados grupos também se constituem como uma banalização do sofrimento. Por isso, é importante questionar como esses discursos vêm sendo naturalizados no tecido social e como o cinema, sendo um dispositivo dos modos de subjetivação, não pode fugir dessas implicações.

### **3.3 Agamben e as vidas nuas**

Bastante influenciado pelas noções de Arendt acerca dos regimes totalitários e da perspectiva biopolítica de Foucault, Agamben (2007) pensa sobre como é necessário um amparo jurídico para que a vida seja garantida. A conceituação de poder em Arendt e Foucault diferem; o segundo “chama atenção para o fato de que devemos nos livrar de uma concepção jurídica do poder, isto é, de que o poder se exerce como força sobre um objeto para conformá-lo à vontade de quem o detém ou à finalidade de uma instituição” (CARDOSO JR., 2012, p. 157) e pensa o exercício do poder descentralizado de um ente soberano como o Estado, conceituando-o como algo que atua através da normatização das práticas e processos de sujeição através dos dispositivos do saber (SOUZA, 2020); enquanto Arendt pensa o poder com foco na inserção do sujeito na esfera pública e nas tomadas de decisões coletivas tendo o Estado como uma figura capaz de utilizar a cidadania como forma de controle (SOUZA, 2020; ARENDT, 1989). Abraçando essas divergências, Agamben (2007) consegue relacionar a perspectiva biopolítica de Foucault com a preocupação jurídica de exercício do poder pelo Estado através da garantia de direitos de Arendt e diz que a

inserção dos sujeitos em sociedade ocorre quando eles entram em contato direto com as relações de poder.

Para Agamben (2007), a experiência humana nos estados democráticos modernos já não pode existir sem que haja esse confronto, e o processo de assujeitamento está inevitavelmente ligado à interferência do estado em todas as instâncias da vida. Essa indissociabilidade entre a vida e o conflito direto com o poder é um dos pontos principais na perspectiva de Agamben (2007) na obra *Homo Sacer*, por isso o autor diz que os eventos políticos mais importantes apresentam dois focos de atuação, um sobre os regimentos das instituições e outro buscando diretamente que os aspectos da vida dos sujeitos sejam cercados pelo poder estatal:

É como se, a partir de um certo ponto, todo evento político decisivo tivesse sempre uma dupla face: os espaços, as liberdades e os direitos que os indivíduos adquirem no conflito com os poderes centrais simultaneamente preparam, a cada vez, uma tática porém crescente inscrições de suas vidas na ordem estatal, oferecendo assim, uma nova e mais temível instância ao poder soberano do qual desejariam liberta-se. (AGAMBEN, 2007, p. 127).

É pensando sobre esse confronto inevitável entre a vida e o poder que o autor aproxima a biopolítica de Foucault, que pensa como o agenciamento da vida se tornou a principal forma de exercer poder, e a perspectiva de Arendt sobre como a cidadania separa quem será protegido e quem será descartado. A partir dessas questões, Agamben (2007) relaciona o conceito de “homo sacer” do direito romano para descrever como a cidadania se formula como uma inserção dos sujeitos dentro dos espaços políticos. O que faz com que os sujeitos sejam inseridos como “vidas nuas” nas relações de poder do estado moderno, uma inserção baseada em como esse acolhimento jurídico implica em uma garantia à vida ou entrega à morte. Nesse conceito de vida nua, Agamben (2007) reflete sobre as vidas que, diretamente ligadas a uma tutela estatal, estão desprovidas de garantias de direitos que as protejam. Já que, uma vez “desnudas” de um aparato jurídico, essas vidas passam a ser descartáveis. É importante colocar que a vida nua não é uma vida que não chegou a conhecer o poder, mas sim uma vida que foi designada pelo poder soberano como desprovida de direitos, sendo a vida nua uma produção do poder e não algo que escapou dele. A vida nua é produzida por um soberano, sendo que o ser soberano é aquele que tem o poder de destituir direitos e não conceder. Agamben (2007) aponta que essa produção de vidas nuas através da destituição de direitos, seja de forma ativa ou por negligências, quando as necessidades específicas de certos grupos não são atendidas pelo estado, não é algo restrito aos regimes

totalitários, mas essa forma de governar delimitando quem vai ser protegido e quem será deixado de lado pelas políticas públicas faz parte da nossa experiência democrática.

Agamben (2004), ao pensar em estados de exceções, coloca que essas tais governamentalidades excepcionais precisam ser vistas como regras e não anomalias, pois elas expressam a normalidade das democracias modernas. O termo “estado de exceção”, normalmente utilizado para descrever momentos políticos onde o estado decreta a suspensão imediata de certos direitos civis, nada mais é que uma possibilidade de governo já estipulada, ela apenas amplia a produção de vidas nuas e demonstra como o agenciamento da vida não possui limite sobre seus tutelados.

### **3.4 Mbembe e a necropolítica**

Descrever as contribuições de Arendt foi importante para explicar a perspectiva de Agamben que, por sua vez, é necessária para descrever a postulação de Mbembe (2016) que utiliza dos conceitos foucaultianos de “racismos de estado” e “biopolítica” juntos ao “estado de exceção” de Agamben para definir a necropolítica. Agora, com Mbembe (2016), a produção de morte como governamentalidade ganha um nome que explicita como o descarte de certos grupos é a base para a soberania estatal moderna. Esses autores nos ajudam a entender que a produção de lógicas excludentes e sua disseminação através de discursos não tem apenas a função de propagar preconceitos, mas também a de garantir a manutenção de um poder estatal que se escora na morte. A recorrência de certos grupos em estatísticas sobre condições degradantes, por essas perspectivas, nunca foi uma fatalidade, mas sim o alicerce pela qual os poderes modernos agenciam a vida.

A necropolítica não diz respeito apenas a uma forma de controle social pautada pela morte de determinados grupos. Ela também estabelece uma produção de mundo que remonta aos processos de escravização dos povos africanos e a colonização das Américas. Esses episódios delimitaram a realidade moderna e se pautaram na disseminação de discursos desumanizantes para que fosse possível que o europeu mercantilizasse os corpos negros como animais, além de promover o extermínio em massa dos povos indígenas da América, já que não passavam de selvagens não civilizados. A utilização de discursos que destituíram a humanidade do não-branco produziu o mundo que temos hoje e isso ainda reproduz lógicas excludentes sobre as populações atingidas por esse processo.

### 3.5 Bauman e as vidas desperdiçadas

Bauman (2005) acrescenta contribuições a essa discussão quando coloca em questão como a modernidade passou a aplicar a mesma lógica de descarte do velho e produção do novo às vidas. Com a industrialização e ascensão desenfreada do capitalismo global, o mundo passou a experimentar um ânsia pela obtenção do novo, com isso, as coisas se tornaram obsoletas cada vez mais rápido. Essa obsolescência compulsória causada pelo capitalismo promoveu o acúmulo de um lixo de coisas que outrora eram necessárias e utilizáveis. Bauman (2005) aponta que, na modernidade que experienciamos, essa troca constante do velho pelo novo não se restringe aos objetos materiais. A nossa subjetividade, uma vez atravessadas pelos sistema socioeconômico em que vivemos, acaba por incorporar a lógica de obsolescência de tudo à vida e passa a enxergar determinadas populações como descartáveis.

Segundo Bauman (2005) as vidas passaram a ser descartáveis e a modernidade industrializada começou a alocar sujeitos e populações como se fossem lixo, o que ele chama de refugo humano. As vidas descartáveis começam a se acumular em massas de refugo humano e Bauman (2005) diz que, da mesma forma que criamos espaços para o acúmulo de lixo, o refugo humano precisa ser direcionado para longe da sociedade e descartado em locais específicos. O autor descreve como exemplo as prisões e os campos de refugiados como os tais depósitos de refugo humano; nesses lugares, sujeitos que não são considerados úteis para o capitalismo são descartados e soterrados no esquecimento.

Na perspectiva de Bauman (2005), os discursos utilizados para respaldar a lógica que toma certas vidas como descartáveis se pautam em delimitar quem é capaz de servir como peça na maquinária capitalista. Essa teoria do autor sobre um tipo de controle social pautado na obsolescência, assim como a necropolítica descrita por Mbembe, está atrelada à promoção do medo. Só que, diferente da necropolítica em que o medo se baseia na morte, Bauman (2005) descreve um controle social que se pauta na possibilidade de que os sujeitos possam ser considerados descartáveis. Aqui o desemprego e o não acesso ao consumo são peças chaves para produzir insegurança social. Os dispositivos dos modos de subjetivação precisam engendrar discursos que aterrorizam a população sobre uma possível instabilidade social ao mesmo tempo em que a responsabiliza por sua serventia com mão-de-obra qualificada. Sobre isso, Bauman (2005) pensa como o foco dos dispositivos disseminadores dos discursos pertinentes a esse tipo de controle social estão focados na produção de



insegurança. O que é apontado pelo autor como uma maneira eficaz de controle. Seja pela insegurança econômica suscitada pelo mercado que abarca o desemprego em massa e a escassez de produtos, ou seja pela sensação de ameaça causada pelo estado quando esse dar a entender instabilidade com movimentos rumo a recessões ou a políticas de austeridade:

Ao contrário da insegurança nascida no mercado, que pelo menos tem o dom reconfortante de ser óbvia e visível, essa insegurança alternativa com que se espera restaurar o monopólio da redenção perdido pelo Estado deve ser ampliada de modo artificial, ou ao menos dramatizada para inspirar um volume de “medo oficial” grande o bastante para encobrir e relegar a um plano secundário às preocupações com a insegurança economicamente gerada em relação à qual a administração do Estado não pode - e não deseja - fazer coisa alguma. Ao contrário do caso das ameaças geradas pelo mercado aos meios de subsistência e ao bem-estar, a extensão dos perigos à segurança pessoal deve ser muito divulgada e pintada nas cores mais sombrias, de modo que a não-materialização das ameaças possa ser aplaudida como um evento extraordinário, resultado da vigilância, do cuidado e da boa vontade dos órgãos do Estado. (BAUMAN, 2005, p. 68).

Para Bauman (2005), o capitalismo e a modernidade passam a ser incluídos nessa discussão sobre os discursos segregadores voltados para grupos minoritários como fatores influenciadores nos modos de subjetivação que tomam certas vidas como descartáveis. O interesse do capital em manter a exclusão social naturalizada no nosso tecido tem a consequência de estocar mão-de-obra desesperada e sem opções, além de dar combustível para a industrialização da vida que toma os corpos excluídos como matéria usada até virar refugo. Pensar os dispositivos dos modos de subjetivação a partir das contribuições de Bauman possibilita enxergá-los como disseminadores dos jogos de verdade que estratificam a sensação de obsolescência; o que age principalmente sobre aqueles que já não podem contribuir para a manutenção da maquinaria capitalista como se é exigido.

### **3.6 Butler e os não passíveis de luto**

Butler (2015) propõe alguns ensaios que nos ajudam a pensar, a partir das guerras modernas, como a comoção acerca das violências acometidas a determinados grupos diz respeito a uma seletividade ética produzida pelos modos culturais. A autora estrutura sua obra sobre o pressuposto de que: para que a perda de sujeitos ou populações seja sentida, é preciso, antes de mais nada, que essas perdas sejam entendidas como vida e não como mera existência social.

Butler (2015) aponta que todo ser humano existe em uma condição perene de precariedade onde seu corpo é perecível e suscetível à degradação. Uma das principais

funções sociais seria a de uma coletividade focada em garantir que essa condição de precariedade seja remediada:

Tanto a precariedade e a condição precária são conceitos que se entrecruzam, vidas são, por definição, precárias, podem ser eliminadas de maneiras proposital ou acidental, sua persistência não está, de modo algum, garantida. Em certo sentido, essa é a característica de todas as vidas e não há como pensar a vida como não precárias, a não ser, é claro, nas fantasias, em particular nas fantasias militares (BUTLER, 2015, p. 46)

A sociedade serve então como um aparato para a vida. A cultura e a política têm uma função biológica de promover que os corpos tenham suas necessidades supridas e assim possam prosperar. Isso traz uma materialidade biológica à questão que foi discutida pelos autores citados anteriormente neste trabalho, cujas perspectivas apontam que o poder opera agenciando a vida à medida que garante direitos básicos à sobrevivência dos sujeitos. Com isso, Butler (2015) chama atenção para uma responsabilização social cujo objetivo é obrigar que todos os aparatos da nossa coletividade garantam que não sucumbamos à precariedade; a humanidade cria a sociedade visando a sobrevivência coletiva uma vez que há uma necessidade do outro para que possamos continuar vivos e prosperar. Butler (2015) traz que essa responsabilização, que nos toca de forma individual e coletiva, é internalizada por um reconhecimento quanto ao que é vida. Isso por meio de uma normatividade que pode estar ligada à lógicas excludentes. Essa normatização social delimita campos da possibilidade pelos quais será demarcado se nos comovemos com a morte de certos grupos ou agimos com frieza.

Butler (2015) aponta que a constituição dos sujeitos é estruturada por uma normatização que estabelece o que é apreensível como vida, enquanto o que não é pode ser precarizado. Com isso, é produzida uma disposição à comoção perante a morte, com base em uma seletividade ética que apreende a vida por uma normatividade estabelecida socialmente e não abrangente a todos os seres vivos. Como exemplo disso a autora descreve que:

Formas de racismo instituídas e ativas dentro da percepção tendem a produzir versões icônicas de populações que são eminentemente lamentáveis e de outras cuja a perda não é perda e que não é passível de luto, a distribuição diferencial da condição de ser passível de luto entre as populações tem implicação sobre porquê e quando sentimos disposições afetivas políticas significativas tais como horror, luto, sadismo justificado, perda e indiferença (BUTLER, 2015, p. 42).

Butler (2015) indaga se somos responsáveis só por nós mesmo ou há outros responsáveis por nossas ações. Nessa responsabilização pelos outros, é questionado se nos responsabilizamos por todos ou só por uns, e quem são esses uns. Se a nossa precariedade não pode ser amenizada fora de um coletivo, nossas vidas só são possíveis graças a uma

codependência social. Então, para Butler (2015), o *eu* está mais próximo da concepção de *nós*. Com isso entra a questão de uma dinâmica de “escolha” sobre como e para quem nos responsabilizamos. Esse direcionamento afetivo de responsabilidade social atrelado a uma normatização ética constitui os sujeitos a partir de uma ontologia social do ser. O que é descrito pela autora como um processo histórico de produção de sujeitos atravessado por operações de poder pautadas por estruturas normativas. Butler (2015), ao juntar a ontologia com os jogos de poder e a normatividade, passa a pensar a historicidade de um sujeito através das normas que o regem coletivamente. Além disso, para a autora, a ontologia é delimitada por uma capacidade epistemológica de produzir um conhecimento seletivo sobre o que é vida. Assim, Butler (2015) foge das perspectivas ontológicas que pensam a história do ser de forma individual e integra a coletividade ao processo ontológico.

Butler (2015) utiliza a comoção em função do luto para analisar como a nossa subjetividade se pauta na delimitação de quais grupos merecem proteção e quais podem ter sua morte e precariedade banalizadas. Esse não reconhecimento de certos grupos como vidas passíveis de luto pode explicar como banalizamos os dados estatísticos que repetem a morte dos mesmos grupos sociais como dados sem importância. Uma vez que essas vidas não são entendidas como passíveis de luto, suas mortes não causam comoção e são tomadas como meros números em um obituário que agrupa aqueles que nem chegaram a ser reconhecidos como vida em primeiro lugar.

Butler (2005) desenvolve esse trabalho apontando o poder da fotografia como uma estratégia para promover comoção pelos grupos que foram desumanizados. Para exemplificar isso, a autora usa os desdobramentos das fotografias tiradas nas prisões militares de Abu Dhabi que explicitaram atos de torturas e infrações das regras internacionais de direitos humanos pelos EUA. A fotografia então denuncia, torna real e eterniza os atos de atrocidades quando essas imagens geram comoção. Mas, antes de tudo, deve ser colocado em pauta que as fotografias são enquadramentos que são delimitados por alguém e, com isso, mostram uma visão restrita sobre a realidade. O que gera implicações sobre qual é a comoção suscitada por esses registros. Pode-se dizer então que a fotografia nas guerras é um dispositivo capaz de possibilitar outros modos de subjetivação quanto ao sofrimento dos esquecidos. Estudando cinema nesta dissertação, fica o questionamento do quanto o cinema também pode ser implicado como uma ferramenta de comoção.

### 3.7 Exclusão institucionalizada e subjetivação seguradora

Relacionando conceitualmente as contribuições desses autores podemos perceber que a exclusão social está ligada a uma estrutura sociopolítica que tem seu poder baseado na produção de morte como controle social. Esse modelo de governamentalidade não produz apenas relações de poder, mas se mantém a partir da reprodução de discursos que normatizam lógicas excludentes. Essa normatividade segregadora, por sua vez, produz processos de subjetivação pautados em um olhar diferenciado para certos grupos que são tidos como sujeitos descartáveis<sup>11</sup>.

Foucault (1979) aponta que o arbítrio entre fazer viver e deixar morrer é a base da nossa governamentalidade e isso está diretamente relacionado à noção de racismo de estado pela qual o autor (FOUCAULT, 2005) aponta como essas relações de poder operam uma cisão entre grupos. Pode-se observar que a exclusão social não é uma fatalidade, mas sim a estratégia de controle social à qual estamos submetidos. Pensar o controle social a partir da concepção de autores como Foucault e Agamben é pontuar que a experiência humana já não pode fugir do confronto entre vida e poder em todas as suas formas. É por esse confronto inevitável que a somos suscetíveis à destituição de direitos como forma de exercício de poder pelos estados tuteladores, algo descrito por Agamben (2007) ao falar sobre as vidas nuas e pode ser visto também na noção de Arendt (1989) sobre a desnacionalização dos homens supérfluos.

Essa forma como a vida sucumbe ao entrar em contato com o poder também é discutida por Foucault (2006b) quando o filósofo, ao estudar os registros oficiais de pessoas que foram encarceradas por serem consideradas transgressoras da norma vigente, observou como certos corpos foram sistematicamente silenciados e esquecidos por serem considerados sujeitos infames. Foucault (2006b) aponta como essas vidas passaram a existir apenas no contato que elas tiveram com o poder:

O ponto mais intenso das vidas, aquele em que se concentra sua energia, é bem ali onde elas se chocam com o poder, se debatem com ele, tentam utilizar suas forças ou escapar de suas armadilhas. As falas breves e estridentes que vão e vêm entre o

---

<sup>11</sup> O termo “sujeitos descartáveis” usado aqui é inspirado principalmente pela conceituação de Bauman (2005) sobre vidas desperdiçadas e refugio humano e irá se referir a todos os conceitos trabalhados neste capítulo que tomam determinados grupos ou sujeitos como potencialmente sujeitos a negligência do Estado. Como os não passíveis de luto da Butler (2015), as vidas nuas de Agamben (2007), homens supérfluos de Arendt (1989) e homens infames de Foucault (2006b).

poder e as existências as mais essenciais, sem dúvida, são para estas o único monumento que jamais lhes foi concedido; é o que lhes dá, para atravessar o tempo, o pouco de ruído, o breve clarão que as traz até nós.” (FOUCAULT, 2006b, p. 207)

A forma como a vida dos sujeitos infames foi apagada e resumida aos documentos de seus encarceramentos demonstra como há um consenso social pronto para marginalizar aqueles que destoam da normatividade. E isso diz respeito a uma instauração de discursos que tendem a tornar o diferente como algo que precisa ser afastado ou encarcerado. E essas subjetividades já prontas são respaldadas pela forma como as instituições de controle social funcionam com o intuito de transformar em meros registros a vidas dos que foram colocados em presídios e sanatórios.

Lobo (2008) utiliza o termo foucaultiano “infames” para descrever como as principais instituições de controle social brasileiras foram criadas e estruturadas a partir dessas lógicas excludentes de tomar certos grupos como destoantes e desprezíveis. A autora detalha o processo histórico da formação das instituições médicas e policiais brasileiras, demonstrando como esses espaços foram forjados por uma demanda de encarcerar e afastar certos grupos do convívio social. Esses projetos políticos eugenistas tiveram como foco principal “limpar” a sociedade brasileira dos corpos que fugiam da norma desejada, como os deficientes, os negros, os indígenas, os homossexuais e os considerados loucos. Esse processo histórico contou com a utilização dos saberes médicos, postos de trabalho, escolas e a família como dispositivos para propagar e respaldar essa lógica excludente de encarceramento.

Juntando essas perspectivas sobre como a vida é agenciada a partir da sua não possibilidade de evitar entrar em contato com o poder e a promoção de morte como forma de controle social, adentramos facilmente ao terreno teórico da necropolítica (MBEMBE, 2016) para refletir que a exclusão e a banalização do extermínio contínuo de certos grupos não são apenas uma fatalidade causada pela negligência do governo em não evitar a precariedade de certos grupos, mas um projeto político e econômico ativo em produzir o descarte dos sujeitos considerados descartáveis.

Butler (2015) aponta como esse processo está diretamente ligado a um não reconhecimento dos grupos marginalizados como vidas que precisam ser protegidas. E uma vez que a desumanização passa a ser recorrente nos discursos cotidianos, a produção de morte de pessoas se torna indiferente, vista apenas como dados estatísticos divulgados nos jornais como um dia normal. Se o mal é banalizado pela normatividade de práticas sociais dessensibilizadas para a exclusão e morte de certos grupos, apenas o questionamento desse

modelo de normal pode propor um repensar a respeito da forma com que lidamos com a marginalização dos grupos minoritários. Arendt (2012, apud MIRANDA, 2018) traz que o ato de pensar livre e autônomo é o caminho para que a normatização possa ser combatida, assim como a forma para com a qual os sujeitos possam se inserir politicamente em sociedade. O ato de ter pensamentos próprios na perspectiva arendtiana é abandonar momentaneamente o terreno do senso comum (MIRANDA, 2018). Por essa perspectiva podemos propor um repensar do senso comum como uma estratégia de resistência às lógicas excludentes e assim deslegitimar as normalidades que banalizam esse mal.

Se há uma banalização da morte no cerne da governamentalidade moderna, as lógicas excludentes acabam por facilmente respingar preconceitos como discursos naturalizados que reverberam pelos dispositivos sem chamar a menor atenção para essa problemática. Por isso é importante propor estratégias que se preocupem em olhar para os dispositivos como meio de reafirmação dos mesmo discurso que tomam a exclusão social como um fator inevitável e não algo que precisa ser combatido. O cinema como um dispositivo dos modos de subjetivação responde a isso, à medida que pode respaldar esses discursos quando os representa sem propor um olhar indagador sobre essas questões. Então, toda vez que este trabalho falar sobre como o cinema serve como um dispositivo para propagar discursos segregadores, ou servir como ferramenta de resistência política frente a essas normatividades, esses termos estarão dizendo respeito a essa produção de realidade social descrita neste capítulo.

## 4 CINEMA COMO RESISTÊNCIA A LÓGICAS EXCLUDENTES

### 4.1 Consumo de subjetividades prontas

Guattari e Rolnik (1996) descrevem como os desejos são engendrados a partir de um constante processo de assujeitamento onde necessidades de consumos não reais passam a compor os nossos modos de subjetivação. Para esses autores, essa seria uma das faces do capitalismo, aquela que vai além do consumo desenfreado, cooptando as subjetividades a perceberem o mundo por uma ótica que capitaliza as vontades e identidades. Os sujeitos habitam um mundo onde todas as possibilidades de existência são capitalizadas, mas o consumo não se dá apenas por aquisição material, nós consumimos principalmente desejos e temos a nossa subjetividade impregnadas por esses direcionamentos capitalizadores dos modos de ser.

Esses processos subjetivos atravessados pelo capitalismo globalizado apresentam modelos já prontos de ver e experimentar o mundo que nos são constantemente entregues de forma massificada. Para que isso ocorra, esses modelos são difundidos por dispositivos midiáticos e pelas instituições de poder, garantindo uma distribuição de modos de subjetivação engendrados pelos interesses do capital. Uma vez que, como visto no capítulo anterior, a base da nossa governamentalidade se pauta na aceitação de lógicas excludentes como um mecanismo de agenciamento da vida — principalmente pela designação de sujeitos descartáveis —, não é difícil perceber que muitos das subjetividades prontas e vendidas pela maquinária capitalista são atravessadas por discursos segregadores. Algo discutido por Bauman (2005) ao falar sobre como a modernidade, capturada pelo capitalismo global e pela industrialização, produziu na humanidade um esvaziamento da noção de eternidade, subjetivando todos a buscarem uma obsolescência em tudo. O que por fim produz vidas desperdiçadas tomadas como refúgio humano.

Os processos de subjetivação no capitalismo globalizado passam a ser uma questão de consumo. Principalmente por desejos. E, atrelado a isso, há também um direcionamento para o consumo de lógicas excludentes. Bauman (2005) descreve como a produção industrial incorporou nos sujeitos uma lógica que faz o humano ser visto como um produto com um prazo de validade em função de sua serventia como mão de obra. Mas a continuidade das engrenagens sociais do capitalismo não necessitam sugar apenas a força de trabalho; através

do consumo de mercadorias, ela acaba também reabsorvendo o pagamento que o proletariado recebe por seu serviço. Dessa forma a revalidação da utilidade de sujeitos ou grupos sociais também passa a ser vinculada ao poder de consumo que eles possuem, e não apenas a sua força de trabalho. Aqueles que não podem movimentar dinheiro no capitalismo são inferiorizados e vistos como descartáveis. Os discursos que corroboram essa visão se mostram bastante diversificados e impregnam uma lógica de que o sucesso social está ligado a quanto uma pessoa pode comprar.

E para que essas relações sociais pautadas no consumismo desenfreado sejam modeladas por lógicas que tomam grupos e sujeitos como descartáveis, faz-se necessário que os dispositivos dos modos de subjetivação estejam prontos para propagar discursos pertinentes a esses jogos de saber. As mídias, servindo aos interesses do capital e dos regimes políticos acabam sendo um desses dispositivos ao funcionar como uma poderosa ferramenta publicitária para vender os kits de subjetividades já prontos. Sendo que muitos deles estão impregnados de discursos que vendem a ideia de que a validação e inserção social se faz através do consumo. Isso por um processo que constrói e mantém identidades:

Na perspectiva de fluidez e do efêmero e construção de desejos, os espaços midiáticos contribuem de forma importante, por sua capacidade de construir e manter identidades, desenvolvendo entidades que refletem valores, sonhos e fantasias do consumidor, espelhando e modelando subjetividades com o poderoso auxílio da formatação de mitos e comportamentos. (TAVARES e VARGAS, 2017, p 162).

O cinema é um exemplo de como a mídia é usada como um espaço para formatar mitos e comportamentos. Algo que já é utilizado pelo mercado há um bom tempo, quando, conforme descrito por Burrowes (2008), a sétima arte passou a ser vista como um caminho para que o marketing pudesse associar produtos às narrativas e às personalidades do meio, produzindo desejos consumistas nos espectadores. Essa associação ao mundo do cinema e suas celebridades se constitui principalmente por identidades que são encapsuladas como um modelo pronto de ser: tornar-se o personagem dos filmes ou viver como os astros de cinema. Algo que se aproxima do que foi apontado por Rolnik (1997) quando a autora diz que nesse capitalismo globalizado, as identidades também são consumidas como kits entregues às subjetividades na forma de um modelo padrão de ser. Assim, a publicidade encontrou um caminho para se comunicar de forma eficiente, porém sutil, com consumidores, uma vez que o cinema “envolve o público, convidando-o a desativar por instantes seu senso crítico de modo a melhor aproveitar a viagem oferecida pela narrativa” (BURROWES, 2008, p. 46).



Assim, até os nossos processos identitários são cooptados pelos interesses do mercado e disseminados pela mídia através de modelos prontos de ser. Esse fenômeno de consumir e incorporar a si identidades já prontas não precisa ser apresentado de forma invasiva e direta aos sujeitos. Há no capitalismo sistemas de submissão que passam despercebidos, mas que, conforme descrito por Tavares e Vargas (2017), são absorvidos pelo contato semiótico do campo da cultura e do consumo. A inserção do capitalismo nos modos de subjetivação acontece de maneira multifacetada, ela não abarca apenas questões econômicas e de produção, ela se ramifica também pelos processos subjetivos através da cultura: “Em processos complementares, enquanto o capital se ocuparia da sujeição econômica, a cultura se ocuparia da sujeição subjetiva, integrando todos os níveis da produção e do consumo” (TAVARES e VARGAS, 2017, p 157).

Já que enquanto “na disciplina o capitalismo é dirigido para a produção, no controle é para o consumo” (TAVARES; IRVING; VARGAS, 2014, p. 114), é importante pensar como as lógicas excludentes são entregues como kits de subjetividade através dos dispositivos midiáticos. Ainda mais porque o controle sobre o assujeitamento da população ganha um aliado importante quando os modos de subjetivação passaram a ser bombardeados por projéteis discursivos atirados pela mídia. O que nos cerca por todos os lados em nossa contemporaneidade, tornando quase impossível fugir dessa cooptação.

## **4.2 Processos de singularização**

Reproduzir discursos banalizados ou servir como ferramenta de disseminação dos ideais do estado ou do mercado não são a única possibilidade do cinema como dispositivo dos modos de subjetivação. Ele também pode questionar e tensionar os jogos de força naturalizados no tecido social. Dessa forma, umas das implicações ético-políticas do cinema é a de se colocar como resistência às relações de poder que respaldam discursos excludentes, relações essas que permeiam as instituições. E, em uma sociedade onde a exclusão social, o racismo institucionalizado e os preconceitos podem ser notados por toda parte, é pertinente então analisar caminhos possíveis para combater os discursos que respaldam e naturalizam essas relações de poder opressoras e segregadoras. Assim, podemos pensar por quais vias a produção de narrativas fílmicas pode promover singularizações nos modos de subjetivação estratificadas que nos bombardeiam.

Um caminho muito importante para pensar os modos de subjetivação disseminados por discursos está na perspectiva dos processos de singularização. Até em um mundo apropriado por um capitalismo globalizado, podem ser fomentados processos que se colocam como resistência às subjetividades prontas que são vendidas e propagadas no cotidiano. Guattari e Rolnik (1996) apresentam como a mídia, nos níveis macro e micropolíticos, se faz como uma ferramenta de propagação de desejos consumistas. E discutindo como cada existência vem lidando com essa produção desejante capitalística, esses autores apontam que a vontade de comprar e capitalizar tudo, inevitável no capitalismo no qual estamos submersos, não diz respeito apenas ao consumo de produtos materiais. Na maquinaria do nosso modo de produção, são manufacturados também os desejos, inclusive aqueles que produzem uma vontade de manutenção dos sistemas e dos regimes políticos, como apontado por Guattari e Rolnik (1996).

Partindo do pressuposto de que somos constantemente direcionados a consumir kits de subjetividade já prontos, a perspectiva dos processos de singularização traz uma aposta viável para pensar como podem ser propostos modos de subjetivação que questionem aqueles que nos são apresentados. Guattari e Rolnik (1996) definem esse conceito como movimentações subjetivas que se recusam a incorporar os modos preestabelecidos de enxergar o mundo. Esses modos manipulativos são disseminados pelas mídias e pelos dispositivos apropriados pelo capitalismo. Em uma realidade social onde o capitalismo engendra nos sujeitos um modo de olhar pautado no descarte de grupos minoritários, como apontado por Bauman (2005), recusar esses kits de subjetivação pode ser uma estratégia para que seja produzida uma sensibilidade pela qual os jogos de verdade serão repensado. Processos de singularização são por definição:

Modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade, que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos. (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 17).

Se os dispositivos podem servir para propagar e vender discursos ou, da forma mais passiva possível, simplesmente naturalizar lógicas excludentes, eles também podem promover questionamentos que tensionam o senso comum a respeito dessas questões. Em uma pesquisa anterior, entrevistando cineclubistas do Espírito Santo que tinham como foco de trabalho a exibição de filmes focados em um determinado grupo social, observei que esses agitadores culturais já apontam o cinema como uma ferramenta de combate a preconceitos

(PEREIRA e SIQUEIRA, 2020). Nestas entrevistas foram apontados como a curadoria desses cineclubes era baseada em enxergar o cinema como um espaço de discussão sobre os discursos que cercam aqueles grupos sociais. Os filmes que se dispõem a representar um determinado grupo social podem reproduzir preconceitos através da estereotipação ou do apagamento cultural, ou podem apresentar uma narrativa onde a representação de um determinado grupo minoritário busque quebrar os paradigmas que foram historicamente impostos sobre sua imagem. Esse tipo de projeto cineclubista mostra como o cinema serve como um processo de singularização não apenas pelo conteúdo das obras, mas também pelos espaços de resistência que podem ser criados com elas. Isso ocorre quando a exibição de filmes possibilita uma discussão sobre as questões apresentadas e proporciona que uma outra visão de mundo, a que é apresentada pelo filme, seja incorporada nos locais de exibição como um campo de possibilidades para que os espectadores repensem os saberes e práticas sociais direcionados aos grupos minoritários focados na obra.

#### **4.3 Produção de cinema independente e a narratividade de grupos minoritários**

A definição de cinema independente, segundo Simis (2018), sofreu alterações ao longo dos anos. Ela estava atrelada à ideia de uma produção autônoma quanto ao seu processo criativo, cujas obras produzidas estavam livres de diretrizes e demandas sobre o que poderia ou não ser criado, mas a partir dos anos 90 essa concepção passou a ser vinculada ao cinema que estivesse desassociado das grandes empresas de comunicação (SIMIS, 2018, p. 97). Com isso, além do conceito de independente passar a ser pontuado pela origem do financiamento da obra, a relação de investimento monetário e de controle criativo também se mistura a essa discussão. Não basta pensar se um cinema é independente ou não pelo investimento financeiro que ele recebe, o foco passa a estar principalmente na origem e contrapartida do financiamento. A preocupação principal é se o capital da produção parte de corporações ligadas à mídia e se esses financiadores podem intervir nos rumos criativos das produções cinematográficas.

Pensar sobre produção de cinema é pensar também sobre mundos distintos que coexistem. O maior desses mundos, cuja presença obscurece outras existências cinematográficas, é o cinema comercial, que se faz presente em quase toda rede de distribuição de filmes. O cinema comercial busca um público focado no consumo das obras como uma mercadoria replicável e rentável, mas até o cinema não independente brasileiro,

contando com o apoio e orçamento de grandes corporações midiáticas, ainda precisou de intervenção estatal para conseguir se consolidar no mercado nacional competindo com o cinema estrangeiro. Simis (2018) descreve como foi preciso elaborar uma legislação que garantisse que a produção de cinema brasileiro tivesse espaço na rede de distribuição e não fosse afogada pela forte importação de filmes norte-americanos, que contaram com amplos recursos, além de uma rede de distribuição potente que foi apoiada por lobby para garantir sua infiltração no mercado brasileiro. Uma das soluções encontradas para garantir que a produção brasileira tivesse espaço dentro da própria distribuição doméstica foi o estabelecimento de cotas, tanto nas salas de cinema, quanto nos canais de televisão (SIMIS, 2018). Isso delimitou um número mínimo de obras nacionais a serem exibidas. Em 2011, por exemplo, foi estabelecido que os cinemas que contavam como apenas uma sala tinham a obrigação de, anualmente, colocar em cartaz “pelo menos três filmes brasileiros, somando 28 dias de projeção nacional. Já para complexos de dez salas, por exemplo, são necessários no mínimo 15 filmes diferentes, somando, em todas as telas, 560 dias de conteúdo realizado no Brasil, ou seja, 56 dias por sala por ano” (SIMIS, 2018, p. 106).

A interferência do estado brasileiro para fazer emergir uma indústria de cinema nacional foi tímida e modesta, mas, conforme levantado por Simis (2018) além de estabelecer uma legislação para que as obras brasileiras não perdessem espaço no cinema, na televisão e no stream em favor do produto cinematográfico importado, foram criados também projetos e iniciativas que garantem uma captação de recursos para o financiamento de obras:

Em outras palavras, apoio do Estado se resume à produção, apoio que significa investir na ou para a produção, mesmo que pelas vias tortuosas da iniciativa privada, pois o recurso aplicado tem origem na isenção fiscal e, portanto, dinheiro público. Mas, seja pela escolha das empresas, que se valem do incentivo fiscal, seja pelos recursos dos editais, que vieram após 2009, a primazia da produção na aplicação dos recursos públicos é a responsável pela disponibilidade do grande volume de recursos existente. (SIMIS, 2018, p. 99).

Assim, fica óbvio que a viabilização de um cinema nacional, até mesmo para aqueles que contam com o financiamento, apoio midiático e agenda mercadológica das grandes corporações de entretenimento, também precisou de garantias legais para sobreviver à concorrência com o forte bombardeio da propagação cultural estadunidense, algo feito principalmente através de seus filmes *blockbusters*<sup>12</sup>. É importante lembrar que Hollywood

---

<sup>12</sup> Blockbuster — ou “arrasa-quarteirão” em tradução livre — é um termo utilizado para se referir a filmes com muito sucesso de bilheteria. Hoje popularmente usado para designar uma parte dos filmes hollywoodianos já encomendados com o objetivo de atrair grandes públicos ao redor do mundo, contando com investimentos milionários e ampla divulgação. Filmes comumente projetados para continuar rendendo dinheiro através de franquias extensas e, na última década, passou a contar

também conseguiu se consolidar e se estabelecer como uma indústria global graças ao apoio de políticas que proporcionaram o fortalecimento de seu mercado interno, assim como o de sua exportação, como descreve Wasco (2007).

Dessa forma, o que sobra ao cinema independente que não recebe a proteção das grandes empresas da mídia? Quais estratégias precisam ser elaboradas para que um cinema não focado no comércio consiga ter espaço de distribuição? E, acima de tudo, é possível pensar um cinema independente que não se apoie na captação de recursos financeiros através de editais e leis de incentivo à produção cultural? Tudo indica que não. A categorização de cinema como independente deve abranger apenas os modelos de produção que não estejam associados às grandes corporações, mas que essa delimitação não exclua aqueles que recebam apoio financeiro por meio de editais e programas de incentivo cultural e artístico, sendo de instituições públicas ou privadas, desde que elas não exerçam controle sobre a criação, distribuição, lucro e propriedade intelectual das obras. Esse será o entendimento sobre o que é cinema independente nesta dissertação, tanto para os apontamentos teóricos que estão sendo colocados neste trabalho, quanto para os direcionamentos metodológicos que serão apresentados no capítulo seguinte. Isso porque, categorizar se um cinema é independente apenas pelos recursos financeiros destinados à produção, exclui obras que, por exemplo, foram financiadas pela iniciativa pública ou privada, mas que tiveram liberdade criativa para produzir sem a intervenção dos financiadores sobre o conteúdo. Cinema independente será considerado todo aquele produzido sem um financiamento que, em contrapartida, exerça controle criativo e de propriedade sobre a obra.

Quanto às estratégias de distribuição que o cinema independente brasileiro vem usando para emergir em meio à luta entre os filmes internacionais e os grandes filmes comerciais do país, conforme descrito por Simis (2018), podem ser listadas: espaços alternativos de exibições de filmes, como festivais, premiações, cineclubes e iniciativas coletivas pautadas em movimentos culturais; distribuição em plataformas de streaming, seja no catálogo para assinantes, ou pelo modelo de VoD (vídeo sob demanda); comercialização para emissoras de televisão; através da venda de formatos de cópia física como DVDs. Essas estratégias têm proporcionado uma sobrevivência para o cinema independente brasileiro, mas não o consolidam como “um mercado capaz de sustentar uma produção industrial estável e

---

também com o modelo de universo compartilhado, principalmente nos filmes de super-heróis, onde franquias são conectadas entre si, garantindo que o público consolidado de uma dê base para consolidar a outra.

permanente, uma produção que possa no futuro se impor como a produção predominante” (Simis, 2018, p. 106). Há ainda a distribuição gratuita em redes sociais que possibilitam a publicação de vídeo.

Dentro do cinema independente podemos observar diversos outros subgrupos, como aqueles focados nos circuitos de festivais, que buscam prêmios por sua excelência artística e técnica; assim como outros que simplesmente se pautam em uma produção despretensiosa, buscando um público aquém da competição do mercado cinematográfico. Tipo de cinema que consegue “hoje, no máximo, ser um marginal, que espera um dia ocupar o lugar entre aqueles que dependem dos grandes recursos” (Simis, 2018, p. 106). Mas o interesse deste trabalho está no cinema independente que é visto como marginalizado não só por fugir dos interesses do mercado cinematográfico, mas também por ser produzido *por* e nas margens sociais — uma vez que é feito por grupos minoritários e tem o foco de produção pautado nas questões sociais que essas vivências acarretam. Por isso, o foco nesta dissertação está no cinema produzido por grupos sociais minoritários.

Segundo Andrade e Alves (2021), a produção de cinema por grupos minoritários não reformula apenas o processo de fazer e exibir audiovisual — já que esse tipo de produção não costuma contar com muitos recursos financeiros, assim como não suscita um interesse mercadológico, o que força esses produtores de cinema a buscarem estratégias não convencionais para criar suas obras e exibi-las. Ela também acaba sendo incorporada ao modo de vida das populações que entram em contato com essa prática. A produção de audiovisual por grupo minoritário não é uma via de mão única onde essas populações apenas encontram uma forma diferente de ecoar as próprias vozes, compartilhando seu mundo através do espaço de alteridade projetado em tela pela exibição fílmica. A produção de cinema proporciona outros caminhos além desse, ela também intervém no espaço onde é realizada.

Por essa perspectiva, o ato de produzir cinema pode proporcionar uma relação com o ambiente de filmagens distinta da habitual quando a produção de filmes em questão é feita por grupos sociais focando nos territórios em que habitam. O espaço deixa de ser apenas físico e passa a compor a enunciação do mundo que está sendo capturado pela imagem. O ambiente dos grupos minoritários em um processo de produção de cinema pode ser visto como muito mais que um cenário onde a obra é gravada, ele é uma expressão de modos de vida autônomos. Andrade e Alves (2021) descrevem exemplos de como a produção de

cinema por grupos minoritários se mostrou como um reformulador da forma de utilizar a câmera como uma tecnologia de registrar e tecer narrativas, em um processo no qual a forma de fazer cinema é apropriada pelos grupos em questão ao ponto de ser incorporada em seu cotidiano, assim a utilização da câmera não serve apenas para captar imagens, ela funciona como uma intervenção capaz de alterar as dinâmicas desses grupos. Assim, um cinema submerso em locus sociais segregados pelo poder hegemônico repensa a forma como a câmera se constitui como instrumento de registro, passando a ser vista como uma ferramenta capaz de não só filmar modos de vidas destoantes das hegemonias, mas também de remodelar esses espaços onde as filmagens são feitas, entregando a eles outros sentidos:

No Brasil, a experiência desenvolvida em continuidade pelo projeto Vídeo nas Aldeias consolidou nas comunidades indígenas a prática de cinema, retomada e apropriada de formas diferentes. Quando um povo se apropria de uma ferramenta e o retira de suas dinâmicas naturalizadas, o aparato tecnológico recebe novos sentidos, mas torna-se também parte processual da dinâmica de vida desse povo. (ANDRADE e ALVES, 2021, p. 85).

A produção independente de cinema por grupos minoritários pode ser vista também como uma prática que reinventa a realidade e proporciona mundos comuns. Por isso Andrade e Alves (2021) afirmam que o cinema produzido nesses espaços marginalizados se configura como uma cosmotecnologia, ou seja, um “conjunto de técnicas, instrumentos e práticas que constituem a tecnologia e o modus operandi das formas de conhecimento e experimentação do mundo comum – investido pelas virtualidades da memória, do imaginário bem como das narrativas mitopoéticas” (ANDRADE e ALVES, 2021 p. 86). Essa forma de produzir novos espaços de mundos comuns é vista por esses autores como uma perspectiva decolonial, onde a produção de cinema por grupos minoritários combate saberes hegemônicos. “Portanto, entendemos o cinema como cosmopoética do pensamento decolonial no seu lugar da experiência e do comum, configurando-se como um lugar de re-existência” (ANDRADE e ALVES, 2021 p. 88).

Andrade e Alves (2021) apontam que o cinema passa a afirmar os diferentes modos de vidas de onde ele é produzido e assim acaba por reinventar os espaços tradicionais de educação, proporcionando um lugar de mundo comum através da alteridade. Isso porque esses autores partem de uma hipótese que enxerga a imagem como o “lugar de uma conjugação do sensível e do inteligível, e pode também ser investida de virtualidades imaginárias oriundas daqueles e daquelas que procuram existir e re-existir em meio às investidas do capital” (ANDRADE e ALVES, 2021, p. 81).

Essa forma como o cinema pode ser feito por grupos marginalizados como uma estratégia para repensar espaços e saberes também pode ser vista como um movimento decolonial por apresentar linhas de fuga para fora das hegemonias segregadoras (ANDRADE e ALVES, 2021). Hegemonias essas que demarcam a nossa sociedade por uma estruturação que foi definida durante a colonização e opera através de uma necropolítica que ainda exerce poder seguindo as cartilhas colonizadoras, como descrito por Mbembe (2016). É muito importante pontuar como os poderes hegemônicos que nos atravessam foram instaurados na América a partir da construção de um novo mundo, cujos alicerces se pautaram na disseminação de discursos que justificaram o massacre de indígenas pelo argumento de que aquelas terras precisavam ser limpas para serem ocupadas, conforme apontado por Bauman, (2005), para ser posteriormente erguido pela comercialização e exploração de africanos escravizados.

Então, uma vez que pensamos no cinema independente produzido por grupos minoritários, ainda mais na america-latina, tão afetada pelas questões do pós-colonialismo, pensamos também em uma movimentação que pode ser vista como decolonial. Já que a decolonialidade “contribui para importantes releituras históricas e resgate da construção de identidade e memória individuais ou coletivas de sujeitos e povos marginalizados” (ANDRADE e ALVES, 2021, p. 83).

Por fim, ainda pensando sobre a produção de audiovisual por grupos minoritários e a distinção entre o cinema independente e o comercial, outra contribuição importante a esta discussão está na perspectiva de Deleuze e Guattari (1977) sobre literatura menor. A partir desse olhar podemos questionar, conforme faz Burrowes (2010, p. 88), se a maneira como a arte feita por minorias, ao possibilitar formas distintas de se fazer ouvir e ocupar espaços, pode ser vista como uma “arte menor”. A distinção entre “maior” e “menor” na arte a partir da perspectiva de Deleuze e Guattari (1977) está na forma como a linguagem é trabalhada. Enquanto na “maior” há uma busca por modelos e categorizar a arte através de uma padronização quanto ao tratamento que a linguagem recebe, estabelecendo fronteiras que ditam o que é e o que não consegue ser uma produção artística; a “menor” emerge a partir da diferenciação e da quebra de paradigmas estabelecidos sobre o que seria a arte e como a linguagem deve ser trabalhada, visando a transformação e agindo diretamente sobre a arte “maior” ao tensioná-la a explorar suas incertezas e produzir variações (Burrowes, 2010, p. 88).



De um lado temos o que seria um cinema maior, padronizado quanto aos estilos artísticos, às técnicas e forma de utilização da câmera, ao modelo de produção, distribuição e interação com o público — visando entregar a ele um produto —; do outro temos o cinema menor, livre das demandas mercadológicas e produzindo conteúdos diversificados do que se tem sido massificado pela indústria cinematográfica hegemônica. Pode ser proposto um paralelo onde o cinema comercial é o “maior” e o cinema independente produzido por grupos minoritários é o “menor”. Isso porque o segundo se faz existir fugindo dos meios de produção cinematográfico comerciais; seja por sua dissociação dos interesses mercadológicos e por não pensar os filmes como um mero produto de entretenimento pronto para o consumo e obtenção de lucro, ou seja por repensar as formas de lidar com a produção de imagem, focando o filme como um campo de enunciação que possibilita entregar ao telespectador modos de ver, assim como dá visibilidade para mundos que costumam ficar marginalizados e submersos por lógicas excludentes.

O cinema independente feito por, e para, grupos sociais minoritários se mostra como uma excelente delimitação para encontrar processo de singularização na sétima arte, já que, uma vez que o conteúdo das obras é focado em grupos sociais, a produção se configura como uma prática decolonial que se formula como resistência frente às lógicas excludentes. Por isso ele foi tomado como o foco desta pesquisa. Isso porque a produção de cinema independente desassociado das grandes corporações midiáticas, feita sem precisar atender aos interesses mercadológicos, pode se mostrar como um dispositivo não cooptado a se tornar um disseminador de kits de subjetividade prontos.

## 5 METODOLOGIA

### 5.1 Delimitação do campo e dos participantes

Tendo a ligação entre cinema e subjetividade como tema de estudo, este trabalho se formula no desafio de investigar se o cinema tem sido visto por produtores de audiovisuais, focados em grupos sociais minoritários, como um dispositivo em processos de subjetivação. Assim, faz-se necessário estruturar uma metodologia que dialogue com o referencial teórico apresentado e suas bases epistemológicas. Partindo de estudos acerca de produções acadêmicas que relacionam cinema com subjetividade, e discutindo como essa mídia é feita como uma aposta ética, estética e política quando realizada com o intuito de promover processos de singularização, esta pesquisa visa acompanhar os processos de produção de projetos audiovisuais investigando se os realizadores desses projetos percebem o cinema como uma ferramenta no combate aos processos de exclusão que afetam certos grupos.

O primeiro passo para realizar o contato com o objeto de estudo, para além dos referenciais teóricos usados neste trabalho, foi o de selecionar produtores de cinema que focassem suas atividades em grupos sociais. A estratégia para encontrar esses produtores foi a de realizar pesquisas que visassem elencar produtores de cinema independentes através de motores de busca virtuais e redes sociais, solicitar indicações aos discentes do programa de pós-graduação no qual esta pesquisa está inserida e, até mesmo, ir pessoalmente a eventos que reúnam pessoas do audiovisual com foco em grupos minoritários. Além dessa procura através desses meios de busca, uma vez que os possíveis participantes fossem encontrados e fosse estabelecida uma comunicação com eles, a indicação de um outro projeto que produza cinema independente por um dos contactados também serviu como uma estratégia para encontrar e selecionar outros produtores de cinema que se enquadrassem nas delimitações desta pesquisa. Isso porque as ferramentas de pesquisa virtual estão limitadas por algoritmos que não se conectam com o território e as movimentações aqui buscadas, então é adequado que os próprios produtores indiquem outros dentro do meio que eles já habitam.

Essa aposta de encontrar os objetos da pesquisa através de indicações feitas por possíveis participantes foi utilizada em uma experiência anterior em que, no subprojeto de iniciação intitulado “Produção de ‘sujeitos descartáveis’ e o cinema como resistência a essa lógica” (PEREIRA e SIQUEIRA, 2020), foi procurado por cineclubes especializados em

grupos sociais minoritários utilizando as mesmas estratégias apresentadas aqui; após encontrar alguns nos motores de busca e nas redes sociais, os cineclubistas contactados indicaram outros cineclubes que focavam seus trabalhos em grupos sociais específicos, sendo que algum desses indicados não apresentavam uma presença online que pudesse ter sido captada pelas palavras-chaves usadas nos motores de busca e nas redes sociais.

As regras de inclusão desses produtores de cinema foram as seguintes:

1- São selecionados projetos que produzam cinema, seja em pequenas obras audiovisuais, curtas ou longas-metragens. Uma vez que uma das principais delimitações da pesquisa é estudar a produção de cinema independente, não é esperado que esses produtores trabalhem com longa-metragens, assim a delimitação de o que é um filme é estendida para abranger um maior escopo de formatos. O entendimento de filme e cinema é pensado para abarcar qualquer tipo de narrativa, fictícia ou documental, que seja expressa em vídeo. Da mesma forma, a exibição dessas obras para se constituir como cinema é pensada para além das salas de cinema, são consideradas também as produções feitas para serem exibidas em qualquer lugar, como festivais ou *streaming* gratuito de obras disponibilizadas publicamente através da internet. Essa abrangência de pensar a produção de cinema fora do modelo comercial — obras longas ou validadas por uma bilheteria — abre a possibilidade de incorporar à pesquisa um cinema viável àqueles que não detém grandes recursos para a produção e distribuição das obras. O que permite fugir dos limites estabelecidos pelo que seria um cinema maior, que dita regras quanto a duração e formas de exibição para delimitar quando a linguagem trabalhada em vídeo pode ser, ou não, categorizada como cinema. Dessa forma é aberto espaço na pesquisa para receber o que seria a produção de um cinema menor;

2- Os realizadores de cinema precisam ter como foco de trabalho problemáticas relacionadas ao pertencimento a um determinado grupo social, sendo que os projetos devem ser definidos por esse eixo temático, onde tanto as narrativas apresentadas em filmes e o direcionamento de exibição das obras tenham como foco o grupo social sobre o qual pretendem trabalhar. É do interesse dessa pesquisa que a produção de cinema focada em grupos sociais tomada como campo de estudo precise ser realizada por pessoas que se declarem pertencentes às populações ou comunidades que tomam como foco. Pois estudar a produção de um cinema menor buscando observar como ela pode promover resistência política seria muito bem aproveitada quando esse processo é feito diretamente por aqueles que são submetidos a lógicas excludentes, assim a pesquisa não estaria em contato apenas

com a utilização de cinema como um dispositivo dos modos de subjetivação focado em visibilizar discursos contra-hegemônicos, mas também com processos de singularização onde grupos minoritários estariam repensando a forma de fazer cinema para ecoar as próprias vozes e combater o processo de exclusão que os tomem como descartáveis à medida que alteram o próprio mundo. Não é exigido que o participante seja pertencente ao grupo minoritário que a obra estudada aborda, mas que o projeto cinematográfico pelo qual ele foi convidado a fazer parte da pesquisa tenha contado com a participação criativa de membros desse grupo durante a produção;

3- Os projetos audiovisuais selecionados precisam possibilitar algum tipo de atividade que possa ser cartografada pela pesquisa. Isso porque o método escolhido para essa pesquisa se pauta na experimentação do campo para produzir dados sobre o estudo. É importante que os projetos convidados a participar da pesquisa estejam em processo de produção, ou promovendo exposições, para que essas atividades possam compor o campo da pesquisa. Caso isso não seja possível, o campo como um espaço de atividade talvez tenha que ser repensado como um espaço de memória e de análise dos desdobramentos, onde a pesquisa irá indagar aos realizadores de cinema como foi o processo de produção das obras e o que pode ser observado quando elas já tiverem sido feitas e disponibilizadas para o público.

Quanto ao critérios de exclusão, só houve um:

1- Não são convidados projetos financiados por grandes empresas ou que produzam obras destinadas exclusivamente para o mercado cinematográfico. Isso porque a prioridade da pesquisa é cartografar os processos de criação de projetos independentes das exigências e demandas de investidores, assim como também devem ser autônomos quanto à liberdade criativa. Esse ponto delimita muito do que se espera produzir quanto ao conhecimento acadêmico desta pesquisa; uma vez que todo o referencial teórico se pauta em investigar modos de subjetivação contra-hegemônicos e processos de singularização que promovam um repensar acerca de lógicas excludentes, faz-se necessário, nesta pesquisa, investigar a relação entre cinema e produção de subjetividade a partir da ótica de movimentações que habitem locus sociais marginalizados, por isso, buscar produtores de cinema completamente independentes das demandas do mercado e de grandes corporações de mídias se torna um fator imprescindível a esta pesquisa. Isso porque o percurso deste trabalho acredita que há uma aproximação entre a produção midiática e artística do cinema independente e estratégias de resistência política. Já o financiamento através de editais feitos pelos governos municipais,

estaduais ou federal não é considerado como fator excludente. Para verificar isso na pesquisa é necessário indagar aos produtores participantes da cartografia de onde são angariados os recursos financeiros para a produção, isso pode abranger respostas como financiamento da própria equipe e *crowdfunding*<sup>13</sup> — o que não envolve, necessariamente, uma empresa ou órgão público —, ou editais e patrocínios — o que envolve a presença de alguma instituição financiadora. No segundo caso, é indagado se a obtenção desse financiamento exigiu que o investidor pudesse intervir no conteúdo da obra.

Não foi proposto determinar, para esta pesquisa, quais grupos sociais deveriam ser escolhidos. Foi pesquisado, usando as estratégias descritas, por projetos que produzam obras cinematográficas relacionadas a qualquer tipo de grupo social que tenham sido historicamente relacionados à lógicas excludentes e processos segregadores: como aqueles que focalizem em questões sobre negritude, comunidade lgbtqi+, povos indígenas, pessoas com deficiência, populações ciganas e etc. Não foram buscados apenas projetos que lidassem com as questões de grupos mais abrangentes, mas, caso encontrados, seriam convidados a participar da pesquisa aqueles que trabalham com movimentos mais específicos dentro de algum grupo social, como, por exemplo, as questões de mulheres negras, que fala sobre a interseção entre a negritude e o feminino — o que acabou acontecendo, um dos projetos abordava mulheres pretas no poder —, ou projetos sobre travestilidades.

Inicialmente, a proposta metodológica para formar o conjunto de participantes foi a de: após encontrar esses produtores que possuíam projetos de cinema independentes focados em grupos sociais minoritários, seriam selecionados até dois projetos que atendessem aos critérios de inclusão e exclusão e que aceitassem participar da pesquisa; entretanto, esse número foi expandido para quatro — o que é explicado nas seções “6.1 Método de busca por participantes” e “6.2 O plano comum da cartografia e suas atividades”. Para que, junto a estes produtores de cinema, fosse proposta uma série de idas a campo para acompanhar as atividades realizadas por cada um deles, tais como reuniões, gravações, edição do material e exibição das obras. O campo da pesquisa não foi necessariamente um espaço físico, mas sim a realização de trabalhos onde os membros desses projetos produzem seus conteúdos. Com isso, não foi possível programar, de imediato, quando seriam realizados esses encontros ou qual o espaçamento entre eles, já que isso depende do cronograma dos projetos que ainda precisavam ser escolhidos e contactados.

---

<sup>13</sup> Financiamento coletivo, normalmente difundido pela internet através de sites feitos para juntar doações destinadas a um projeto, causa ou pessoa.

## 5.2 Cartografia como método

O objetivo desse acompanhamento às atividades dos projetos é o de tatear os processos de produção realizados por esses cineastas e, para que isso se faça como uma produção de dados, é escolhido como método a cartografia, pois esta possibilita produzir dados por meio da experiência e da experimentação, abrindo mão de métodos pré-estabelecidos e roteirizados. O método da cartografia permite dar abertura a caminhos diversos dentro do campo, podendo assim acompanhar os processos pelos seus desdobramentos e afetações enquanto o investigador vivencia a pesquisa, como apontado por Passos e Barros (2015). O que possibilita enxergar os atravessamentos que perpassam o campo como peças de processos de produção subjetiva, indagando o que há de institucionalizado no que tem sido investigado e o que passa a ser produzido por isso.

Dessa forma serão buscadas, nessas idas a campo, pistas que possam dizer sobre as implicações da realização dessas obras cinematográficas, de modo a discutir se é visto um posicionamento, ou não, dessas atividades como processos de singularização e um modo de resistência política frente às lógicas excludentes.

O método principal para realização dessa pesquisa é o da cartografia, que remete a Deleuze e Guattari (2007), cuja proposta é que o campo social deve ser apresentado e compreendido a partir de análises que fujam de concepções binárias da relação sujeito e mundo. Os autores sugerem que, para estudar movimentos de subjetivação e modos de existência, são necessárias metodologias que possam adentrar o campo se preocupando com a processualidade e suas implicações, conectando a produção de conhecimento aos constantes atravessamentos e dimensões provenientes da relação que o campo passa a ter com a investigação. A aposta na cartografia como método para a realização desta pesquisa parte da aproximação dessa postulação metodológica com o referencial teórico deste trabalho. Tanto na forma como o termo subjetividade é visto como um processo atravessado pela trama histórico-social, quanto na forma como este trabalho aposta em enxergar, na produção de cinema, a possibilidade de promover processos de singularização e modos de resistência que se desdobram de forma transversal e ramificada.

Essa ramificação transversal dos impactos suscitados por processos de singularização é uma aposta inspirada em Deleuze e Guattari (2007) quando esses autores

usam a figura do rizoma — uma tipo de caule que cresce horizontalmente produzindo brotos e folhas à medida que se alastra, permitindo que essas espécies de planta se ramifiquem por vários caminhos, ao invés de uma sustentação vertical. É a partir dessa figura que os autores propõem uma ressignificação da ideia de método para que sejam pensados modelos de produção de conhecimento que possam estudar modos de subjetivação em constante movimento. Isso porque, fugindo de uma visão acadêmica onde o objetivo de estudo precise ser analisado isolado do mundo; a cartografia, pautada na transversalidade e na ramificação dos atravessamentos sócio-históricos que se conectam ao objeto, permite agregar à pesquisa os jogos de força que perpassam o campo e os desdobramentos que ele produz no mundo, dessa forma, os modos de subjetivação conectados ao objeto de estudo podem ser observados pelo pesquisador de forma mais fluida. Conforme descrito por Barros e Kastrup (2015):

Diferente do método da ciência moderna, a cartografia não visa isolar o objeto de suas articulações históricas nem de suas conexões com o mundo. Ao contrário, o objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente. (BARROS e KASTRUP, 2015, p. 57).

Para propor a cartografia como método, é necessário, antes de tudo, entender que esta proposta não pode ser pré-definida e nem poderia servir para formular um plano de ação fechado em um projeto de pesquisa. O método da cartografia precisa ser delimitado em paralelo à experiência do estudo (KASTRUP, 2015). Isso porque, conforme dito por Passo e Barros (2015), a cartografia não é o percurso metodológico na direção do “saber-fazer”, mas sim do “fazer-saber”. Já que essa prática metodológica prioriza a experiência como uma forma de produção de conhecimento e não um saber pré-definido que pode ser coletado do campo.

Mesmo que não possa ser delimitada uma proposta de ação, a cartografia como método não está livre de diretrizes e demandas metodológicas. Então, antes de mais nada, é importante deixar claro que essa perspectiva não é pensada como uma "coleta de dados", mas sim produção de dados. Já que a cartografia parte de uma lógica em que os dados estão sendo produzidos a partir da pesquisa (KASTRUP, 2015). E para realizar essa produção de dados, o cartógrafo deve comprometer-se em adentrar o campo pautando-se em uma atenção qualificada para poder tatear as processualidades que ele visa investigar.

Um fator importante para pensar a atuação do cartógrafo está na atenção e na seleção daquilo que é focado na pesquisa. Para isso, Kastrup (2015) traz o conceito de atenção flutuante de Freud, uma ideia em que, na análise clínica, a atenção focada,

concentrada e direcionada pode tornar-se um obstáculo, uma vez que guia o analista a conhecer apenas aquilo que ele já sabe. Freud (1912/1969 apud KASTRUP, 2015) diz que deve ser priorizada uma atenção onde a seleção se encontra suspensa, prestando atenção igualmente em tudo.

Assim, para que seja evitado um olhar academizado sobre o objeto de estudo e conseguir se ater ao que está além dos pressupostos da pesquisa — e evitar se enviesar por ela —, a cartografia se propõe a habitar o campo com um olhar não direcionado, mas atento aos desdobramentos subjetivos presentes nessa produção de dados. Com isso é possível traçar que, a partir de uma concentração não focalizada, “parece ser possível definir quatro variedades do funcionamento atencional que fazem parte do trabalho do cartógrafo. São eles o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento” (KASTRUP, 2015, p. 40).

Sobre a questão da atenção como um direcionamento metodológico da cartografia, a autora complementa que “através da descrição da dinâmica atencional, procuramos apontar que a cartografia constitui um método que assume uma perspectiva construtivista do conhecimento, evitando tanto o objetivismo quanto o subjetivismo.” (KASTRUP, 2015, p. 49). Quanto a isso, Barros e Kastrup (2015) sugerem que:

A cartografia parte do reconhecimento de que, o tempo todo, estamos em processos, em obra. O acompanhamento de tais processos depende de uma atitude, de um ethos, e não está garantida de antemão. Ela requer aprendizado e atenção permanente, pois sempre podemos ser assaltados pela política cognitiva do pesquisador cognitivista: aquele que se isola do objeto de estudo na busca de soluções, regras, invariantes. O acompanhamento dos processos exige também a produção coletiva do conhecimento. Há um coletivo se fazendo com a pesquisa, há uma pesquisa se fazendo com o coletivo. A produção dos dados é processual e a processualidade se prolonga no momento da análise do material, que se faz também no tempo, com o tempo, em sintonia com o coletivo. Da mesma maneira, o texto que traz e faz circular os resultados da pesquisa é igualmente processual e coletivo, resultado dos muitos encontros. (BARROS e KASTRUP, 2015, p. 73).

Com isso, a atenção na cartografia precisa reconhecer o plano de forças que constitui o campo, entendendo que, ao produzir conhecimento nesse campo, o cartógrafo também o está habitando, e assim sendo, o cartógrafo também faz parte deste plano de forças que produz a realidade em um processo contínuo (ESCÓSSIA e TEDESCO, 2015). Construir a cartografia é um processo que se faz na prática, de forma bastante singular, de acordo com cada experiência de pesquisa. O rigor metodológico tradicional, e de fácil planejamento, é substituído por direcionamentos coniventes com as bases epistemológicas que formulam este método e também com aquelas que dialogam com ele.



Passos e Eirado (2015) trazem que a direção metodológica desta proposta precisa estar articulada com três ideias necessárias para que com elas seja composto um plano de ação ou um plano de pesquisa. Sendo elas: a de transversalidade, o que pode descrever a perspectiva dos modos de subjetivação em Deleuze e Guattari (2007) e a de processos de singularização em Guattari e Rolnik (1996), dialogando também com argumentação de como o cinema pode ser visto como um dispositivo nos processos de subjetivação a partir da perspectiva foucaultiana, uma vez que essa problemática seja relacionada com os apontamentos de Foucault (1979; 1995) sobre discurso e poder — como está sendo feito nesta dissertação; a de implicação o que traz à tona a inquietação em questionar como tanto o objeto de estudo, quanto a produção de conhecimento emergente a partir da pesquisa pode ser implicada de forma política em meio às relações de poder que atravessam o que é pesquisado; e a de dissolução do ponto de vista do observador, onde é proposto um tipo de atenção que desloca o pesquisador de uma posição distante do campo e do objeto e destitui dele os pressupostos sobre o que se observa, para que assim ele possa habitar o campo e experimentar o objeto de estudo. Passos e Eirado (2015) complementam que:

O cartógrafo acompanha essa emergência do si e do mundo na experiência. Para realizar sua tarefa, não pode estar localizado na posição do observador distante, nem pode localizar seu objeto como coisa idêntica a si mesma. O cartógrafo lança-se na experiência, não estando imune a ela. Acompanha os processos de emergência, cuidando do que advém. É pela dissolvência do ponto de vista que ele guia sua ação. (PASSOS e EIRADO, 2015, p. 129).

E, já que dentro dessas ideias norteadoras para pensar o plano de ação são colocadas em análise as implicações ético-políticas do objeto de estudo, é importante colocar em questionamento também a produção de conhecimento realizada e a presença da pesquisa no campo. A proposta metodológica na qual a pesquisa aposta em adentrar o campo quer estar atenta aos desdobramentos resultantes da inserção do pesquisador e sua ação com o objeto de pesquisa, por isso esta dissertação coloca a cartografia como método de uma pesquisa-intervenção, um tipo de pesquisa que se implica de forma ética e política na produção de dados, pensando também o que é produzido de conhecimento a partir de suas ações e como o processo de pesquisa é influenciado pelo seu objeto de estudo, o que questiona a neutralidade ético-política do conhecimento e como o pesquisador intervém nesse campo (PASSOS e BARROS, 2015).

### 5.3 Análise

Toda análise na cartografia, segundo Barros e Barros (2014), é uma análise de implicação que foca na experiência e no que ela produz e não em objetos que podem ser coletados como dados. A análise em si já é uma produção de realidade, já que o conhecimento nessa perspectiva é um processo. Por isso, a questão da análise na cartografia não se restringe apenas ao objeto de estudo, mas também nos desdobramentos que a própria pesquisa gera. É importante pontuar que a análise na cartografia é pensada como um processo contínuo durante todo o percurso da pesquisa. Ao contrário de outras metodologias, a análise aqui não é pensada como uma etapa que pode ser alocada posteriormente às idas a campo, ela “está presente em todo o processo de pesquisa, e não apenas em sua conclusão” (BARROS e BARROS, 2014, p. 192) e é feita quando o cartógrafo descreve as implicações observadas a partir da cartografia. Por isso, as experiências vivenciadas no campo serão analisadas à medida que forem descritas, ao invés de serem alocadas em uma seção específica de resultados.

Quanto a organização das implicações que serão analisadas, a base teórica desta pesquisa é construída a partir de uma perspectiva que pensa o cinema como um dispositivo dos modos de subjetivação, então a proposta metodológica precisa formular um plano cartográfico capaz de ater-se às implicações que um dispositivo possui e como ele se conecta ao objeto de estudo. Para isso, a perspectiva deleuziana de linhas como componentes dos dispositivos é incorporada à metodologia como pistas de como caminhar pelo campo para construir a cartografia proposta. Deleuze (1996) descreve que os dispositivos são compostos, principalmente, por quatro linhas: as de visibilidade, as de enunciação, as de força e as de subjetivação. Essas quatro são usadas como pistas para investigar como o cinema pode ser pensado como um dispositivo dos modos de subjetivação e, por elas, será organizado as implicações e desdobramentos que podem ser observados em um estudo que toma como alvo a produção de cinema independente sobre, e feito por, grupos minoritários.

As primeiras linhas, as de visibilidade, dizem sobre a forma como os dispositivos são compostos por regimes de luz. Elas apareceram como uma das mais recorrentes nos referenciais teóricos sobre cinema como um dispositivo dos modos de subjetivação. Em muitos dos textos analisados, o cinema foi apontado como um regime de luz capaz de proporcionar um espaço de alteridade ao público, por onde eles podem observar outros

modos de ver e outras perspectivas de mundo. Nesta pesquisa, as linhas de visibilidade são observadas naquilo que a produção de cinema, feita pelos participantes da pesquisa, propõe apresentar através das imagens dos filmes, a visão de mundo que é exibida e os modos de ver que são entregues através da tela. As linhas de visibilidade talvez sejam o atravessamento mais fácil de observar quando o cinema é analisado como um dispositivo. Isso porque o cinema já nasce como um regime de luz, registrando e enquadrando a realidade em imagens em movimento. Se cada “dispositivo tem seu regime de luz, uma maneira como cai a luz, se esbate e se propaga, distribuindo o visível e o invisível, fazendo com que nasça ou desapareça o objecto que sem ela não existe” (DELEUZE, 1996, p. 1), o cinema como dispositivo dos modos de subjetivação tem o regime de luz como seu componente primordial, de onde ele surge e por onde ele se constrói. Assim, colocar as linhas de visibilidade como uma pista para cartografar esse fenômeno se mostra um caminho indispensável para organizar a pesquisa.

Segundo Deleuze (1996), os dispositivos se mostram como máquinas de fazer ver e falar. Por isso é complicado pensar as linhas de visibilidade separadas das linhas de enunciação, assim como é complicado pensar o cinema separando a imagem da narrativa. Essas duas linhas compõem a primeira dimensão dos dispositivos, elas são feitas pelo que pode ser visto deles e pelo que eles podem afirmar ao mundo. Para estudar o cinema como um dispositivo dos modos de subjetivação, a cartografia proposta precisa abrir espaço para os enunciados que são preferidos no campo. Essa pista servirá para receber o que é dito e o que se pretende dizer pela produção de cinema em análise, quais discursos emergem e como eles reverberam pelo objeto de estudo.

As linhas de força dizem respeito aos jogos de saber-poder que atravessam o dispositivo em questão. Essas linhas, nesta pesquisa, guiarão um caminho para observar quais jogos de verdade são propagados pelos dispositivos que se conectam ao campo. Por exemplo, uma vez em contato com um produtor de cinema independente focado em um determinado grupo minoritário, a dissertação precisará encontrar espaço para pesquisar, e apresentar no texto, quais problemáticas sociais foram historicamente associada ao grupo minoritário focado nessa produção, para assim perceber como as linhas de visibilidade e as linhas de enunciação estão compondo o dispositivo e contra o que se propõem um repensar a respeito dos discursos que são banalizados sobre esse grupo.

O quarto componente apresentado por Deleuze (1996) são as linhas de subjetivação. Essas linhas dão espaço para que outros modos de existir apareçam, por elas os dispositivos apresentam diferenciação dos *modos de ser* massificados e prontos. As linhas de subjetivação dizem respeito ao processo pelo qual as subjetividades são afetadas pelos dispositivos e se reformulam a partir desse encontro. Elas são uma pista para entender como a produção de cinema independente focado em grupos minoritários pode servir como resistência frente a lógicas excludentes e promover processos de singularização. As linhas de subjetivação são também linhas de fuga pela qual os dispositivos escapam do dos jogos de poder-saber:

Pois também uma linha de subjectivação é um processo, uma produção de subjectividade num dispositivo: ela está pra se fazer, na medida em que o dispositivo o deixe ou torne possível. É uma linha de fuga. Escapa às outras linhas, escapa-se-lhes. O “Si Próprio” (Soi) não é nem um saber nem um poder. É um processo de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos: uma espécie de mais-valia. Não é certo que todo dispositivo disponha de um processo semelhante. (DELEUZE, 1996, p. 2).

#### **5.4 Registro de campo**

Para registrar todo esse processo de produção de conhecimento partindo de uma cartografia, e descrever as linhas de visibilidade, enunciação, força e subjetivação observadas, esta pesquisa lança mão da utilização do diário de campo como materialidade dos atravessamentos que irão entrar em contato com o cartógrafo. O processo de escrita sobre a experimentação dentro do campo terá como foco registrar as inquietações, desdobramentos e pistas que ajudem a entender se os apontamentos sobre a relação entre cinema independente e modos de subjetivação presentes no referencial teórico são observados na prática e, se sim, como.

Para isso é proposta uma escrita livre que possa acompanhar a atenção desfocada e flutuante que é indicada à cartografia, pontuando então uma narratividade sobre a vivência deste percurso de pesquisa. é por essa narratividade que a produção de dados através da cartografia é analisada e relacionada ao referencial teórico desta dissertação. Para que assim a vivência com o objeto de estudo possa servir como pista norteadora a respeito do tema. O diário de campo em uma cartografia é atravessado pelas diversas linhas que emergem durante o estudo e por isso:

O registro do trabalho de investigação ganha, dessa forma, função de dispositivo, não propriamente para concluir o trabalho ou apresentar seus resultados finais, mas como disparador de desdobramentos da pesquisa. A pesquisa-intervenção requer, por isso mesmo, uma política da narratividade. Aqui o modo de dizer e o modo de registrar a experiência se expressam em um tipo de textualidade que comumente é designado como diário de campo ou diário de pesquisa. (BARROS e PASSOS, 2015, p. 173).

Entretanto, como a maior parte das atividades do plano comum da cartografia foram gravadas, o diário de campo foi repensado com um registro em áudio da vivência da pesquisa — o que permitiu revistar as experiências enquanto as atividades eram descritas. Além dessas gravações, após cada atividade, apontamentos sobre a experiência e objeto de estudo, assim como inquietações, foram guardadas como notas para posterior análise.

É partindo dessa proposta metodológica, de uma cartografia que pensa a pesquisa também como intervenção, que deste estudo são refletidas questões se — e caso sejam, como — essas produções cinematográficas podem ser vistas como estratégias de resistência política, por produzir novas epistemologias e novas perspectivas de subjetividades para esses que são alocados socialmente como descartáveis. O que pode fomentar um repensar a respeito do cinema como dispositivo através de uma análise psicossociológica que enxerga o campo de saber como tensionamento ético e político.

## 6 CARTOGRAFIA

### 6.1 Método de busca por participantes

Com o intuito de encontrar cineastas residentes na cidade do Rio de Janeiro que atendessem aos critérios de inclusão e exclusão delimitados na metodologia, foram pensadas estratégias para essa busca, sendo elas: a utilização de um motor de busca virtual para encontrar, através do conteúdo disponível na internet, cineastas focados em grupos minoritários ou movimentações que rondassem esse tipo de atividade; o uso de redes sociais para encontrar perfis de cineastas, projetos ou eventos como festivais de cinema focados em questões sociais; busca por indicações de nomes envolvidos com produção de cinema pautado em grupos minoritários; e a ida presencial a eventos ou locais que fizessem parte desse cenário. Essas estratégias não ocorreram separadas, de maneira independente e tampouco encadeadas sequencialmente, mas sim concomitantemente e algumas delas auxiliaram na busca feita através das outras.

#### 6.1.1 Estratégia 1 - Busca através do *Google*

Em agosto, a cartografia se inicia a partir do momento em que a busca pelos participantes da pesquisa começa. O primeiro passo dessa etapa da pesquisa foi o de tatear o cenário pretendido como campo de estudo através do site *Google*, um dos principais motores de busca virtual por conteúdo na rede mundial de internet, que foi utilizado na pesquisa como uma ferramenta para encontrar cineastas, ou um direcionamento de por onde os procurar. A tentativa de elencar matérias e sites através de buscas como: “produção de cinema independente focado em grupos sociais”, assim como outras variações que tentaram resumir a delimitação do objeto deste estudo (exemplos: cinema sobre minorias; filmes independente sobre negritude, comunidade LGBTQ+, povos indígenas e etc), não renderam resultados satisfatórios, principalmente pelo alvo da busca ser restrito ao território do Rio de Janeiro.

Por isso, a utilização do motor de busca foi repensada para encontrar meios de circulação por onde esse tipo de cinema passa. E já que o foco da pesquisa está em cinema independente focado em grupos sociais, a pesquisa no motor de busca virtual procurou festivais, cineclubes e mostras de cinema que abordassem esse tipo de temática no Rio de

Janeiro. Como exemplo de busca, foram utilizados descritores do tipo: “festival de cinema LGBT”, “festival de cinema sobre negritude”, “festival de cinema sobre diversidade”, dentre outros. O resultado dessa busca acabou servindo de pistas para a estratégia de busca pelas redes sociais virtuais, como os perfis dos festivais Cores, Festival Mix Brasil, Rio LGBTQIA+ e outros.

### **6.1.2 Estratégia 2 - Recomendações dos discentes do EICOS pelo *Whatsapp***

O *Whatsapp*, um aplicativo multiplataforma de mensagens instantâneas e chamadas de voz para smartphones, foi escolhido como um mecanismo para a busca por participantes. Essa plataforma de mensagens é a mais difundida no país segundo dados da Statista Research Department (2022), que estimam que há aproximadamente 143 milhões de usuários do aplicativo no Brasil. Além disso, o *Whatsapp* possui a opção de grupos e é por onde os discentes do programa EICOS - UFRJ se comunicam e trocam informações pertinentes à vida acadêmica. E um grupo em um aplicativo de mensagem composto por mestrandos e doutorandos pautados em investigar questões psicossociais e as interações de comunidades, como é o caso dos discentes do programa EICOS, mostra-se um espaço facilitador para encontrar indicações de cineastas independentes focados em questões sociais. Ainda mais porque muitas das pesquisas do programa envolvem ações culturais focadas em grupos minoritários no Rio de Janeiro ou cidades próximas. Como exemplos: “É NÓS POR NÓS: Escrevivências dos encontros de produção de cuidado entre mulheres pretas vizinhas em Belford Roxo – Baixada Fluminense (RJ)”, dissertação de Tatiana Brandão Gomes defendida em 2022; “A oportunidade tem que ser dada, para ser aproveitada! Inclusão de jovens de baixa renda no meio social do trabalho e sua perspectiva profissional do Rio de Janeiro”, dissertação de Rosangela de Carvalho defendida em 2020; e “Contra-colonialidades nos movimentos artístico-culturais de jovens urbanos periféricos: um estudo participante em psicossociologia na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro” dissertação de Jean Vitor Alves Fontes definida em 2021.

É importante ressaltar que três quartos deste mestrado aconteceram de forma exclusivamente online devido à pandemia do COVID-19. Em uma experiência de mestrado anterior à pandemia, que estivesse disposta a adentrar presencialmente em territórios da região metropolitana da universidade na qual o curso é realizado, haveria um espaço de tempo precedente ao início da parte prática do estudo para preparar uma territorialização do

campo, vislumbrando os espaços e atores pertinentes à pesquisa. Dessa forma o pesquisador teria a possibilidade de compor conexões, redes e um conhecimento sobre por onde caminhar com a sua pesquisa. Mas não foi o caso, os três primeiros períodos deste mestrado ocorreram limitados pelo EAD (Ensino a Distância). E há também o fato do cartógrafo ser residente de outro estado e não possuir conexões com os mobilizadores culturais da região estudada. O que acaba sendo um fator importante para o desenvolvimento da cartografia. Neste estudo, o pesquisador é um forasteiro no campo e não dispõe de uma rede previamente estabelecida com os atores do território.

Porém, a gênese da construção dessa rede se dá a partir do momento em que as estratégias para buscar cineastas participantes são colocadas em prática. E a utilização do grupo de discentes do programa EICOS no *Whatsapp* acaba servindo como um espaço de troca de informação e contatos entre os pesquisadores. E se havia a demanda por uma rede prévia que possibilitasse conectar a pesquisa com as movimentações culturais da cidade, o estabelecimento dela não precisou ser construída pelo pesquisador sozinho, bastou apenas que fosse acessada as articulações já criadas pelos discentes do programa a partir de suas distintas pesquisas.

Barros e Kastrup (2015, p. 73) defendem que, na cartografia, deve-se descrever a processualidade que ocorre em todas as fases da pesquisa e uma questão importante da realização deste mestrado foi justamente a forma como a academia, o campo, a pesquisa, o cartógrafo, o objeto de estudo e o mundo tiveram que se adaptar a novas formas de interação em função da pandemia do COVID-19. Essa nova realidade fez com que a universidade aderisse temporariamente ao ensino remoto e isso enfraquece os vínculos e trocas de saberes entres os membros da universidade. Já que a falta do contato presencial dificultou as interligações entre as diferentes investigações que ocorreram nos programas de pós-graduação, outros espaços precisaram ser repensados como um âmbito acadêmico para o compartilhamento de práticas e saberes. O primeiro ato desta cartografia já serve para levantar o atravessamento sobre a reformulação desses espaços de compartilhamento entre pesquisadores através da virtualidade — que eram antes viabilizados pelas interações dentro e fora das salas de aula: como áreas comuns dos campi, atividades de ensino, pesquisa e extensão e eventos presenciais —; e também sobre a importância das articulações formadas entres os mestrandos e doutorandos de um programa pautado em estudos psicossociais sobre comunidades e redes.



É na virtualidade que esta pesquisa se inicia e é nela que a análise começa a partir do momento em que o cartógrafo se vê privado dos espaços públicos da academia e passa a conectar-se com outros pesquisadores através de aplicativos. E o *Whatsapp* foi um ponto de partida importante, não só por ser amplamente disseminado no país e facilitar o contato com possíveis participantes, mas também por ter possibilitado, durante a pandemia, o vínculo entre os discentes e uma alternativa para que os novos ingressantes se integrassem à coletividade deste programa de pós-graduação. O que se deu principalmente através do grupo “Discentes EICOS-UFRJ” no *Whatsapp*, até então composto por 124 membros — tanto pelos atuais, quanto pelos egressos. Ter acesso a uma coletividade de discentes da pós-graduação é algo importante para o início da pesquisa, principalmente pelo compartilhamento de experiências e redes que os outros membros do programa EICOS poderiam dispor — já que muito deles haviam realizado, ou estavam realizado, pesquisas que, de alguma forma, tangiam o objeto de estudo e o campo aqui almejados. A importância dos espaços virtuais para a produção acadêmica é algo já apontado por Costa (2018), que descreve implicações do uso das redes sociais virtuais para tais fins, o que pode ser também pensado sobre o aplicativo de mensagens em questão:

A internet e, mais especificamente, as RSV possibilitam não só a divulgação dos estudos, mas também permitem a comunicação entre os diversos agentes sociais – pesquisador e pesquisados –, a troca de informações – cientistas e/ou acadêmicos –, a observação de situações, comportamentos e temas, a distribuição de diretrizes, o campo para a coleta de dados, a divulgação dos resultados e a disseminação dos conhecimentos (COSTA, 2018, p. 20).

E essa estratégia foi a mais satisfatória, a mais efetiva das quatro, rendendo todos os participantes que compuseram a pesquisa. O envio de uma mensagem de texto no grupo “Discentes EICOS-UFRJ” no *Whatsapp* rendeu contato com oito outros discentes do programa que se dispuseram a compartilhar o contato de cineastas, ou pessoas que trabalhassem nesse meio, envolvidos com questões sociais. Essas oito conversas renderam mais 6 indicações: sendo que uma delas foi descartada por ter o trabalho focado na produção de videoclipes musicais, e outra não teve o contato passado direto através do número do *Whatsapp* da pessoa indicada, mas foi deixado o nome para encontrar o tal cineasta no *Instagram* ou *Google*. Dessas 4 outras pessoas com as quais o contato foi direto por mensagem no *Whatsapp*, outras 7 indicações foram agregadas à pesquisa (algumas indicações se repetem e por isso não compõem a contagem): sendo que 2 dessas não responderam e uma delas serviu para indicar outros caminhos de busca no *Google* e *Instagram*.

Esse desencadear de indicações pode ser descrito como uma adaptação do método da Bola de Neve<sup>14</sup> através de aplicativos de mensagens de texto. Porém, prefiro retomar à figura do rizoma para transformar em imagem essa rede de indicações decorrente dessa pesquisa, não só pelas sucessivas conversas pelo *Whatsapp*, mas também por como essas conversas se desdobraram em novos caminhos pelas outras estratégias de busca por participantes descritos nesta pesquisa. Inclusive, esse rizoma da rede de indicações foi materializado em imagem (Figura 1) para que fosse possível vislumbrar essa rede de contatos por onde a pesquisa caminhou para a formação do conjunto de participantes.

### 6.1.3 Estratégia 3 - Uso da rede social virtual *Instagram*

Com uma lista de festivais, mostras de cinema e cineclubes encontrados através do motor de busca *Google*, junto às indicações de nomes pertinentes a esta cartografia recebidos pelo grupo no *Whatsapp* de discentes do EICOS, o *Instagram* foi escolhido como a rede social para visualizar os perfis desses eventos e pessoas, assim como realizar abordagens por mensagem de texto.

Outras redes sociais virtuais poderiam ter sido utilizadas para esse mesmo propósito, mas o *Instagram* acabou sendo escolhido para dar início às buscas e, como um conjunto satisfatório de participantes foi composto com a utilização dessas quatro estratégias de busca, outras redes sociais não precisaram ser usadas. A utilização das redes sociais virtuais como ferramentas em pesquisa é algo apontado por Costa (2018), quando a autora discorre sobre as possibilidades desses espaços auxiliarem na interação com os pesquisados, campo e objeto de estudo:

Vislumbrando esse novo local de interação, pesquisadores começaram a utilizá-lo em seus estudos e as RSV deixaram de ser apenas um meio de conhecer pessoas com interesses semelhantes, de comercialização de marcas, produtos e serviços, para propagação de publicidades (virais) e memes de descontração, e tornaram-se, também, canais para estudos científicos e empíricos, servindo como meio para coleta de dados, para divulgação de resultados e até como termômetro de receptividade de temas, uma vez que é possível coletar dados divulgados na rede, observar comportamentos sociais, estabelecer diálogo com os membros da amostra e até mesmo estabelecer contatos individuais com entrevistados. (COSTA, 2018, p. 16).

---

<sup>14</sup> Mais especificamente o método Bola de Neve Virtual que é descrito por Costa (2018) como uma adaptação do método Bola de Neve aplicado às redes sociais virtuais, conceito apresentado nas seções seguintes.

Através do *Instagram*, postagens sobre filmes ou cineastas que pareciam focar em questões de grupos sociais foram tomadas como alvos nos perfis de festivais, mostras de cinema e cineclubes. Por esse caminho, a cartografia passou a entrar em contato com alguns perfis que pareciam ser pertinentes à pesquisa.

A primeira pessoa abordada através dessa estratégia de busca não rendeu uma participação na pesquisa como integrante da cartografia; porém, demonstrando irritar-se com um dos termos utilizados na abordagem, acabou produzindo um repensar do texto utilizado no primeiro contato para evitar que outros — que, como ela, possuíssem uma visão quantitativa sobre o significado de “minorias” — não confundissem a proposta desta pesquisa.

Encontrada em um post do perfil de um cineclubes da baixada fluminense, a primeira contactada através da rede social foi uma diretora que trabalha com animações focadas em negritude — como pôde ser observado no perfil dela. No dia 8 de agosto de 2022, às 15:09, foi enviada a ela a seguinte mensagem: “Boa tarde, (Nome da contactada), sou mestrando em psicossociologia pela UFRJ e busco acompanhar produtores de cinema independentes que foquem em grupos minoritários. Nessa busca acabei encontrando o seu perfil. Você produz cinema independente focado em grupos minoritários ou conhece alguém desse meio?”.

Esse texto foi enviado usando perfil pessoal, onde continha nome e a foto do rosto, o que permitia que o contactado tivesse uma ideia menos impessoal do pesquisador. Dessa forma, foi possibilitado que o contactado tivesse uma ideia do gênero e raça de quem estava propondo a pesquisa — no caso: homem e branco. Isso acaba sendo levado em consideração na análise de implicações desta cartografia já que termos como “local de fala” e discussões sobre disputas entre grupos privilegiados e minorias têm se popularizado cada vez mais. Salgado e Gatti (2018) apresenta considerações sobre o aumento da circulação do sintagma “lugar de fala” e afirmam que: “Os dados colhidos mostram que “lugar de fala” assume traços semânticos de empoderamento de vozes periféricas (ou de minorias), mas também, em certos usos, assume traços de um poder que inibe ou interdita vozes outras” (SALGADO e GATTI, 2018, p. 566). Como as únicas interações de grupos sociais que poderiam ser pressupostas a partir do nome e foto do cartógrafo são justamente delimitação de locus social não minoritário, pode fazer a pessoa contactada perguntar-se a respeito do interesse de alguém que aparentemente não compõem uma minoria (especificamente falando em gênero e raça) em abordar e descrever movimentações focadas em grupos minoritários. O que, pelo que foi observado no decorrer da cartografia, acabou emergindo como uma problemática de

contato apenas neste episódio agora descrito. Porém, em uma das idas a campo<sup>15</sup> esse questionamento retorna a ser observado brevemente, mas em circunstâncias muito distintas.

A resposta para esse contato foi recebida às 19:00 em duas mensagens: “Oi. Eu sou diretora e meu foco de produção são para grupo comprovadamente majoritário, isso segundo o IBGE.” e “Como eu trabalho bem focada eu não tenho muito contato com outros grupos. Mas não é difícil encontrar um cineasta branco, hetero e de classe média, esses adoram falar sobre seus trabalhos”.

Na primeira mensagem, a cineasta contactada mostra compreender o termo “minorias” por um viés meramente quantitativo e respalda seu apontamento com os dados levantados pelo censo do IBGE que, em 2010, traz que a população branca — que, no censo anterior era de 53,74% (IBGE, 2000) — passou para 47,51% dos então 191 milhões de brasileiros (IBGE, 2011), enquanto a junção das categorias “preto” e “pardo” foi contabilizado em 2010 como 50,94% da população.

Já que a cineasta trabalha com narrativas focadas em negritude, é intuitivo supor que ela quis se referir a esse dado de 50,94%. Entretanto, mesmo se fosse desconsiderada a problemática em conceituar minorias como um critério puramente quantitativo, esse argumento apresentaria falhas para assegurar uma determinação sobre quais grupos étnico-raciais seriam considerados minorias.

Como exemplo a essas falhas pode ser citado a problemática do termo pardo na metodologia de pergunta do IBGE que, para fazer o levantamento das características da população, indaga pela autodeclaração do cidadão em cinco categorias: branco, preto, amarelo, indígena e pardo. Sendo que o último se refere a pessoas com mais de uma ascendência étnico-racial, agrupando assim qualquer tipo de “miscigenação” e não exclusivamente os descendentes de pretos. Para que a negritude seja considerada o maior grupo étnico-racial da população brasileira, os 43,42% de pardos (IBGE, 2011) teriam que ser entendidos como negros, indiscriminando os descendentes de brancos com indígenas, ou dos quaisquer outros grupos étnico-raciais que não o preto, categorizando como negro qualquer pessoa não-branca, não-indígena e não-amarela. O que acaba por negar, estatisticamente, a existência de descendentes de grupos étnico-raciais que apresentem o fenótipo de uma

---

<sup>15</sup> Isso se refere à ida a campo para a exibição do filme “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” (2020) quando uma pessoa presente no debate após a sessão perguntou à diretora como foi para ela, como mulher branca, realizar um filme sobre mulheres pretas e também sobre como pessoas brancas poderiam ajudar na luta antirracista.

produção de melanina maior que a dos brancos, mas que não sejam os descendentes de pretos. Inclusive, a dificuldade de um entendimento sobre o que é pardo é descrita como uma das dificuldades da aplicação do censo demográfico de 2010:

O quesito sobre Cor ou raça e etnia foi o mais assinalado quanto à dificuldade de entendimento. Foram encontradas dificuldades em classificar a cor declarada nas opções do questionário, na medida em que muitos se declaravam morenos. Mesmo quando o recenseador repetia as alternativas, o entrevistado frequentemente insistia no “moreno”, acabando, por fim, por escolher a cor parda. (IBGE, 2013, p. 244).

Discutir sobre a problemática das definições do censo demográfico a respeito da composição étnico-racial brasileira não foi algo previsto para esta cartografia, mas essa é uma das consequências em escolher este método: a sua imprevisibilidade quanto aos estudos e temas que são integrados ao texto no decorrer da análise de implicações, uma vez que os atravessamentos suscitados pela experiência da pesquisa não podem ser antecipados na fundamentação teórica, eles são incalculáveis e surgem como demandas de novos estudos e debates para alimentar o referencial teórico do texto. Porém, propor uma delimitação do que é “minorias” foi sim algo imprescindível para o arcabouço teórico deste trabalho. E a primeira mensagem da cineasta em questão se desdobra nessa discussão sobre a dificuldade e divergências a respeito deste termo; tanto no senso comum, quanto nos movimentos sociais e na academia (SILVEIRA e FREITAS, 2017, p. 97).

Silveira e Freitas (2017) discorrem sobre como esse termo foi, e continua sendo, uma conceituação bastante problemática e não unificada na academia e nos âmbitos por onde ele passa, como o das políticas públicas. Algo também apontado por Viana (2016) que considera que a noção de minorias “nunca foi muito clara e as definições muito menos. Esta noção nunca foi desenvolvida a partir de uma base teórica e por isso nunca ultrapassou esse limite. Ela sempre foi uma noção e não conseguiu se elevar ao nível de um conceito ou um construto” (VIANA, 2016, p. 27).

Alguns autores dizem que o termo já foi pensado por um critério quantitativo, delimitando grupos numericamente inferiores a outros (VIANA, 2016; SILVEIRA e FREITAS, 2017). Porém, diferentemente do que foi apresentado na mensagem da cineasta em questão, esse termo não era pensado apenas por um viés percentual, mas também eram levados em conta características de não-dominância, a cidadania<sup>16</sup> — uma vez que as

---

<sup>16</sup> Outra problemática aqui é a de que se o conceito de minorias estiver diretamente ligado a uma cidadania, grupos que habitam um determinado estado, mas não são reconhecidos como cidadãos de direito dele, como refugiados e imigrantes ilegais, não poderiam ser considerados minorias (SILVEIRA e FREITAS, 2017, p. 99). Pensar minorias por essa perspectiva acaba parecendo muito simplório quando comparada à postulação de Arendt (1989) sobre as minorias serem definidas pelo

minorias seriam grupos menores e não dominantes dentro do mesmo Estado da considerada “maioria” — e a preocupação com um elemento de unificação do grupo minoritário pautado em uma característica linguística, religiosa, cultural ou étnica<sup>17</sup> (SILVEIRA e FREITAS, 2017, p. 98). Esta perspectiva para definir o que é minoria é problemática por colocar que um grupo minoritário só se constitui quando é numericamente inferior a um outro e isso não considera critérios subjetivos e nem os sócio-históricos para além da questão da cidadania e das características etnico-culturais de um grupo.

Ser a maior parte da população não impede que um grupo seja inferiorizado ou marginalizado. Os negros eram maior número na África de Sul e isso não impediu que fossem segregados e duramente oprimidos durante o Apartheid. Assim como os ricos compõe uma porcentagem ridiculamente pequena nos países capitalistas, mas mesmo assim exercem poder sobre os pobres.

Para Viana (2016), essa dificuldade em delimitar o que é minoria não deve ser superada porque esse termo não poderia ser estabelecido como um conceito já que ele seria incapaz de expressar a realidade e por isso deve ser esquecido. Porém, Silveira e Freitas (2017), em seu artigo, possuindo uma preocupação com a não definição clara do termo minoria e a implicação disso na aplicabilidade dele — uma vez que, se for delimitado por uma proposta quantitativa, poderá excluir grupos que são historicamente marginalizados; ou, caso seja elaborado de forma muito vaga e abrangente, poderá permitir excessos e fraudes — preferem estabelecer critérios para a sua conceituação ao invés de simplesmente abandoná-lo.

As autoras propõem que essa conceituação seja pensada com base em critérios objetivos e subjetivos. Sendo que é elegido “como critério objetivo mínimo a discriminação sofrida pelos grupos minoritários no caminhar pela conquista de direitos e o reconhecimento de sua condição como parte integrante da sociedade como um todo.” (SILVEIRA e FREITAS, 2017, p. 102). Já como critério subjetivo é postulado o que as autoras chamam de “a noção da igualdade material redimensionada pela diferença”, por onde elas trabalham

---

olhar diferenciado que um determinado grupo recebe do estado, sendo eles pertencentes a esse estado nação já que esse olhar diferenciado pode resultar no processo de desnacionalização, o que é usado pelos Estados-Nação para destituir os direitos dos grupos minoritários.

<sup>17</sup> Silveira e Freitas (2017, p. 99) também problematizam essa forma de definir minorias por um elemento de grupalidade pautado em uma ligação étnica, linguística, cultural ou religiosa, pois isso excluiria grupos de pessoas que não compartilham desses critérios. Como pessoas com deficiência, idosos e mulheres, que circunscrevem grupos que não necessitam ter a mesma cultura, religião ou língua.

conceitos de liberdade e democracia a partir de um entendimento que respeite as diferenças de cada grupo e que proponha a igualdade social sem negar as especificidades de cada grupo.

Essas contribuições de Silveira e Freitas (2017) ajudam a delimitar o que é entendido como minoria nesta dissertação e vão de encontro ao referencial teórico com o qual este trabalho começou a descrever este termo. Outra contribuição importante para uma definição de minoria vem de Arendt (1989) quando ela coloca que esse termo se refere aos grupos inseridos nos Estados-nação que recebem um olhar estatal específico. A autora descreve esse termo focando na experiência do totalitarismo pensando sobre como o entendimento sobre o que é ser um sujeito de direito está ligado ao reconhecimento de pessoas ou grupos como aceitos, ou não, como cidadãos pelo estado em um processo de nacionalização ou desnacionalização. Porém, isso não parece restringir-se apenas às experiências totalitárias, a forma como grupos sociais distintos recebem um olhar diferenciado do estado é algo que pode ser observado também nos regimes democráticos modernos (vide o capítulo “Lógicas excludentes e discursos segregadores” desta dissertação).

Então, a conceituação de minoria deve ater-se a um pressuposto qualitativo e não quantitativo. É necessário que a categorização de um grupo como minoritário abarque as características sócio-históricas e a possibilidade de um determinado grupo ter, ou não, acesso aos meios de exercício de poder. Uma perspectiva como essa pensa o estabelecimento de uma grupalidade como minoritária independente das diferenças que conectam seus sujeitos, mas que considere se o fato de pertencer a esse grupo é suficiente para que sejam discriminados. Porque uma grupalidade unida por uma característica ligada a alguma problemática pode configurar um grupo social, mas para que esse grupo seja considerado minoritário ele precisa ser afetado por algum processo de segregação historicamente estruturado. E por fim é preciso estabelecer um critério que delimite a minoria ao indagar se a relação desse grupo com o Estado é diferenciada: seja pela necessidade de políticas públicas que amenizem o processo de segregação social que acomete esses grupos, ou seja pela sistemática negligência do poder estatal em atender às demandas que esses grupos trazem para que seus direitos humanos sejam assegurados.

Para este trabalho, grupos minoritários são aqueles que apresentam uma especificidade marcada por um processo de segregação histórica. Uma grupalidade que, por causa das características que demarcam os processos identitários de seus sujeitos e os difere dos demais, independente de constituírem uma parcela numérica menor ou maior que os

outros grupos dentro de uma população, não consegue acesso aos meios de exercer poder. E que, dado o processo histórico de marginalização desses grupos dentro de uma sociedade, há uma necessidade de implementação de políticas públicas específicas para que este grupo consiga a plena garantia de direitos básicos à vida.

É importante ressaltar também que propor uma delimitação do termo minoria para categorizar um grupo social como minoritário não pode ser visto como algo definitivo e intransigente. Essa conceituação foi necessária aqui por causa da dificuldade encontrada no campo e na literatura sobre um entendimento claro e coeso sobre o uso do termo “minoria” como uma categoria nos grupos sociais em meios às relações de poder que os atravessam. Da mesma forma, não é do interesse desta pesquisa estabelecer uma lista de quais seriam os grupos minoritários presentes no Brasil, nem mesmo como ferramenta metodológica para definir quais cineastas entrariam ou não na pesquisa dependendo do foco de suas obras. Os possíveis participantes contactados são, inevitavelmente, indagados sobre qual grupo social é focado na obra analisada neste trabalho; e, aplicando o conceito aqui estabelecido para o termo minoria, o projeto cinematográfico é considerado pertinente à pesquisa caso possa ser categorizado como grupo minoritário. Essas considerações vão ao encontro do que Silveira e Freitas (2017) disseram:

Não seria possível adotar uma definição absoluta e estanque sobre quem seriam as minorias. Também seria, de igual forma, impossível fixar um rol de grupos minoritários, fetichizando uma classificação de quem seria minoria ou não e, via de consequência, de quem gozaria ou não da proteção destinada a esses grupos. (SILVEIRA e FREITAS, 2017, p. 113).

Uma outra conceituação sobre minoria que é pertinente a este trabalho está na perspectiva deleuziana sobre o termo. Para o filósofo, os termos maioria e minoria dizem respeito a uma relação de diferenciação dos processos subjetivos na qual as maiorias seriam modos de ser segmentarizados e as minorias seriam uma fuga dos padrões hegemônicos; logo, minoria seria um devir que rompe com os processos subjetivos vigentes, por isso Deleuze e autores próximos a ele, como Guattari e Rolnik, falam em “devir-minoritário” (CARDOSO JR., 2012). Guattari e Rolnik (1996) pensam que o devir-minoritário diz respeito a um processo de transformação, logo, a existência das minorias por si só já se coloca como um processo de singularização por apresentar mudanças aos modos de ser manufaturados e aceitos como universais que constituem as maiorias. O trabalho desses autores mostra que a escolha desta pesquisa em delimitar a produção cinematográfica feita



por grupos minoritários foi um direcionamento pertinente já que os devires-minoritários estão sempre imersos em processos de singularização.

Delimitar o que são “grupos minoritários” é importante no texto da dissertação para esclarecer o entendimento do autor sobre o termo, ainda mais porque a escrita deste trabalho abre espaço para que essa questão seja destrinchada e detalhada. Porém, no campo, não há espaço e muito menos necessidade para que toda essa explanação seja levada aos contactados. E uma vez que os divergentes entendimentos sobre o significado de “minoria” se mostraram como algo que pode gerar confusão, a experiência com essa cineasta serviu para que esse termo fosse trocado por “grupos sociais” durante a abordagem da busca por participantes; além de render essa análise de implicação onde o campo impôs um reforço teórico sobre conceitos utilizados neste estudo. Como as outras estratégias de busca aconteceram concomitantemente a esta, nelas, após esse contato em questão através do *Instagram*, o termo “grupos minoritários” também foi substituído, para evitar um mal-entendido com aqueles que pensam essa definição como uma questão simplesmente quantitativa.

Porém, com o início das atividades da cartografia esse termo volta a aparecer na interação com os participantes. Até porque nesse processo a pesquisa pode ser melhor apresentada e explicada para que eles entendessem o que está sendo proposto, assim como esse termo foi utilizado na explicação da pesquisa presente no Registro de Consentimento Livre e Esclarecido. O que não foi levantado como questão pelos participantes que aceitaram compor esta cartografia.

Após essa troca de mensagens a conversa foi encerrada e a busca pelo *Instagram* continuou seguindo as pistas trazidas da busca através do *Google* e da realizada pelo *Whatsapp*. Através dessa rede social virtual, a pesquisa entrou em contato com uma organização de cinema independente (que disse que retornaria o contato com indicações pertinentes a busca, porém não deu continuidade a conversa) e conversou com 3 cineastas, sendo que um deles — que teve seu nome indicado por uma pessoa contactada no percurso da estratégia de busca pela *Whatsapp* — veio a tornar-se participante da pesquisa e indicou outros 5 possíveis contatos, outro desses três primeiros cineastas contactados entregou uma pista para a busca presencial já que o festival indicado por ele aconteceria no Rio de Janeiro durante o período do mestrado reservado para idas a campo.

Mesmo após a formação do conjunto de participantes ter sido finalizada, o *Instagram* continuou sendo uma ferramenta uma vez que permitiu acompanhar as movimentações dos cineastas e obras participantes da cartografia. Além de servir também como um aplicativo para a troca de mensagens com um dos participantes que manteve contato por esse meio.

#### **6.1.4 Estratégia 4 - Busca presencial**

A última estratégia utilizada para buscar os participantes da pesquisa foi a de realizar uma ida a um campo presencial sem que o campo da pesquisa e a delimitação dos participantes já tivessem sido estabelecidos. Isso aconteceu após um cineasta contactado através da busca pelo *Instagram* ter sugerido a curadoria do III Festival Corpos Visíveis<sup>18</sup>, que aconteceu no parque Madureira no dia 18 de setembro de 2022, como uma pista para encontrar produções pertinentes ao estudo. Essa foi a terceira edição do festival que tem como objetivo promover um espaço de interação artística focada em questões sobre gênero e diversidade sexual. O festival teve uma programação de doze horas contando com atrações musicais, de dança e outras atividades artísticas como a V Mostra Cine Diversidade e a presença do cineclube Cine Rosa Choque<sup>19</sup> — um projeto itinerante que promove exibições de filmes com a finalidade de propor debates em comunidades e periferias. Esse cineclube é centrado em um fusca rosa chamado Fusquitcha, que leva os equipamentos de projeção para os locais onde as atividades acontecem e também serve de base para que a tela seja montada em cima do carro.

Essa ida a campo com a proposta de encontrar participantes culminou em uma conversa com dois membros desse cineclube que estavam com a tela de projeção armada em cima do fusca para a exibição de curtas no festival, sendo um deles a criadora do projeto de quem o contato foi coletado. Eles contaram que possuem como proposta de atividade levar a exibição de filmes que possibilitem discussão a respeito de problemáticas sociais em periferias e comunidades; de modo que esse processo de cineclubismo se dê em parceria com esses territórios, sendo que as opções de exibição são discutidas com o público. Esse festival e o cineclube foram vistos como caminho para encontrar possíveis participantes uma vez que viabilizam a difusão de filmes focados em grupos sociais. Porém, esse contato não rendeu

---

<sup>18</sup> Disponível em: <<https://www.corposvisiveis.com/>>. Acesso em: 13 de dez. de 2022.

<sup>19</sup> Disponível em: <<https://benfeitoria.com/projeto/cinerosa choque>>. Acesso em: 13 de dez. de 2022.

indicações uma vez que não houve continuidade na troca de mensagens com a cineclubista após a sugestão de uma encontro para conversar sobre a pesquisa e as atividades do cineclubes.

### **6.1.5 Caminho rizomático para a formação de uma conjunto de participantes**

A utilização dessas quatro estratégias de busca resultou no contato com 26 pessoas sendo que 11 delas são cineastas, e dessas onze, 4 aceitaram participar da pesquisa. O motivo que fez os outros cineastas não aceitarem participar da pesquisa foi variado, a maioria dos que recusaram disseram não estar trabalhando em algum projeto específico sobre um determinado grupo social; um deles se dispôs a ser participante e estava trabalhando em uma obra pertinente à pesquisa, porém, quando a parte de campo da pesquisa se iniciou, ele não retornou os contatos solicitando encontros para conversar sobre as atividades em função da obra discutida e da inserção da pesquisa naquela produção cinematográfica.

É importante ressaltar algumas peculiaridades do resultados produzidos por essa busca e sua natureza metodológica: essa produção de dados para a formação do conjunto de participantes não possui caráter de levantamento pois as estratégias de busca não objetivaram, e nem configuraram, um método capaz de levantar um dado totalizante que pudesse alcançar e atestar o número total do universo de cineastas independentes focados em grupos minoritários na região metropolitana do Rio de Janeiro; até porque, não foi proposto, para a metodologia desta pesquisa, realizar um levantamento totalizante ou representativo que quantificasse o universo desse objeto de estudo. O número total de participantes da pesquisa não visou alcançar o máximo de cineastas possíveis através do método de busca utilizado; a princípio, foi proposto pela banca de qualificação de mestrado que esta cartografia acompanhasse as atividades em volta da produção focada em algum grupo minoritário de um ou dois cineastas, porém, devido a mudanças na metodologia ao longo do caminho, a parte de busca por participantes acabou considerando satisfatório o conjunto de quatro participantes encontrados e a partir disso essa etapa do estudo foi finalizada. O resultado desse método de busca pode até ser considerado como uma quantidade amostral, porém ela não é vista como a representação do universo total do objeto de estudo uma vez que esses participantes falam por si mesmos e cada um deles apresentam percursos de formação, objetivos, produções, interesses, modo de trabalho e operação muito particulares; ou seja, o universo de cineastas independentes focados em grupos minoritários é bastante

heterogêneo, mesmo que na área restrita à região metropolitana do Rio de Janeiro; então a formação do conjunto de participantes desta pesquisa não visa ser colocada como uma amostragem generalizada sobre todos os produtores de cinema independente focado em grupos minoritário, mas sim um conjunto que possa falar sobre esse recorte de produção cinematográfica. Por fim, vale lembrar que esse dado não é probabilístico já que o método de busca não foi desenvolvido preocupando-se em garantir que o convite para a pesquisa alcançasse todos, ou um número específico de forma randômica dos cineasta independentes da área delimitada que trabalhem com minorias; as estratégias utilizadas foram pensadas para alcançar um número de participantes que atendessem aos critérios de inclusão e exclusão que satisfizesse a metodologia proposta; sendo que o caminho tomado por cada estratégia pode ter sido eficaz para encontrar alguns cineastas que fossem conhecidos por aqueles meios, enquanto outros podem não ser encontrados daquelas formas.

As estratégias utilizadas pelo método de busca desta pesquisa podem assemelhar-se bastante ao método de pesquisa Bola de Neve, sobre o qual pode ser dito que “dentre as particularidades que diferenciam o método Bola de Neve dos demais métodos de coleta de dados, está a formação da amostra, a qual se dá ao longo do processo e não é determinada previamente” (COSTA, 2018, p. 19). Então, se a lógica de “coleta de dados” for substituída pela perspectiva da “produção de dados” pensada na cartografia e o conjunto de participantes desta pesquisa for entendido como amostra, o método Bola de Neve poderia muito bem ser incorporado à cartografia já que ele também se estabelece como um percurso metodológico que se define durante o processo de pesquisa e não por um roteiro formulado antes do início da interação com o campo.

Costa (2018) descreve que o pesquisador, que utiliza esse método da Bola de Neve, inicia a busca definindo características do participantes, para que sejam selecionados pessoas ou grupos que se aproximem da amostra desejada, apresenta a proposta de pesquisa e solicita que os participantes indiquem novos participantes, que na sequência indicam outros e desta forma a amostra vai aumentando até atingir o número desejado. Como a figura de uma bola de neve rolando colina abaixo e crescendo à medida que percorre seu caminho.

Costa (2018) inclusive incorpora a utilização das Redes Sociais Virtuais para pensar um método de Bola de Neve Virtual, o que se aproxima de algumas das estratégias de busca desta cartografia. Então o método de busca por participantes poderia até ser pensado como o Bola de Neve Virtual proposto por Costa (2018). Entretanto, esse método apresenta algumas

diferenças do que foi realizado nesta pesquisa: como ser delimitado pelas redes sociais virtuais. Apenas uma das estratégias de busca desta cartografia utilizou uma rede social virtual, enquanto as outras duas estratégias não presenciais se deram por caminhos distintos: por um motor de busca virtual e por um aplicativo de troca de mensagens, que não são entendidos como redes sociais; além da quarta estratégia que foi presencial. O método Bola de Neve tradicional também já pensa os seus primeiros contatos estabelecendo critérios que direcionam o pesquisador ao universo do objeto de estudo, mas no caso desta pesquisa, os primeiros contatados, principalmente pela estratégia 2, não estavam inseridos necessariamente no universo dos cineastas independentes focados em grupos minoritários. Além disso, o Bola de Neve pede a indicação de novos participantes para aqueles que já fazem parte da amostra da pesquisa, então as atividades da pesquisa acontecem enquanto a busca pela amostra ainda ocorre, no caso desta cartografia, a busca foi encerrado quando os participantes foram encontrados e a maior parte das pessoas que indicaram contatos pertinentes à pesquisa não faziam parte do meio definido para o conjunto de participantes.

Por esses motivos, as estratégias de busca desta pesquisa não são consideradas como o método Bola de Neve Virtual, ou o tradicional método Bola de Neve. Ainda mais quando o percurso dessas estratégias foi materializado na Figura 1, o que apresentou uma imagem que remete muito mais a um rizoma — como o que é trazido por Deleuze e Guattari (2007) — do que a uma bola de neve. Pode ser observado na Figura 1 que as 4 estratégias de busca são pontos de partida que saem de um mesmo plano por acontecerem concomitantemente e não de forma sequencial onde uma depende da outra. O caminho trilhado por cada estratégia de busca se ramifica e alguns deles acabam levando às outras estratégias, conectando todas por uma rede emaranhada que se atravessa e se realimenta:

Figura 1 — Percurso rizomático para encontrar participante

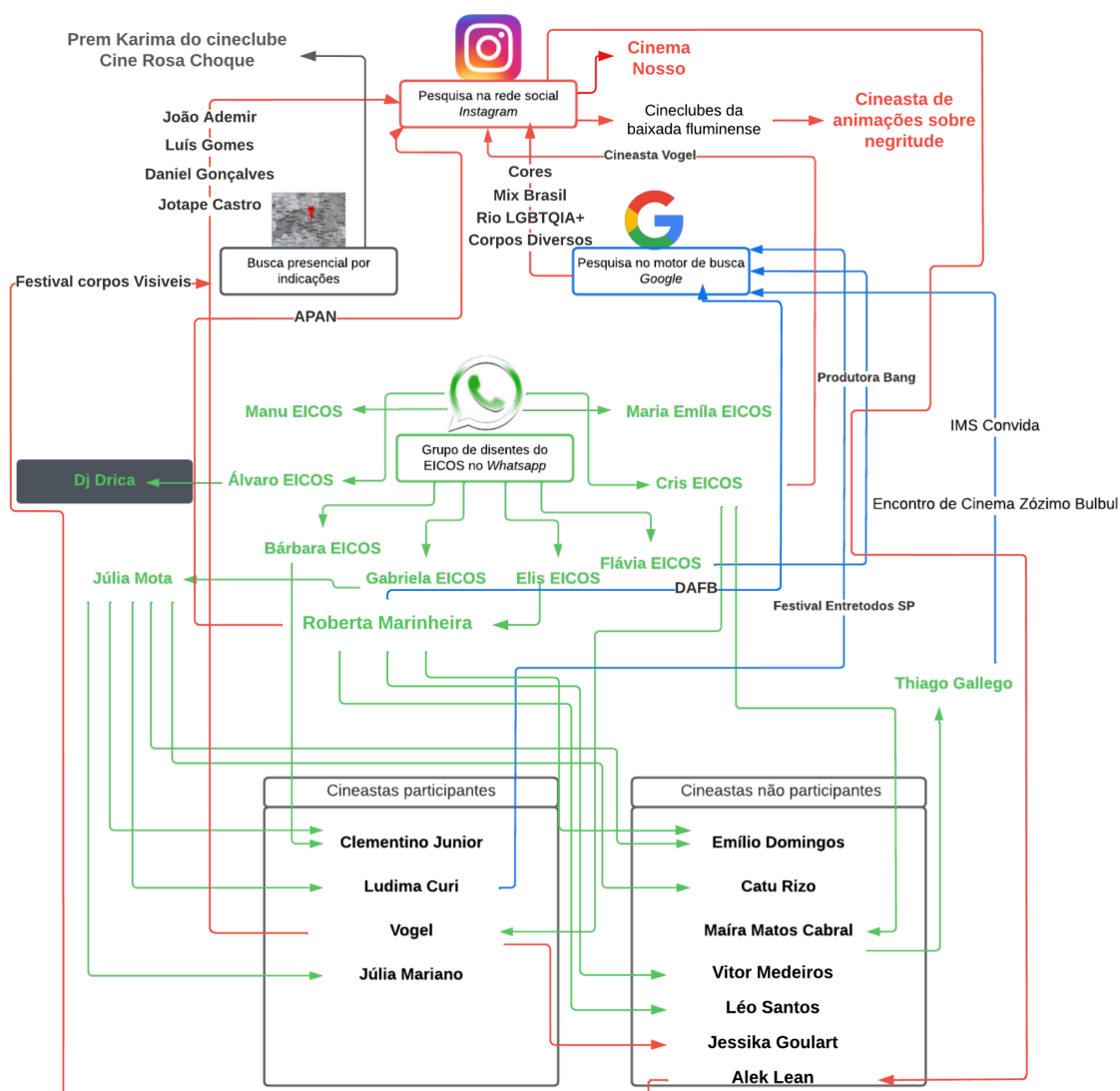


Figura 1: Esquema do percurso trilhado seguindo as quatro estratégias de busca para a formação do conjunto de participantes. No meio está a representação das quatro estratégias: Motor de busca virtual *Google* (cor azul); Grupo de Discentes do Eicos no *Whatsapp* (cor verde); Rede social *Instagram* (cor vermelha) e Busca presencial (cor cinza). As linhas que trilham o caminho saindo de cada uma das estratégias de busca possuem a cor escolhida para cada uma delas, os nomes das pessoas contactadas estão coloridas para aqueles que foram contactados pelo meio de cada uma das estratégias de busca, enquanto o nome dos cineastas resultantes da busca, tanto os participantes, quanto os que não aceitaram participar estão em preto e separados em retângulos para os cineastas participantes e os não participantes. Os nomes em preto no meio das linhas representam percursos em que um contactado, em uma das estratégias de busca, sugeriu uma pista para a alimentar a busca em outra estratégia, como, por exemplo, a sugestão de um contactado pelo *Whatsapp* de que fosse procurado, no *Instagram*, o perfil de um determinado festival de cinema. Fonte: Kaick Rocha Pereira.

### 6.1.6 Aplicação dos critérios de inclusão e exclusão

O conjunto de participantes passou a ser composto pelos seguintes realizadores de cinema em função de suas respectivas obras focadas em um determinado grupo minoritário: Clementino junior, Romão (2022); Julia Mariano, Sementes - Mulheres Pretas no Poder (2020); Ludmila Curi, Escuta Rio (2022); e Carlos Guilherme Vogel, Soccer Boys (2018). Quanto à aplicação dos critérios de inclusão e exclusão no resultado dessa busca, é importante notar que a primeira regra definida na metodologia estabelecia que seriam selecionados projetos de produção audiovisual independente do tamanho ou modelo de linguagem narrativa. Com isso, o conceito de cinema foi visto de forma bastante abrangente, o que foi importante para a formação desse conjunto; já que os participantes foram escolhidos atrelados a uma determinada produção cinematográfica focada em algum grupo social minoritário e essas quatro obras apresentam modelos bastante distintos. Sendo eles: um documentário de longa-metragem, dois documentários de curta-metragem e uma websérie onde cada episódio são curtas independente um dos outros com narrativa ficcional — algo que é difícil de categorizar sobre essa websérie porque algumas das narrativas se aproximam bastante da realidade, porém sem abrir mão do lúdico. A definição desse critério foi pensada dessa forma na metodologia para abranger o cinema menor e abarcar produções cinematográficas que fujam do formato comum ao cinema comercial, algo necessário para a formação desse conjunto de participantes e o corpus de análise que eles possibilitaram.

O segundo critério de inclusão já foi aplicado na próprio método de busca por participantes uma vez que foi solicitado às pessoas contactadas que passassem indicações de cineastas que trabalhassem com o foco em grupos sociais. E já no primeiro contato com esses possíveis participantes, foi perguntado a eles se estavam trabalhando em alguma obra focada em grupos minoritários. As atividades da cartografia foram pensadas em função dessas obras e a não existência de uma produção cinematográfica pertinente à pesquisa foi um dos motivos para a não participação de alguns dos cineastas contactados.

Nessa segunda regra de inclusão presente no capítulo metodológico, é dito que é do interesse desta pesquisa que a produção cinematográfica estudada seja realizada por pessoas pertencentes ao grupo social em questão. Isso porque esta pesquisa visou priorizar a utilização do cinema como dispositivo “feita por” e não “sobre”, uma vez que foi considerado mais pertinente para a articulação com o arcabouço teórico aqui trabalhado

analisar movimentações de resistência política onde os próprios grupos minoritários encontraram no cinema uma ferramenta para combater discursos segregadores. Porém, não foi estabelecido que os cineastas participantes teriam que ser obrigatoriamente pertencentes ao grupo abordado pelas obras cartografadas, mas que a realização delas fossem feitas também por pessoas pertencentes a esta população. Pensar na questão de quem discursa sobre estar imerso ou não no locus social estudado como uma preocupação e não como uma limitação é importante para que esta cartografia não caia na armadilha da segmentação. Algo que é descrito por Kastrup e Passos (2014) quando esses autores, ao discorrer sobre o traçado de um plano comum para a pesquisa cartográfica, alertam sobre os perigos de abordagens pautadas em identitarismos restritivos:

O comum como propriedade de alguns desenha seu lado de dentro, excluindo o que não lhe é semelhante. Assiste-se à inversão de sentido, à derrapagem do comum pela via de um "comunitarismo" proprietário, privatista, excludente. Outro exemplo seria imaginar que é preciso ser mulher e negra para falar sobre mulheres negras ou cego para falar de cegueira. Embora seja importante para a pesquisa contar com a participação daqueles que podem falar de dentro da experiência, limitá-la àqueles que possuem essa precondição não é de modo algum garantir seu sucesso. A aposta da cartografia é na construção coletiva do conhecimento por meio de uma combinação que pode parecer, à primeira vista, paradoxal: acessar e, ao mesmo tempo, construir um plano comum entre pesquisadores e pesquisados. (KASTRUP e PASSOS, 2014, p. 24)

No caso deste conjunto de participantes, dois deles responderam que sim à pergunta do questionário que indagava se eles se consideravam pertencentes ao grupo social abordado; enquanto os outros dois disseram que não. Porém, a realização de suas obras foi feita também por pessoas pertencentes aos respectivos grupos abordados, sendo que o “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” foi co-dirigido por uma mulher preta e o “EscutaRio” teve a narrativa de todos os curtas elaborada pelos alunos da oficina de cinema que culminou na produção da websérie — um grupo composto por adultos em situação de rua e adolescentes moradores de ocupações. Essa parte do segundo critério só foi confirmada durante as conversas e entrevistas, atividades de vivência do campo, e não no primeiro contato.

O terceiro critério de inclusão estabelecia que as obras estudadas precisavam estar em processo de produção. E esse processo compreende pré e pós-produção, período de gravação ou exibição e divulgação do material já finalizado; ou seja, qualquer tipo de atividade feita para realizar a obra cinematográfica ou que seja proveniente dela como as exposições. Isso porque a cartografia visa vivenciar o campo e produzir dados a partir da experiência promovida pelo contato com o objeto de estudo, almejando cartografar um corpo vibrátil. Apenas dois dos cineastas contactados indicaram a possibilidade de permitir que a



pesquisa acompanhasse o processo de um obra ainda em produção, mas um deles foi aquele que não se tornou participante da pesquisa por não responder mais ao contato para início das atividades e a outra foi a Julia Mariano. Porém o projeto da Julia, que iniciaria durante o período de idas a campo deste mestrado, não aconteceu; por isso continuamos a parceria focando na obra *Sementes - Mulheres Pretas no Poder* (2020).

Do conjunto de participantes, todos estavam com as obras que compuseram o plano comum da cartografia já finalizadas. Sendo que três delas renderam atividades de ida a campo em função de exibição, o que permitiu atingir a meta desta pesquisa de acompanhar as produções estudadas como um corpo vibrátil em movimento. Isso também facilitou a análise das atividades em função da obra, já que elas puderam ser categorizadas em um mesmo tipo de ida a campo: o de exibição — que ocorreram em circunstâncias e ambientes completamente diferentes, mas possibilitaram traçar um paralelo de comparação para a produção dos dados.

Apenas a obra *Soccer Boys* (2018) não teve uma ida a campo que acompanhasse a movimentação do filme, já que o curta foi lançado há quase quatro anos e não havia exibições programadas no período em que esta cartografia se colocou em campo. Entretanto, a terceira regra de inclusão já previa que seria muito difícil conseguir encontrar produções de cinema independente focadas em um grupo minoritário que estivesse sendo realizada, ou divulgada, no período específico de três meses delimitados para o acompanhamento cartográfico, e que o cineasta ainda aceitasse participar da pesquisa. Por isso, na definição desse critério de inclusão, foi proposto que, caso não fosse encontradas obras em filmagem ou em momento exibições presenciais, as atividade de ida a campo seriam repensadas como um espaço de memória onde o participante contaria sobre como foi a produção e a experiência de levar a obra até o público. As atividades da cartografia que permitiram este espaço de memória foram as conversas e as entrevistas com roteiro estruturado. Mesmo que a obra *Soccer Boys* (2018) não pudesse ser cartografada a partir da experiência de acompanhar exibições, esse quarto participante não foi descartado já que trazia a possibilidade de acrescentar à cartografia a análise de um outro grupo minoritário e dessa forma enriquecer o material da pesquisa. O cineasta em questão e sua obra poderiam participar das atividades de conversa e entrevista; que não serviram apenas para incorporar o “*Soccer Boys*” à pesquisa, mas também foram aplicadas a todos os participantes, servindo como *córpus*<sup>20</sup> de análise no

---

<sup>20</sup> A palavra está escrita dessa forma como uma maneira de aporuguesar o tempo, já que “tendo em vista o largo uso da palavra ‘*córpus*’ em pesquisas na área, acreditamos ser tempo de contribuir para

qual pudesse ser traçado um paralelo de comparação entre as experiências das quatro produções, principalmente com a utilização da entrevista como instrumento da cartografia, pela qual os discursos dos quatro cineastas sobre suas produções puderam ser comparados de acordo com cada pergunta.

Já o único critério de exclusão proposto foi o de eliminar da pesquisa participantes que não produzissem de forma independente e não tivessem plena autonomia criativa sobre as obras, caso o financiamento desse aos financiadores controle sobre a produção. Como o método de busca solicitou aos contactados indicações de cineastas independentes, essa delimitação acabou direcionando a pesquisa a possíveis participantes que não confrontassem esse critério de exclusão. E os participantes foram indagados se eram cineastas independentes já no contato inicial. No capítulo metodológico foi descrito que uma das formas de verificar isso — uma vez que o conceito de cinema independente foi observado na literatura como não coeso, podendo apresentar entendimentos divergente sobre o que se categorizar ou não como tal — foi a de perguntar, no questionário da entrevista, por que eles se consideram independentes e como foi o financiamento das obras; e, caso o financiamento tenha sido angariado a partir de alguma instituição, durante as conversas livres foi questionado se houve a plena liberdade criativa sobre a produção.

A aplicação dos critério de inclusão aconteceram, em parte, no direcionamento do próprio método de busca uma vez que era solicitado aos contactados indicações de pessoas, grupos ou coletivos que produzem cinema ou qualquer tipo de audiovisual, de forma independente (critério de exclusão único) com narrativas ficcionais ou documentais de qualquer modelo (critério de inclusão 1) focado em grupos minoritários (critério de inclusão 2). No primeiro contato com os cineastas era perguntado se eles atendiam a essa temática de cinema independente focado em grupos minoritário e se estavam trabalhando em alguma obra ou a circulando (critério de inclusão 3); caso não, era indagado se havia alguma obra pertinente ao estudo cuja experiência de produção e os desdobramentos da circulação dela pudesse ser tema de um encontro para conversa e uma entrevista com roteiro semiestruturado, como no caso do *Soccer boys* (2018). A verificação da preferência do

---

sua grafia em língua portuguesa que, esperamos, venha a ser incorporada nos dicionários” (DEUSDARÁ e ROCHA, 2021, p. 24). O termo *cópus* não terá muita presença nessa dissertação pois, a partir da sessão seguinte o conceito de plano comum será explicado e englobará o que também é entendido como *cópus*, entretanto, se há nessa pesquisa um *cópus* de análise, ele se refere ao que será analisado na produção de dados e isso será a experiência vivenciada em campo e os dados produzidos a partir das atividades, assim como o conteúdo das obras e a interlocução com o referencial teórico desta dissertação.

critério de inclusão 2 de que as obras focadas em um determinado grupo social fossem realizadas por pessoas pertencentes a este grupo, assim como o entendimento sobre se considerar independente, financiamento da obra e autonomia criativa, foi feita através das atividades de conversa e entrevista com roteiro semiestruturado. O que fez com que a confirmação final de parte dos critérios de inclusão e exclusão só acontecesse durante as atividades da cartografia, sendo que a aplicação desses critérios durante a busca e seleção teve um caráter de triagem. Isso se deu em função das especificidades desta pesquisa, forçando a adaptação metodológica para lidar com o campo escolhido e seus atores.

## **6.2 O plano comum da cartografia e suas atividades**

Kastrup e Passos (2014) dizem que o processo cartográfico ocorre a partir do momento em que a pesquisa traça um plano comum onde tudo que envolve essa produção de conhecimento acontece. A cartografia e sua relação com os pesquisados e o território tem que ser pensada de forma a promover a participação dos atores<sup>21</sup> envolvidos. Para isso, é necessário traçar um plano comum participativo onde tudo na cartografia tem que ser pensado de forma transversal, sendo que a experiência da realidade que se cria a partir dos atores, pesquisador, produção de conhecimento, objetos de estudo e campo formam um mundo comum. (KASTRUP e PASSOS, 2014).

O plano comum desta cartografia é formulado a partir do momento em que, junto ao conjunto de participantes, são propostas atividades para que o objeto de estudo possa ser cartografado. No plano comum desta cartografia há a soma e a interligação do pesquisador; da pesquisa como produção de conhecimento; dos cineastas participantes como atores de um campo vivo e em movimento; dos jogos de forças envolvidos — tanto no processo de pesquisa, quanto no cinema independente focado em grupos minoritários —; das obras cinematográficas selecionadas que são entendidas, não como simples objetos, mas também como atores capazes de produzir ações, mobilizações, atividades e campo de pesquisa; e das atividades que são proposta em função desta cartografia. “O grupo implicado na pesquisa é mais do que um conjunto de pessoas e coisas reunidas, pois comporta uma dimensão fora-grupo ou dimensão da processualidade do coletivo.” (KASTRUP e PASSOS, 2014, p. 18).

---

<sup>21</sup> O conceito de atores, que passa a ser utilizado neste trabalho para se referir a todos os agentes humanos e não humanos que habitam o campo de estudo, vem da teoria ator-rede de Bruno Latour.

Nesse plano comum, os participantes (tanto os cineastas, quanto as obras selecionadas) são entendidos como atores, partindo da teoria ator-rede de Bruno Latour (VACCARI, 2008)<sup>22</sup>, que habitam e articulam um campo em constante movimentação. Pensar os cineastas selecionados a partir dessa perspectiva como atores é importante para propor uma pesquisa que não olhe para esses sujeitos como meros portadores de conhecimentos que podem ser coletados, ou como habitantes de um campo inerte que possa ser observado. Enxergá-los como atores articulados em uma rede possibilita perceber como esses sujeitos circulam nesse campo e como suas interações estão atreladas aos jogos de forças que afetam o objeto de estudo, o que indaga também como esses sujeitos possuem uma papel ativo na produção de realidade da rede que eles fazem parte. Rede que neste caso diz respeito ao cenário da produção de cinema independente na cidade do Rio de Janeiro. Dessa forma, pensar os participantes como atores é entender a relação deles com o campo e o objeto de estudo como:

Uma produção sempre processual. Uma intensa circulação, mediação que “faz fazer”. Tais mediadores se encontram um ao lado do outro e não, como na lógica dos intermediários, um dentro do outro, delineado por um centro. O terreno é, assim, aplainado. Esse é o projeto político da Teoria Ator-Rede. Não procuramos usar um mesmo vocabulário já estabelecido para “ler” as novas mediações, pois estaríamos fazendo delas apenas um exemplo das forças já estabilizadas. Nesse sentido, a cartografia de um quadro controvertido que se procura traçar tem por foco permitir a emergência de argumentos diversos, dar voz a actantes múltiplos que se entrelaçam, se imbricam. (NOBRE e PEDRO, 2010, p. 55)

Como a formação desse conjunto de participantes é indissociável das obras que direcionaram as atividades desta cartografia, não há como pensar a experimentação do campo e o que foi tomado como objeto de análise do estudo separando os participantes e suas obras. Cada participante trouxe para a cartografia obras que produziram e elas são vistas aqui como atores da rede estudada por possibilitarem tanto material de análise — já que elas, por si só, são capazes de elucidar as linhas de visibilidade, enunciação, força e subjetivação que constituem o cinema como dispositivo dos modos de subjetivação —; quanto como atividades e campo de pesquisa, uma vez que essas obras se desdobraram em exposições que foram incorporadas à cartografia como idas a campo e serviram como direcionamento para as conversas e as entrevistas.

---

<sup>22</sup> A perspectiva de Latour pode ser facilmente incorporada à cartografia já que ambas possuem pressupostos epistemológicos semelhantes como influência: “Podemos advertir aquí la influencia de la metafísica “rizomática” de Gilles Deleuze, así como de la “microfísica del poder” formulada por Michel Foucault. Ambos filósofos han sido los principales mentores intelectuales del enfoque de la TAR.” (VACCARI, 2008, p. 190)

A partir dessas obras cinematográficas, idas a campo foram propostas em formas de atividades cartográficas com o intuito de experimentar o cinema utilizado como dispositivo dos modos de subjetivação. O primeiro conjunto de atividades pensado em parceria com os cineastas foi o de uma conversa livre individual com cada um deles. Esse momento serviu para buscar entender como essas produções aconteceram e como esses atores se articulam na rede que compõe a produção de cinema independente focado em grupos minoritários no Rio de Janeiro. Para o segundo conjunto de atividades foi elaborado um roteiro de entrevista que foi aplicado individualmente, tendo como objetivo propor um espaço na cartografia onde a narração sobre a experiência de produção das obras, seus desdobramentos e a utilização do cinema como forma combater preconceitos fosse trabalhada de forma sistematizada, para que posteriormente pudessem ser comparadas as resposta de cada cineastas entre eles e também com as observações sobre o que foi experienciado nas atividades de exibições e de conversas livres. As conversas livres e as entrevistas com roteiro estruturado possibilitaram a essa cartografia duas formas de experienciar o campo como uma espaço de memória, diálogo e reelaboração do entendimento desses atores sobre suas produções e o cinema independente no Rio de Janeiro como um território existencial. O terceiro conjunto de atividade foi o de acompanhar exibições dessas obras, o que permitiu experienciar o desdobramento dessas produções em pleno contato com o público. Esse último conjunto de atividades aconteceu em espaços de exibição bastante distintos, como festivais, em uma escola e em um espaço cultural.

Barros e Silva (2014) pensam a atividade na cartografia por duas diretrizes: a primeira é que é preciso transformar para conhecer, onde a cartografia é colocada como um processo criador de mundo e sujeitos, o que confere caráter construtivista à atividade cartográfica; já a segunda diretriz coloca que a cartografia é uma atividade humana com constantes reformulações e análises das aproximações a um determinado campo problemático. Pensar a atividade em pesquisa considerando suas reformulações e a impossibilidade de prever e roteirizar o que vai acontecer em campo é algo que vai ao encontro da perspectiva da Psicologia do Trabalho sobre os conceitos de trabalho prescrito e o de trabalho real. O Trabalho prescrito é o que se espera de uma atividade, o que foi planejado; enquanto o trabalho real é como a atividade de fato aconteceu, como ela foi feita e o que precisou ser adaptado para que ela pudesse acontecer. E isso fica claro nesta experiência cartográfica, já que muito do que foi vivenciado não pôde ser prescrito como atividades metodológicas, já que o real dessas atividades se deu em constante movimento e

transformação. Ao mesmo tempo em que os cineastas iam participando da pesquisa, o plano comum e suas atividades iam sendo formuladas em função da disponibilidade de exposições e participação desses atores nas conversas e entrevistas; e, mesmo quando já havia sido definido quantas atividades de exposições seriam cartografadas, cada uma delas foi singular. “Não sabemos de antemão o que vamos encontrar nas situações concretas de pesquisa, é preciso construir normas que deem conta desse vazio que se coloca entre as prescrições e os desafios e variabilidades do real.” (BARROS e SILVA, 2014, p. 130-131).

Dessa forma, além do pesquisador, da produção de conhecimento e os jogos de poder-saber provenientes de um estudo acadêmico, o plano comum desta cartografia foi composto por: atores (os cineastas e obras cinematográficas focadas em um grupo minoritário) e atividades (conversas livres, entrevistas com roteiro e exposições dos filmes). Na cartografia é indissociável a experimentação da análise, então o contato com esses atores e essas atividades serviram como um espaço de vivência, para que a atenção do cartógrafo pudesse produzir dados materializados na forma desta dissertação. Esse plano comum produziu uma série de idas a campo que aconteceram em um tempo determinado pela disponibilidade dos atores presentes na cartografia, tanto os cineastas, quanto os eventos de exposição que já estavam com data definida. Além disso, a cartografia caminhou por espaços geográficos bastante distintos, o que fez a pesquisa se deslocar por territórios não conectados dentro e fora da cidade do Rio de Janeiro. Para visualizar esse deslocamento no tempo e no espaço, segue uma tabela e a marcação de onde ocorreram essas atividades.

Tabela 1 — Plano comum da Cartografia

	Clementino Junior e “Romão”	Julia Mariano e “Sementes - Mulheres Pretas no Poder	Ludmila Curi e “EscutaRio”	Carlos Guilherme Vogel e “Soccer Boys”
Conversas livres	08/11/2022 Local: Café em Botafogo	03/11/2022 Local: Restaurante no Largo do Machado	30/11/2022 Local: Quiosque no Aterro do Flamengo	04/12/2022 Local: Casa do participante no Maracanã
Entrevista com roteiro	05/12/2022 Local: Botafogo Praia Shopping	06/12/2022 Local: Restaurante em Laranjeiras	10/11/2022 Local: Museu da República	26/11/2022 Local: Café em Vila Isabel
Exibições	Festival do Rio	CIEP em Itaboraí	CineFoot	

	14/10/2022 Local: Estação Net Rio no bairro Botafogo	18/11/2022 Local: Ciep em Itaboraí-RJ	18/11/2022 Local: Estação Net Rio no bairro Botafogo	
	ECN Zózimo Bulbul	A Casa Mãe		
	22/10/2022 Local: Cine Odeon no Centro	19/11/2022 Local: Ilha de Paquetá		

Figura 2 — Locais onde as atividades ocorreram no mapa do Rio de Janeiro

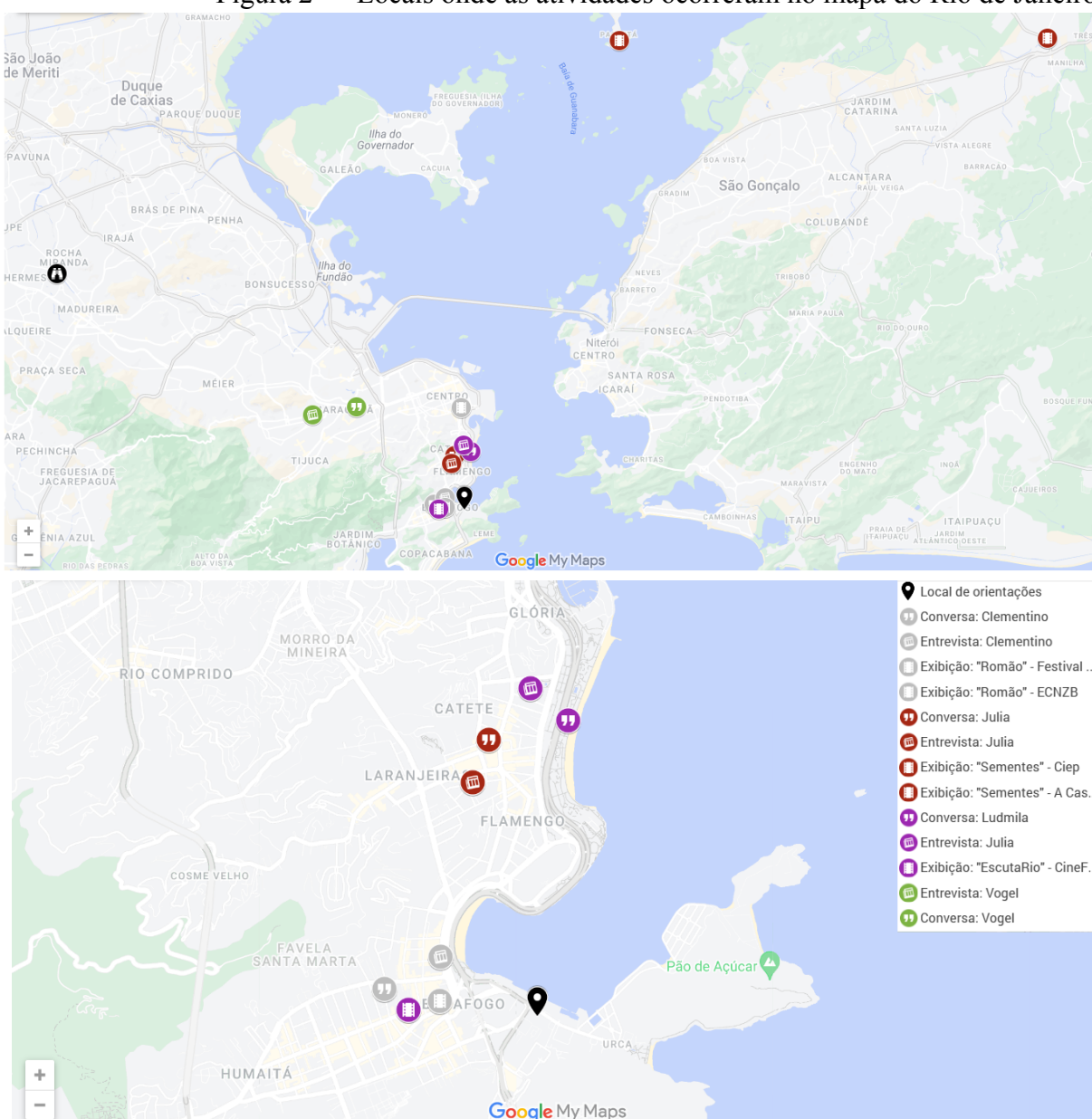


Figura 2: Mapa do Rio de Janeiro marcado com as idas a campo da cartografia. A marcação com um ícone de lupa em preto é referente ao local onde aconteceu a estratégia de busca por participantes presencial. A Marcação referente à conversa com Carlos Guilherme Vogel foi colocada em um ponto aleatório do bairro já que essa ida a campo aconteceu na casa do participante, dessa forma o endereço dele não fica exposto. A imagem apresenta duas versões do mapa, a primeira em uma escala que possibilitou visualizar todos os pontos e a segunda uma versão ampliada com o foco na Zona Sul/Centro pois boa parte das atividades aconteceram nessas regiões e os ícones ficaram sobrepostos na primeira imagem.

## 6.2.1 Cineastas e obras selecionadas<sup>23</sup>

### 6.2.1.1 Clementino Junior e Romão (2022)

Clementino Junior é um cineasta de 53 anos, educador audiovisual, doutor em Educação e fundador do Cineclube Atlântico Negro. Ele foi o primeiro participante a aceitar participar desta pesquisa, colaborando com esse processo desde os primeiros contatos pelo *whatsapp* por onde compartilhou materiais sobre sua trajetória com cinema e suas produções. Clementino Jr. trabalha com audiovisual desde 1993, quando atuava como editor e animador. Passou a produzir filmes de forma autônoma e autoral a partir de 2000, após voltar de Moçambique, onde trabalhou em produções audiovisuais. Durante todo o seu percurso no cinema, a produção de Clementino teve uma postura ética de trazer questões relacionadas aos direitos humanos, questões étnico-raciais e ambientais.

Outro ponto importante de sua carreira e na forma como ele promoveu o cinema como uma ferramenta educativa para tratar essas questões está na criação do Cineclube Atlântico Negro (CAN), um espaço onde filmes pautados em negritude pudessem ser exibidos, assim como a divulgação de um cinema negro<sup>24</sup>, que emerge através de artistas que idealizam suas produções a partir de questões provenientes da diáspora africana ao redor do mundo. O CAN funciona desde 2008 e vem exibindo mensalmente obras do cinema negro, além de promover oficinas audiovisuais e servir como um espaço educacional e cultural na cidade do Rio de Janeiro<sup>25</sup>.

Quando a busca por participantes começou, o nome de Clementino foi citado algumas vezes já que ele é considerado uma referência na produção de cinema independente focado em abordar a negritude. A filmografia de Clementino Junior não se restringe a obras

---

<sup>23</sup> A apresentação dos participantes segue a ordem cronológica em que cada um deles começou a compor as atividades do plano comum cartográfico.

<sup>24</sup> Por mais que ainda não haja um consenso que delimite o que é o Cinema Negro, esse termo “marca, então, um posicionamento diferenciado de cineastas diante da representação do indivíduo e da coletividade negra, que refuta um modelo hegemônico reprodutor de uma inferiorização dos afrodescendentes” (VENTURA; OLIVEIRA; BORGES, 2020, p. 296), buscando produzir obras feitas por, e sobre, negritude, onde essa população é abordada de forma não esteriotipada e exerce protagonismo na trama.

<sup>25</sup> CLEMENTINO Junior e o Cineclube Atlântico Negro (CAN). EBC, 2022. Disponível em: <<https://radios.ebc.com.br/painel-nacional/2022/08/clementino-junior-e-o-cineclube-atlantico-negro-can>>. Acesso em: 27 de jan. de 2023.



sobre negritude, mas boa parte dela apresenta essa temática, inclusive o filme “Romão” que, durante o período da parte de imersão em campo desta cartografia, estava sendo exibido em alguns festivais e se enquadra nos critérios de inclusão e exclusão desta pesquisa, por isso, acabou sendo escolhido como a obra estudada nesta cartografia.

Romão (2022) é um documentário de 10 minutos com a direção, produção, roteiro, montagem e direção de fotografia assinados por Clementino Junior. A produção não teve financiamento, os recursos necessários para as filmagens foram do próprio cineasta que arcou com o deslocamento dele e do assistente de câmera para gravar o curta. A obra apresenta uma entrevista onde Marcos Romão, sociólogo, jornalista, ativista dos direitos humanos, fundador do SOS Racismo e da rádio Mamaterra, além de um nome importante da militância negra no Brasil, reflete sobre sua vivência, tanto na cidade em que vive, Niterói, quanto na mobilização política pelo combate ao racismo.

O projeto foi idealizado por Clementino com o intuito de produzir uma websérie focada em ativistas negros que atuaram no final da ditadura, reafirmando a lembrança desses personagens reais que, nem sempre, são os mais conhecidos no meio, para produzir um acervo no qual suas imagens e depoimentos pudessem ser revisitados. Romão, por ser, segundo Clementino, uma pessoa que consegue expressar pautas do movimento negro e da luta antirracista de um jeito que qualquer um consiga entender e, também, por trazer uma reflexão através de “falas intelectualizadas, mas não feitas apenas para intelectuais compreenderem”<sup>26</sup>, produz um depoimento sucinto, claro e não cansativo sobre a luta antirracista através das décadas a partir do final da ditadura militar. Dessa forma, a obra consegue abordar os negros em dispersão africana por conseguir “sintetizar em poucos minutos, e de uma maneira potencializadora, tudo o que vem sendo discutido nas últimas décadas dentro do movimento negro unificado”<sup>27</sup>.

O curta alterna entre cenas do arquivo da Cultne, que mostram cenas de Romão em entrevistas e atuando em mobilizações, e cenas da entrevista que Clementino gravou com o rosto do personagem em foco. A entrevista e a maioria das cenas de arquivo são em preto branco, o cineasta contou que escolheu manter a entrevista sem cor porque o balanço de preto e branco da gravação oscilou bastante. Essa decisão de coloração, junto aos planos focados no rosto do entrevistado deram ao depoente uma presença mais impactante. Romão, durante os dez minutos do filme, fala sobre a vivência do negro atualmente, sobre como ele percebe

---

<sup>26</sup> Em entrevista ao autor.

<sup>27</sup> Em entrevista ao autor.

que essa população está cada vez mais consciente para afirmar-se e não esconder sua negritude, o que, segundo Romão, gera incomodo na sociedade. O curta, até o momento de escrita deste texto — abril de 2023 —, não está disponível para público de forma online, sendo exibido em festivais e eventos.

Figura 3 — Clementino Junior foto

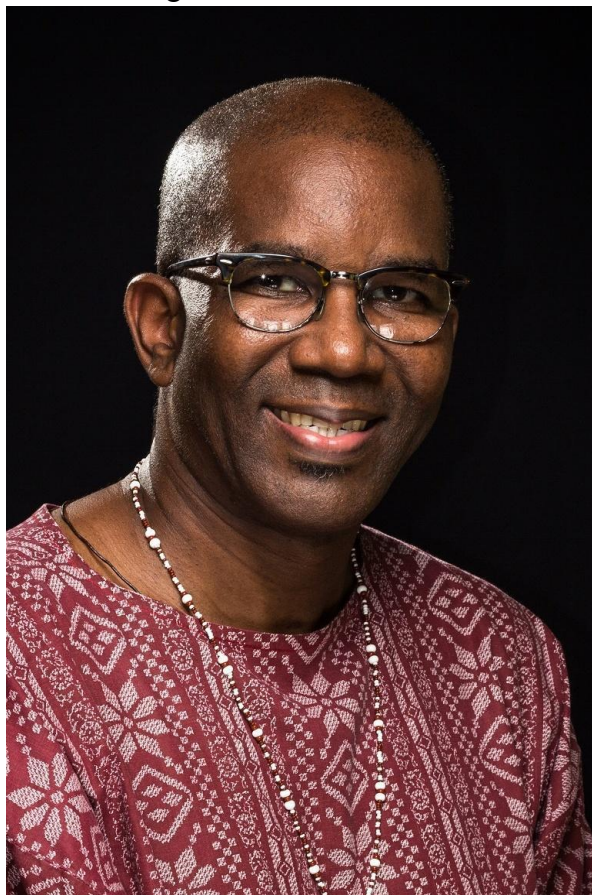


Figura 4 — Poster de “Romão”

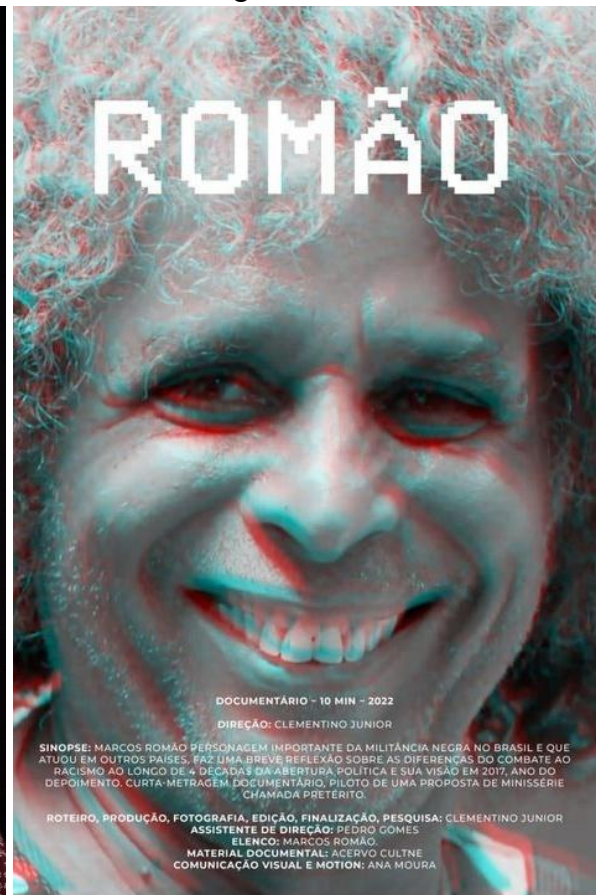


Figura 2: Foto de Clementino Junior, homem preto, usando óculos, camisa vermelha com estampa branca. Disponível em: <<https://br.trace.tv/wp-content/uploads/2022/09/clementino-1.jpg>>. Acesso em: 22 de mar. de 2023. Figura 3: Poster do curta Romão (2022). Imagem em preto em branco com foto de Marcos Romão sorrindo; com o título do filme na parte superior e sinopse e dados da obra na parte inferior, fonte na cor branca. Disponível em: <<https://cadaminuto3.s3.amazonaws.com/imagens/283b06b8-6106-4c6b-b948-c72c4add65ea.jpg>>. Acesso em: 20 de mar. de 2023.

### 6.2.1.2 Julia Mariano e Sementes - Mulheres Pretas no Poder (2020)

A documentarista Julia Mariano, 41 anos, é formada em Direção pela Escola de Cinema de San Antonio de los Baños (Cuba) e atua como diretora, roteirista e produtora. Possui em sua filmografia os documentários Do Corpo da Terra (2016), Ameaçados (2014), a websérie Desde de Junho (2016) e produziu e roteirizou a obra A Batalha do Passinho

(2012), que ganhou o prêmio de Melhor Documentário na Mostra Novos Rumos no Festival do Rio em 2013<sup>28</sup>.

Desde o primeiro contato com Julia, pensamos em conversar sobre o filme “Semente - Mulheres Pretas no Poder” como a obra que poderia compor esta pesquisa. O documentário parte do contexto pós execução de Marielle Franco — socióloga, ativista e política que foi executada em março de 2018, crime cuja solução é cobrada até hoje — onde argumenta que, após esse evento que chocou o país, houve um aumento da presença da negritude concorrendo a cargos político no congresso nacional e nas assembleias legislativa. Para documentar esse momento histórico, o filme acompanha o período de campanha de seis mulheres pretas no Rio de Janeiro. Sendo que cinco delas concorrem como deputadas estaduais: Jaqueline de Jesus, psicóloga, professora universitária e ativista da luta transexual; Mônica Francisco, pastora e cientista social que foi assessora de Marielle Franco; Rose Cipriano, professora da rede municipal e ativista pela educação; Renata Souza, jornalista e redatora; Tainá de Paula, arquiteta e urbanista; e Talíria Petrone, professora e vereadora que concorreu como deputada federal. Dessas seis figuras, três delas foram eleitas em 2018: a Mônica Francisco, a Renata Souza e a Talíria Petrone. Dado o contexto de ascensão da extrema direita e de grupos reacionários e conservadores, o aumento de candidatos que, historicamente, não costumavam ocupar cargos de poder, mostra que esse cenário se fez ainda como disputa, mesmo que a democracia estivesse cada vez mais fragilizada, conforme defendido pelo documentário. E o “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” como obra, partindo da execução de Marielle Franco e mostrando como ainda está sendo semeada a presença de mulheres pretas na política mesmo quando uma vereadora ativista é silenciada com tiros, mostra que esse luto coletivo se fez como luta.

O filme descreve dois meses da campanha dessa mulheres, a interação com os eleitores, seus territórios e suas redes de apoiadores; passa para o momento da apuração e resultado das eleições e apresenta um contraponto entre a vitória do então presidente e seus apoiadores — políticos de extrema-direita conservadora — com a inserção de três dessas mulheres em espaços de poder, colocando-se em uma relação de disputa para proteger a democracia; por fim, o filme acompanha a chegada de Talíria em Brasília e sua posse, assim como a posse de Mônica e Renata na Alerj. O filme consegue apresentar uma narrativa concisa mantendo o argumento desse aumento da candidatura de mulheres pretas como

---

<sup>28</sup> JULIA MARIANO. EMBAUBA PLAY. Disponível em: <<https://vimeo.com/ludmilacuri>>. Acesso em: 22 de mar. de 2023

resposta ao assassinato de Marielle Franco, ao mesmo tempo em que acompanha o deslocamento dessas seis mulheres em campanha, conseguindo registrar a força de movimento e o racismo que as candidatas sofrem, como em uma cena em que Talíria precisa repetir diversas vezes para uma sevidora que não era uma convidada, mas sim uma deputada eleita que havia chegado para tomar posse.

A obra é um documentário longa-metragem de 105 minutos e foi co-dirigida por Julia Mariano e Éthel Oliveira; também foi roteirizada pelas duas junto com a Helena Dias e a Lumena Aleluia; a obra teve a produção executiva de Julia Mariano que contou com a Júlia Araújo como assistente de produção executiva; a direção de fotografia é de Marina Alves, a de arte é de Julia Rocha, a coordenação de direção de Helena Dias, a montagem por Mariana Penedo e a montagem adicional por Gabriela Paschoal; a direção de som foi assinada por Anne Santos, Irla Franco e Vitória Parente, a edição de som por Simone Alves, a trilha sonora original, por Maíra Freitas e a mixagem por Daniela Pastote. Como a obra também gravou cenas em Brasília, houve uma equipe focada na cidade, como a Camilla Shinoda na produção, a Carol Matias e o David Alves na fotografia e a Juciele Fonseca no som direto. O filme teve a distribuição de impacto social pela Taturana Mobilização Social e está disponível no serviço de stream Globo Play.

Julia conta que o projeto foi idealizado inicialmente pela Helena Dias, que observou o aumento de candidaturas de mulheres pretas após o assassinato de Marielle Franco, e decidiram fazer um documentário sobre o tema. Além disso, as duas presenciaram um evento com a participação de políticos e notaram que a forma como a Mônica Francisco, que está no documentário, conectava-se com o público presente por ser uma mulher preta e assim representá-lo, o que dizia sobre uma outra forma de fazer política. Para realizar o projeto, Julia e Helena decidiram que seria importante chamar mulheres negras para compor a equipe. Elas convidaram a Éthel que aceitou co-dirigir o filme, mesmo que ainda não possuíssem financiamento e teriam que começar as filmagens em um mês, já que o período de campanha já estava para iniciar. Além da Éthel, a maior parte da equipe foi composta por mulheres negras, o que vai ao encontro da prioridade desta pesquisa em escolher obras feitas por/com e não sobre. Para possibilitar o início das gravações, Julia vendeu o carro, empenhando o próprio dinheiro, além de contar com a ajuda de outras cineastas que emprestaram câmeras e outros materiais, assim como a disponibilidade e suporte da equipe que decidiu compor o projeto. Julia sempre deixa claro que esse foi um filme coletivo e não só dela e da Éthel Oliveira.

Posteriormente, o filme conseguiu captação de recursos através de três origens diferentes: da sociedade civil, por financiamento coletivo, o que Julia conta na atividade de conversa livre que foi algo muito trabalhoso e cansativo, pois precisava de constante divulgação nas redes sociais; do governo, por meio da Lei Aldir Blanc para incentivo à cultura; e de fonte internacional, por uma ONG. Com o *crowdfunding*, elas arrecadaram cerca de 50 mil reais; com Lei Aldir Blanc, foram cerca de 100 mil; e pelo edital da *Open Society Foundations*, elas conseguiram aproximadamente 200 mil reais — valores não exatos pois foram informados durante a atividade de entrevista com roteiro estruturado e a Julia não tinha a planilha com os financiamento detalhado em mãos na hora.

O filme estreou dia sete de setembro de 2020 e teve em sua preocupação a campanha eleitoral para os cargos municipais já que duas personagens do filme, a Renata e a Taína estavam concorrendo. Além disso, a estreia do filme aconteceu em meio à pandemia do Covid-19, o que precisou fazer com a sessão de estreia fosse pelo *Youtube* e ela contou com aproximadamente 1500 telespectadores. Posteriormente o filme conseguiu ser distribuído para o serviço de streaming Globo Play e ainda passa em festivais, cineclubes e atividades educativas, como foi vivenciado nas atividades de exibição desta cartografia.

Figura 5 — Julia Mariano foto



Figura 6 — Poster de “Sementes”



Figura 5: Foto de Julia Mariano, mulher branca, cabelo curto em corte chanel, usando um vestido florido, sentada em uma escada cujo corrimão é de ferro onde está enrolada uma planta com flores vermelhas, a documentarista está em ambiente externo. Disponível em: <<https://embaubafilmes.com.br/distribuicao/sementes/>>. Acesso em: 20 de mar. de 2023. Figura 6: Cartaz do filme sementes. A metade superior é composta por um ilustração onde o busto de Marielle Franco está ao meio em uma proporção maior do que o desenho das candidatas que aparecem na obra, três de cada lado, um pouco abaixo da imagem de Marielle; A parte inferior do cartaz está com o fundo preto, no meio desta parte está o título “Sementes” dividido por sílabas uma embaixo da outra, ao lado esquerdo está o subtítulo “Mulheres Pretas no Poder” e ao lado direito o nome das diretoras, em cima desse título está no nome das candidatas, logo abaixo da ilustração delas e no canto inferior do cartaz está os créditos da equipe. Disponível em: <<https://embaubafilmes.com.br/distribuicao/sementes/>>. Acesso em: 20 de mar. de 2023.

### 6.2.1.3 Ludmila Curi e EscutaRio (2022)

Ludmila Curi é uma cineasta de 43 anos também formada em Jornalismo e História. Possui produções voltadas para obras que retratam questões sociais e as relações humanas na cidade. Ao longo de sua carreira, ela já trabalhou como assistente de direção e repórter audiovisual no site do jornal O Globo. Já dirigiu e produziu nove documentários e três curtas-metragens de ficção<sup>29</sup>, idealizou também a websérie EscutaRio que foi um dos projetos selecionados para participar desta cartografia.

O EscutaRio foi realizado como um oficina de produção audiovisual voltada para um grupo de pessoas em situação de rua e um grupo de crianças e adolescentes moradores de ocupações no Centro do Rio de Janeiro. O projeto aconteceu a partir de uma oficina, que ocorreu na sede da instituição São Martinho, no bairro da Lapa, em março de 2021. Os doze alunos desse projeto foram preparados durante essa oficina para idealizar vídeos com cerca de 10 minutos contando a história que eles queriam. Cada um desses vídeos foi produzido pela equipe do EscutaRio como episódios antológicos para a primeira temporada dessa websérie.

Além da criação do projeto pela Ludmila Curi, o EscutaRio contou em sua equipe com a produção assinada por Ana Rosa Tandler e Renata Fazzio, a direção de fotografia por Suelen Menezes, a direção de produção Sabrina Bitencourt, o som direto por Pedro Moreira, a montagem por Barbara Daniel e Thales Pessoa, a assistência de direção por Ethel Oliveira (que, inclusive, é co-diretora do filme Sementes - Mulheres Pretas no Poder (2020) ao lado de Julia Mariano, outro projeto que compõe esta cartografia), finalização por Tao Burity e Taynara Mello, mixagem por Bernardo Gebara, figurino e preparação de elenco por Renatinha Bronze, assistência de câmera e logagem por Wallace Mujica, assistência de som

---

<sup>29</sup> LUDMILA Curi. VIMEO. Disponível em: <<https://vimeo.com/ludmilacuri>>. Acesso em: 10 de fev. de 2023.

direto por Raphael Dacio, assistência de platô por Felipe Silva; Rubinei Filho, Silvio Tandler, Lilia Diniz, Maycon Almeida como microfônistas. Além dos alunos da oficina: Alex Alves da Luz de Castro, Alexsandro de Fatima Santana, Ana Vitória do Nascimento Soares, Aryane da Conceição Silva, Fabio de Souza Santos, Kaique da Silva Santiago, Lene Duarte Florencio, Lidiane Vicentino, Marlon Daniel Nascimento Soares, Paulo Sérgio, Rafaela Rosas, Yasmin Rafaela Ramalho de Oliveira; e da equipe da Santos São Martinho<sup>30</sup>.

Seis dos episódios dessa websérie estão disponíveis no site do projeto e no canal do EscutaRio no *Youtube*. Alguns dos outros vídeos estão reservados para concorrer em festivais, já que alguns desses eventos exigem que a obra não esteja disponível online, e um dos vídeos não pôde ser finalizado por questões de direitos autorais de uma música escolhida pelo aluno que idealizou a obra — como a autonomia de criação de cada vídeo idealizados pelos alunos foi um ponto importante para esse projeto, a equipe decidiu que o vídeo só estaria pronto se todos os elementos propostos pelo aluno, como a música, estivessem mantidos, não descaracterizando a visão dele para a produção.

Os episódios disponíveis são: “Rafaela”, uma obra de 12 minutos que alterna entre a aluna Rafaela Rosas contando um pouco de sua história e o talk show “De frente com a Rafa” que recebe os convidados, Lázaro Ramos e Brad Pitt, personagens interpretados por outros alunos do projeto, para falar da situação das pessoas trans no Brasil. “Aryane, a chapeuzinho vermelho”, que em seis minutos conta a história de uma menina de treze anos, que, no começo do vídeo, responde a perguntas que a fazem relatar sobre sua vida e depois passa para uma encenação onde a menina realiza uma releitura do clássico infantil “A Chapeuzinho Vermelho”; sendo que, nessa versão, é a própria chapeuzinho que se salva do de lobo mau. “Vitória”, de oito minutos, uma história sobre uma garota que sonha em virar uma jogadora de futebol; o vídeo começa com Vitória contando sobre essa personagem que dizia para si mesma que não podia desistir de tornar-se jogadora mesmo com seus pais não a apoiando e as pessoas dizendo que isso era coisa de menino; o vídeo segue com Vitória enfrentando a relutância dos garotos em aceitar uma menina na quadra, nesse dia havia um olheiro observando e ele passa a insistir para que a mãe da garota aceite que ela entre para o um clube e comece a jogar profissionalmente; no decorrer do vídeo, os meninos se desculparam por ter achado que ela não jogaria bem e a mãe aceita levar a menina ao clube de futebol do olheiro — esse foi um dos dois episódios exibidos como curta no Festival FootCine, uma das

---

<sup>30</sup> QUEM somos. ESCUTARIO. Disponível em: <<https://escutario.com.br/quem-somos/>>. Acesso em: 11 de fev. de 2023.

idas a campo da cartografia. “Alexsandro, o vampiro”, um curta de oito minutos filmado pelos próprios alunos com um celular, a história de terror se passa pelas ruas do centro onde um vampiro persegue dois adolescente para conseguir um amuleto; o final do vídeo ainda conta com erros de gravação. “Kayque”, um episódio que em oito minutos apresenta o aluno falando de sua história e sua percepção sobre a cidade em cenas em que ele está de frente para a câmera e em outras que ele filma o local próximo ao Museu de Arte Moderna (MAM) no Aterro do Flamengo onde ele estava morando com outras pessoas em situação de rua; no final do vídeo, o aluno recita a história que criou sobre um chapeleiro. E “Lene”, o último curta, de nove minutos, envolto pela alegoria da sereia, apresenta a personagem falando sobre sua relação com as águas, sobre o feminino, sobre sua vida e mostra cenas de seu cotidiano vivendo nas ruas.

Ludmila decidiu fazer uma produção sobre essa população uma vez que se percebeu sensibilizada com a presença de pessoas em situação de rua como algo constante na cidade do Rio de Janeiro. Ela já havia pensando em um projeto de longa-metragem que abordasse essa população, porém ela queria um laboratório audiovisual no qual aprendesse como filmar de forma respeitosa e que não repercutisse estereótipos sobre esses grupos, valorizando suas experiências. Então ela pensou o “EscutaRio” como uma oficina onde o audiovisual sobre pessoas em vulnerabilidade habitacional pudesse ser elaborado junto com essas pessoas e não apenas sobre elas.

O projeto foi financiado pela Lei Aldir Blanc, com 100 mil reais, e Pelo Fundo de Volta aos Sets, com um valor de, talvez — já que durante a entrevista a cineasta não se lembrava se esse era o valor certo —, 30 mil reais. O dinheiro serviu para pagar todos os custos de produção como equipamentos, equipe, licenciamentos, alimentação e deslocamento; garantir as medidas de segurança em função da pandemia do Covid-19; e também houve um cachê de 500 reais para cada aluno, algo que, segundo Ludmila só foi revelado perto do início das gravações já que ela queria que os participantes fossem os que tiveram interesse na oficina independentemente da remuneração. Não houve uma seleção dos participantes, Ludmila conta que se aproximou de um grupo de pessoas que viviam em situação de rua morando próximo ao MAM, explicou sobre o projeto e perguntou quem queria participar, o grupo de adolescentes moradores de ocupações no Centro foram trazidos pela Fundação São Martinho. A oficina e filmagens das obras aconteceram em uma semana. Foram divididas as turmas, uma para os adolescentes e outra para os adultos, que participaram das oficinas em turnos diferentes, uma turma pela manhã e outra pela tarde. E, nesse curto período de tempo, a equipe conseguiu realizar as oficinas de



audiovisual, preparar a produção para as narrativas elaboradas pelos alunos e gravar as cenas. Para que posteriormente fossem editadas e montadas.

Figura 7 — Ludmila Curi foto Figura 8 — Banner de “Webinar EscutaRio”



Figura 7: Foto de Ludmila Curi, mulher branca, usando óculos. Disponível em: <<https://www.berlinale-talents.de/bt/talent/ludmila-kestenberg/profile>>. Acesso em: 24 de abr. de 2023. Figura 8: Peça do banner de chamada para o webinar de lançamento da websérie, recortado para caber no modelo de imagens padronizado para essa seção da dissertação. No banner, duas imagens dentro de círculos: uma foto dos alunos adolescentes do EscutaRio e outra da Ludmila; no meio há a chamada do evento online com link, data e horário; e embaixo há o nome do perfil nas redes sociais e logo dos apoiadores do projeto. <[https://www.linkedin.com/posts/ana-rosa-tendler-58038953\\_hoje-temos-mais-um-webinar-do-projeto-escutario-activity-6870072945386016768-cVEu?trk=public\\_profile\\_like\\_view](https://www.linkedin.com/posts/ana-rosa-tendler-58038953_hoje-temos-mais-um-webinar-do-projeto-escutario-activity-6870072945386016768-cVEu?trk=public_profile_like_view)>. Acesso em: 24 de abr. de 2023.

#### 6.2.1.4 Carlos Guilherme Vogel e Soccer Boys (2018)

Carlos Guilherme Vogel é um roteirista, diretor, produtor, escritor, mestre e doutorando em Comunicação. Vogel participa dos coletivos Peleja Filmes e Roteiristas de Aluguel e atualmente roteiriza o podcast Nos Armários dos Vestiários do Globo Esportes. O diretor tem como foco de produção, segundo ele, questões que o afetam como indivíduo em sociedade, como no caso do Soccer Boys (2018), obra escolhida para compor esta pesquisa, por abordar a vivência de homens gays interessados em futebol.

“Soccer Boys” é um documentário curta-metragem de 14 minutos dirigido por Vogel e também roteirizado por ele com colaboração de Lilian Diehl, Marcelo Engster e Fábio Erdos; Produção executiva assinada por Lilian Diehl e assistência de produção por Ana Caroline Saldanha Martins, possui Fábio Erdos como diretor de fotografia e Marcelo Engster como editor. O documentário alterna entre a entrevista dos personagens André e Douglas — dois jogadores do primeiro time de futebolistas gays criado no Rio de Janeiro, o Beescats Soccer Boys —, cenas da disputa pela Taça da Diversidade, momentos de atividades do time e breves entrevistas com pessoas que compõem aquele universo. Nesses 14 minutos, a obra aborda como foi importante e necessária a criação dessa equipe para que houvesse espaço na cidade para um futebol não viciado em homofobia. Dessa forma, o filme discute a questão da sexualidade e sua relação com o esporte.

A ideia que deu origem a essa obra surgiu da vontade de Vogel em falar sobre a Champions Ligay, uma liga amadora de futebol, porém acabou preferindo focar em uma obra que apresentasse o *Beescats Soccer Boys*, um time de futebol criado com o intuito de gerar um espaço para que homens gays pudessem jogar futebol sem ter que lidar com a homofobia enraizada no esporte:

Quando André Machado, o fundador do BeesCats, teve a ideia de reunir amigos pra jogar futebol, mesmo ciente da importância do seu ato, talvez não tivesse pensado na dimensão que este projeto iria ganhar. Em pouco tempo, as quadras de futebol society do Clube Guanabara, às sextas-feiras à noite, foram recebendo a presença de um público antes impensado para o espaço, tornando-se um ponto de encontro para o público gay não apenas da zona sul do Rio de Janeiro, mas de bairros mais distantes e até da vizinha cidade de Niterói, uma vez que os atletas do time foram divulgando a ideia para amigos e esses amigos foram chamando outros amigos, a partir de suas redes. E então, mais do que um encontro para uma partida de futebol, às noites de sexta se transformaram num dia de encontro social para o público gay, tendo o futebol como motivador para esse encontro. (VOGEL, 2021b, p. 18-19)

Vogel decidiu entrevistar no documentário o André, fundador do time, e o Douglas, um ex-jogador profissional que decidiu afastar-se do esporte para não ter que esconder sua sexualidade. O diretor decidiu fazer uma obra abordando a população gay no futebol por considerar pertinente a forma como o esporte pode servir para discutir questões sociais e também por ser um homem gay interessado em futebol e estar diretamente implicado na luta contra a homofobia.

A produção ganhou a verba de 10.000 reais através de um edital do canal Futura. O filme é produzido já com o espaço de exibição nesse canal de televisão e posteriormente passa a ser exibido em festivais com uma versão estendida da que foi exibida no Futura. A obra, até julho de 2022, “acumula 83 exibições em Mostras e Festivais, bem como 13

prêmios e duas menções honrosas nesses eventos” (VOGEL, 2022, p. 95); porém, como durante as atividades de campo desta cartografia, ela não esteve presente em nenhuma exibição ou outra atividade que pudesse compor esta pesquisa, as atividades referentes a esta obra foram a entrevista estruturada e a conversa livre.

Figura 9 — Carlos Guilherme Vogel foto

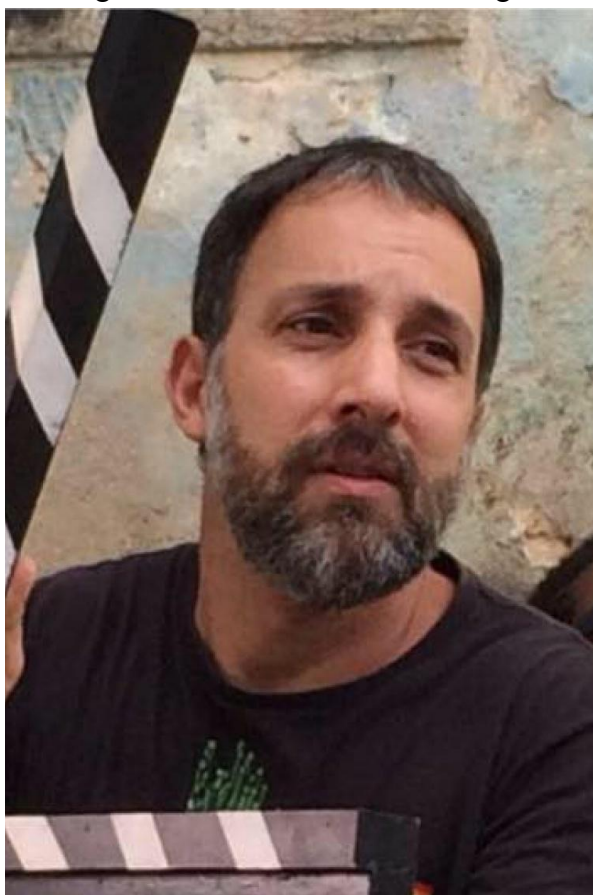


Figura 10 — Poster de “Soccer Boys”



Figura 9: Foto de Carlos Guilherme Vogel, homem branco de barba grisalha, cabelo curto, segurando uma claquete. Disponível em: <<https://filmow.com/usuario/carlosguilhermevogel>>. Acesso em: 24 de abr. de 2023. Figura 10: Poster do filme Soccer Boys (2018). Cinco pessoas no meio de um campo de futebol a noite, a Drag Queen musa do time ao meio com dois jogadores do time de cada lado; os uniformes de futebol do time são nas cores amarelo e preto. Disponível em: <<https://ludopedio.org.br/biblioteca/soccer-boys/>>. Acesso em: 24 de abr. de 2023.

## 6.2.2 Conversas Livres

Uma das atividades propostas para a cartografia foi a de realizar conversas livres individuais com os participantes da pesquisa sobre as obras em questão e sobre como eles pensam a produção de cinema independente focada em grupos minoritários e suas implicações. A condução das conversas foi aberta para que qualquer assunto pudesse ser elaborado; sem seguir um roteiro de perguntas que determinava um foco para o conteúdo

apresentado, assim como sem um caminho definido para os temas percorridos, que buscasse produzir a sistematização de respostas que pudessem, posteriormente, serem colocadas em paralelo para análise, como aconteceu nas entrevistas com roteiro de perguntas. Além disso, diferente das atividades de acompanhamento nas exposições das obras, as conversas livres possibilitaram um espaço específico para que esses assuntos pudessem ser trabalhados sem que o participante e o pesquisador tivessem que distribuir sua atenção para o que acontecia em volta. Alguns dos assuntos discutidos na conversa livre apareceram em conversas durante as outras atividades, porém entrecortados pelas demandas que emergiram nesses outros momentos. Dessa forma, esse espaço foi importante para possibilitar uma enunciação sem direcionamento, para que saberes não investigados pudessem emergir na cartografia, algo importante para incorporar à pesquisa discursos sobre o tema estudado a partir de uma criação espontânea e não buscada, o que possibilita surpresas.

As conversas aconteceram em momentos diferentes das atividades com cada um dos participantes. Com a Julia Mariano, a conversa foi o primeiro contato presencial e o início da cartografia, então houve nela uma maior presença de apresentação da pesquisa e de planejamento das futuras atividades. A conversa com Clementino Junior ocorreu no meio, após as exposições do filme *Romão* (2022) e antes da entrevista, o que fez com que a atividade refletisse sobre as exposições. E com a Ludmila Curi e o Carlos Guilherme Vogel, a conversa foi a última atividade realizada, permitindo trabalhar mais questões sobre a experiência de participar desta pesquisa e das atividades realizadas. As conversas aconteceram em locais distintos, cada um sugerido pelos participantes em horários de sua preferência. As descrições dessas conversas são apresentadas seguindo a ordem cronológica em que ocorreram no plano cartográfico.

Escrever essa seção relatando essas conversas talvez tenha sido a mais difícil das descrições das atividades cartográficas porque as conversas livres, como o próprio nome indica, possibilitaram liberdade para que vários assuntos fossem abordados e eles nem sempre seguiram uma linha de desenvolvimento discursivo. Por isso, foi necessário selecionar os assuntos discutidos nessa conversa e organizá-los de modo que fossem apresentadas através de um compilado de temas, muitas vezes segmentados ou alocados num mesmo bloco.

### 6.2.2.1 Conversa com Julia Mariano

A primeira conversa livre aconteceu no dia 3 de novembro de 2022, às 14:00, em um restaurante em frente ao Largo do Machado. A conversa durou pouco mais de uma hora e, como foi a primeira experiência de campo com esta participante, começou apresentando a pesquisa, seus objetivos, uma esboço da metodologia e um breve resumo da base teórica. Um ponto interessante sobre essa conversa é que ela ocorre poucos dias após o segundo turno da eleição presidencial de 2022, o que criou um contexto que remete a obra “Sementes - Mulheres Pretas no Poder”, uma vez que ela documenta as eleições de 2018, ano em que a eleição presidencial foi vencida por um candidato envolto a discursos fascistas — o que resultou em uma política de severos desgastes no cenário cultural (FREITAS, TARGINO e GRANATO, 2021), o que afetou a produção de cinema independente. Assistindo a essa obra quatro anos depois, logo após a derrota desse ex-presidente, a experiência passa a ter o contorno de virada de página na história, o que afeta a experiência dessa conversa e do encontro com essa participante. Julia conta que, nesse quesito, o Sementes - Mulheres Pretas no Poder (2020) serve para demonstrar que vivemos em cenário político de disputa e, em comparação com o documentário Democracia em Vertigem (2019) da Petra Costa, o filme de 2020 expande a noção de democracia ao mostrar que, ao mesmo tempo em que o estado brasileiro experienciou um momento de grande fragilidade democrática, conforme detalhado em Democracia em Vertigem (2019), aumenta o número de mulheres negras ocupando o poder.

Durante a conversa, outras obras da Julia, como Ameaçados (2014)<sup>31</sup> e Do Corpo da Terra (2016)<sup>32</sup> foram assuntos discutidos para entender a forma como essa documentarista utiliza o cinema como ferramenta político pedagógica. Julia relata na conversa como foi a experiência de documentar essas questões e suas estratégias para que essas produções dialogassem com o público, mesmo que um preconceito já cristalizado sobre o MST fizesse com que essas questões não fossem ouvidas. A documentarista conta que um bom caminho para isso é apresentar essas questões sem que o alvo desse preconceito, como o MST, por exemplo, seja colocado em destaque, mas que os discursos sobre ele sejam apresentados de

---

<sup>31</sup> Um documentário curta-metragem que mostra a luta de agricultores do sul e sudeste do Pará sob ameaça de morte para que abandonassem as terras em disputa onde vivem, obra cuja produção teve que experienciar a naturalização da morte por encomenda em função da disputa territorial no universo filmado.

<sup>32</sup> Outro documentário curta-metragem, que aborda a vivência de mulheres do MST-RJ e a forma como elas pensam a utilização da terra como uma produção de saúde.

uma forma que desestabilize esses preconceitos enraizados. Julia pontua que em suas produções, ela busca expandir e não reduzir as populações abordadas a um imaginário já estabelecido. Uma preocupação que ela e Éthel Oliveira trazem ao dirigir o “Sementes - Mulheres Pretas no Poder”, não produzindo imagens que reforcem um imagético reducionista sobre mulheres negras.

Durante a conversa, Julia descreve como suas produções costumam ser financiadas por editais ou *crowdfunding* — que, segundo Julia, gera um trabalho até equiparável a produção do filme já que necessita de constante produção de conteúdo e engajamento nas redes sociais para divulgar o financiamento — e até investimento próprio para dar início às produções, como foi no começo do “Sementes - Mulheres Pretas no Poder”. Esses orçamentos, muitas vezes pequenos, fazem com que seu modo de produção se adapte para que os filmes possam ser realizados. E como essas formas de orçamento, principalmente os editais, foram afetados pelas mudanças políticas nos últimos anos, Julia conta que está cada vez mais difícil viabilizar produções do tipo.

A documentarista explica que até a distribuição do “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” foi pensada a partir dessa preocupação ética e política de reverberar uma imagética do feminino negro no poder, por isso o filme foi disponibilizado online gratuitamente nos primeiros lançamentos, para que essa obra pudesse ser visualizada e servir de material para que as eleições fossem repensadas. Essa estratégia colocou em risco a posterior distribuição em festivais ou em algum serviço de *streaming*. Atualmente o filme está disponível para assinantes do Globo Play.

Falar sobre o desmonte de políticas públicas para a produção do cinema independente teve um espaço grande na conversa. Julia trouxe a questão da mobilização que os cineastas estavam fazendo, principalmente conversando com políticos com quem tinham contato no congresso nacional, para evitar a proposta do então presidente em extinguir o Condecine<sup>33</sup> do plano orçamentário de 2023<sup>34</sup>, imposto que recolhe e destina verba para a produção cinematográfica do país, o que desmontaria a Ancine e o setor audiovisual

---

<sup>33</sup> A cobrança de Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (Condecine) é um imposto que empresas que lucram com audiovisual, como as de telecomunicações, pagam. O dinheiro arrecadado é destinado ao Fundo Setorial Audiovisual que garante fomento para a produção audiovisual brasileira.

<sup>34</sup> Moraes, Carolina. Governo de Jair Bolsonaro põe Ancine em xeque ao propor corte de gastos. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 01 de set. de 2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/09/governo-bolsonaro-poe-ancine-em-xeque-ao-propor-fim-da-condecine-para-2023.shtml>>. Acesso em: 28 de fev. 2023.

independente. Um desmonte ainda maior do que já vinha acontecendo nos últimos anos conforme descrito por Freitas, Targino e Granato (2021).

Esse assunto foi importante para mostrar como havia no campo, durante o período da cartografia, uma tentativa de aniquilação desse setor cultural e a luta, quase silenciosa, em resposta a essa disputa. Pensamos até em uma ramificação para a cartografia que se desdobrasse por essa questão da luta contra o sucateamento dos instrumentos e instituições que viabilizam a produção de cinema independente; porém, os caminhos para isso foram apontados como em estado de grande desmobilização, devido aos sucessivos ataques que o setor estava sofrendo ao longo dos anos. A questão da extinção do Condecine, segundo Julia, é uma ameaça que esse setor já ouvia há muito tempo, sendo que essa disputa vem sendo travada pelas empresas de telecomunicações e de mídia que buscam se livrar desse imposto. Assim como as empresas de *streaming* que ganharam força nos últimos anos e, por serem algo novo e um setor ainda não muito bem delimitado por uma legislação específica, beneficiam-se por estarem isentos do Condecine, o que acaba sendo uma campo de disputa com proposta para que o dinheiro que poderia ser arrecadado para Fundo Setorial Audiovisual não escape para o estrangeiro<sup>35</sup>, uma vez que muitas dessas empresas são de outros países. Essa disputa é formada por jogos de interesses diversos, dentre eles: as empresas de telecomunicações que querem ser isentas do Condecine; as empresas de *streaming*, que desejam continuar isentas; lobistas e políticos apoiando os interesses dessas empresas; e políticos, movimentos sociais, associações, instituições e grupos que visam o fortalecimento da Ancine e do setor audiovisual brasileiro.

Inclusive, durante essa conversa, um outro diretor de cinema passou por nós e, ao cumprimentar-nos, Julia o avisou sobre essa mobilização em função da proposta de tirar o Condecine do plano orçamentário do ano seguinte e disse que ela e outros do meio estavam entrando em contato com políticos e quem pudesse ajudar a impedir esse ataque ao audiovisual. Essa interação aleatória e extremamente pertinente que aconteceu no meio da atividade cartográfica em forma de conversa livre serviu para visualizar e experienciar o campo da produção cinematográfica como algo vivo que habita a cidade, independente de ter, ou não, um evento em função de cinema. Ver essa interação permitiu entrar em contato com o

---

<sup>35</sup> RIOS, Silvério. Setor de audiovisual defende mudanças nas leis sobre empresas de streaming. **Agência Câmara de Notícias**, Brasília, 01 de jul. de 2022. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/noticias/892841-setor-de-audiovisual-defende-mudancas-nas-leis-sobre-empresas-de-streaming>>. Acesso em: 29 de fev. 2023.

campo e objeto de estudo em um momento de reação às disputas de força pelas quais o setor audiovisual é estruturado.

Por fim, tentamos juntos pensar articulações dentro da cartografia para promover o debate dessas questões focando um encontro com todos os participantes da pesquisa, porém esse evento não chegou a ser viabilizado pela incompatibilidade de agenda dos participantes durante o período de campo. Foi necessário, como pesquisador, pensar estratégias de troca das experiências com os participantes, uma delas foi a de sempre levar informações de uma atividade cartográfica para os outros cineastas, como, por exemplo, perguntar a eles sobre a questão do Condecine que emergiu na conversa livre da Julia. Assim, sempre que possível, desdobramentos que surgiam no contato com um participantes eram levados como indagações aos outros buscando gerar conexões. A conversa livre como atividade cartográfica possibilitou espaço para essas tentativas, o que foi importante para que o plano comum da cartografia pudesse ser pensado com os participantes.

Nessa conversa a Julia comentou que aconteceriam duas exposições do “Sementes - Mulheres Pretas no Poder”, o que serviu para delimitar, com mais certeza, um plano de atividades que pudessem ser colocadas em paralelo com outros participantes, já que, com o Clementino, a cartografia já havia participado de duas exposições do filme “Romão”. Com isso, as experiências acompanhando essas duas obras puderam ser colocadas como uma outra categoria de ida a campo. O que posteriormente ganhou também uma atividade de exibição em função do “EscutaRio”, que foi marcada no dia do evento já que a exibição não estava planejada.

#### **6.2.2.2 Conversa com Clementino Junior**

A conversa com Clementino aconteceu no dia 8 de novembro de 2022, começou por volta das 10:45 em um café em Botafogo. Como a cartografia já havia acompanhado a exibição de “Romão” em dois eventos, a conversa também serviu de momento para refletir sobre o que foi observado no campo até então. Entretanto, essa atividade de conversa livre não perdeu o caráter de melhor apresentação da pesquisa para o participante, já que nas atividades de exibição, a atenção do cineasta estava focada nas demandas do evento, não permitindo uma conversa sobre a obra ou a pesquisa de mestrado.



O primeiro assunto abordado é sobre como o rótulo do cinema independente acaba muitas vezes prendendo o cineasta a uma categoria de cinema e como isso pode ser reducionista. Ainda mais para cineastas focados em um grupo social específico, já que suas produções podem ficar segmentadas em um cinema com foco naquele grupo. Como, por exemplo, no caso do Clementino, que é uma referência do cinema independente negro, como observado na busca por participantes, onde o nome dele foi citado várias vezes por esse motivo; porém, a sua filmografia não se restringe a abordar exclusivamente questões sobre negritude, assim como alguns de seus filmes, mesmo que protagonizados por atores negros, não tem como cerne narrativo a luta antirracista. Isso foi, inclusive apontado na conversa com Julia Mariano, quando ela fala sobre como cineastas focados em algum grupo social acabam sendo rotulados como vozes que discutem uma questão específica, o que acaba segmentando esses artistas. Essa questão da segmentação, principalmente do cinema focado em grupos sociais, é uma crítica que Clementino faz aos festivais, que muitas vezes limita as opções de uma obra em concorrer em categorias gerais se ela abordar uma minoria. Como por exemplo filmes que trazem a negritude como protagonista concorrem ou serem exibidos em um espaço dos festivais destinados a questões etnico-raciais, mas não são alocadas como um filme que pode ocupar um espaço de cinema maior. O cineasta fala que o cinema negro como um todo tem dificuldade de romper com a alocação de cinema independente e chegar ao grande público. E uma vez pensando como o cinema independente pode ser entendido como um cinema menor, essa questão vai ao encontro do que Burrowes (2010) diz sobre como a arte feita por um grupo minoritário que, rompendo com os paradigmas de linguagem hegemônicos que delimitam a arte maior e denunciando a própria segregação que esse grupo sofre, acaba por ser alocada em uma categoria de arte marginalizada. E assim como o grupo minoritário que usa a arte menor como denúncia é segregado, a sua arte também é colocada às margens do meio artístico. “O efeito paradoxal desse foco é que acaba de certa maneira por reproduzir a marginalização que ela própria denuncia, pois o estado de marginalização é mantido” (BURROWES, 2010, p. 85).

Outra questão apresentada na conversa é sobre como as produções do Clementino são realizadas a partir de um cinema, como ele mesmo chama, de guerrilha. Que precisa constantemente se adaptar a poucas verbas e contar com a parceria de amigos para que a obra seja produzida, muitas vezes até mais do que esperar por editais. Clementino começa a fazer cinema antes do fortalecimento de políticas públicas para o audiovisual, então ele desenvolveu suas técnicas acompanhado essas mudanças e consegue vislumbrar um

panorama maior uma vez que esteve presente em momentos distintos de incentivos e fomentos ao audiovisual. Para ele, é mais interessante dar início a uma produção por conta própria, nesse cinema de guerrilha, do que preparar um projeto estruturado a partir das diretrizes para a aprovação de um edital específico. Embora esse tipo de cinema tenha muitas desvantagens e limitações, Clementino conta que encontra nele a liberdade para realizar seus projetos no tempo que ele julga certo e da forma que ele considera necessária para que a obra idealizada seja finalizada satisfatoriamente. Ele cita como exemplo a produção de seu documentário *Anjo de Chocolate* (2013) que durou oito anos, um processo no qual ele, suas ferramentas e modo de produção mudaram e a história só conseguiu ser finalizada quando Clementino encontrou material para que a personagem principal, a autora de livros infantis Sonya Silva, fosse retratada para além de uma história de dificuldades e privações. Uma preocupação que Clementino teve de não abordar a história de uma mulher negra caindo no estereótipo de sofredora. Algo que Julia Mariano diz que ela e Éthel também pensaram ao gravar o “Sementes - Mulheres Pretas no Poder”.

Como essa conversa aconteceu posteriormente às exibições do “Romão” que esta cartografia pôde acompanhar, pudemos falar sobre essas experiências de campo. Uma coisa observada na filmografia de Clementino é a preocupação dele em trazer para as telas a memória de personagens e figuras negras que, muitas vezes, não tiveram destaque e protagonismo. Esse reafirmar da memória desses personagens foi inclusive o tema da curadoria para sessão do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, em que “Romão” foi exibido. Sobre essas obras em que Clementino busca reavivar a imagem de personagens negros, o cineasta conta que uma dificuldade, às vezes, está no acesso a arquivos de imagens. Algo que foi também apontado por Júlia Mariano.

Ao longo da conversa livre, alguns assuntos vão emergindo fora dos temas centrais e rapidamente se encerram para que assuntos já discutidos antes ressurgam e continuem sendo desenvolvidos. Como exemplos desses assuntos temos: a) Quando Clementino conta como o cenário da produção de cinema vem mudando ao longo dos tempos; não apenas a forma como ele tem se adaptado, mas também como o público se relaciona com os filmes; agora o cineasta acredita que os jovens consomem cinema em todo lugar, não precisam mais de uma tela grande, o filme pode ser visto pelo celular. b) Uma questão pontual sobre a adaptação e mudanças na pandemia, que acabou atravessando a produção de *Trem do Soul* (2021) que teve que ser repensada para se adequar às medidas de biossegurança. c) Uma queixa que Clementino traz de que ele costuma ser requisitado em várias pesquisas acadêmicas como

esta, de vários outros cursos, porém não do curso de Cinema; mesmo sendo uma referência no setor, principalmente por abordar questões sociais, ele denuncia que não tem suas contribuições ao cinema nacional levadas em consideração pelos estudos do Audiovisual. d) A estratégia de muitas vezes ser mais interessante disponibilizar a obra gratuitamente, do que esperar que ela seja selecionada para um festival ou canal, já que o cinema tem significado quando ele é exibido ao público, então não faz sentido mantê-lo guardado. e) Os planos acadêmicos do Clementino. f) A história de como foram idealizadas e realizadas algumas de suas produções que não estão sendo apresentadas nesta pesquisa. g) A diferença de experiência que foi assistir ao “Romão” nas duas exibição, tanto o que me marcou no filme, quanto a reação do público, o que é melhor apresentado na seção sobre as atividades de exibição. h) Como essa conversa aconteceu depois da que tive com a Julia Mariano, a discussão que tivemos sobre o Condecine foi apresentada ao Clementino, essa foi uma forma de articular os participantes na cartografia e conectar as experiências. i) E outras experiências de suas produções. Uma das vantagens da atividade de conversa livre na cartografia é justamente essa, permitir emergirem questões diversas que não apareceriam se a experiência de campo estivesse sendo direcionado por um caminho discursivo de interesse, como no caso da entrevista.

Outro ponto dessa conversa foi sobre como suas experiências no cinema são passadas para os alunos de Clementino, que também é professor, dando aulas de Cinema para alunos do ensino médio e oficinas audiovisuais no Cineclube Atlantico Negro. Ele também aponta algumas diferenças geracionais e na relação como a produção de cinema tem sido possibilitada para eles em comparação ao que era quando ele começou.

### **6.2.2.3 Conversa com a Ludmila Curi**

Essa conversa livre aconteceu no dia 30 de novembro de 2022, às 17:00, e foi realizada em um quiosque no Aterro do Flamengo durante uma hora. Como essa foi a última atividade realizada junto à Ludmila, foi possível falar sobre a experiência da pesquisa, tanto da entrevista como da exibição de dois episódios do “EscutaRio” no festival CineFoot. Dessa forma, essa atividade de conversa livre teve um caráter de encerramento da cartografia com essa participante. E como, diferente das duas conversas anteriores, essa atividade foi posterior à entrevista com roteiro semiestruturado, alguns assuntos sobre a idealização e

realização do “EscutaRio” já haviam sido esgotadas e não precisaram ser apresentados nesse encontro.

A conversa começa com Ludmila contando sobre sua história e o caminho que ela trilhou para tornar-se cineasta. Logo começamos a falar sobre a experiência da exibição no CineFoot, cujo acompanhamento cartográfico permitiu uma vivência do campo muito distinta das outras uma vez que alguns dos alunos adolescentes do projeto “EscutaRio” estavam presentes. Nessa exibição, a cartografia pôde entrar em contato com outras pessoas envolvidas na produção estudada e observar como essa obra impactou a vida desses sujeitos.

A conversa possibilitou um espaço para que algumas questões observadas na exibição citada — que é descrita nesta cartografia em uma seção própria —, como a relação desses alunos com o cinema, uma vez que eles nunca tiveram a oportunidade de assistir a filmes projetados no telão e essa primeira vez foi justamente para assistirem a si próprios em cena. Ludmila se mostrou bastante conectada com esses adolescentes e suas histórias, ainda mantendo contato com eles e acompanhando-os; dessa forma, foi fácil tirar dúvidas com ela sobre o que eles contaram no dia da exibição quando conversamos após a sessão do festival.

Outro assunto trabalhado foi sobre os planos de continuidade do “EscutaRio” como um projeto que pode possibilitar esse contato com o cinema para outras pessoas em situação de rua e moradores de ocupações. Assim como o interesse e a preocupação de Ludmila de que esse projeto consiga chegar a mais pessoas para que essas histórias possam ser ouvidas. Conseguir que essa websérie ganhe mais visibilidade é muito importante para que um dos objetivos do projeto seja realizado. O “EscutaRio”, além de possibilitar uma forma para que pessoas em situação de vulnerabilidade habitacional possam encontrar no cinema uma ferramenta para enunciar suas próprias narrativas e reverberar suas vozes, precisa atingir o maior público possível para que essas histórias sejam ouvidas e assim desnaturalizar os preconceitos estabelecido sobre pessoas em vulnerabilidade habitacional.

Tentamos também propor alguma outra ação para a cartografia enquanto a parte de campo da pesquisa ainda não era encerrada, o que aconteceria em uma semana, como uma possível exibição do episódio do Marlon que passou no CineFoot na igreja na qual ele fazia parte. Uma igreja que, inclusive, funcionava em um local que já fora um cinema, na Cinelândia; porém a Ludmila relata que sentiu certa resistência do aluno quanto a isso, mas não sabia o motivo. Outra proposta foi a de acompanhá-la em uma visita que ela faria à

família de alguns desses adolescentes que estavam na exibição. Mas essas ideias não puderam ser executadas antes do encerramento da parte de campo da pesquisa.

Outro assunto tocado na conversa foi sobre questões específicas da produção, como a não finalização de um dos episódios, pois uma das músicas escolhidas pelo aluno não poderia ser usada, já que a versão possuía conflitos de direitos autorais e assim não foi possível pagar pelo licenciamento da obra. Como o projeto preza pela autonomia criativa de cada aluno, finalizar o episódio sem a música escolhida por ele não apresentaria a plenitude da narrativa criada, por isso a Ludmila preferiu não finalizar o vídeo antes que essa questão fosse devidamente resolvida. Uma situação parecida com essa foi a tentativa da Ludmila conseguir autorização para que cenas do Marlon jogando futebol em um campeonato pela escolinha que ela participava fossem utilizadas no episódio dele, o que a fez ter que ir até o professor de futebol, que não apoiou o projeto e não liberou as imagens. Então a utilização dessas imagens precisou ser repensada junto ao aluno para que a obra fosse finalizada.

Como o “EscutaRio” foi feito a partir das narrativas de pessoas em situação de vulnerabilidade habitacional, interseções dentro da população de rua e pessoas moradores de ocupações foram inevitavelmente abordadas nessa conversa. Duas interseções chamaram a atenção de Ludmila nessa população: a primeira foi a de pessoas trans, seja no episódio da Rafaela, que acaba sendo um tema central, seja em pessoas próximas a outros alunos que também faziam parte deste grupo; a segunda foi a da negritude, uma vez que foi observado que o projeto acabou sendo todo composto por alunos negros. Outra interseção que Ludmila queria abordar e discutir também era a questão da saúde mental, que chamou a atenção dela na produção do episódio de Lidiane.

Sobre a interseção da negritude no projeto, Ludmila conta que foi bastante importante ter três mulheres negras na equipe de produção e execução do “EscutaRio”. Sendo elas: a Éthel Oliveira como assistente de direção; a Suelen Menezes que esteve no projeto como diretora de fotografia; e a Renata Batista, do grupo de teatro Tá na Rua, que preparou os alunos para se soltarem na atuação. Com elas presentes diariamente durante a semana em que a oficina aconteceu, temas como o empoderamento do negro e o respeito à diversidade sexual e de gênero foram abordados. Então as oficinas do “EscutaRio” não serviram apenas para instruir sobre a produção audiovisual, mas também para propor um espaço de discussão sobre grupos minoritários entre os alunos.

O projeto aconteceu em um tempo muito curto para ensinar, preparar, idealizar os episódios e gravar. Tudo em uma semana. Ludmila conta que foi importante o engajamento de todos da equipe para que os desafios apresentados pudessem ser contornados. As turmas foram divididas em dois turnos, os adultos entravam no turno da manhã, de 8:00 às 12:00; os adolescentes de 13:00 às 17:00. A turma da manhã chegava na instituição São Martinho, tomavam café da manhã e antes de irem embora almoçavam; a turma da tarde almoçava e lanchava antes de saírem. Além da alimentação, outro apoio importante foi a possibilidade desses adultos em situação de rua terem acesso a um banheiro para tomarem banho, algo que Ludmila falou quando a entrevista com roteiro estruturado foi realizada. Os alunos adultos eram buscados de van no jardim do MAM, onde moravam. A separação dos turnos se deu dessa forma pois os adolescentes, pela manhã estavam na escola e os adultos à tarde já haviam se dispersado pelo Centro.

Um relato de produção muito interessante foi sobre o filme da Lidiane, uma aluna que estava grávida e teve o bebê uma semana após a realização do projeto. Esse episódio ainda não está disponível no site do “EscutaRio” e no canal do *Youtube*. Ludmila o enviou para que fosse exibido nos festivais de cinema do Rio e de Brasília, porém não foi selecionado. A história do episódio falou justamente sobre essa gravidez e houve uma encenação do parto. Ludmila conta que essa aluna já teve dez filhos e traz cenas fortes em seu episódio, como falas sobre como foi agredida morando na rua mesmo estando grávida e que era uma sorte não ter perdido o bebê; além de uma parte em que ela encena que está falando com o seu filho após o trabalho de parto fictício, falas que foram reais, mesmo que a criança ainda não tivesse nascido. Esse monólogo foi uma sugestão da Suelen que indagou à aluna o que ela falaria para o bebê. Ludmila disse que soube a respeito dessa aluna que ela entregou o filho para que outra pessoa o criasse em outra cidade e que o nome dado à criança foi Davi, uma sugestão da Éthel Oliveira.

Por fim, retornamos ao assunto da continuidade do projeto, sobre estratégias de captação de recursos, fundos e editais que pudessem viabilizar a produção de uma nova temporada ou até mesmo estabelecer o “EscutaRio” como projeto contínuo pela Secretária de Cultura ou pela Assistência Social. Ludmila inclusive conta que submeteu o projeto para um programa argentino para que fosse elaborada uma versão do “EscutaRio” com pessoas em situação de rua na Argentina, algo que chamou a atenção dela quando ela esteve no país. E me ofereci para colaborar e participar da equipe caso uma nova temporada fosse realizada.

#### **6.2.2.4 Conversa com o Carlos Guilherme Vogel**

A última conversa aconteceu no dia 4 de dezembro, às 17:30, na casa do diretor no bairro Maracanã. Essa conversa livre foi a última atividade com esse participante e como não houve atividades de exibição em função do “Soccer Boys”, a conversa focou principalmente na experiência de produção da obra e um pouco sobre a participação dele nesta pesquisa. Além disso, antes dessa conversa, a entrevista com roteiro estruturado já havia sido realizada, o que fez com que muitas questões sobre o “Soccer Boys” e sobre as produções do participante já haviam sido apresentadas. Por essas circunstâncias, essa conversa livre foi a mais rápida, durando 23 minutos.

Começamos a conversa livre falando sobre a entrevista desta cartografia, como foi estruturada e que seu extenso número de questões foi cansativo, porém necessário para investigar todas as questões pertinentes a esta pesquisa. Vogel é doutorando e falamos um pouco sobre as pesquisas dele. Esse assunto fez retornar à obra “Soccer Boys” já que o curta também é composto por entrevistas, no caso para a câmera. Na obra, Vogel entrevista dois jogadores do time Beescats e conta que eles renderam duas horas de filmagens, então foi necessário um trabalho minucioso do que entra e o que não entra no curta. Algo que relacionamos ao trabalho acadêmico de campo, onde nem tudo cabe na dissertação. Essa questão remete à Butler (2015), quando a autora reflete sobre o ato de enquadrar a realidade através da fotografia, o que pode ser estendido ao vídeo, como defendido por essa dissertação na seção “2.2 O cinema como um dispositivo dos modos de subjetivação”. A narrativa no cinema é composta também pelas decisões de montagem e como o que entra e o não entra no quadro ou na edição é uma enunciação. Vogel relata que foi necessário pensar essas duas entrevistas seguindo caminhos narrativos diferentes, já que quis que Douglas narrasse sua história no futebol, desde sua pré adolescência treinando em categorias bases de times e sua decisão de sair dos times profissionais já que não se sentia confortável em ter que esconder sua sexualidade para evitar a homofobia enraizada nesses espaços. Já na entrevista com o André, Vogel buscou um relato sobre a criação do time Beescats. Isso conciliando as perguntas em comum para os dois. Algo parecido com a metodologia dessa cartografia, já que nas entrevistas os participantes foram submetidos a um questionário igual para todos, enquanto nas conversas livres os assuntos foram únicos e específicos para cada participante.

Essa questão de escolher o que usar para abordar aquele alvo exigiu bastante atenção na produção do “Soccer Boys”, já que o projeto foi estruturado como um curta, então foi necessário focar apenas em dois membros daquele universo e selecionar trechos narrativos de sua história que elucidassem o argumento da obra no tempo necessário. Como o universo abordado é bastante rico, Vogel ainda deseja fazer uma continuação explorando outras figuras, como a *drag queen* musa do time, a Bárvarah Pah. Para isso, ele considera necessário se aprofundar e estudar o universo das *drag queens* para entender o tema de forma não superficial e conseguir conectar a vivência *drag* ao futebol, como acontece no Beescats tendo uma *drag queen* como musa. Vogel diz que, se fizesse o filme hoje, as decisões do que focar e apresentar na obra seriam as mesmas.

Conseguir juntar e estabelecer um desenvolvimento conectando as várias linhas narrativas que são apresentadas no curta, como as histórias dos dois entrevistados e as filmagens dos jogos, foi o tema central da conversa. Além disso, falamos um pouco sobre como foi adentrar aquele território em constante movimento para conseguir filmar os personagens daquele universo, principalmente as filmagens durante os jogos. Falamos também sobre como foi a presença dos futebolistas do curta indo em exposições da obra e como foi a experiência de estarem na tela e o quanto isso foi positivo. Vogel continuou trabalhando com alguns deles em outros projetos, como quando eles participaram de um episódio do podcast “Nos Armários do Vestiário” que ele roteiriza. Sobre a formação da equipe que o ajudou na realização da obra, Vogel conta que contou com pessoas com quem já estudou e trabalhou antes.

### **6.2.3 Entrevistas**

Por mais que a cartografia como método de pesquisa tenha uma proposta onde sua produção de dados se pautem em uma inserção no campo na qual o pesquisador aponte análises de implicação a partir de uma atenção qualificada — sendo que a atenção que o cartógrafo dispõe para levantar os processos subjetivos em curso, segundo Kastrup (2015), parte de uma atenção sem focalização, que se permite observar tudo selecionando aquilo que emerge como pertinente aos processos subjetivos tomados como alvo —, a produção de dados através da atenção do cartógrafo ainda parte do rastreamento e reconhecimento feitos por um pesquisador que passa a habitar esse campo em função da produção de conhecimento proposta. Por isso, foi elaborada uma atividade e um instrumento onde os participantes poderiam apresentar suas



percepções sobre o que estava sendo estudado de forma direta; enquanto nas outras atividades as percepções deles relatadas foram indiretas, já que elas são as observações do cartógrafo sobre os discursos dos participantes. Assim, a atividade de entrevista visa complementar as análises de implicações feitas a partir da experimentação do campo.

As conversas livres também permitiram conversar e ouvir os participantes sobre o que eles pensavam a respeito do que estava sendo observado na pesquisa, elas abriram espaço para que o cartógrafo apresentasse um pouco do referencial teórico e explicasse sobre a questão problema do estudo que estava sendo realizado. Porém, as conversas livres deram abertura para que fosse discutido qualquer assunto, o que dificulta uma comparação sobre a percepção dos participantes.

Por isso foi elaborado um instrumento na forma de roteiro de entrevista com perguntas que tiveram tanto o intuito de indagar aos participantes diretamente sobre os conceitos trabalhados nesta dissertação, quanto produzir dados que preenchessem lacunas no referencial teórico que não puderam ser sanadas devido à falta de respostas na literatura encontrada. Para isso foi elaborado um questionário de 49 questões seguindo a proposta dessa dissertação de organizar a produção de dados a partir da conceituação dos componentes dos dispositivos segundo Deleuze (1996). Assim foram elaborados blocos de questões com o objetivo de indagar sobre: o cinema e suas linhas de visibilidade, suas linhas de enunciação, suas linhas de força e suas linhas de subjetivação. Além disso, algumas perguntas foram incrementadas para ajudar na escrita deste trabalho: como perguntas sobre as obras selecionadas e sobre os participantes para obter informações usadas na seção que descreve esses dois atores; perguntas a respeito do entendimento deles sobre o que é cinema independente e suas problemáticas, já que a literatura sobre isso foi escassa e não respondeu a todas as dúvidas de forma clara no referencial teórico encontrado; e perguntas sobre a experiência que esses participantes tiveram em fazer parte desta pesquisa, o que foi necessário já que um dos níveis que precisam ser analisados para aferir a cartografia e sua intervenção no campo, segundo Passos e Kastrup (2014), é a avaliação dos participantes sobre a experiência de fazer parte da pesquisa.

Antes de partir para as 49 questões, o questionário começa com cinco perguntas na forma de cabeçalho. Sendo elas: Nome; Idade; A sua identidade pode ser revelada nos resultados e produções provenientes desta pesquisa? — algo que também foi perguntado durante a apresentação e assinatura do Registro de Consentimento Livre e Esclarecido

(Apêndice A) —; Como se referir a você no meio cinematográfico? Diretor, cineasta, produtor? — que teve como objetivo saber como tratar o participante ao se referir a ele neste texto de dissertação —; E obra estudada nesta pesquisa.

Algumas perguntas do questionário são difíceis de classificar quanto ao seu intuito de indagar sobre uma determinada linha, pois a produção de dados realizada a partir dessas questões podem falar sobre mais de uma categoria. Entretanto, para descrever a elaboração desse instrumento, as questões são separadas de acordo com as categorias principais pelas quais foram pensadas. Além disso, é importante ressaltar que a conceituação de Deleuze (1996) sobre os dispositivos e suas linhas não entendem esses componentes como algo que pode ser dissecado e existir separadamente. Não há como pensar as linhas de enunciação e visibilidade separadas, pois os discursos no cinema se apresentam na junção de sua narrativa como a imagética produzida; assim como essas linhas são interligadas às linhas de forças pois é pelas duas primeiras que a terceira é demonstrada; e, por fim, para que haja linhas de subjetivação, é necessário que haja as de força, para que o um processo de singularização emerja; e, sem as linhas de visibilidade e de enunciação, os novos processos subjetivos não seriam promovidos. A decisão deste estudo em separar as linhas para análise foi tomada para que o trabalho pudesse ter os dados produzidos e apresentados de forma sistematizada para melhor compreensão.

As perguntas com o objetivo de indagar sobre as linhas de visibilidade do cinema como dispositivo dos modos de subjetivação foram: Através das imagens e narrativas que aparecem nas telas, o que você acha que o cinema é capaz de permitir ver através dos filmes; O que você acha, ou espera, que passe a ser visível através das imagens e narrativas apresentadas na sua obra ou projeto.

Aquelas que visaram perguntar sobre as linhas de enunciação foram: Você considera que o cinema pode corroborar com os preconceitos banalizados sobre um determinado grupo social? Se sim como? Exemplifique; Como você enxerga a relação do cinema e suas narrativas com os discursos e afirmações de verdades que estão presentes em nossa sociedade; Quais discursos ou afirmações de verdade você acha, ou espera, que as imagens e narrativas presentes na obra ou projeto digam ao público; O que é dito e o que não é dito com essa obra.

Sobre as linhas de força, foram elaboradas várias perguntas já que essas linhas são bastante abrangentes. Elas podem falar sobre as questões referentes às lógicas excludentes às

quais o grupo abordado na obra é submetido, às dinâmicas sociais do território e até mesmo às dificuldades e estratégias para que o cinema independente consiga existir. Então foram elaboradas as questões: Por quais problemáticas sociais esse grupo social é afetado; Essas problemáticas são abordadas de alguma forma na obra? Se sim, como; O grupo social em questão foi, de alguma forma, historicamente marginalizado? Se sim, como; Quais discursos e preconceitos foram associados a esse grupo em função dessa marginalização; Foi necessária a participação ou apoio de outras pessoas, grupos ou instituições para que essa produção acontecesse? Se sim, quais e como; Há algum tipo de rede, conexões, articulações para que um cinema independente focado em grupo sociais aconteça? Se sim, descreva; Há dificuldades para que produções de cinema independente aconteçam? Se sim quais; Há algum tipo de apoio, seja do governo, da iniciativa privada ou da sociedade, para que o cinema independente seja possibilitado? Se sim, quais; Você considera que seja necessária a criação de algum tipo de forma de apoio governamental para a viabilização do cinema independente? Se sim, quais e por quê; Você conhece alguma forma de apoio para a produção de cinema focado em discutir as problemáticas experienciadas por grupos sociais específicos? Se sim, quais.

Para perguntar sobre as estratégias pelas quais esses cineastas utilizam suas produções como processos de singularização e como eles entendem a importância do cinema para promover um repensar de saberes já banalizados, foram elaboradas perguntas com o intuito de investigar as linhas de subjetivação desse dispositivo: A sua obra apresenta, de alguma forma, um outro olhar para que esses discursos preconceituosos sejam repensados e combatidos; Considera que o cinema tem algum poder para impactar a percepção das pessoas sobre o mundo à sua volta? Se sim, como; Considera que o cinema pode impactar a percepção da sociedade sobre grupos sociais? Se sim, como; Considera que o cinema pode impactar a vivência de grupos sociais? Se sim, como; Considera que a sua obra tem algum impacto em quem assiste? Se sim, qual; Como o processo de produção dessa obra ou projeto te afetou como pessoa; Como o processo de produção dessa obra ou projeto te afetou como cineasta; De que forma as pessoas que foram abordada e, ou, fizeram parte da produção foram afetadas por esse processo; Considera que a inserção da produção cinematográfica, durante a produção dessa obra ou projeto, afetou de alguma forma as interações sociais e a dinâmica local do território onde ocorreu a produção; Como cineasta, o seu modo, ou técnica, de produção cinematográfica, mudou ou se adaptou, para retratar esse grupo social durante a produção dessa obra? Se sim, como; Como cineasta, o seu modo, ou técnica, de produção

cinematográfica, mudou ou se adaptou, para adentrar o território onde a produção da obra foi feita? Se sim, como; Há algum público específico que você deseja alcançar? Se sim, qual e como; Qual a experiência que você espera proporcionar para esse público com essa obra ou esse projeto.

Algumas perguntas foram pensadas para facilitar a localização de informações sobre os participantes e as obras durante a escrita da seção sobre esses atores na dissertação. Sendo elas: Qual o foco de suas produções? Por qual motivo; Esta obra aborda algum grupo social? Se sim, qual; Por que decidiu fazer obras abordando esse grupo; Por que fez essa obra ou projeto específico; Você faz parte do grupo social abordado na obra; Em suas outras produções, essas problemáticas são abordadas de alguma forma? Se sim, como; Como essa obra ou projeto foi idealizada; Como essa produção foi possibilitada financeiramente; Você pretende continuar fazendo cinema focado nesse grupo social ou em outro? Se em outro, qual ou quais; A produção dessa obra ou projeto se inseriu em algum território específico? Se sim qual; Como você faz essa obra ou o esse projeto chegar ao público. Entretanto, essas perguntas também serviram para auxiliar a investigar as linhas do dispositivo estudado; elas foram agrupadas nessas categorias de perguntas para facilitar na organização dos dados e descrição do instrumento.

Uma outra categoria de perguntas foi criada para aproveitar o conjunto de participantes e produzir dados que ajudassem a esclarecer e preencher lacunas no referencial teórico encontrado sobre cinema independente. Sendo elas: Se considera um cineasta independente? Por quê; O que é cinema independente para você; Como você descreveria o cinema independente focado em grupos sociais; Quais são as diferenças entre o cinema independente e o cinema comercial de grande público a respeito das preocupações éticas, estéticas e políticas; Você acha que o cinema comercial se preocupa em retratar grupos sociais? Explique.

Por fim, perguntas com intuito de averiguar como foi a experiência dos cineastas em participar desta cartografia: Há algo a mais que você gostaria de falar; As perguntas dessa entrevista te fizeram pensar em algo novo sobre esse tema ou perceber algo nele de outra forma? Se sim, fale a respeito; Há alguma pergunta que você acha que faltou ou acrescentaria caso aplicasse esse questionário a outro cineasta; Descreva a experiência que você teve ao responder a essas perguntas e a experiência de ter participado dessa pesquisa pensando

também na atividade de conversa livre e, se houve, na presença da pesquisa durante as exposições.

Como tudo em torno de uma cartografia pensa a pesquisa com foco na experiência e na experimentação, utilizar um roteiro de entrevista também não foge disso. Tedesco, Sade e Caliman (2014) defendem que a entrevista na cartografia está mais focada em pensar a fala como uma experiência em processo, e não a fala sobre uma experiência já determinada que pode ser coletada. É importante pensar também que a escuta do entrevistador não pode prender-se a uma busca por fatos determinados sobre a experiência, mas sim permitir que a entrevista seja um dispositivo para que esse processo seja tanto realizado quanto narrado.

Quanto à questão da experiência na entrevista em uma cartografia e como ela pode ser investigada através de perguntas, Tedesco, Sade e Caliman (2014, p. 95) descrevem dois planos inseparáveis: o da experiência de vida ou o vivido da experiência, que se refere a tudo aquilo que o entrevistado pode narrar sobre o que ele vivenciou; e o da experiência pré-refletida ou ontológica, que se refere à processualidade da experiência e sua reflexão sobre o plano comum e coletivo de forças vivenciado. O roteiro de perguntas foi desenhado de forma a indagar sobre esses dois planos de experiência que, em uma cartografia, precisam ser entendidos em reciprocidade, onde tanto se indaga pelo que o participante vivenciou, quanto a reflexão dele sobre o plano de coemergência no qual essa experiência ocorreu.

A partir dessas diretrizes, o roteiro de perguntas foi aplicado aos participantes e ocorreu em lugares e momentos diferentes para cada um deles no plano comum da cartografia. Para a Ludmila Curi e o Carlos Guilherme Vogel, a entrevista foi a primeira atividade feita; já com a Julia Mariano e o Clementino Junior, foi a última. No início dessa atividade, foi informado aos participantes que o questionário era bastante extenso e contava com 49 questões, o que todos concordamos que era muito grande e poderia ser muito cansativo de responder; mas os participantes entenderam que, dado o tema da pesquisa, era necessário um roteiro extenso para que o estudo pudesse realmente se aprofundar no que pretendia investigar. Também foi explicado que algumas perguntas foram adicionadas à pesquisa para ajudar a entender questões sobre o cinema independente que não apareciam de forma satisfatória na literatura encontrada. Além disso, foi acordado que, caso ficasse muito cansativo, ou o participante não tivesse mais tempo naquele momento, poderíamos terminar a entrevista em outro dia. Isso foi o que aconteceu nas entrevistas do Carlos Guilherme Vogel e da Julia Mariano. No caso do primeiro, as últimas questões que faltaram foram aplicadas na

semana seguinte, quando aconteceu a atividade de conversa livre; enquanto que no caso da Julia Mariano, a segunda parte da entrevista precisou ser aplicada online por chamada de vídeo.

Cada uma das entrevistas, como de costume no plano comum desta cartografia, aconteceram em locais distintos que foram escolhidos e agendados de acordo com a preferência dos participantes. A primeira entrevista aconteceu no dia 10 de novembro às 11:30 nos jardins do Museu da República no Catete, uma experiência ao ar livre, em local de grande importância histórica nacional. Como esse foi o primeiro contato presencial com a cineasta, essa ida a campo começa com uma conversa apresentando a pesquisa e falando das experiências já vividas com os outros participantes, que até então eram a conversa livre com a Julia Mariano e as exposições do “Romão”, para que, junto à participante, fosse proposto quais atividades no plano comum da cartografia o “EscutaRio” poderia compor (um exemplo de como o plano comum a cartografia foi constituindo-se em parceria com esses atores à medida que as idas a campo iam sendo realizadas). Após essa conversa caminhando pelos jardins do Palácio do Catete, escolhemos um local para sentar e aplicar o roteiro de perguntas. A entrevista com a Ludmila foi a mais rápida das quatro, durando uma hora.

A segunda entrevista foi com o Carlos Guilherme Vogel e ocorreu em duas partes, a primeira no dia 26 de novembro às 17:30 em um café no bairro Vila Isabel e a segunda no dia 4 de dezembro, também às 17:30, na casa do participante no bairro Maracanã onde foram aplicadas as últimas perguntas do questionário que não pôde ser finalizado no primeiro encontro porque acabou o horário de funcionamento do estabelecimento onde a atividade ocorria. Essa segunda parte da entrevista quase não aconteceu presencialmente, mas graças ao apoio e suporte do participante, que cedeu uma de suas tardes de domingo para a finalização da entrevista e realização da atividade de conversa livre, conseguimos garantir o máximo de encontros presenciais possíveis para a pesquisa. Algo que só não foi possível na segunda parte da entrevista da Julia Mariano porque a parte de campo da pesquisa já havia passado do prazo e o pesquisador não estaria mais na cidade. Esse zelo em manter o máximo de atividades presenciais possíveis foi algo importante já que a maior parte deste mestrado se deu pelo EAD devido à pandemia do Covid-19; e, como a cartografia se pauta na experiência e vivência, estar presente com esses atores e vivenciar a rede de articulação, na qual o cinema independente focado em grupos minoritários se faz como campo, foi uma das prioridades do estudo. O tempo total para finalizar o roteiro de entrevista com o Carlos Guilherme Vogel foi de uma hora e quarenta minutos.

A terceira entrevista aconteceu na praça de alimentação do Botafogo Praia Shopping no dia 5 de dezembro às 11:00. No oitavo andar, com uma vista panorâmica para o Pão de Açúcar e a Praia de Botafogo, essa ida a campo aconteceu em um dia de jogo do Brasil durante a copa do mundo. A entrevista durou uma hora e trinta e quatro minutos e, como essa já era a quarta atividade junto a esse participante, muitas respostas já haviam sido observadas e discutidas antes. Mesmo assim, foi importante ter essas falas registradas e organizadas na sequência das perguntas do roteiro para posterior comparação e análise.

A última entrevista aconteceu em duas partes. A primeira no dia 6 de dezembro, às 20:00, em um restaurante próximo à praça São Salvador no bairro Laranjeiras; e segunda, a finalização da entrevista, só pôde ser feita posteriormente por videochamada. O que é algo que precisa ser refletido em uma cartografia já que, por mais que o conteúdo das respostas não seja comprometido, já que o conhecimento proferido em função das indagações do roteiro terá a mesma base, a experiência mediada por um ambiente virtual é distinta daquela realizada presencialmente. Por isso, a forma de conduzir as questões que faltaram na entrevista através do *Google Meet* foi feita da mesma maneira que aconteceu nos outros encontros em função dessa atividade. Isto é: permitindo que o entrevistado se aprofundasse e debruçasse sobre suas questões respeitando o tempo dele; procurando observar não apenas o discurso, mas como as respostas são elaboradas, seja nas mudanças de entonação e entusiasmo em determinados assuntos, ou nas interjeições e pausas; assim como a linguagem corporal para notar não apenas a experiência do vivido que é enunciada, mas também a experiência pré-reflexiva que emerge na forma como a resposta é narrada. “Do mesmo modo, a diminuição do ritmo das palavras e ainda falas entrecortadas de pausas e silêncios também são indicativos da abertura à construção da experiência em curso, uma vez que aquilo que está para ser dito não está predeterminado” (TEDESCO, SADE e CALIMAN, 2014, p. 101). Essa entrevista, juntando as duas partes, totalizou 1 hora e quarenta e cinco minutos.

Em média, as atividades de entrevista duraram uma hora e meia. A princípio, o roteiro de entrevistas foi idealizado como semiestruturado, onde a ordem das perguntas poderia ser alterada dependendo do participante e das questões trabalhadas. Porém, como o plano comum desta cartografia já contava com atividade de conversa livre, e o objetivo da atividade de entrevista foi produzir um espaço na cartografia para produzir dados já organizados e que pudessem colocar o discurso de cada participante em paralelo, foi decidido que o roteiro seria estruturado. O que significa seguir a ordem pré-estabelecida e evitar intervenções que poderiam fugir da pergunta feita. Eventualmente, houve pequenas

intervenções, que aconteceram quando foi necessário um esclarecimento, ou o discurso do participante fugia do tema, ou se adiantava respondendo, sem saber, o que seria a pergunta seguinte. A aplicação da entrevista não foi feita como um experimento rígido, houve também conversas, com o cartógrafo compartilhando a experiência com outros participantes ou sobre outras atividades da pesquisa; como, por exemplo: falar que algo que o entrevistado disse durante a resposta também foi observado em uma das atividades de exibição ou de conversa livre, ou que outro participante também falou algo parecido, ou que aquilo vai ao encontro do que foi descrito no referencial teórico da dissertação. Então, por mais que o roteiro de perguntas tenha sido estruturado, a experiência da atividade não foi engessada, permitindo descontração, conversa, compartilhamento de experiências e concatenação com os outros atores do plano comum da cartografia.

A utilização de um instrumento roteirizado implicou em algumas questões. Como alguns dos participantes já haviam participado de atividades da cartografia, algumas respostas já haviam sido respondidas em experiências anteriores e certas perguntas, com o intuito de juntar informações sobre eles, já eram óbvias. Além de que o roteiro foi projetado para aplicação nos quatro participantes, então algumas perguntas precisaram ser elaboradas em uma certa sequência sem pressupor que eles já poderiam ter respondido uma pergunta na resposta da anterior. O que aconteceu em muitos tópicos do questionário, mas não nos mesmos para todos os participantes. Assim, algumas perguntas eram feitas mesmo que o que estivesse sendo indagado por elas já tivesse sido respondido anteriormente pelo cineasta. Por exemplo, a resposta para a pergunta nº 42: “Como você faz essa obra ou esse projeto chegar ao público?”, podia já conter a resposta para a pergunta seguinte: “Há algum público específico que você deseja alcançar? Se sim, qual e como?”; mas, como não havia como prever se uma já abrangeeria a outra, foi necessário aplicá-las nessa sequência. Quando o aprofundamento da resposta de um participante já respondia as seguintes, elas precisavam ser indagadas do mesmo jeito, já que não havia como supor que a experiência com os outros participantes seria a mesma. O que, em alguns casos, fez o roteiro ficar repetitivo em um determinado tópico para um entrevistado enquanto que para os outros não.

Os dados a provenientes da transcrição das entrevistas foram utilizados para guiar a análise na seção “6.3 As linhas que compõe o cinema como um dispositivo”.



## 6.2.4 Exibições

Enquanto as entrevistas e as conversas livres possibilitaram ao plano comum da cartografia um espaço reservado para discutir, com cada um dos participantes, a relação do cinema independente com produção de subjetividade e como eles pensam o trabalho deles a partir disso, as idas à campo em função de exibição das obras selecionadas serviram como uma experimentação do objeto de estudo, adentrando a vivência onde essa questão está em movimentação. Tanto as obras, quanto os participantes da pesquisa, puderam ser acompanhados como atores em constante processo de criação de realidade nas redes formadas para que o cinema independente aconteça. Pensar no cinema como um dispositivo dos modos de subjetivação é falar do filme como um ator de discursos que são enunciados a um público, então ter tido, nesta cartografia, a possibilidade de vivenciar esse contato direto da obra com um público e acompanhar o desdobrar desse acontecimento foi importante para poder vivenciar exatamente aquilo que esta pesquisa se propôs a estudar.

Junto aos participantes, a presença da cartografia em exibições acompanhou cinco eventos diferentes, sendo eles: a exibição do “Romão” no Festival do Rio e no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul; a exibição do “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” em uma escola e no espaço A Casa Mãe; e a exibição de dois episódios do “EscutaRio” como curtas no Festival CineFoot. Cada uma dessas experiências foi única por terem acontecido em eventos com propostas distintas, o que possibilitou uma vivência de campo extremamente diversificada para perceber como o cinema independente focado em grupos sociais ocupa e interage em espaços de exibição filmica. A apresentação dessas idas a campo segue a ordem cronológica em que ocorreram.

### 6.2.4.1 Exibição do “Romão” no Festival do Rio

A primeira ida a campo em função da cartografia ocorreu no dia 14 de outubro de 2022 no cinema Estação Net Rio no bairro Botafogo. Clementino Junior fez o convite para a exibição de Romão (2018), que foi selecionado para o Festival do Rio. Aquela seria a segunda exibição do filme no evento, ele foi primeiramente exibido no dia anterior em uma sessão de gala. Na exibição em que houve o acompanhamento cartográfico, o curta abriu uma

sessão de debate e foi passado antes de um documentário longa-metragem chamado Palco de Luta (2022).

O Festival do Rio é um dos mais importantes festivais internacionais sediados no Brasil (IKEDA, 2022) e sobre sua origem pode ser dito que:

O Festival do Rio nasceu da junção entre dois eventos, a Mostra Rio – Mostra Internacional do Filme e o Rio Cine Festival, ocorrida em 1999. Os antecedentes do evento, no entanto, podem ser identificados na Mostra Banco Nacional de Cinema, organizada por Adhemar Oliveira e a equipe do Grupo Estação entre 1989 e 1995, que passou a se chamar Mostra Rio. Já o Rio Cine Festival começou em 1985, organizado por Walkíria Barbosa. Considerei, portanto, a origem do Festival do Rio o ano de 1985, ainda que o evento tenha assumido este nome apenas em 1999. (IKEDA, 2022, p. 194)

Os festivais de cinema são um importante meio de circulação audiovisual, possibilitando um espaço não só de exibição, mas também de debate. Além de que, muitos deles, oferecem atividades de “formação, disponibilizando oficinas e cursos de audiovisual, laboratórios de desenvolvimento de projetos e roteiro, mostras competitivas, entre outras atividades” (VOGEL, 2022, , p. 97). Para Ikeda (2022), os festivais de cinema já não são mais vistos como apenas um mero circuito de filmes, mas um local onde jogos de interesses, até mesmo conflitantes, encontram-se, como a “arte e comércio, cultura e turismo, política governamental e publicidade privada, cinema e sociedade se entrecruzam como parte formadora dessa rede” (IKEDA, 2022, p.185). Dessa forma, os festivais, no Brasil, são uma das principais maneiras que as obras cinematográficas tem de chegar ao público e também de encontrar interlocutores especializados em cinema como críticos:

Assim, a função principal de um festival se transforma: não é propriamente a de possibilitar que algumas obras (de exceção) selecionadas sejam vistas, mas o de promover agenciamentos entre os objetos de arte e seus agentes (curadores, críticos, gestores, distribuidores, público, governos, etc.), estimulando a formação de um circuito de legitimação, a partir de um desenho curatorial. (IKEDA, 2022, p. 192)

Ikeda (2022) também aponta que o número de festivais no Brasil estava em uma crescente, freada a partir de 2019 devido, segundo o autor, à pandemia junto à “crise econômica e o corte drástico no orçamento das políticas públicas federais com o governo Bolsonaro” (IKEDA, 2022, p. 196). A cartografia se insere nesse campo ainda em um momento de reestruturação do cenário audiovisual e cultural pós-pandêmico e que estava lidando com o esfrelamento do setor cultural devido ao então governo.

Além do Festival do Rio, outros eventos voltados para a exibição e discussão do cinema no Brasil têm garantido que a produção independente encontre um espaço de

circulação não comercial (VOGEL, 2022). E tem crescido o número de festivais com foco mais específico em um determinado tópico de produção:

Por sua vez, em paralelo a esse movimento, cresce o número de festivais de cinema que propõem outros valores curatoriais acerca de um debate sobre as questões identitárias, num movimento inclusivo de aspectos geralmente desconsiderados nas curadorias hegemônicas, quanto à participação de filmes produzidos por negros, mulheres, indígenas, e corpos trans, queer e cuir, entre outros grupos identitários. Esses festivais partem da constatação de que os contextos consolidados excluem a experiência de outras subjetividades e corpos, engajando-se num movimento de reincorporação dessas trajetórias e olhares nos circuitos de circulação cinematográfica. Nesse sentido, eventos como o Mix Brasil, o Femina e o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas são pioneiros nesse debate, que se encontra reverberado em diversos outros eventos em todo o país, como a EGBÉ - Mostra de Cinema Negro de Sergipe, o FIMCINE - Festival Internacional de Mulheres no Cinema, o For Rainbow – Festival de Cinema e Cultura da Diversidade Sexual e de Gênero, entre muitos outros. (IKEDA, 2022, p. 198)

Esta cartografia pôde vivenciar a distribuição das obras selecionadas em três festivais. Sendo que um deles foi o Festival do Rio, um evento internacional de grande porte, que não foi elaborado com um foco específico de produção; enquanto os outros dois sim, sendo eles: O Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, que, como o nome já diz, foca em negritude, e o CineFoot, que foca em produções sobre futebol. O que permitiu uma vivência de campo que pôde visualizar também diferentes propostas de divulgação audiovisual.

Essa edição do festival do Rio, que serviu como cenário para a primeira ida a campo desta cartografia, foi a 24ª edição e aconteceu entre os dias 6 e 18 de outubro em vários cinemas e locais de eventos do Rio de Janeiro. E trouxe mais de 80 filmes nas mostras competitivas e especiais, além de filmes estrangeiros distribuídos pelo circuito. O evento contou com patrocínio da Shell Brasil, via Lei Federal de Incentivo à Cultura; da Prefeitura do Rio, por meio da RioFilme; e o apoio da FUNARJ.

No dia 14 de outubro, às 16:00, o filme “Romão” foi exibido na curadoria do *Première Brasil Debates*, que é uma parte do festival destinada para que o público, após a sessão, possa perguntar a membros da equipe de produção dos filmes sobre as obras. Essa *première* foi composta pelas duas mostras competitivas — intituladas como *Competitiva* e *Competitiva Novos Rumos* — e a mostra *O Estado das Coisas*. Essa última reuniu produções que discutem questões pertinentes à sociedade com foco na diversidade — mostra na qual “Romão” foi alocado, abrindo a sessão para o longa “Palco de Luta”. Pensar a questão da curadoria e a forma como o filme foi alocado foi discutido ao longo da cartografia, não só com o Clementino, mas também com outros participantes. Na conversa livre, Clementino

comenta sobre a forma como o cinema independente focado em grupos sociais costuma ser limitado nesses festivais a mostras específicas e (ou) não competitivas, não sendo considerados como filmes capazes de concorrer ou estar ao lado das premiações centrais ou mostras de destaque.

Antes dos filmes serem exibidos, os diretores de cada obra fizeram uma apresentação. E após a exibição o debate foi iniciado, sendo mediado por uma pessoa do Festival do Rio e contou com os diretores e membros da equipe do filme, ou pessoas pertinentes ao universo abordado, como um diretor do sindicato dos bancários, que falou sobre como o filme foi idealizado e possibilitado. A sessão contou com um público pequeno, sendo que boa parte dos espectadores eram convidados do próprio Clementino, e foi desses convidados que saíram as perguntas e comentários sobre a relação entre as duas obras exibidas. A questão da curadoria nessa exibição possibilitou algo muito interessante e elucidativo para questões trabalhadas nesta pesquisa. O curta “Romão” foi selecionado para abrir a sessão do documentário *Palco de Luta (2022)*, filme que descreve a história da fundação e trajetória do Sindicato dos Bancários. O que fez a curadoria ser certa, já que Romão também foi um ativista envolvido no movimento sindicalista dos bancários; o que chamou atenção do público foi justamente como o filme *Palco de Luta (2022)* — documentário de 71 minutos dirigido por Iberê Carvalho, também presente na sessão —, apresentava vários depoimentos do movimento sindicalistas dos bancários desde sua criação, mas não contou com a presença de pessoas negras em suas entrevistas. Algo que talvez não tivesse ganhado tanto destaque se o curta “Romão” não tivesse passado antes, já que a obra do Clementino apresenta um único personagem e apenas ele foi necessário para que a presença na negritude na luta sindicalista dos bancários não fosse esquecida.

Essa mostra do Festival do Rio possibilitou uma experiência muito específica onde as duas obras selecionadas pela curadoria tiveram atributos de suas narrativas mais demarcados uma em função da outra. Algo que fica bastante claro quando “Romão” é exibido no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, onde enunciações distintas das destacadas no Festival do Rio pareceram gerar reações no público. Essa experiência abre a cartografia apontando que as linhas de enunciação e de visibilidade que um filme possibilita estão diretamente conectadas ao contexto no qual a obra é apresentada. Os discursos presentes nas obras sempre estarão nelas, mas a enunciação deles parece realçar determinados atributos em função do contexto e da discussão que a obra suscita no público. Isso fica bastante claro quando, após a exibição da obra, Clementino e a equipe de “Palco de

Luta” sobem ao palco para iniciar o debate e um dos apontamentos que mais apareceu foi justamente sobre como ter assistido “Romão” antes do longa fez ver aquilo que não estava sendo dito diretamente, a falta de pessoas negras nos bancários.

É importante salientar que essas colocações sobre a ausência da negritude não foram postas como críticas ao filme “Palco de Luta”, mas sim como uma questão que visibiliza e denuncia a forma como determinados grupos não ocupam certos espaços em nossa sociedade. A experiência principal dessa exibição para a cartografia foi a de vivenciar a forma como uma obra como “Romão”, associada a um outro documentário, possibilitou fazer ver algo não só na enunciação dos filmes, mas também em nossa sociedade. O que corrobora com o referencial teórico que apontou estudos onde o cinema visto como um dispositivo é capaz de entregar ao espectador visões de mundos distintos; mas que, nessa exibição, constitui uma linha de visibilidade para enxergar com mais clareza o mundo à nossa volta.

Outras considerações sobre essa exibição foram os apontamentos sobre o filme “Palco de Luta”, onde a primeira pessoa do público a falar no debate contou que assistir ao filme a ajudou a relembrar e perceber vários momentos de sua vida de outra forma já que ela foi bancária. E também sobre como essa obra é necessária para reafirmar a importância do movimento sindicalista, algo que tem sido esquecido nos últimos anos, conforme discutido pelos presentes na mostra.

#### **6.2.4.2 Exibição do “Romão” no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul**

No dia 22 de outubro de 2023, às 18:00, esta pesquisa acompanhou a exibição do curta “Romão” na 15ª edição do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, cuja curadoria escolheu 106 filmes nacionais e 39 internacionais para compor seu circuito de mostras, que ocorreram entre os dias 19 e 24 de outubro, e contou com o apoio da Open Society Foundations, SESI Firjan, Projeto Paradiso, Itau, Instituto Ibirapitanga, Ford Foundation, RioFilmes, Maison de France, UFF/LEECCC e FESPACO. Esse encontro, criado em 2007, ocorre anualmente com o intuito de aproximar o cinema da luta antirracista, formando-se “como a maior mostra regular de Cinema Negro em toda a América Latina” (VENTURA; OLIVEIRA; BORGES, 2020, p. 299). O evento foi idealizado por um dos mais proeminentes cineastas brasileiros, Zózimo Bulbul, que recebeu mais de 15 prêmios além de ter criado o Centro Afrocarioca de Cinema, um espaço voltado para a educação e luta antirracista:

Um dos marcos do Cinema Negro foi a produção cinematográfica do ator e diretor Zózimo Bulbul. Além de curtas, médias e longa metragens identificadas com a negritude, Zózimo construiu o Centro Afrocarioca de Cinema e o Encontro de Cinema Negro em 2007. Nesse centro de cultura, bem como nos festivais que promoveu, os(as) diretores(as), as produtoras e os coletivos de negros(as) estabeleceram saberes comprometidos com o autoamor à negritude e com a decolonização da forma de olhar e representar o Brasil. As imagens transgressoras do Cinema Negro são plurais em suas trajetórias e formas de expressão, mas têm encontrado em Zózimo Bulbul uma das referências mais importantes para a construção de suas lutas estéticas e políticas. (VENTURA; OLIVEIRA; BORGES, 2020, p. 301)

A mostra em que “Romão” foi exibido no Cine Odeon - Centro Cultural Luiz Severiano Ribeiro, no Centro do Rio de Janeiro, foi intitulada como Reverenciando O Passado, Cuidando do Futuro cuja curadoria selecionou 7 obras alinhadas pela perspectiva de uma produção de imagens sobre negritude que celebram grandes nomes desse grupo. O que foi, mais um vez, uma decisão curatorial bastante eficaz, já que “Romão” foi idealizado por Clementino inicialmente como episódio de uma websérie que teria o propósito justamente de reverenciar grandes personagens do movimento negro, que muitas vezes não estão em destaque, mesmo quando o foco é falar sobre esse recorte.

Diferente da sessão do Festival do Rio, a mostra do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul estava lotada, sendo que a sala de cinema em questão era muito maior que aquela onde aconteceu a exibição do dia 14. A mostra começou com os diretores e membros da equipe das obras subindo ao palco para apresentar suas produções e falarem sobre a importância daquele evento e sobre a experiência que era ocupar aquele espaço com um público majoritariamente negro, ainda mais para exibir obras provenientes da diáspora africana.

Vivenciar esse evento uma semana após a primeira ida a campo da cartografia possibilitou experiências de exibição completamente distintas, onde até a temporalidade da obra parece diferente quando ela é projetada numa curadoria com outra proposta. Dessa vez, o curta pareceu ainda mais rápido e a interação com o público não pôde ser observada após os filmes em um debate, já que não houve esse debate pós projeção, mas sim durante, já que o grande número de espectadores interagiram com o que estava sendo apresentado pelo curta através de risos e outras reações.

Enquanto no Festival do Rio o que marcou o curta foi a forma como ele denunciava a ausência de pessoas negras em destaque em determinados espaços, o que foi uma enunciação demarcada pelo documentário que passou em seguida; na mostra do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, o público esboçou mais reação ao rir de um comentário que

Romão faz sobre como o onibus que ele pega promove análise sobre as relações étnico-raciais em nossa sociedade. O clima ali era mais descontraído e, por ter o público majoritariamente negro, a fala sobre como o ônibus tem mais pretos no horário de ida e volta do trabalho, e os motorista são mais gentis em zonas nobres era um saber compartilhado entre o personagem e os espectadores, um entendimento marcado pela vivência. E isso marcou a mostra, houve salva de palmas, não só quando os curtas terminavam, mas durante várias falas que iam surgindo nas obras; além de muitos gritos de ordem do tipo: “Fulano, presente!” quando algum membro de destaque do movimento negro, que já havia falecido, aparecia na tela ou era citado.

A experiência dessa ida a campo foi marcada por um espaço para/por uma coletividade engajada em discutir sua vivência enquanto grupo social, usando o cinema focado em negritude como um campo de saber e aposta ética, estética e política. Uma vivência para a cartografia que permitiu observar o objeto de estudo dessa pesquisa de uma maneira que ele não poderia ser vislumbrado em um evento voltado para o público geral e não inteiramente estruturado com o intuito de discutir questões sociais.

#### **6.2.4.3 Exibição do “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” na escola municipal Ciep em Itaboraí-RJ**

A terceira ida a campo para acompanhar uma atividade de exibição fugiu do modelo de festival para experienciar a utilização do cinema como ferramenta pedagógica no ambiente escolar, o que aconteceu no dia 18 de novembro às 9:30 na escola municipal Ciep 415 em Itaboraí-RJ. Essa foi a única atividade fora da cidade do Rio de Janeiro. A ida a campo começou com uma viagem de carro junto à documentarista Julia Mariano que me levou até essa escola onde ela foi convidada a falar sobre o filme após a exibição dele, o que foi proposto como uma atividade cineclubista pensada para a semana da consciência negra.

Essa proposta de atividade escolar já serve para a cartografia experienciar uma nova dimensão do cinema pensado como um dispositivo dos modos de subjetivação, a sua utilização como produção de um espaço educativo e, no caso, com foco na luta antirracista. A exibição foi proposta pela irmã de Julia Mariano, professora de sociologia na escola e organizadora dessa atividade cineclubista, como uma forma de apresentar questões políticas e figuras de empoderamento para a semana da consciência negra. Essa atividade emerge em um contexto educacional diretamente atravessado pela polarização política que

experienciamos como sociedade nos últimos anos, que resultou, também, em movimentos de silenciamento dos professores, através da promoção do que alguns grupos chamam de “escola sem partido”. É nesse contexto que o que Foucault (1987) descreve como sistema de vigilância panóptica no ambiente educacional passa a ser invertido, se antes o filósofo descrevia como as instituições possuíam maneiras de controlar os sujeitos sob elas tutelados através de uma arquitetura, tanto física quanto organizacional, que tudo podia ver, agora são os próprios professores que passam a ser vigiados por alunos. Neide Celia Ferreira Barros (2021), ao analisar o MESP - Movimento Escola Sem Partido, diz que as mobilizações populares de neoconservadores da extrema direita utilizam da distorções da realidade como estratégia para criar “um sistema de violência e ódio aos professores, causando medo e sensação de insegurança na classe docente” (BARROS, 2021, p. 142). O MESP é formado por pessoas que tecem uma narrativa conspiracionista que docentes são doutrinadores de ideários comunistas e que os estudantes precisam ser protegidos dessa influência, o que coloca a classe docente como inimiga. A autora descreve tentativas dos apoiadores do MESP em implementar leis que visam silenciar os professores, impedindo-os de falar sobre assuntos políticos dentro da sala de aula e que seja permitido que os alunos os gravem para que as aulas possam ser monitorada pelos pais, incentivando uma vigilância constante na atuação dos professores:

[...] Permitir que professores sejam filmados por seus alunos em sua atuação docente – e não me refiro aqui a câmeras institucionais das escolas e universidades – e sim câmeras de posse dos discentes. Isto pode ser extremamente constrangedor e levar a uma exposição violenta e um linchamento virtual, pois muitos destes estudantes ainda estão em processo de amadurecimento, e não conseguem medir as consequências de expor e/ou alterar este material e publica-los nas mídias digitais (BARROS, 2021, p 147).

Como no caso em que a professora que organizou a exibição em Itaboraí teve uma de suas aulas gravada ao falar sobre o então governo e facismo. A irmã de Julia conta que encontrou no filme um caminho para discutir a importância de implicar-se politicamente nas eleições e enxergar outras imagens de poder, como a de mulheres negras, sem correr o risco de ter suas falas gravadas, recortadas e tiradas de contexto, dando a entender que ela estava fazendo campanha política dentro de sala de aula. Isso porque o filme fala por si só e apresenta argumentos, mas não a imposição de um ideal ao espectador, ele promove debate, ao invés de dizer como pensar, dessa forma, a discussão política pôde ser inserida naquele ambiente após as conturbadas eleições de 2022, sem atirar os grupos reacionários da “escola sem partido”.



VENTURA, OLIVEIRA e BORGES (2020) apontam que o cinema pode ser pensado como uma ferramenta educacional para a luta antirracista e ajudar a cumprir a legislação que visa promover o debate étnico-racial, a história e a cultura afrobrasileira na educação. “Como é de amplo conhecimento, a Lei n. 10.639/2003 (BRASIL, 2003), que alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, tornou obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira e Africana” (VENTURA; OLIVEIRA; BORGES, 2020, p. 299). Então pensar o cineclubismo como uma atividade escolar para a semana da consciência negra é uma ótima maneira de fazer cumprir uma demanda do estado que visa debater questões raciais, mostrando-se como uma estratégia criativa para incrementar esse assunto na grade curricular e na vivência dos alunos.

Chegamos após a exibição, a professora que idealizou a atividade cineclubista contou que, no começo, conseguiu reunir um boa turma para assistir a obra, mas que, devido ao tamanho do longa, os adolescentes foram dissipando-se e migrando para outras atividades que aconteciam na escola naquele momento, em função da semana da consciência negra. Porém, quando os reuniu para o debate, a sala ficou lotada, tanto de estudantes, quanto de professores interessados em acompanhar o debate com a presença de uma das diretoras do filme. A professora responsável pela exibição convocou de volta à sala, já que houve um intervalo entre a exibição e o debate, principalmente uma turma específica do terceiro ano, já que, segundo ela, eram conhecidos por gerar boa participação em discussões sobre política, uma vez que era composta por estudantes que defendiam opiniões distintas sobre o assunto.

Julia coloca em sua fala nominalmente que o que ela, a Éthel Oliveira e as outras pessoas que produziram o “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” tiveram como objeto foi produzir uma nova imagem de pessoas no poder. Elas pensaram a obra como matéria para a construção de uma nova imagética onde mulheres pretas pudessem ser visualizadas como alguém ocupando posições de prestígio. Julia provoca sobre a quantidade de representação de mulheres negras em destaque na mídia, seja nos filmes ou nas novelas, e que sempre foi muito difícil encontrar imagens de mulheres negras no poder. Principalmente em produções sobre política.

Sobre isso, ela coloca uma provocação aos estudantes pedindo que eles pensem em pessoas no poder e se o que eles pensaram foi um homem branco e de terno. Isso deixou muito claro como a proposta de produção da Julia está alinhada com o objeto de estudo desta dissertação, enxergando o cinema como um dispositivo capaz de reformular a subjetividade

não só produzindo imagens na tela, mas também produzindo a imagética que torna possível desnaturalizar saberes já impregnados no nosso tecido social. Como desnaturalizar que posição de poder são ocupadas por homens brancos ao promover um repensar a respeito desses discursos.

O filme e essa atividade cineclubista tiveram o claro foco de promover politização dos jovens. Aqui o conceito de politização é pensado a partir do que é definido por Sabrina Fernandes (2019) como um conjunto de ações e discussões pensadas com o intuito de propor que as pessoas se tornem agentes no processo de tomada de decisões coletivas, essas que moldam a realidade social onde estamos inseridos. Esse termo diz respeito a uma tomada de consciência sobre os jogos de poder que regem o nosso processo histórico e também convidam os sujeitos a aprenderem sobre as ferramentas envolvidas na edificação social, a instrumentalização desses acontecimentos e principalmente sobre como o direcionamento que o estado toma para com os seus cidadãos nos afeta. Para Fernandes (2019), politização tem a ver com conscientização de classe, onde esse tipo de debate expõe as estruturas de dominação e exploração, algo imprescindível para que sejam pensadas e propostas mudanças em nossa sociedade.

Porém, enquanto a politização deveria ser tomada como a promoção de um debate capaz de expor e fortalecer um tipo de interação conectada com as tomadas de decisões coletivas, o que vem sendo observado neste campo de discussões, segundo Berten (2017), é justamente o seu oposto: a promoção de um afastamento da população para com o engajamento político. Essa desmotivação política parece estar acompanhada por discursos que afirmam que o meio político é restrito apenas aos que estão eleitos — sendo imaginados como homens brancos e ricos, um grupo no qual aqueles estudantes não poderiam se ver, por isso a aposta ético-política da Julia em uma estética preocupada com o impacto imagético do cinema é tão importante. Além de que esses discursos promovem que a população não possui nenhuma outra forma de impor sua vontade além das urnas. Berten (2017) diz que há um desinteresse não só pela política, mas também pela esfera pública e esse autor enxerga que, na crise contemporânea das democracias, essa desmotivação tem se tornado preocupante, uma vez que esse tipo de afastamento expõe a fragilidade democrática. O autor sugere duas explicações para tal fenômeno:

[...] uma explicação pela ausência de motivos racionais de acreditar na capacidade da política de realizar um mínimo de justiça social; e uma explicação pela ausência de confiança no pessoal político, sua honestidade, sua capacidade de suscitar um investimento emotivo. Nos dois casos, o poder político perde sua legitimidade ou,

mais precisamente, a crença na sua legitimidade desaparece. (BERTEN, 2017, p. 35)

E a utilização do cinema como um dispositivo capaz de promover politização e combater a produção do afastamento político foi visualizada claramente nessa ida a campo. Principalmente pela condução de Julia no debate ao usar uma estratégia de convocar os estudantes a pensarem sobre a importância de discutir política como algo que está presente em tudo que nos envolve enquanto sociedade e não apenas em algo isolado em Brasília, que surge a cada dois anos, durante o período eleitoral. Para isso, Julia usou o exemplo da luta pelo passe livre também nos finais de semana e pediu para eles pensarem como essa pauta política os afeta ou não, já que isso interfere na vida social deles, uma vez que muitos ali não tinham condições de pagar por um ônibus no final de semana.

Ela foi certa nesse exemplo pois tocou diretamente na vivência desses estudantes, fazendo perceber que política não se faz apenas nas eleições, mas no cotidiano e que as decisões tomadas por esses representantes os afeta de várias maneiras, por isso é importante escolher bem em quem votar e verificar se os governantes eleitos de fato os representam e estejam preocupados com as pautas que mais os afetam.

Um outro ponto interessante sobre essa ida a campo foi que a Julia Mariano me apresentava como um pesquisador cuja campo de pesquisa era ela.

#### **6.2.4.4 Exibição de episódios do “EscutaRio” no CineFoot**

Na tarde de 18 de novembro, mesmo dia da exibição do “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” no Ciep em Itaboraí-RJ, ocorreu a exibição de dois episódios do “EscutaRio” no CineFoot como curtas, as obras “Marlon” e “Vitória”. A curadoria do festival selecionou 8 obras, sendo uma delas italiana e as outras brasileiras, algumas animações e outras não; todas conectadas por apresentarem narrativas ligando a infância/adolescência ao futebol, para compor essa que foi intitulada como Mostra Dente De Leite 2022.

Essa sessão ocorreu às 14:45 no cinema Estação Net Rio em Botafogo, mesmo cinema onde aconteceu a sessão do “Romão” no Festival do Rio. E fez parte da 13ª edição do festival. O evento ocorreu no Rio de Janeiro, entre os dias 15 a 21 de novembro, e em São Paulo, entre os dias 18 a 20 de novembro. Essa foi a retomada presencial do festival que havia passado os últimos dois anos de forma online por causa da pandemia do covid-19. O

CineFoot tem a proposta de exibir cinema inteiramente focado em futebol para conectar o audiovisual ao esporte. Nessa edição, contou com uma seleção de 63 obras de 12 países diferentes e, além das exibições, também contou com atividades paralelas como mesa-redonda e a Masterclass “Por Dentro Do Esquema Tático De Susanna Lira”, na qual a diretora e roteirista Susanna Lira falou sobre documentário biográfico de futebol.

É muito interessante, dadas as várias experiências desta pesquisa, observar as obras aqui estudadas também sendo selecionadas por uma curadoria com foco em outro tema que não o grupo social no qual a produção foi baseada. Como falado anteriormente, e exemplificado pelos participantes, costuma ser difícil, para o cinema independente focado em grupos sociais minoritários, fugir de uma segmentarização que aloca essas obras em uma categoria de cinema restrita aos debates sobre minorias. Ainda mais pensando no caso de produções do “EscutaRio”, onde cada história foi pensada pelos alunos da oficina. Então, se esses dois episódios foram selecionados para um festival específico como o CineFoot, não foi por um planejamento prévio da equipe de produção, mas sim pela coincidência de que esses dois alunos decidiram falar sobre futebol em suas obras. Assim como as obras não foram selecionadas para a mostra por tratarem de um projeto focado em pessoas em situação de vulnerabilidade habitacional, o que acabou fugindo do costume de alocar produções audiovisuais focadas em grupos minoritários em espaços promovidos para debates sobre as problemáticas vivenciadas por esses grupos.

Outro aspecto diferente dessa ida a campo foi o fato de ser a primeira<sup>36</sup> das atividades dessa cartografia que pôde acompanhar a presença dos personagens abordados na obra. Ludmila Curi conseguiu levar quatro dos adolescentes que participaram do projeto — sendo que eles aparecem nos episódios exibidos; seja como protagonistas e idealizadores da narrativa do episódio, ou como atores participantes, algo que ocorreu bastante no “EscutaRio”: os alunos das oficinas colaboram com os episódios dos outros como atores ou ajudando na produção. Essa foi uma vivência de campo inesperada pois permitiu observar na prática não só a utilização desse cinema menor como um dispositivo capaz de promover processos de subjetivação que combatam preconceitos, mas também como algo capaz de impactar diretamente na vida das pessoas que são abordadas nessas produções.

Foi notado que esses adolescentes do projeto que foram à exibição, pelo menos alguns deles (como não foi feita essa pergunta a todos, esse dado não é apontado), nunca

---

<sup>36</sup> Na ida a campo seguinte isso também acontece, já que Rose Cipriano, uma das políticas que protagonizam o escuta Rio, e sua irmã Rosana também participam da exibição.

havia assistido a um filme no cinema antes. Como no caso dos protagonistas das obras apresentadas na mostra. Então o projeto “EscutaRio” conseguiu produzir muito mais que seu objetivo primário, ele conseguiu fazer com que o cinema, ainda mais um na Zona Sul do Rio de Janeiro, fosse ocupado por pessoas que nunca tiveram a oportunidade de estar em um lugar como aquele. Isso mostra como a produção de cinema independente focado em grupos minoritários pode reformular tanto os espaços onde a obra é realizada, quanto as dinâmicas sociais dos grupos abordados (ANDRADE e ALVES, 2021) — algo discutido na seção “4.3 Produção de cinema independente e a narratividade de grupos minoritários” desta dissertação —, além de promover a inserção dessas pessoas em ambientes que, devido à uma urbanização segregadora, muitas vezes não são acessíveis a eles.

O mais interessante nessa ida a campo foi observar que, além desse projeto ter proporcionado a esses jovens conhecerem uma sala de cinema, eles tiveram a experiência de visitar esse espaço pela primeira vez para se verem projetados na tela como protagonistas de uma obra. Quem pode dizer que viveu isso? Então esse evento não possibilitou a ocupação do cinema apenas como espaço físico por corpos que sofrem extrema marginalização urbana, ele possibilitou também que a subjetividade e produção imagética desses sujeitos fosse vista e ouvida por um público. E isso é algo poderoso, mesmo que essa exibição não tenha contado com uma grande audiência.

O evento contou também com espaços interativos como mesa de pebolim, o que ajudou a entreter os adolescentes enquanto acontecia uma conversa sobre o projeto e a experiência no festival.

Um outro fator dessa experiência como pesquisa cartográfica foi que a Ludmila Curi me apresentou a eles como pesquisador, o que fez com que eu me percebesse como um profissional em atuação por causa da pesquisa e isso vai ao encontro do que Pozzana (2014) diz sobre como acontece a formação do cartógrafo, que ocorre com a produção de um corpo sensível aos processos subjetivos do campo, uma corporificação da afetabilidade onde o pesquisador cartógrafo é formado através da prática de pesquisa e da experimentação do objeto de estudo e da vivência de propor esse tipo de produção de conhecimento no campo.

Ainda falando sobre o CineFoot, esse festival também foi muito importante para outra obra estudada nesta pesquisa, o curta “Soccer Boys”, que também passou pelo festival no ano de 2019. E sobre isso, Carlos Guilherme Vogel (2022) escreve em um artigo que:

A participação do filme no festival foi de grande importância, tanto pelo prêmio recebido e pela recepção do público, quanto pelas oportunidades que surgiram na sequência. Em função dessa participação, o filme foi indicado para o 37º FICTS – Sport Movies International Fest, que acontece em Milão, na Itália, sendo a primeira participação em um festival fora da América do Sul. Também em decorrência da participação no Cinefoot surgiram oportunidades para exibição do filme no canal de televisão a cabo SporTv e na plataforma de streaming DAZN, ambos ligados à programação esportiva. Em março de 2021, o filme retornou ao Cinefoot, dessa vez em uma edição online. (VOGEL, 2022, p. 114).

E por fim, como essa ida a campo aconteceu no mesmo dia da exibição do “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” na escola em Itaboraí, foi apresentada à Ludmila a experiência que aconteceu pela manhã e perguntado se ela toparia levar o “EscutaRio” na escola, caso acontecesse outra atividade cineclubista promovida pela irmã da Julia. Uma preocupação presente nesta cartografia, a de tentar conectar as experiências entre os atores.

#### **6.2.4.5 Exibição do “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” no Espaço A Casa Mãe**

A última atividade de exibição que esta pesquisa cartografou ocorreu no dia 19 de novembro de 2022, às 19 horas, no espaço A Casa Mãe na Ilha de Paquetá. O local é um espaço cultural colaborativo onde são realizadas atividades artísticas e educacionais na ilha. Essa exibição, que foi provavelmente a ida a campo que durou mais tempo, já que ela começa na barca indo para Paquetá por volta das 17:30 e só retornamos ao continente por volta das 00:00, foi organizada e articulada em parceria com a Marina S. Alves, diretora de fotografia do filme, e membros de coletivos que participam de ações em Paquetá e na Casa Mãe. Além da Julia Mariano, houve também a participação da política, professora e liderança sindical Rose Cipriano, que foi uma das candidatas documentadas no filme, e da Rosana, irmã de Rose, que também aparece no filme ajudando na campanha.

Por mais que a Ilha fique a apenas uma hora de barca do Centro do Rio de Janeiro, essa ida a campo pareceu experienciar um outro mundo. Julia até comentou sobre a ausência da massa sonora com que a população da cidade grande se habitua, algo que fica notável quando se chega em Paquetá e é percebida a diferença. Além do som, a brisa marítima, as ruas sem carros e as dinâmicas sociais fizeram a experiência parecer muito longe do Rio de Janeiro, sem ser de fato fora da cidade.

O público da exibição e do debate e o espaço onde aconteceu também foram muito singulares comparado às outras experiências de exibição. Essa ocorreu em local colaborativo e com pessoas de diferentes idades; um público em sua maioria composto por idosos, sendo

muitos deles artistas e professores. As pessoas que ficaram para o debate pareciam estar bastante implicadas em discussões étnico-raciais, um dos presentes, que era doutorando, contribuiu relacionando questões do filme com autores como Mbembe, Grada Kilomba e Spivak.

O público pareceu engajado e interessado no evento, além de quase todas as cadeiras do espaço, que era adaptado a partir da sala de uma casa, estarem ocupadas até o fim do longa-metragem. Alguns ficaram para o debate que ocorreu como uma conversa livre que durou duas horas e só acabou porque a última barca para voltar ao continente saía às 23:30. Julia voltou a falar, assim como fez na escola, sobre a idealização do filme ter o objetivo de produzir imagens de mulheres pretas em posição de prestígio e de que, em um dos momentos mais frágeis da nossa democracia, houve disputa política e resistência onde corpos, que não costumam ocupar posição de poder, conseguiram incrementar sua presença em Brasília. Voltando a reafirmar a importância da produção imagética pois, muitas vezes, o saber e os discursos que desnaturalizam lógicas segregadores precisam ser complementados com imagens para que processos que repensem o imaginário sejam eficientes. Quando Julia fala sobre a importância dessa produção imagética para completar esses novos saberes e discursos que estão sendo enunciados pela luta antirracista, ela se aproxima de como Deleuze (1996) descreve os dispositivos por suas linhas, sendo que duas delas são justamente as de visibilidade e a de enunciação. Essa conversa rendeu vários assuntos, muitas cenas dos filmes foram destrinchadas e o público conseguiu discutir várias questões pertinentes à luta antirracista a partir da obra.

Essa exibição, assim como a do dia anterior em Itaboraí, se deu no contexto da semana da consciência negra e ali pôde ser visto como o cinema como ferramenta educativa no combate ao racismo pode ser usando não só na escola, mas em qualquer ambiente que se constitua como um espaço para discutir essas questões. Além disso, a Julia pôde falar detalhadamente sobre a produção, sempre pontuando que aquele é um filme coletivo. E com a presença da Rose, os participantes da conversa puderam falar sobre a inserção dos negros na política.

Assim como na exibição da escola em Itaboraí, o filme serviu para discutir a necessidade dos sujeitos se engajarem politicamente. Rose Cipriano falou sobre como são comuns discursos que produzem um afastamento da população do âmbito político, por considerarem que esse assunto se resume aos eleitos para cargos públicos e que a população

não tem poder para fazer mudança. Algo que também é apontado por Berten (2017) ao dizer que vem sendo observado neste campo de discussão justamente a promoção de um afastamento da população para com o engajamento político. O debate político costuma ser vulgarmente pensado como uma disputa meramente partidária que só se acende em anos eleitorais ou — e também — a espetacularização da corrupção ou condutas consideradas imorais de representantes eleitos (BERTEN, 2017). Sendo vista dessa forma, a discussão política no Brasil é taxada como desgastante e improdutiva, já que parece repousar em brigas acaloradas com o foco em definir qual partido ou candidato é o menos ruim para votar. Mas política não se resume à Brasília e tampouco a votação. Esse tipo de discussão diz respeito ao conjunto de decisões que regem o funcionamento estatal e nos afetam coletivamente, algo que perpassa a construção sócio-cultural e, conseqüentemente, o nosso processo subjetivo. E promover essa discussão a partir da exibição do “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” mostra o quanto a Julia Mariano, a Éthel Oliveira e as outras pessoas envolvidas nessa produção conseguiram atingir seu objeto quando a Julia, nesse debate, diz que a obra foi pensada como ferramenta político pedagógica. Em determinado momento da conversa, um dos presentes pergunta à Rosana e à Rose como é possível semear sementes como elas, que são narradas na obra; e a resposta foi justamente sobre a promoção desse engajamento na esfera pública como sujeitos politizados. Sendo que as candidatas documentadas no filme são sementes de Marielle Franco, o ato de semear não está apenas no aumento das candidaturas de mulheres pretas, mas também na promoção de processos de subjetivação politizantes que aproximam o debate político dos sujeitos.

Em determinado momento desse debate, Julia é indagada sobre como é para uma mulher branca ter participado de uma produção focada em mulheres pretas e sobre como a branquitude pode ajudar na luta antirracista. Sobre isso, Julia reitera que o “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” não é um filme dela, mas sim coletivo e que ele foi pensado e feito também por mulheres pretas, como a Éthel Oliveira que co-dirige a obra. Julia também comenta que ela teve o privilégio de poder arcar com o financiamento inicial para que a obra começasse e pôde arriscar seu dinheiro no projeto mesmo não sabendo se ele teria retorno ou conseguiria outras formas de financiamento. Esse tema serviu também para discutir como é sempre a negritude que é convocada a falar sobre racismo ou, no cinema, fazer obras sobre esse grupo social; como se fosse papel exclusivo de pessoas racializadas abordarem a temática etnico-racial e que elas só poderiam ser alocadas nesse segmento do cinema. Algo que também é discutido nas experiências de campo junto ao Clementino Junior quando ele



fala sobre como, muitas vezes, os cineastas negros e suas produções são considerados uma parte segmentada do cinema.

Um outro ponto que aparece nesse debate, e é inevitável tratando-se dessa obra, é algo que está presente no argumento de “Sementes - Mulheres Pretas no Poder”: o luto coletivo pela morte de Marielle Franco como uma tragédia nacional. A questão do assassinato da vereadora passa por uma das falas dos participantes do debate e o filme é algo que serve, também, para elaborar e conversar sobre essa dor.

Durante esta cartografia, as idas a campo não acompanharam somente o ato da exibição ou debates após os filmes. A pesquisa se fez presente, muitas vezes, no percurso até o evento, assim como em conversas e interações com os envolvidos após a atividade. A Julia, assim como no debate na escola em Itaboraí, me apresentou aos presentes como um pesquisador cujo o campo era ela e isso rendeu descontração ao longo desse processo. Como a participante foi para a Ilha de Paquetá acompanhada do marido e da filha, além da Rose Cipriano e sua irmã, o papel de mãe também estava presente. Sobre isso e os momentos em que Julia teve que cuidar da filha durante o evento, ela brincou sobre tal coisa entrar na pesquisa e tal coisa não. O que indaga também, nesse caso, se a maternidade podia ser deslocada da cineasta, assim como todo seu percurso de vida; “Essa minha filha foi gestada junto com o filme” disse Julia sobre a criança brincar durante a exibição.

A pesquisa esteve presente em vários momentos, como a viagem a esses lugares, o que possibilitou conversas diversas sobre o objeto de estudo e outros assuntos. Com isso, pôde ser observado que esses participantes, acostumados a trabalhar como documentaristas, experienciaram nessa pesquisa uma inversão de papéis onde eles passaram a ser, de certa forma, documentados. Além disso, fica claro também a constituição de algo muito importante para a produção de conhecimento a partir da cartografia: a confiança. Sade, Ferraz e Rocha (2014) propõem que a questão da confiança na pesquisa cartográfica está vinculada à produção de uma experiência compartilhada entre a pesquisa e os atores dessa produção de conhecimento. Ter desenvolvido uma metodologia de pesquisa propondo atividades de acompanhamento junto aos participantes possibilitou essa experiência compartilhada capaz de gerar essa confiança onde não houve, no percurso de pesquisa, uma relação verticalizada e distante na qual o pesquisador observou o campo alocado em uma posição exclusivamente acadêmica, mas sim possibilitando que o cartógrafo estivesse presente no campo como um de seus atores articulado naquela rede.

Por fim é notado que, como esse debate durou duas horas e teve um modelo de roda conversa, ele se assemelhou muito à atividade desta cartografia de conversa livre. O que, assim como foi na descrição das idas a campo em função das conversas livre, gerou uma grande dificuldade para transpor para a dissertação tudo que foi considerado importante e pertinente à pesquisa, já que vários assuntos foram desenvolvidos na roda de conversa e nem sempre seguindo uma linha coesa.

### **6.3 As linhas que compõem o cinema como um dispositivo**

Com o objetivo de investigar se o cinema tem sido usado por cineastas como uma ferramenta nos processos de subjetivação que visam combater os discursos excludentes que acometem grupos minoritários, esta pesquisa reuniu o arcabouço teórico referente ao tema, a experimentação e a produção de dados através da cartografia para poder apresentar a produção de conhecimento resultante deste percurso. Para isso, como já dito antes, a conceituação de Deleuze (1996) sobre como os dispositivos dos modos de subjetivação são compostos por linhas é usada para sistematizar e organizar esses dados.

Os dados produzidos através das entrevistas são alocados de acordo com as categorias de perguntas descritas na seção “6.2.3 Entrevistas” e junto a elas é relacionado o que foi observado nas atividades de exibição e de conversa livre, assim com o que foi observado no arcabouço teórico desta cartografia sintetizando a produção de dados desta cartografia e os organizando em cinco linhas. As quatro que foram apresentadas por Deleuze (1996) e uma a mais conceituada a partir desta pesquisa.

#### **6.3.1 Linhas de visibilidade**

Sem dúvida, as linhas mais fáceis de apontar quando o cinema é estudado como um dispositivo dos modos de subjetivação são as linhas de visibilidade. Na seção “2.3 A relação entre cinema e subjetividade na divulgação acadêmica” é descrito que diversos autores, ao relacionarem cinema com subjetividade, apontam como a sétima arte se formula como um regime de luz que possibilita dar visibilidade a outras perspectivas de mundo. Isso é algo fácil de conceber pois o cinema se baseia em imagem, ele projeta recortes da realidade em tela e

essas imagens sequenciadas por uma montagem, apresentando uma narrativa, compõem uma imagética que comunica algo ao público.

Nas entrevistas, uma das perguntas que os participantes tiveram que responder foi sobre o que eles achavam que o cinema é capaz de permitir ver através das imagens e narrativas que aparecem nas telas. E para essa pergunta Ludmila Curi pensou sobre a perspectiva de que o espectador no cinema é passivo quanto ao que recebe e o que ele recebe é uma outra visão de mundo, um outro ponto de vista. O que é corroborado por Almansa e Fischer (2020) ao dizerem que o espectador no cinema encontra um espaço de alteridade onde ele assiste a uma outra visão de mundo que o faz rearticular-se subjetivamente. O que se aproxima da resposta de Carlos Guilherme Vogel, que foca em como o cinema, através de suas imagens, apresenta histórias e, a partir delas, entrega outras formas de pensar. Clementino Junior focou na questão de como as imagens presentes nos filmes dizem respeito a uma questão de linguagem na qual cada criador apresenta sua forma de comunicar aquela história. E Julia Mariano apontou que aquilo que o cinema permite ver não depende apenas do que está presente na tela, mas da coemergência entre o espectador e o filme; para ela, é sobre o encontro e como, nele, algumas coisas passam a ser vista no filme, ou a falta de alguma imagem também enuncia algo.

Quando a Julia fala sobre o que passa a ser visto na falta da imagem, a resposta dela se aproxima do que foi experienciado na atividade de exibição do filme “Romão” no Festival do Rio quando o curta serviu para enunciar no longa que passou em seguida, o “Palco de Luta”, a ausência de negros em destaque nos sindicatos dos bancários e em outros espaços. Algo que é justamente a proposta do “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” quando, em todas as atividades com a Julia, a participante fala sobre o filme ser proposto como uma forma de denunciar a falta de mulheres negras no imaginário de poder. Ao apontar que, para pensar sobre o que o cinema permite ver, precisa ser levada em conta a coemergência entre a obra e a experiência do espectador, fica em destaque o encontro entre a subjetividade dos sujeitos, os espaços onde a obra é exibida e as imagens do filme. Algo que pode ser notado nas idas a campo acompanhando as exibições do “Romão”. A coemergência a partir da curadoria que selecionou as duas obras da sessão no Festival do Rio fez com que se tornassem visíveis nos filmes aspectos bastante diferentes caso eles fossem assistidos separadamente. Assim como a junção do curta “Romão” com o público do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul fez a enunciação do filme reverberar na audiência de uma forma completamente distinta da observada na atividade de exibição anterior. Ter, nesta

pesquisa, idas a campo acompanhando atividades de exibição foi essencial para poder observar esse encontro entre a obra e o público e como o que passa a ser visível nos filmes apresenta enunciações distintas em função da experiência.

Quando indagados sobre o que esses cineastas esperavam tornar visível com suas obras, os participantes apresentaram respostas que mostram como, no cinema como um dispositivo com foco em grupos minoritários, as linhas de visibilidade são propostas em função das linhas de força, já que as obras são pensadas a partir das problemáticas que atravessam a vivência social desses grupos, com o intuito de promover também linhas de subjetivação, uma vez que aquilo que se deseja tornar visível com essas produções é justamente a possibilidade de um repensar a respeito das lógicas excludentes.

Ludmila diz esperar que, com o “EscutaRio”, seja visível que pessoas em situação de vulnerabilidade habitacional precisam “ter seus direitos garantidos, direito à moradia, direito a saneamento básico, água, comida, é... trabalho. Que as crianças sejam vistas como crianças, que os adolescentes sejam vistos como adolescentes, que os seres humanos sejam vistos como seres humanos”. Vogel relata sobre como houve uma discussão na montagem do “Soccer Boys” sobre uma cena de um dos jogadores fazendo embaixadinha entrar ou não no curta, quando ele defendeu que ela não era desnecessária pois a imagem de um jogador gay fazendo aquele movimento com maestria era importante para a obra, já que isso confronta o discurso de que homens gays não podem ser excelentes no futebol. Para o diretor, foram imprescindíveis cenas como essas, pois o que o curta quer tornar visível é a desassociação do esporte a heteronormatividade. Clementino diz que almeja com o “Romão” um material educativo para que jovens consigam visualizar as barreiras sociais que são impostas aos negros diárinamente e que muitas vezes são naturalizadas. Pensar sobre o que o “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” quis tornar visível é fácil porque o argumento do filme foi justamente sobre produzir uma nova imagética de poder, na qual mulheres pretas pudessem ser visualizadas ocupando esses espaços. Além disso, a Julia responde que a obra também serve de registro histórico para que “daqui a cinquenta anos, né? sei lá, quando a gente não tiver mais aqui, ninguém vai poder dizer também que, em 2018, não teve, não teve disputa, né? Aquelas mulheres ali, foi bom porque a gente mais elegeu mulher negra de esquerda para o legislativo e o executivo”; ficando visível que, nesse momento de fragilidade democrática e ascensão de grupos conservadores de direitas e do discurso fascistas, houve resistência política.

### 6.3.2 Linhas de enunciação

Para investigar como esses participantes entendem como os discursos presentes nos filmes se relacionam com processos de subjetivação, foram indagadas a eles questões com foco nos enunciados presentes nas narrativas e imagens; tanto do cinema em geral, quanto em suas obras. Uma pergunta a respeito desse tema foi sobre como eles enxergam a relação do cinema e suas narrativas com os discursos e afirmações de verdades que estão presentes em nossa sociedade. Ludmila e Vogel apontam que essa relação que o cinema tem com os jogos de poder-saber presentes em nossa sociedade tanto pode contestar, quanto corroborar com o que está em vigor. Ludmila exemplifica isso dizendo que os artistas têm se preocupado, ao menos no cinema que é reconhecido em festivais e premiações, em combater discursos ligados ao aumento da extrema direita e do conservadorismo, que costumam estar associados a discursos racistas, classistas e homofóbicos. Já Clementino pensa que os discursos e afirmações de verdades em voga são cada vez mais pessoais e que precisa haver, na produção audiovisual, uma responsabilidade em como os discursos presentes nas obras são produzidos; já que, muitas vezes, mesmo com o intuito de abordar questões sociais, essas enunciações podem ser superficiais se o filme não promover uma experiência que respeite a vivência dos grupos abordados. Julia toca na questão contemporânea de como temos nos relacionado com as redes sociais e como os discursos circulam por dispositivos como *smartphones* com os quais temos desenvolvido uma interação cibernética. Já não se pode pensar na experiência humana da maior parte do planeta sem o acesso a informações por esses aparelhos e a influência que eles têm sobre a gente. Para Julia, o cinema tem perdido esse espaço de influência já que tem sido cada vez mais difícil para as novas gerações conseguirem manter a atenção em obras longas como os filmes. Além disso, o cinema e sua relação com as afirmações de verdades presentes na nossa sociedade, segundo ela, devem ser considerados também por uma questão de registro de memória, o que é apontado por Davson (2017) que afirma que os filmes são um material histórico por registrarem as representações sociais de cada época e dessa forma podem ser estudadas as relações de poder documentadas nas obras. Esse autor diz que a forma como o filme representa um teor político ideológico constitui nas imagens dos filmes *modos de ver* e esse enquadramento da realidade serve de registro histórico. Algo que foi apontado por Julia quando ela diz que o “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” também serve como uma documentação da disputa política de 2018.

Indagados diretamente se o cinema pode servir para corroborar com os preconceitos banalizados sobre um determinado grupo social, os cineastas concordaram que sim. Ludmila diz que o cinema é uma poderosa ferramenta de comunicação por ser capaz de contar histórias em sua plenitude e entregar ao espectador ideias prontas e isso pode ser algo benéfico ou servir para fortalecer preconceitos. Ela cita o exemplo do filme brasileiro “Tropa de Elite”, uma dos maiores sucessos do nosso cinema, que serviu para glorificar a polícia militar, o que resulta também em um afastamento da discussão sobre como essa instituição está diretamente ligada a uma violência “que atinge os grupos marginalizados por preconceito racial, de gênero, de classe”.

Vogel reflete sobre o contexto social em que a obra é produzida e usa o exemplo da tese de doutorado dele sobre a pornochanchada e como, naquele contexto dos anos 70, em que a revolução sexual e liberdade feminina estava em alta no mundo, o Brasil vivia sob a ditadura militar, além de que muitos desses filmes da pornochanchadas eram feitos por homens vivendo em uma sociedade machista. Então, mesmo que esse movimento cinematográfico pudesse apresentar uma transgressão dos discursos que limitam a expressão sexual feminina, a produção das obras era diretamente enviesada pelos jogos de força vigentes. Ele também fala sobre as demandas do mercado audiovisual e como isso dificultou, em determinados contextos, que enunciações que transgridem a naturalização de preconceitos fossem possibilitadas. Como exemplo: a presença LGBT+ em obras para o grande público, o que foi evitado por muito tempo para que não houvesse boicote na audiência de diminuição dos patrocinadores. Vogel diz que “enquanto o lucro fala mais alto, qualquer tipo de questionamento, transformação, tipo, né? vai ficar sempre em segundo plano”. Essa questão de como o contexto social influencia o audiovisual a respaldar afirmações segregadoras fala sobre como as linhas de força coagem os dispositivos a reverberarem discursos que sustentam os jogos de saber-poder muitas vezes preconceituosos. E sobre isso Vogel aponta a importância do cinema independente, que, por não estar sujeito às imposições do mercado ou de instituições no poder, serve como espaço para que produções audiovisuais que fujam das lógicas vigentes sejam possibilitadas.

Clementino aponta como o cinema serve como ferramenta de *soft power* e exemplifica esse conceito com a utilização de Hollywood como uma máquina de promoção dos ideários geopolíticos dos Estados Unidos, uma vez que houve o investimento em filmes onde o protagonista soldado estadunidense é o cidadão de bem, sempre extremamente preparado para lutar contra todas as ameaças, sendo que elas costumam vir de outros países;

algo que também pode ser exemplificado em filmes sobre invasões alienígenas onde o EUA é colocado como o centro do mundo. Algo fácil de apontar já que Hollywood foi fomentada pelo governo dos EUA com o intuito de fortalecer uma indústria de exportação dos ideários pertinentes a interesses geopolíticos e da promoção dos EUA como uma cultura hegemônica (GOVIL, 2007).

Julia explica como o audiovisual pode servir para corroborar com preconceitos com a forma como as mulheres negras foram retratadas nas novelas, normalmente como empregadas domésticas e diz que isso “é uma construção que vem dessa, da linguagem, tanto da novela, quanto dos filmes. A mulher negra tá nesse lugar doméstico, nesse lugar de cuidado, nesse lugar da mucama, da cozinheira”. Em sua resposta, a participante relembra como, na exibição do “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” na escola em Itaboraí, ela fez uma provocação aos alunos: “vem cá, você pensa numa figura de uma pessoa poderosa. Vai ver uma mulher negra na sua cabeça?” para que eles refletissem sobre como essa imagética é produzida.

Foi perguntado aos participantes quais discursos e afirmações de verdade eles esperam que suas obras comuniquem ao público através das imagens e narrativas produzidas. Ludmila diz que o que ela espera com o “EscutaRio” é que as pessoas escutem e percebam o que os alunos da oficina estão dizendo em suas narrativas e que isso evoque um senso comunitário para que pessoas em situação de vulnerabilidade habitacional sejam notadas como pessoas completas, que escutem a “Aryane dizendo que ela quer ser Chapeuzinho Vermelho, sabe? E que, sei lá, que a que a Yasmin quer ser skatista, que ela não quer, sabe? vender bala na Zona Sul inteira, sabe? E que o, sei lá, que o Marlon quer ser jogador de futebol como todos os meninos”. Que essas pessoas possuem voz e algo a dizer assim como todo mundo. Vogel diz que o que espera que seja dito com o “Soccer Boys” é que todos podem jogar futebol. Clementino diz que Marcos Romão, em seu discurso, apresenta uma “perspectiva própria que dialoga com as construções dos grupos sociais as quais ele pertence, enquanto niteroiense, enquanto negro, enquanto acadêmico, enquanto emigrante e que retornado, enquanto é... todos os grupos que ele representa ou que ele defende”, então a obra é posta como um diálogo dessa memória com o grupo de que ele faz parte, apresentando sobre a experiência desse personagem do movimento negro na luta pelos direitos humanos. Julia diz que o “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” é uma “discussão sobre o que é a imagem de poder assim, né? Por que que nunca passou pela sua cabeça em votar numa mulher preta, assim?”.

A última pergunta proposta com intuito de investigar as linhas de enunciação presentes neste dispositivo foi pensada a partir da frase em que Foucault (1979, p. 244) fala que aquilo que é dito e também o que não é dito são elementos do dispositivo. Isso é algo pertinente a estudar processos subjetivos e suas linhas de enunciação pois, muitas vezes, o enunciado de uma obra é suscitado em função da ausência do que está em tela. Isso foi observado no encontro das obras exibidas na sessão do Festival do Rio que esta cartografia acompanhou quando aquilo que mais foi comentado pelo público durante o debate foi a ausência de negritude no “Pacto de Luta”; algo que também aparece em muitas falas da Julia Mariano quando diz que uma preocupação que ela e a Éthel Oliveira tiveram foi de não mostrar as candidatas documentadas na obra em momentos domésticos para não reforçar a associação de mulheres negras a esses espaços:

O que não é dito tem uma coisa que eu acho que a gente não diz no “Sementes” ou não mostra, né? Mas eu acho que é para fortalecer o que a gente quer, quer dizer, que é, por exemplo, a gente não tem nenhuma cena, nenhuma sequência dessas mulheres em família, com seus filhos, nesse lugar doméstico. Isso foi uma decisão que a Éthel tomou desde o início assim, tipo, não quero, não quero essas mulheres, sabe? lavando louça, não quero essas mulheres fazendo o que se espera de uma mulher negra fazer? Então, a partir do momento que a gente escolhe também não mostrar esses momentos mais íntimos, privados, familiares, né? não, não tem essa dimensão privada dessas mulheres, de trazer o máximo dessa dimensão pública delas é uma escolha também, né? De tirar a mulher negra desse lugar do privado. Tirar a mulher negra desse lugar doméstico. (Julia Mariano em resposta ao roteiro de entrevista).

Para investigar isso com o roteiro de entrevistas, foi perguntado aos participantes o que é dito e o que não é dito com a obra. Ludmila respondeu que o dito foi “que todas as pessoas são bonitas e dignas, e merecem uma vida digna. Isso é o que é dito. E o que não é dito eu acho que é... a tristeza e o sofrimento dessas mesmas pessoas, sabe? A gente não quis repetir essa imagem da falta”. Sobre esse não dito, Ludmila reforça que foram doze filmes produzidos pelo “EscutaRio” e, como as narrativas foram pensadas pelos alunos da oficina, algumas obras trouxeram questões como traumas, dificuldades e cárcere, mas que isso emerge nos episódios quando os próprios alunos decidiram trazer esse temas para a obra e não algo que foi buscado pelo projeto. Vogel diz que o dito no filme é que qualquer pessoa pode jogar futebol e o não é dito é algo que a obra faz pensar sem precisar falar diretamente: “se o futebol é homofóbico, ele é porque a sociedade é homofóbica”. Carlos Guilherme Vogel relata em alguns momentos durante a pesquisa que não denunciar algo diretamente pode ser uma estratégia para que uma obra, que aborda as problemáticas vivenciadas por grupos marginalizados, consiga aproximar-se de um público mais diverso. Essa denúncia que está presente na obra mesmo que não dita diretamente é algo que se aproxima do que Clementino



responde sobre “Romão”: “ele trabalha várias questões que estão em dialogo constante com várias outras discussões do, do movimento negro. Só que ele não parte especificamente da violência, mas a violência está ali presente [...]”.

O que foi observado nesta pesquisa, tanto nas entrevistas como nas outras atividades, foi que as linhas de enunciação emergem junto das linhas de visibilidade; juntas elas denunciam as linhas de força vigentes e com isso propõem um repensar a respeito dessas práticas naturalizadas, o que constitui as linhas de subjetivação. As linhas de enunciação aparecem mesmo que algo não seja dito ou mostrado, o discurso no cinema como dispositivo pode ser formulado através da ausência de algo e a forma como a enunciação chega ao público depende da coemergência da experiência de exibição e do espectador. Logo, por mais que uma obra tenha sido montada a partir de uma narrativa e discursos determinados, a enunciação sobre esse conteúdo projetado na tela poderá ser completamente diferente em função do contexto de exibição e da experiência do espectador.

### **6.3.3 Linhas de força**

Investigar as linhas de forças que compõem um dispositivo é algo bastante abrangente já que muitas questões dizem respeito aos jogos de poder-saber pertinentes ao que está sendo estudado. Quando o dispositivo em questão é o cinema, e especificamente o independente focado em grupos sociais, é necessário escolher alguns caminhos para elaborar quais linhas de forças atravessam esse campo. Foram escolhidos três tipos de linhas de força possíveis que podem ser investigadas quando o cinema independente focado em grupos minoritários é estudado: o primeiro é sobre como o cinema independente é possibilitado — já que, para que esse dispositivo aconteça, é necessário toda uma rede que permita a existência desse nicho, como questões relacionadas à captação financeira, políticas públicas, grupos, instituições e as articulações pelas quais sujeitos se apoiam mutuamente para que as obras sejam viabilizadas, assim como espaços para que elas circulem; o segundo tipo diz respeito às linhas de força pertinentes à delimitação de cinema independente aqui estudada, que são as problemáticas que os grupos abordados vivenciam e os discursos segregadores aos quais eles foram historicamente submetidos; E o terceiro é sobre questões relacionadas a adentrar territórios filmados e a inserção dessas produções nas dinâmicas sociais dos grupos abordados.

Para investigar como o cinema independente focado em grupos sociais é possibilitado, foram elaboradas questões como: se há, e quais, dificuldades para que produções de cinema independente aconteçam. Ludmila e Vogel responderam que a maior dificuldade é a garantia de financiamento para que produções do cinema independente sejam realizadas. Ela fala que quando há financiamentos, muitas vezes acabam sendo direcionados para determinados temas que atraíam público e quando alguém quer produzir uma obra sobre população de rua, por exemplo, não consegue a atenção dos financiadores. Vogel complementa sua resposta falando sobre como a questão do financiamento impossibilita a contratação da equipe que a obra precisaria. Clementino foca sua resposta na questão de que, além de ser necessário financiamento para que uma produção seja feita, é preciso que haja também espaços para que ela circule. O financiamento para festivais e outros meios de distribuição é uma questão importante também, já que o cinema independente não vai contar com o aparato de exibição dos cinema comercial; por isso, festivais, cineclubes e outros eventos são essenciais para que o cinema independente seja difundido: “Dessa forma, os festivais e mostras audiovisuais tornam-se a grande alternativa para cineastas, muitos em início de carreira, que tentam encontrar um espaço para terem seus filmes divulgados” (VOGEL, 2022, p. 96). Julia aponta que essa dificuldade de financiamento, que normalmente encontra uma alternativa em editais, apresenta a questão de que esses editais dependem do interesse de quem está no poder para que a cultura brasileira seja incentivada ou não através do fomento ao audiovisual. Por isso ela considera necessária a criação de leis que garantam que esses editais para financiamento de cinema independente sejam publicados todos os anos, como já acontece em municípios citados por ela: Brasília e Pernambuco.

Foi perguntado a eles se existem redes, conexões e articulações para que um cinema independente focado em grupo sociais aconteça. Sobre isso Ludmila respondeu que há ONGs, editais, fundos, muitas vezes internacionais, e que ela considera que há sim uma rede de realizadores de cinema independente que se apoiam, e os festivais são um espaço para isso. Festivais de cinema foram citados também por Vogel como algo importante nessa rede, já que permite a circulação e conexões entre os cineastas; há festivais, tanto no Brasil, quanto fora, com foco em grupos sociais, que garantem a circulação de obras nessa temática. Clementino também cita a importância dos festivais e suas mostra temáticas e destaca também os movimentos sociais, que mesmo não sendo parte da indústria audiovisual, são importantes difusores do cinema independente focado em grupos minoritários, possibilitando a circulação das obras e articulações com públicos específicos. Julia considera que o cinema

independente sobrevive por causa de políticas públicas e seus editais e acrescenta à discussão que há distribuidoras especializadas em cinema independente com foco em questões sociais e que elas, como foi o caso da Taturana distribuindo o “Sementes - Mulheres Pretas no Poder”, conseguem acessar uma rede capilarizada que possibilita que o filme chegue a cineclubes e espaços pertinentes ao público o qual a obra foi feita para dialogar: “A gente fez muita exibição, por exemplo, em câmara Municipal, né? do ‘Sementes’, e assembleias legislativas e tal. Ou ‘Ameaçados’, em acampamentos, assentamentos [...]. Essa forma de capilarização acho que tá se criando uma rede importante e é só assim que vai rolar”.

Quando indagada se há algum tipo de apoio, seja do governo, da iniciativa privada ou da sociedade, para que o cinema independente seja possibilitado, Ludmila respondeu que há editais, festivais, fundos e fundações. Vogel cita que havia mais e que nos quatro anos do governo Bolsonaro houve sucateamento nesse setor. O diretor fala que há também editais vindo da iniciativa privada e cita o exemplo do que financiou o “Soccer Boys”, que veio do canal Futura. Clementino diz que os meios que possibilitam a existência do cinema independente são raros e descreve como foram propostas políticas públicas, principalmente a partir do governo Lula, para fomentar o audiovisual com base no apoio da iniciativa privada através de leis de incentivo fiscal e como há uma dependência dessa forma de conseguir financiamento já que não há muitas alternativas. O cineasta também cita a dificuldade de, quando há editais, mesmo que com foco em produções sobre negritude, ter que concorrer com grandes produtoras que estão a décadas no mercado e já possuem bastante experiência em submeter seus projetos a esses processos seletivos. Isso também apareceu na conversa livre com a Julia Mariano. E ela, por sua vez, relata a experiência que teve com a captação de verba para o “Sementes - Mulheres Pretas no Poder”, que contou com financiamento coletivo, edital de fundação internacional e edital através de lei de isenção fiscal; ou seja, foi necessário buscar financiamento por vários caminhos para que a obra fosse possibilitada. Ludmila também compara que nos EUA costuma haver doações para financiar projetos culturais, algo que não acontece aqui no Brasil, pois não é comum os ricos e milionários brasileiros fazerem doações.

Indagada sobre quais apoios considera necessário que o governo crie para viabilizar a produção de cinema independente, Ludmila retoma a discussão que Clementino e Julia trouxeram em outros momentos da pesquisa, sobre cineastas independentes terem que concorrer por financiamentos em editais com produtoras grandes que estão a muito tempo no mercado. Ludmila diz que considera necessário que sejam pensadas linhas de financiamento

específicas para cineastas com projetos pequenos que não são do interesse do grande público. Vogel também fala sobre serem necessárias linhas de financiamento específicas para cineastas iniciantes e acrescenta também ser importante que o cinema seja descentralizado do eixo Rio-São Paulo e Recife e Porto Alegre, para que produções sejam viabilizadas em outros lugares do Brasil. Além dos editais, ele considera que um caminho para essa descentralização do cinema está na criação de cursos de cinema em universidades nessas outras regiões onde a produção de cinema não costuma acontecer. Clementino diz que os editais já são um caminho para descentralizar a produção de cinema independente, porém ele não considera que essa seja uma solução, já que os editais exigem uma linguagem para apresentar o projeto e um longo processo de seleção que muitas vezes, para ele, é mais rápido começar o filme sem investimento; além de que os editais podem ser estruturados por uma demanda de produção específica. Entretanto, o cineasta diz que, naquele momento, não consegue propor uma alternativa aos editais. Coincidentemente, as respostas de Ludmila, Vogel e Clementino, para essa questão — mesmo acontecendo em momentos diferentes no plano comum da cartografia, mas seguindo essa ordem das entrevistas —, pareceram complementar sequencialmente uma à outra, como se eles tivessem respondido juntos. Julia também pensa na questão da descentralização e de que é necessário garantir que cineastas com foco em grupos minoritários não tenham que competir em editais com realizadores que já possuam um aparato para conseguir esse tipo de capacitação; porém ela traz essa questão refletindo sobre como houve um desmonte nessas políticas que estavam se consolidando e que agora, com um novo governo, precisa ser visto o que será reconstruído nesse âmbito político.

Foi indagado a eles também quais formas existem de apoio focadas exclusivamente na produção de cinema que discuta as problemáticas experienciadas por grupos minoritários e os participantes citaram alguns exemplos como editais, instituições privadas e fundações. Ludmila citou Fundação Ford, People's Palace e a Doc Society; Vogel citou o canal Futura de onde saiu o edital que financiou o “*Soccer Boys*”, citou também a Fiocruz, e o edital da Rio Filmes; Clementino disse que considera só “*crowdfunding* porque você é... onde você consegue trazer pessoas que tenham alguma empatia pelo que você propõe como tema ou pelo que você propõe como linguagem, o que os outros simpatizam com o que você está propondo como ideia de projeto”; e a Julia:

Tem apoio só para filme de mulher, tem apoio só para filme de pessoas negras, tem apoio para trans, tem apoio pra indígena. Aí é mais fundação, mais dinheiro privado e também. E também no governo Dilma tinha, já teve específico pra mulher, específico pra pessoas negras, indígenas. Acho que eles devem voltar agora,

inclusive com isso mais importado. (Julia Mariano em resposta ao roteiro de entrevista).

Essas perguntas serviram para investigar as linhas de força que tecem o cinema independente como território existencial a partir das interações econômicas, políticas e burocráticas com as quais esse setor cultural precisa lidar para que resista. Nessas respostas pôde ser observado o tensionamento entre um cinema que precisa emergir para além das demandas de mercado e público, promovendo narrativas que não atraem bilheteria, mas que são necessárias para levar às telas as problemáticas de grupos minoritários. Com isso, o cinema independente, principalmente o focado em questões sociais, dependente de políticas públicas que garantam sua existência uma vez que seus temas não são comercialmente atrativos como ocorre no cinema maior com foco em entretenimento do grande público; porém, fica claro que essas políticas ainda não são perenes, correndo risco de tornarem-se ainda mais escassas dependendo das prioridades e interesses dos governos. Por isso os cineastas precisam contar também com o apoio vindo da iniciativa privada, quando há, de ONGs e fundos, às vezes internacionais, e também do financiamento coletivo mobilizando a sociedade civil a apoiar financeiramente essas produções. Isso quando as obras não são produzidas sem verba alguma; como é o caso do Clementino com o “Romão”, que realizou o projeto com investimento próprio e o apoio de amigos.

Pensar nesse apoio de outras pessoas e instituições para que esse tipo de produção aconteça é algo que precisa ser considerado nessa discussão e investigado como uma pista para descrever as linhas de força nesse dispositivo. Muito do que foi observado nas atividades com esses participantes foi o entendimento de que o cinema independente é realizado a partir de uma coletividade. Julia relata isso recorrentemente em várias das atividades, do quanto o “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” foi uma produção coletiva. Ludmila também fala isso sobre o “EscutaRio”. Propor cinema independente é pensar em um cinema pautado em coletividade.

Por isso foi questionado se foi necessária a participação ou apoio de outras pessoas, grupos ou instituições para que essa produção acontecesse. Ludmila relata a importância da instituição São Martinho que auxiliou o projeto “EscutaRio” com a estrutura física para realizar as oficinas. O que, no caso desse projeto, foi importante para possibilitar aos alunos em situação de rua acesso a um banheiro; assim como o espaço para realização do projeto implementando os protocolos de segurança em função da pandemia do Covid-19, como testagem e higienização. Além disso, a instituição também ajudou trazendo os adolescentes

residentes em ocupações. Vogel cita o apoio do canal Futura, que foi responsável pelo financiamento; do time Beescats, por aceitarem participar do projeto; de apoios específicos, como o do pessoal do escritório do aplicativo *Hornet*, que possibilitou as filmagens do time durante o campeonato da Taça *Hornet*; e Vogel também cita a importância do CineFoot, pois o festival possibilitou espaço para que o filme tivesse uma boa carreira de distribuição. Clementino cita a relação dele com a família de Marcos Romão, já que a obra foi feita com recursos próprios do cineasta. Julia cita a *Open Society Foundations*, a sociedade civil que ajudou com o financiamento coletivo e também o apoio de pessoas do audiovisual do Rio de Janeiro que ajudaram emprestando equipamentos.

Além dessas linhas de forças que dizem respeito a como o cinema independente é possibilitado e re-existe, foi observada nessas respostas a necessidade de políticas públicas para que espaços por onde essas obras circulem possam existir. Os filmes precisam chegar ao público e salas de exibição comercial não têm interesse em obras pensadas para além das demandas dos grandes públicos. Então políticas públicas e os apoios para que festivais, cineclubes e mostras de cinema independente aconteçam também podem ser pensadas como linhas de força imprescindíveis para a manutenção desse dispositivo.

Outras linhas de força que precisam ser discutidas quando o cinema independente focado em grupos minoritários é estudado como um dispositivo estão nas problemáticas que esses grupos vivenciam. Pois nessas produções, inevitavelmente, os discursos segregadores e lógicas excludentes emergem na tela de alguma forma, seja denunciando ou incentivando o público a repensá-las. Por isso foi perguntado a cada um dos participantes por quais problemáticas os grupos abordados nas obras são afetados; se o grupo social em questão foi, de alguma forma, historicamente marginalizado; quais são os discursos e preconceitos associados a esse grupo em função dessa marginalização; e se essas problemáticas são abordadas de alguma forma na obra.

Ludmilla diz que a principal problemática vivenciada por pessoas em vulnerabilidade habitacional, grupo abordado no “EscutaRio”, está na falta de direitos: “acho que é falta de direito à moradia, direito ao saneamento básico é...direito a alimentação, não sei se você tem isso na lista dos direitos. Mas eu acho que, basicamente, é pessoas, pessoas sem direito à moradia e sem direito à água, saneamento básico”. Por lei, esses direitos deveriam ser assegurados, mas o estado falha em garanti-los a essas pessoas. O grupo minoritário composto por pessoas em situação de vulnerabilidade habitacional pode ser

facilmente associado ao conceito de refugio humano no qual Bauman (2005) descreve como determinados sujeitos e grupos passam a ser entendidos como vidas desperdiçadas. A conceituação de Bauman (2005) parte de uma análise que coloca o capitalismo como um fator primordial para entender como, na modernidade, há uma produção de subjetividade que toma certas vidas como descartáveis. O Autor descreve como determinados sujeitos ou grupos, por não estarem “contribuindo” com a maquinária capitalista ao vender sua força de trabalho, passam a perder sua serventia social e são vistos como refugio humano. Pessoas em situação de rua experienciam isso por não estarem vinculadas a um trabalho formal, assim como não estão fazendo parte da circulação de dinheiro através do consumo de bens comuns à população.

Uma vez que as principais problemáticas que esse grupo experiencia estão ligadas à falta de direitos básicos à vida que deveriam ser garantidos pelo Estado, mas não são. Essa discussão se aproxima da conceituação de Agamben (2007) quando o autor pensa sobre a produção de vidas nuas nos estados democráticos moderno, descrevendo como a privação de determinados sujeitos ou grupos dos aparatos jurídicos que garantiriam o acesso aos direitos básicos à vida é também uma projeto político, seja por designação ou negligência, já que essas populações estão sob tutela do Estado, mas o poder delibera não buscar alternativa para garantir que o aparato jurídico garanta que essas pessoas sejam de fato protegidas, direcionando elas à morte.

Essa deliberação do estado em escolher quais grupos serão priorizados e protegidos com acesso à saúde, educação e segurança e quais serão negligenciados e entregues à morte pela falta de proteção é o que Foucault (2005) chama de racismo de Estado. Uma cisão que separa grupos sociais em função do arbítrio entre fazer viver e deixar morrer. O racismo de Estado se pauta em um modelo de poder que designa quais serão favorecidos e quais serão negligenciados e isso ajuda a entender como vidas nuas são produzidas pelos mesmo aparelhos que deveriam garantir a proteção integral à vida de todos; mas para entender como a marginalização desse grupos se torna banalizada e não questionada, é necessário estudar quais processos subjetivos vigentes estão em curso para que esses processos de exclusão sejam tomados como naturais. A aceitação de determinados grupos como refugio humano só é possível enquanto mantido um olhar subjetivo que desumaniza esses grupos e Butler (2015) ajuda a entender esse processo com a conceituação sobre os não passíveis de luto. A autora diz que, antes de tudo, nas formas como nos relacionamos com o outro, é necessário um olhar que reconheça a vida do próximo como humana. A autora defende que a marginalização de

certos grupos parte de um não reconhecimento de suas vidas como as de humanos plenos e, por isso, é fácil tornar o sofrimento e a morte acometidos a essas populações algo não passível de comoção. Isso fica bem claro no projeto “EscutaRio” quando Ludmila relata, em vários momentos da pesquisa, que um dos objetivos do projeto é produzir um reconhecimento pelo qual o público passe a olhar as pessoas em situação de vulnerabilidade habitacional como humanos plenos, com sonhos e história diversas assim como qualquer pessoa.

Além das problemáticas que pessoas em situação de vulnerabilidade habitacional vivenciam por fazerem parte deste grupo, Ludmila fala que a maior parte dessas pessoas também compõem outros grupos minoritários. Sendo que a maior parcela desta população é composta por pessoas negras — algo que refletiu na composição de alunos do projeto; em que, mesmo que o convite tenha sido feito independentemente de quaisquer características étnicoraciais, resultou em um conjunto de alunos negros. Além da negritude, é comum que muitas pessoas LGBTQ+ se encontrem em situação de rua por terem sido expulsas de casa ou não conseguirem aceitação no mercado de trabalho formal. Então há nesse grupo de pessoas em situação de vulnerabilidade habitacional uma série de interseções que acarretam o acúmulo de outros processos de marginalização historicamente instaurados a essas populações.

Ludmila cita que os discursos que mais circulam no senso comum designam a pessoas em situação de rua uma imagem de necessariamente violentas e perigosas. Há uma produção de um olhar que toma esses sujeitos por uma periculosidade e o medo produzido por isso gera um afastamento das pessoas, em vez de fazê-las notar a vulnerabilidade e a negação de direitos que esse grupo sofre.

E, como o “EscutaRio” foi um projeto audiovisual que apresentou na tela narrativas elaboradas pelos participantes da oficina, quando indagada de que forma essas problemáticas foram abordadas nos episódios, Ludmilla responde que foram da forma que os alunos decidiram contar suas histórias. Um dos objetivos do “EscutaRio” foi não reforçar a imagem de sujeitos em extrema miséria e privação de direitos dessa população, mas sim mostrar a potência criativa, a voz e os sonhos desse grupo; por isso, não foi o foco do projeto retratar as dificuldades experienciadas, mas elas emergem em muitas das falas e narrativas dos participantes. Essas problemáticas podem ser vistas em momentos como a parte do episódio “Rafaela”, quando a protagonista conta como foi expulsa de casa por ser trans; nas falas do



episódio “Lene”, quando a aluna conta as violências sofridas durante a gravidez nas ruas. Entretanto, essas problemáticas são apresentadas na obra a partir do ponto de vista que pessoas que as vivenciaram e não um saber externo que resume essas vidas à situação de rua. Essa foi uma preocupação do projeto e serve como um exemplo de como o cinema como dispositivo pode colocar na tela, através de suas linhas de visibilidade e enunciação, as linhas de força que dizem respeito à marginalização histórica sofrida por esses grupos sem resumir esses sujeitos a suas dificuldades, mostrando também sua potência de criação.

No caso do “*Soccer Boys*”, Vogel relata que a homofobia é a problemática pela qual o grupo abordado é afetado:

Acho que o público gay, eu acho que sempre, né? Foi o público, né? que sofreu muito preconceito assim na sociedade, né. Isso sempre existiu. Acho que nos anos 80 isso ganhou contorno diferente ainda quando surgiu eh... o HIV. Então aí acho que houve uma, uma associação tipo tanto, acho que mal intencionada, assim de, de, de vincular única exclusivamente esse grupo, né? Então eu acho que sim, sofreu, sofreu e continua sofrendo ainda, né? Eu acho que hoje, apesar de tudo, né? (Carlos Guilherme Vogel em resposta ao roteiro de entrevista).

Como a obra aborda a população gay e sua relação com o futebol, os principais discursos segregadores que podem emergir na narrativa do curta dizem respeito à homofobia enraizada no esporte e ao sexismo também presente. A forma que o diretor encontrou para abordar essas problemáticas foi contando a história de criação do time que protagonizou o filme e como, a partir dessa equipe, foi sendo criado um espaço seguro para que futebolistas gays pudessem vivenciar o esporte sem ter que lidar constantemente com comentários homofóbicos:

Na cidade do Rio de Janeiro, o movimento contra a homofobia no futebol ganha um importante aliado no ano de 2017, quando é criado o primeiro time gay da cidade. Neste contexto, espaços da cidade muito conectados ao futebol e à masculinidade começam a ser explorados de outra forma, onde a luta contra a homofobia ganha destaque. (VOGEL, 2021a, p. 8).

Clementino fala que a obra “*Romão*”, por apresentar um interlocutor que consegue “sintetizar, em poucos minutos, e de uma maneira potencializadora, tudo o que vem sendo discutido nas últimas décadas dentro do movimento negro unificado”, aborda os negros na diáspora africana. E o racismo é a principal problemática pela qual esse grupo é afetado. Sobre isso, Clementino diz:

[...] o racismo é fundante de todos os problemas da modernidade. O racismo é implantado desde que o primeiro europeu pisou nas Américas e desde que ele percebeu que a forma de explorar pelo menor custo seria escravizar e que a escravização não passou a ser mais étnica, mas passou a ser por uma questão de pele, não é uma questão de pegar africanos, é escravizar africanos negros,

desumanizar africanos negros e, a partir daí, transformar tudo isso com uma máquina de fazer dinheiro que durou quatro, pouco mais de quatro séculos. (Clementino em resposta ao roteiro de entrevista).

Falar do racismo como uma das linhas de força que aparece nas obras estudadas — já que o tema está presente também no “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” e é uma das interseções observadas no “EscutaRio” — remete a Mbembe (2016) que, ao conceituar necropolítica, descreve como o processo de constituição do continente americano pós-colonização ocorreu junto da instrumentalização do racismo como um mecanismo de desumanizar os corpos africanos — além dos povos originários que passaram por um projeto de exermínio para o que os europeus ocupassem as américas (MBEMBE, 2016) —, justificando a escravidão e transformando o sequestro, exploração, tortura e morte dos negros em um comércio ultramarítimo. Não há como pensar a atualidade do ocidente desconsiderando a escravidão dos africanos, já que foi junto à manutenção desse comércio de vidas que a África foi saqueada, a Europa conseguiu parte de suas riquezas e a América pós-colonização foi construída. O racismo então construiu o mundo em que vivemos hoje e sem ele não há como pensar o processo sócio-histórico que também constitui os sujeitos.

Sobre isso, Lobo (2008) também descreve como que, a partir da abolição dos escravos sem políticas de reparação histórica, o estado investiu na criação de aparelhos repressivos e programas eugenistas para controlar os corpos negros e, dessa forma, a própria estruturação de instituições de controle, como a polícia brasileira, foram desenhadas a partir de uma lógica segregacionista que toma a população negra como infames e buscou, além de marginalizá-la, levá-la ao cárcere.

Como o racismo diz sobre uma linha de força que está presente em quase todos os dispositivos, já que esse jogo de força estruturou boa parte das instituições modernas, não é difícil que essa questão surja de todas as maneiras e possa ser observada em vários aspectos cotidianos, ainda mais quando a discussão sobre negritude está presente na obra. Um exemplo disso aparece quando Clementino é indagado sobre como essa problemática emerge em “Romão”:

[...] quando o Marcos Romão fala sobre o trânsito das pessoas em Niterói e situa bem a classe trabalhadora negra, distinta da classe patronal branca, que todos trabalham, mas cada qual... e utilizam o mesmo meio de transporte, mas até o meio de transporte acaba naturalmente sendo segregado, porque as pessoas são segregadas naturalmente como fruto de um processo histórico. Então ele forma, ele trata esses assuntos de uma maneira muito mais compreensível e menos, é... menos reativa a eventuais é... detratores ou discordantes, no seu modo de pensar. (Clementino em resposta ao roteiro de entrevista).

O racismo e a produção de morte como meio de governamentalidade e controle da população através do medo, conforme conceituado por Mbembe (2016) quando o autor explica a necropolítica, também é algo que aparece em “Sementes - Mulheres Pretas no Poder”. O que não poderia ser diferente, já que a obra mostra o desdobramento do assassinato de Marielle Franco que produziu como resistência, um aumento do número de candidaturas de mulheres negras para cargos públicos.

Quando indagada por quais problemáticas o grupo abordado na obra passa, Julia responde que, como o grupo em questão é o de mulheres pretas no poder, é a violência política que os negros sofrem. Violência que também é diretamente ligada a ameaças de morte, como o caso de uma das políticas documentadas: a Talíria, que está ameaçada e precisa andar em carro blindado para que não seja alvo do mesmo tipo de crime que matou Marielle Franco. E como se trata de uma interseção, há também a problemática ligada ao machismo e o afastamento das mulheres desses espaços; Julia relata: “Por todos os lados, por serem mulheres, por serem negras, muitas vezes, né? A maior parte das mulheres negras são pobres, por serem pobres e por serem mulheres, pelos próprios companheiros negros, ou não, enfim, por todos os lados”.

Como a obra trata do feminino negro no poder, Julia cita como principal discurso associado à marginalização desse grupo não uma afirmação de verdade sobre algo, mas o próprio apagamento como um regime discursivo que impregina um saber. A marginalização de mulheres negras é tão estruturada que elas, em primeiro lugar, não são imaginadas como corpos possíveis para ocupar cargos políticos e, mesmo quando conseguem, a história dessas mulheres passa a ser apagada. Julia cita a falta de obras que retratem Benedita da Silva, ex-governadora do Rio de Janeiro, e como essa figura política não recebe destaque histórico. O “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” foi pensado justamente para combater esse apagamento e produzir uma imagética que afirme que a imagem de poder também pode ser pensada tendo esse grupo como protagonista. E Julia diz que essas problemáticas aparecem no filme à medida que as falas das candidatas vão apresentando esses jogos de saber-poder que subjagam as mulheres negras e sobre a dificuldade de habitarem o campo da política como uma aposta possível.

Essas linhas de força, que dizem respeito aos processos de subjetivação que tomam certos sujeitos como descartáveis e se materializam na institucionalização da marginalização histórica a que essas populações são submetidas, emergem no cinema como dispositivo

quando este se dispõe a abordar grupos minoritários, através das linhas de visibilidade e de enunciação. Muitas vezes até pelo que não é dito e o que não é mostrado, mas que se faz presente. Isso é um exemplo de como as linhas de forças de um dispositivo estão interligadas às linhas de visibilidade e de enunciação.

#### **6.3.4 Linhas de subjetivação**

Há também as linhas que dizem respeito a tudo aquilo que compõe o dispositivo possibilitando processos subjetivos distintos dos já disseminados. Para investigar isso, foram elaboradas perguntas focadas em como esses participantes utilizam o cinema como um fomento aos processos de singularização e de que forma essas obras propõem um repensar dos saberes já banalizados nos jogos de poder.

O primeiro conjunto de questões sobre o tema foi sobre o poder do cinema em fazer parte dos processos subjetivos. Para isso foi indagado aos participantes se eles consideram que o cinema possui algum poder para impactar a percepção das pessoas sobre o mundo e se consideram que o cinema pode impactar a percepção da sociedade sobre grupos sociais.

Ludmila respondeu que sim e que todos “os espaços de arte de concentração são espaços de reflexão para a sociedade” e como exemplo de como a sétima arte pode impactar a percepção da sociedade sobre grupo sociais ela cita o documentário “Bixa Travesty”, de 2018, dirigido por Kiko Goifman e Claudia Priscilla. Uma obra de arte que reinventa, com o foco em uma abordagem experimentalmente artística, o jeito de se propor um cinema documental, explorando profundamente a vivência da cantora trans Linn da Quebrada como um corpo político, que questiona a cisgeneridade. O filme aborda questões de gênero e como artistas como a Lina encontram, ou criam, na periferia e na comunidade trans, espaços para uma produção artística autônoma, única e combativa. O filme proporciona uma experiência imersiva na qual, dificilmente, o telespectador não se sentirá tensionado e cutucado a repensar os entendimentos sobre gênero e arte que sempre foram tomados como verdade. O filme venceu diversos prêmios, como o de melhor documentário no festival de Berlim, e essa obra poderia, facilmente, servir como um material educativo para reafirmar a existência de uma periferia transexual como corpos extremamente potentes para reinventar a arte e a realidade.

Vogel concorda e pensa sobre como o cinema, e outras artes, conquistam o público a partir do encantamento e dessa forma conseguem transmitir uma reflexão. Foi com isso em perspectiva que ele estruturou o “Soccer Boys”, buscando uma estratégia de proporcionar esse encanto a um público que não necessariamente está pronto para discutir a homofobia, já que o curta foi feito para ser exibido no canal Futura e só depois em festivais. Então foi necessário pensar em como apresentar a importância da luta pelo direito dos LGBTQ+ de se expressarem em todos os espaços sem espantar um possível público que não está habituado a discutir essa questão. É por esse caminho que ele aponta que é possível, com o cinema, promover um repensar do preconceito enraizado.

Clementino diz que o cinema, por conseguir reunir várias formas de arte em uma só, como a imagem, o som e a narrativa, prende a atenção do público à tela e, com isso, promove um espaço de reflexão transdisciplinar e intercultural:

[...] ele tem essa possibilidade de reunir o que as artes fizeram ao longo dos séculos, que é prender a atenção do público durante o período que aquela experiência de uma sessão comercial permita; seja de um longa, de um curta-metragem. E com isso ninguém sai natural depois de um filme, seja um filme que gostou, que incomodou, emocionou, ninguém sai a mesma pessoa depois de uma experiência de cinema, acredito. (Clementino em resposta ao roteiro de entrevista).

Essa parte da resposta de Clementino sobre como o cinema, como uma ferramenta de expressão multiartística, consegue promover um espaço de reflexão a partir da captura da atenção do público se aproxima da resposta de Ludmila e Vogel. Entretanto, o cineasta também pensa que o impacto que o cinema pode ter na percepção da sociedade sobre um determinado grupo social depende do encontro entre a perspectiva da obra e as construções sociais do público. Algo que se aproxima das respostas de Julia para a entrevista quando a documentarista foca na coemergência entre o público e o filme.

Ao responder a essas perguntas, Julia retoma a problemática do encontro, na qual ela afirma que, para que as imagens do cinema sejam desinstituintes de discursos hegemônicos, elas precisam estar associadas a uma experiência multifacetada de exibição, já que essas imagens não são, necessariamente, constituintes de mundo, mas fazem parte da constituição da nossa realidade. Então será na coemergência entre a obra, o espectador e o contexto de exibição que processos de singularização podem ser promovidos através do dispositivo cinema.

Foi indagado a eles como o cinema seria capaz de impactar a vivência de grupos sociais. Ludmila cita o exemplo de uma exibição para um público infantil da obra de uma

colega cineasta sobre um casal de mulheres que adota uma criança e a entrevistada usa esse exemplo para falar de como filmes, com a proposta de combater preconceitos, podem ser uma ferramenta educativa. Essa experiência de exibição talvez sirva para que essas crianças cresçam com um repensar a respeito dos discursos homofóbicos, o que se materializa em mais pessoas fugindo dessa lógica segregadora e dessa forma o cinema vai produzindo realidade. Vogel cita dois exemplos de como um filme pode impactar a vivência de grupos sociais: o primeiro é de como os filmes podem servir para a experiência de autoaceitação de membros de grupos cuja a existência foi negada e apagada durante muito tempo, como da comunidade LGBTQ+, ele relata que em sua adolescência não havia filmes sobre gays, então, talvez, teria sido mais fácil conseguir aceitar-se caso tivesse tido acesso a essas narrativas em que a diversidade sexual fosse mostrada como natural da experiência humana; o outro exemplo é de como criar oportunidades para um determinado grupo contar suas próprias histórias também é impactar na vivência dessa populações — o “EscutaRio” é exemplo disso. Clementino concorda que o cinema pode impactar na vivência desses grupos, porém o desenvolvimento de sua resposta retoma a questão de como a obra é recebida pelo público afetando sua percepção. Julia acredita que o impacto político do cinema está mais na micropolítica, nos processos subjetivos dos sujeitos e essa questão precisa ser discutida separando o cinema hegemônico *mainstream* do que ela chama de contra-cinema, que aqui nesta dissertação é conceituado como cinema menor.

Essa discussão sobre como os filmes podem mudar a vivência de grupos sociais, principalmente na resposta da Ludmila e do Vogel, diz sobre como o cinema, à medida em que faz parte da propagação de afirmações de verdade, seja corroborando ou contestando, produz o componente subjetivo da realidade social. Por isso o cinema é capaz também de produzir materialidade nas dinâmicas sociais de grupos minoritários através dos processos de singularização provenientes desse dispositivo. O cinema, ao produzir subjetividades contra hegemônicas, possibilita a diminuição dos discursos preconceituosos e também uma imagética que incentiva sujeitos marginalizados a se perceberem como capazes de ocupar espaços que historicamente lhes foram negados. O “Sementes - Mulheres Pretas no Poder”, sendo uma obra proposta como uma produção de imagética que enxerga que os cargos políticos podem ser ocupados por mulheres negras, assim como o “Soccer Boys” mostrando que os espaço voltados para o futebol podem ser acolhedores para o público LGBTQ+ e o “EscutaRio”, como exemplo que pessoas em situação de vulnerabilidade habitacional são

plenamente capazes de criar narrativas para obras audiovisuais, são exemplos dessa constituição de realidade social a partir do cinema.

Pensando nessas questões aplicadas especificamente às obras aqui estudadas, foi indagado aos participantes se eles consideraram que a obra deles tem algum impacto em quem assiste e se ela apresenta um outro olhar para que os discursos excludentes sejam repensados e combatidos. Ludmila disse que espera que, com a entrada do “EscutaRio” nos festivais, o público que assista aos episódios exibidos pare de ignorar pessoas em situação de rua e passe a olhá-las para além de uma visão que atribui periculosidade a elas. Ela diz que a obra em questão faz isso a partir do momento que entrega a câmera para os alunos da oficina, valorizando “a subjetividade de cada um e a humanidade de cada um e permite que cada um se retrate como quer ser visto”. Dessa forma, o projeto produz imagens distintas dos discursos segregadores e busca mostrar para o público que essas pessoas também são capazes de narrarem-se.

Butler (2015), ao pensar a questão da produção de subjetividades que não reconhecem a vida de determinados grupos como passíveis de luto, apresenta um caminho para combater esse processo de exclusão a partir do reconhecimento do outro como humano. E a proposta do “EscutaRio” é justamente essa. Ludmila, em vários momentos, coloca que o projeto busca a produção desse olhar para pessoas em situação de vulnerabilidade habitacional como seres humanos e não como um refúgio social que habita as ruas. Isso é feito à medida em que o projeto, com as narrativas autorais dos alunos, mostra que essas pessoas são plenamente capazes de narrarem-se além de suas mazelas e privações, apresentando suas perspectivas sobre a cidade e seus sonhos.

Um outro ponto importante na forma como o “EscutaRio” se formulou como um processo de singularização que foge da produção subjetiva que toma as pessoas em situação de vulnerabilidade habitacional como sujeitos descartáveis está na forma com que, através do audiovisual, a websérie consegue registrar essas pessoas por uma narratividade criativa e autônoma, ao invés de tomá-las como dados sobre aglomerado de vidas dissidentes. Foucault (2006b), ao descrever como determinados grupos e sujeitos foram marginalizados como homens infames, diz que aqueles que fugiram da norma padrão foram sistematizadamente excluídos ou encarcerados; tendo suas vidas reduzidas exclusivamente ao contato que essas pessoas tiveram com o poder na forma do registro de seus aprisionamentos, como prisões e sanatórios. Com o “EscutaRio”, a vida dessas pessoas foi eternizada em um registro escrito a

partir de suas próprias subjetividades e não em uma transformação de suas vidas em números de uma estatística sobre pessoas em situação de rua ou em extrema pobreza. Isso subverte a lógica que olha para essas pessoas como uma massa homogênea de refugo humano.

Vogel diz que é complicado falar sobre o impacto de sua obra em outras pessoas, pois ele não pode falar por elas, mas que nota diferença quando acompanha uma exibição dependendo do contexto. Ele cita o exemplo de quando o “*Soccer Boys*” foi exibido no CineFoot, já que a curadoria e o público ali tinha como foco o futebol, o que fez a obra chegar de forma distinta do que aconteceu em outros festivais com foco em questões LGBTQ+ ou de direitos humanos. Algo que foi discutido sobre as atividades de exibição acompanhadas nesta cartografia. Sobre como a obra apresenta um outro olhar para que esses discursos preconceituosos sobre homens gays sejam repensados e combatidos, o diretor diz que a obra em si só tentou contar a história do time Beescats e como essa lógica excludente é combatida pela existência do time.

Emoção é a resposta de Clementino sobre como *Romão* impacta o espectador da obra; tanto por “*Romão*” apresentar uma figura histórica do movimento negro que muitas vezes não recebeu tanto destaque como outros nomes, quanto por ser uma entrevista póstuma. E sobre a forma que a obra busca impactar a público apresentando um outro olhar sobre os discursos preconceituosos que o grupo social abordado sofre, Clementino acredita que “eventuais racistas até parem para ouvi-lo falar o que ele fala dessas questões de uma maneira muito bem construída, muito clara, mesmo que você venha a discordar no final, a informação vai ser passada, vai ser assimilada e vai ficar como uma informação referencial”.

Julia diz que a forma como o “*Sementes - Mulheres Pretas no Poder*” apresenta um outro olhar para esses discursos preconceituosos está em sua produção imagética e sobre a diversidade de protagonistas documentas que dialogam com vários segmentos da sociedade já que há uma candidata pastora, há uma transsexual, há uma professora e outras. E com essa produção de uma imagética que desassocia as mulheres negras do lugar doméstico, apresentando o caminho até o poder político por múltiplas trajetórias de vida, Julia diz que o *Semente* produz o impacto de fazer as pessoas perceberem que é possível acreditar na candidatura de mulheres negras, ou de mulheres em geral. E ela tem notado, nos debates, o público relatando que o filme produziu esse interesse por acreditar na mudança política elegendando pessoas que representam os interesses de classes sociais menos favorecidas.



Ainda sobre a percepção dos participantes sobre como o espectador recebe a obra, foi indagado a eles quais públicos almejam alcançar com esse projetos e qual experiência eles esperaram proporcionar. Ludmila, Vogel e Clementino disseram que não fizeram o filme para um público específico, mas sim para que a discussão suscitada pela obra chegue ao maior número de pessoas possíveis. Vogel e Clementino complementam dizendo que não querem que a obra fique restrita apenas ao grupo social abordado ou a pessoas que já estão acostumadas a discutir essas problemáticas, que a obra tem que chegar a setores da sociedade que não estão acostumados com essa discussão. O que difere da resposta de Julia, que disse que o “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” foi feito peito para mulheres negras e juventude periférica. Isso porque o longa tem uma proposta de servir como material de politização com o intuito de desenvolver, nesse público, uma prioridade em buscar eleger representantes políticos que de fato o represente.

E quanto à experiência que almejou proporcionar ao espectador, Ludmila disse que foi o de promover uma melhor relação do público com as ruas a partir de um outro olhar que tome as pessoas em situação de rua como humanos plenos e não uma ameaça em potencial ou algo que precisa ser ignorado. Vogel respondeu que é propor a reflexão sobre o tema, de fazer o público pensar. Clementino foi curto em sua resposta dizendo que espera promover empatia e emoção como experiência. E Julia diz que espera uma experiência de questionamento e também de reconhecimento.

O processo de subjetivação promovido pelo cinema como dispositivo não alcança apenas o público, mas também a equipe que faz a obra, já que a produção também é um processo de coemergência subjetiva. Logo, essa questão não diz respeito apenas à relação do público com a obra, mas também do cineasta com sua produção. Por isso foi perguntado aos participantes como o processo de produção dessa obra ou projeto os afetou como pessoa. Ludmila diz que a experiência de produção a afetou de forma positiva e relata: “Eu conheci doze pessoas que compartilharam suas histórias comigo, suas histórias de vida e as suas histórias criativas, suas histórias subjetivas. E eu compartilhei essas histórias com o mundo através do site do ‘EscutaRio’”.

Vogel diz que se viu em alguns momentos da entrevista do Douglas e isso o ajudou perceber padrões comportamentais que ele também teve ao longo de sua vida, principalmente em ambientes como os do futebol onde a expressão de sua própria identidade é desincentivada caso ela não performe heteronormatividade. Além disso, o filme como um

todo, ajudou-o a entender melhor a necessidade de se posicionar como mais veemência em função da luta contra a lgbtfobia; ele diz: “eu acho que eu fiquei mais ativista da causa LGBT depois do filme. Não que eu não fosse assim, mas eu acho que o filme me jogou mais nisso”.

A resposta de Clementino não relata as mudanças que ele observou nele em decorrência da produção, mas sobre como ele notou que ele já era outro quando o curta foi lançado em relação a quem era quando gravou a entrevista. Isso porque a obra só foi lançada quatro anos após ser gravada e muita coisa nesse tempo mudou, como a morte de Romão, a pandemia, quatro anos de governo Bolsonaro e também o formato do projeto — que foi inicialmente pensado como uma websérie, mas a obra foi lançada como curta em festivais após ter sido exibida para a família do falecido.

Julia diz que o “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” é um filme que toca e emociona e essa afetação é um movimento político; sendo assim, a produção da obra também diz sobre um lugar de afetabilidade e de sensibilização. Outro ponto importante foi que essa obra partiu de uma coletividade, tanto das pessoas que compuseram as equipes, quanto daquelas que ajudaram emprestando equipamentos no começo das filmagens; por isso essa experiência também serviu para acreditar na coletividade como uma aposta política de criação e produção.

Além dos processos de singularização que esse tipo de obra promove no público que a assiste, outras linhas de subjetivação podem ser observadas na inserção dessas produções nos territórios e nas dinâmicas sociais das pessoas e grupos filmados. Para indagar sobre isso foi perguntado de que forma as pessoas que foram abordada e, ou, fizeram parte da produção, foram afetadas por esse processo e se eles consideram que a inserção da produção cinematográfica, durante a produção dessa obra ou projeto, afetou de alguma forma as interações sociais e a dinâmica local do território onde ocorreu a produção. Ludmila, Vogel e Clementino citam também as pessoas que fizeram parte das produções e dizem que elas, assim como quem foi filmado, gostaram da experiência e de estar em contato com aquele projeto. Vogel diz que a obra serviu como divulgação para o time e para o movimento dos futebolistas gays. Ele relata ter notado um engajamento das pessoas que foram documentadas no curta em divulgar e promover a obra e que “eles souberam aproveitar esse protagonismo ali que eles tiveram e isso ajudou a surgirem outros times. Hoje já são três times aqui no Rio, três times gays e mais dois times trans. A gente está falando em cinco anos, de 2017 para cá”. Já Julia relata que a produção do “Sementes - Mulheres Pretas no Poder”, para as candidatas

documentadas, serviu como uma forma de processar o luto coletivo pelo assassinato de Marielle Franco. Muitas dessas mulheres eram próximas à vereadora e o crime aconteceu poucos meses antes das eleições. Como esse aumento no número de candidatas pretas a cargos políticos foi uma resposta à execução que tentou silenciar a jornada política de Marielle, o luto e revolta se transformaram nessa movimentação política, tudo acontecendo em um intervalo curto para que as envolvidas aprendessem a dimensão do que estava acontecendo. Julia conta que algumas delas relataram que só foram entender o que realmente aconteceu naquele momento com a produção do filme ou assistindo-o: “a Tainá me falou com todas as letras, é: ‘eu só entendi o que aconteceu quando eu vi o Sementes’”.

E sobre o contexto dos territórios adentrados e as dinâmicas sociais do grupos retratados nas obras, Ludmila diz que o “EscutaRio” foi produzido durante a pandemia do Covid-19 e que isso obrigou que o projeto e o espaço utilizado fossem preparados para atender às demandas de biossegurança. E como as oficinas aconteceram na fundação São Martinho, o projeto fez com que a instituição voltasse a abrir, já que ela estava fechada em função da pandemia, e o “EscutaRio” serviu como um pontapé para reviver aquele espaço. Vogel diz que a inserção de uma produção acaba afetando a dinâmica social do território por ter a presença da câmera no local e as pessoas presentes precisam lidar com isso, mas ele considera que isso não afetou negativamente a movimentação do território. Clementino, em sua resposta, pensou em como a obra pronta afetou um grupo específico, que foi o coletivo negro Marcos Romão da UFF; que agora, com o curta, tem a memória do ativista disponível em acervo. Julia não vê que a produção tenha afetado a dinâmica das pessoas documentadas, pois a obra acompanhou seis campanhas em constante movimentação, passando por vários territórios e lidando com muitas pessoas ao mesmo tempo; a presença da equipe filmando os acontecimentos era apenas mais um grupo de pessoas com câmeras em meio a muitos outros. Julia diz que acredita que a obra pronta impactou mais a dinâmica desse meio por servir como um material de divulgação da jornada dessas mulheres do que a produção em si.

Investigar essas linhas de subjetivação mostra como o cinema, proposto como uma ferramenta de produção imagética para um referencial semiótico contra-hegemônico aos discursos segregadores vigentes, diz respeito à micropolítica — sendo que a “problemática micropolítica não se situa no nível da representação, mas no nível da produção de subjetividade. Ela se refere aos modos de expressão que passam não só pela linguagem, mas também por níveis semióticos heterogêneos” (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 36). E para que essas linhas de subjetivação possam emergir desse dispositivo, é necessário que as linhas

de visibilidade e de enunciação propaguem uma outra visão de mundo através dos regimes de luz do cinema, assim como discursos questionadores através das narrativas e imagética apresentada. Algo que se aproxima do que Guattari e Rolnik (1996) dizem sobre como os processos de subjetivação partem de um agenciamento de enunciação, sendo que esse autores pensam o conceito de agenciamento como uma forma de pensar a produção de subjetividade ligando aspectos da vivência que podem ser tanto extraindividuais quanto infrapessoais:

A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação ou de semiotização não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egóicas, microsociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extraindividual (sistemas maquínicos, económicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, ou seja, sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, intrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagem e de valor, modos de memorização e de produção de ideias, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos e assim por diante). (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 39).

Por fim, sobre as linhas de subjetivação, no caso do cinema independente focado em grupos minoritários, feitos por e sobre modos de existências que destoam dos kits de subjetividade hegemônicos e padronizantes, essas linhas aqui estudadas dizem respeito a processos de singularização que promovem práticas questionadoras. E isso está diretamente ligado a uma micropolítica de reformulação dos jogos de saber-poder, que ocorre a partir da resistência dos grupos minoritários que utilizam esse dispositivo promovendo uma papel ativo no que Guattari e Rolnik (1996) chamam de revolução molecular: “O que caracteriza os novos movimentos sociais não é somente uma resistência contra esse processo geral de serialização da subjetividade, mas também a tentativa de produzir modos de subjetivação originais e singulares, processos de singularização subjetiva” (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 54). Dessa forma, o cinema como dispositivo pode ter um papel importante na luta contra discursos segregadores e na promoção de modos de ser que fujam das imposições do capitalismo através de kits de subjetividades segmentarizantes:

Dessa forma, encontrar em diversos modelos de regimes de signos diferentes sua "função existencializante", ou seja, sua potencialidade de fazer aflorarem novos modos de subjetivação. No contexto da sociedade de consumo, tal descentramento permite ver no tipo de subjetividade que o capitalismo promove apenas um modo de ser (entre tantos possíveis). Modo que se condensa em torno do valor do capital e tende a sobrepor-se a outros modos. Subjetividade monocórdia que se pretende instalar como a única. Estilhaçar o sujeito em subjetividades significa multiplicar os universos de referência com os quais poderemos ter uma experiência mais rica de nós mesmos no mundo, processo contínuo de autocriação. (BURROWES, 1999, p. 58).

### 6.3.5 Linhas de fuga

Além de pensar em como o cinema como dispositivo promove mudanças subjetivas no público e nas dinâmicas sociais dos grupos filmados, um outro aspecto de singularização que pode ser observado nessas produções, já que se trata de um cinema independente, está nas mudanças que ocorrem também na própria técnica cinematográfica enquanto ferramenta artística e regimento de linguagem. Andrade e Alves (2021) afirmam que o cinema, quando feito por grupos minoritários, podem reformular a técnica cinematográfica e a forma de se produzir imagem por essa ferramenta. Por isso, foi investigado também como a produção de cinema independente feita por, e sobre, grupos minoritários também se constitui como singularização à linguagem cinematográfica.

Deleuze (1996), ao descrever as linhas que compõem os dispositivos, apresenta quatro das mais importantes para se pensar esse objeto de estudo, porém, o autor não propõe que essa sistematização seja universal e redutora. Por isso, outras linhas podem ser pensadas como pertinentes a pesquisas que tomem os dispositivos como objeto de estudo. Inicialmente, algumas questões do roteiro de perguntas foram elaboradas para compor a categoria de indagação a respeito das linhas de subjetivação; porém, durante a escrita desta dissertação, foi notado que esse estudo investigou um outro tipo de linha, e algumas dessas questões originalmente pensadas para discutir as linhas de subjetivação, junto às perguntas a respeito do entendimento dos participantes sobre o que é cinema independente, foram agrupadas para discutir essa outra categoria de componente do cinema como dispositivo. Deleuze e Guattari (2007) descrevem as linhas de fuga, que são as que dizem respeito à diferenciação, ao escape dos processos de subjetivação hegemônicos; uma alternativa às linhas de segmentarização que costumam massificar as subjetividades com modos de ser e agir pré-prontos, assim como os entregues nos kits de subjetivação; elas dizem respeito à mudança, à reformulação. E como o cinema independente é entendido aqui como um cinema menor em comparação à linguagem cinematográfica comercial, podemos entender a constituição dessa diferenciação da sétima arte como uma linha de fuga à linguagem cinematográfica hegemônica.

A conceituação de arte menor e arte maior vem do estudo de Deleuze e Guattari (1977) sobre como a literatura de Kafka se constitui em uma literatura menor uma vez que produz uma linguagem literária que rompe com os padrões da literatura hegemônica. E essa diferenciação no regime de linguagem artístico se dá pela apropriação da ferramenta pelo

grupo que a utiliza. Dessa forma, é presumível que, se um tipo de arte é produzido por um grupo marginalizado, os discursos e forma de comunicação serão adaptados para dar conta de expressar as subjetividades que vivenciam modos de existência contra-hegemônicos. Logo, um cinema feito por/sobre grupos minoritários produzirá uma diferenciação na linguagem cinematográfica. Assim como a literatura feita por minorias faz, sendo que: “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. No entanto, a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização” (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 25). Por isso foi necessário entender como o tipo de cinema aqui estudado é percebido como uma diferenciação de linguagem em relação aos modelos padrões da sétima arte e depois como é observada essa desterritorialização da técnica em função de uma aproximação e adaptação aos modos de ser abordados nas obras. A problemática da diferenciação da linguagem não foi focada nesta dissertação, porém esse tópico foi observado junto às linhas de fuga, além de não poder ser completamente evitado já que esta pesquisa considerou o cinema independente como um cinema menor partindo da perspectiva de Deleuze e Guattari (1977) sobre literatura menor e de Burrowes (1999; 2010) que complementa essa conceituação pensando na relação entre menor/maior na arte como um todo.

Para investigar como o cinema independente focado em grupos minoritários é entendido por esses participantes como uma reformulação da linguagem cinematográfica, foi indagado sobre a diferenciação do tipo de cinema que produzem em relação ao cinema comercial de grande público. Para isso, foi necessário primeiro compreender qual é o entendimento deles sobre o que é cinema independente e Ludmila respondeu que é um cinema autônomo quanto a visão criativa do cineasta — um dos critérios apresentados por Simis (2018) para delimitar o que é cinema independente. Vogel foca em como a produção se dá por uma movimentação que conta com apoio coletivo para que a obra seja realizada mesmo sem um orçamento que consiga contratar uma grande equipe; o diretor também considera que esse tipo de cinema possui uma inventividade para lidar com as dificuldades que produções com pouca verba encontram: “é muito difícil fazer, fazer um filme, um filme é uma arte muito cara, e aí você tem que criar alternativas. Então eu acho que o cinema independente é meio esse cinema que cria alternativas pra poder acontecer”. Clementino define o cinema independente como um tipo de produção que consegue existir fugindo da lógica comercial; logo, o cinema independente seria aquele que se coloca como uma linha de fuga à apropriação da sétima arte como um produto de entretenimento que é moldado pela

lógica do mercado. Julia pensa que o cinema independente diz respeito ao que ela chama de “contra-cinema”, o que está sendo apresentado aqui como cinema menor; para a documentarista, o cinema independente resiste nesse contra-cinema, que é uma reformulação da linguagem cinematográfica fugindo dos padrões. Essa definição de Julia exemplifica o que Deleuze e Guattari (1977) chamam de desterritorialização da língua como uma forma de escape dos padrões hegemônicos da arte maior para que possa emergir uma arte menor.

Para aprofundar no tema desta pesquisa, foi solicitado aos participantes que eles descrevessem o que seria um cinema independente focado em grupos sociais. Ludmilla diz que o cinema independente consegue desenvolver narrativas com temas políticos já que há, nesse tipo de produção, liberdade criativa. Isso se aproxima do que Vogel disse quando o roteiro de entrevista perguntou sobre as linhas de forças e o diretor discorreu sobre o cinema independente fugir da necessidade de criar produtos que agrade todos os públicos, inclusive os conservadores, para garantir uma maior margem de lucro. O cinema independente não só possibilita linhas de fuga, como ele já é uma linha de fuga para que a produção cinematográfica escape dessas demandas. Vogel diz que o cinema independente focado em grupos sociais é um tipo de cinema que relata as mobilizações desses grupos. Dessa forma, esse tipo de produção também se constitui como uma mobilização desses movimentos sociais uma vez que a obra em si serve como registro de memória, acervo imagético e divulgação das ações e práticas de coletivos ligados a algum grupo minoritário; algo que foi observado nas falas dos participantes ao longo das atividades da pesquisa. Clementino diz que não consegue descrever o que seria um cinema independente focado em grupos sociais, pois esse tipo de movimento cinematográfico contra-hegemônico é sempre um campo em disputa. Ele cita o exemplo do cinema negro que ainda não é delimitado, afirmação que é corroborada por Ventura, Oliveira e Borges (2020). Julia fala sobre a forma como o cinema independente é uma reformulação de linguagem por quem faz e, pensando ele feito por grupos sociais, essa adaptação reflete o grupo em questão; ela diz que isso é uma possibilidade “de tomar para si também essa forma de comunicar e fazer arte”. Isso é corroborado por Andrade e Alves (2021) quando os autores afirmam que o cinema feito por grupos minoritários como cosmopoética do pensamento decolonial também se reformula quanto a sua técnica e forma de produzir imagens em função da vivência do grupo que está produzindo; assim como por Deleuze e Guattari (1977) quando os autores descrevem como a apropriação de uma linguagem artística por um grupo minoritário produz diferenciação da forma padrão daquela língua.

Foi indagado também se o cinema maior se preocupa em retratar grupos sociais e sobre a percepção dos participantes quanto ao que difere o cinema independente do cinema comercial em relação às preocupações éticas, estéticas e políticas. Ludmila, Vogel e Julia disseram que o cinema comercial se preocupa sim em retratar grupos sociais, mas que precisa ser analisado de que forma isso acontece. Clementino diz que existe essa preocupação no cinema comercial, mas que o cinema voltado para o grande público está ficando atento à questão da representatividade porque surgiram nichos com focos em questão de raça, gênero e sexualidade. A resposta de Clementino demonstra que a aproximação do cinema comercial com problemáticas sociais é fomentada por um interesse de mercado; logo, isso diz respeito a uma forma como o capitalismo consegue se apropriar, inclusive dos debates sociais por uma segmentarização que mercantiliza essas discussões como nicho de mercado.

Quanto à diferenciação entre o cinema menor e o maior nas apostas éticas, estéticas e políticas, Ludmila e Vogel dizem que no cinema independente, pela liberdade criativa do cineasta, essas apostas ficam na responsabilidade do realizador da obra; já no cinema maior, essas apostas são afetadas pelos jogos de interesse comercial de quem financia o projeto. Pelo mesmo motivo apresentado por Vogel e Ludmila, de que as apostas éticas, estéticas e políticas são de responsabilidade do realizador, Julia diz que, às vezes, não há diferença entre o cinema independente e o comercial pois o primeiro também pode corroborar com a manutenção de preconceitos e promover produções tóxicas — à nível de ambiente de trabalho —, se o realizador da obra não tiver uma boa conduta profissional. A resposta do Clementino foge da pergunta e apresenta uma comparação entre cinema maior e menor em relação às possibilidades de produção e distribuição.

Deleuze e Guattari (1977) defendem que existem três características que definem a literatura menor, sendo elas: a “desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 28). A ramificação do individual no imediato-político foi observada nas obras estudadas nesta pesquisa toda vez que essa forma de fazer cinema estava completamente implicada na utilização do dispositivo para denunciar e combater os discursos segregadores que afetam o grupo minoritário abordado; assim como quando, nas atividades de exibição do filme “Sementes - Mulheres Pretas no Poder”, o filme é apresentado como uma estratégia de politização. O agenciamento coletivo de enunciação foi observado quando as linhas de subjetivação, de visibilidade e de enunciação foram descritas com base nos dados produzidos nas atividades de entrevista, de conversa livre e de exibições uma vez que foi observado,



nessas experiências, como o cinema independente focado em grupos minoritários se constitui como uma promoção de enunciações que emergem através da coemergência da obra, com o público e a experiência de exibição; um encontro que gera processos subjetivos por distintas variáveis e produz regimes de sensibilização sobre as questões abordadas; o que exemplifica a definição de agenciamento coletivo de enunciação conforme descrita por Burrowes (2018):

Quer dizer: os enunciados expressam e evocam os agenciamentos coletivos; distribuem e reforçam significações baseadas numa certa ordem, própria ao agenciamento coletivo do qual se originam. Lembremo-nos que a noção de agenciamentos coletivos criada por Deleuze e Guattari delimita arranjos em que se articulam múltiplas variáveis, de conteúdo (relativo às concretudes e suas misturas) e de expressão (relativo aos regimes de signos). O modo de seleção e articulação dessas variáveis, a forma constante que elas assumem, obedecem a pressupostos implícitos e caracterizam o agenciamento. Esses pressupostos implícitos constituem a enunciação e envolvem variáveis discursivas e não discursivas. (BURROWES, 2018, p. 241-242)

E para investigar se houve, nesse processo de produção cinematográfica, desterritorialização da língua, foram elaboradas questões com o objetivo de indagar como esse tipo de cinema precisou adaptar sua técnica e linguagem para se constituir como uma arte menor. Para isso foi indagado aos participantes se o modo, ou técnica, de produção cinematográfica sofreu alterações para retratar o grupo abordado e adentrar o território filmado. Ludmila relata que o “EscutaRio”, por ser um projeto que parte de oficinas onde cada episódio apresenta propostas de produção distintas, proporcionou uma experiência de constante mudança para dar conta de realizar todas as narrativas e lidar com esse tipo de coletividade. Quanto a adentrar o território, Ludmila diz que utilizou a abordagem que utilizaria com qualquer pessoa ou grupo, foi até o local onde havia um grupo de pessoas em situação de rua, explicou o que seria o projeto e perguntou quem queria participar. Então o “EscutaRio”, para encontrar e abordar os participantes, não precisou se adaptar. Porém, pelo que foi discutido na conversa livre, observado nas obras e na exibição do CineFoot e em outras perguntas da entrevista, o projeto produziu imagens respeitando o processo criativo dos alunos, que não são pessoas do meio audiovisual; logo, a imagética e forma de contar essas histórias apresenta um conjunto de diferenciações sobre como filmar e compor uma narrativa, já que cada episódio foi trabalhado por ideias e visões distintas. Cada uma dessas singularidades foi trabalhada pela equipe do “EscutaRio” que é do audiovisual, fazendo com que as ideias proposta pelos alunos se misturassem à técnica de produção da equipe. Isso diz sobre um equilíbrio entre a diferenciação e uma técnica cinematográfica aberta a se permitir mudar pelas criações dos alunos. Cada episódio possibilitou reformulações singulares da

linguagem cinematográfica que só poderiam ser elaboradas por subjetividades que vivenciam o mundo de um locus social específico.

Vogel concorda que o contato com o grupo que está sendo retratado na obra produz um desenvolvimento em sua técnica cinematográfica e que as adaptações em como filmar são naturais do processo. Ele exemplifica que isso varia bastante dependendo do grupo abordado e território adentrado: em outra experiência de produção, documentado bailes da terceira idade, o diretor encontrou bastante resistência dos idosos, explicando que havia casos até de pensionista que não queria ser filmada, por ter medo de descobrirem que ela tinha um novo companheiro e, por causa disso, perder a pensão; já no caso do “Soccer Boys” todos do time apoiaram a ideia do curta e estavam interessados em serem filmados. O diretor acrescenta que isso era até algo dito pelos membros do time documento como uma piada entre eles: que por ser um time de homens gays, todos gostavam de aparecer.

A coletividade é um ponto central para o que Julia respondeu, principalmente pela necessidade de encontrar uma diretora negra para tocar o projeto pois ela, como mulher branca, não considerava que deveria dirigir a obra sozinha, pois a aposta ética de cinema que a documentarista trabalha entende a importância de ter as subjetividades ouvidas — não só no conteúdo da obra, mas também tocando o projeto. Quanto à adaptação em função do território adentrado, o “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” teve dois pontos principais nesse quesito: o primeiro foi o de conseguir acompanhar e documentar as mulheres que protagonizam o longa em constante deslocamento em função da campanha política, fazendo com que as equipes de produção do filme se deslocasse por vários lugares e eventos; o segundo foi que a produção começa sem um tempo prévio de preparação, já que a ideia surgiu pouco tempo antes do início das campanhas e sem orçamento, o que forçou a produção a iniciar imediatamente contando com o apoio dos profissionais envolvidos com o audiovisual do Rio de Janeiro.

Isso mostra que, assim como as linhas de visibilidade, enunciação e subjetivação dependem da coemergência entre o público, a obra e a experiência de exibição para produzir processos de singularização, é a junção entre a técnica cinematográfica da equipe de produção e o grupo que está sendo filmado que possibilita diferenciação na linguagem cinematográfica. O que gera um cinema menor que se coloca como linha de fuga aos padrões imagéticos hegemônicos. Isso diz respeito à abertura que esse tipo de cinema independente possui para reverberar subjetividades que vivenciam outros modos de existência por fazerem

parte de um grupo marginalizado. A coletividade também é outro ponto muito importante, pois ela potencializa essa coemergência entre as subjetividades diversas e a técnica cinematográfica já estabelecida. Se essas produções não tivessem se permitido adaptar aos grupos e territórios retratados, e abraçá-los como um novo modo de filmar, essas diferenciações na linguagem cinematográfica não aconteceriam.

Sobre o “Romão”, Clementino diz que é o mesmo *modus operandi* que ele tem em outros trabalhos, no qual ele enxerga uma história e busca garantir o registro daquela pauta. Então ele não precisou adaptar-se para esse projeto específico. Ele diz que seu *modus operandi* é estar com uma câmera e, quando encontra uma história que quer contar, ele simplesmente começa a gravar. Então o cineasta já possui uma longa experiência em produzir um cinema que não exija muitos recursos.

Pensando nessas adaptações na linguagem cinematográfica em função das obras, foi perguntado aos participantes como o processo de produção desses projetos os afetou como cineastas. Essa questão foi formulada como um contraponto às outras, focando na reflexão sobre a experiência desses trabalhos e deixando de lado uma indagação direta sobre a adaptação técnica, permitindo à pesquisa visualizar essa problemática por ângulos distintos. Ludmila narra algumas produções do “EscutaRio” em sua resposta exemplificando como cada uma delas serviu de aprendizado para ela como cineasta, e também como pessoa já que não dá para desvincular essas duas instâncias. Alguns episódios do “EscutaRio” a fizeram aprender outros modelos de filmagem, como: “trazer um formato televisivo pra dentro do cinema”. Além de que cada episódio exigiu uma demanda de direção diferente, tanto para lidar com os alunos — sendo que a equipe precisou lidar com diferentes adolescentes e alguns deles eram bastante desinibidos, outros não —, quanto para produzir diferentes formatos em várias locações. Vogel conta que o “Soccer Boys” foi o primeiro projeto dele sendo responsável por tocar a produção e liderar a equipe, então esse trabalho o fez sentir-se mais capacitado como diretor. Julia relata que ela e a Éthel tiveram a preocupação de que o “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” tivesse uma linguagem direta com o público alvo, que é a juventude negra, então elas precisaram adequar sua linguagem cinematográfica para conseguir atingir esse público, como colocar trilha sonora, que é uma coisa pela qual Julia não possui preferência. Ela também relembra algo que foi falado na atividade de conversa livre: como precisou tirar do “Ameaçados” informações que estariam no curta como texto escrito e colocá-las como narração em áudio, algo que ela não gosta, mas que foi preciso fazer pois o público alvo da obra são pessoas em assentamento e algumas delas podem não

saber ler. Então, a decisão de como passar informações, ou de como aproximar-se do público, são questões estéticas da linguagem cinematográfica que precisam ser adaptadas na montagem de cada obra e Julia diz que: “esses momentos assim me transformam nesse sentido, né? de como abrir mão, abrir mão da minha, da minha individualidade como cineasta pelo coletivo.” Já Clementino não relata mudanças nesse sentido pois já tinha experiência com esse tipo de produção.

Com isso fica claro que essa aposta ética, estética e política de um cinema feito por/sobre grupos minoritários possibilita linhas de fuga onde a técnica e linguagem cinematográfica se adaptam em função das subjetividades marginalizadas abordadas. O cinema maior e seus padrões de linguagem não somem ou são substituídos nesse processo, eles se fazem presentes; mas, com o encontro e a coemergência de devires não hegemônicos, a linguagem cinematográfica evolui e a imagética produzida encontra outras formas de enunciar, formulando assim um cinema menor; logo, as linhas de visibilidade e enunciação são afetadas por essas linhas de fuga dos padrões de linguagem, possibilitando assim as linhas de subjetivação. É sobre uma diferenciação que não substitui por completo os padrões de linguagem já estabelecidos, mas que promove fissuras na rigidez, permitindo liberdade criativa:

As línguas menores produzem asperezas no uso da maior. É isso: um uso que se inventa dentro da língua padrão, fazendo soltar nela as nuances, as oscilações, contra a homogeneidade. Tal uso se faz com as dificuldades, não dominando a língua, mas atacando-se a ela. Maior e menor existem em relação: a língua padrão entra num devir menor, mas então é a língua inteira que sente e se distende, trabalhada pelas diferenças que a atravessam. (BURROWES, 1999, p. 45)

Outro ponto importante sobre as linhas de fuga no cinema independente é o de que, como as produções não precisam se adequar às demandas do mercado, esse tipo de cinema possibilita que narrativas que não são do interesse do grande público possam ser filmadas. Sem esse tipo de espaço de produção, o cinema seria limitado à lógica mercadológica e só existiriam imagens já esperadas pelo público<sup>37</sup>. Portanto, toda a imagética produzida não teria porque romper com os discursos hegemônicos já que, no capitalismo mundial integrado, segundo Guattari e Rolnik (1996), os desejos, principalmente os de consumo — e o cinema

---

<sup>37</sup> Nesse cenário, pode até haver filmes com temáticas sociais e que se coloquem como a produção de uma imagética pautada em combater lógicas excludentes. Eventualmente, obras assim emergem como *blockbusters* e conseguem atingir grandes públicos com narrativas e imagens que empoderam grupos que costumam ser apresentados na tela de forma marginalizada. Como um filme de super-herói com foco em negritude, por exemplo. Entretanto, para que filmes assim surjam, é necessário que haja uma demanda de mercado para que as grandes corporações se interessem em investir nessas obras; caso não, esses projetos são engavetados pois o objeto primordial do cinema comercial é lucrar e não o impacto social.

comercial se baseia em vender filmes como produtos de entretenimento — são manufaturados por processo subjetivos massificantes; então uma arte presa à lógica mercadológica só produziria narrativas que ajudassem a manter os interesses do capital. Só o cinema independente, livre das imposições mercadológicas, abre espaço para narrativas inesperadas.

Por fim, é importante salientar que o estudo sobre as linhas de fuga no cinema como dispositivo precisam de um aprofundamento maior do que foi possível fazer nesta dissertação. Pois para falar em linhas de fuga, é necessário pensar nas linhas de segmentarização e isso exigiria um trabalho com um direcionamento diferente do que foi traçado neste estudo. Sendo que precisariam ser destrinchados os padrões hegemônicos segmentarizados na sétima arte, o que exigiria um outro arcabouço teórico e delimitação metodológica. Assim como não coube nesta dissertação investigar e descrever quais são os padrões que configuram cinema como arte maior para que pudesse ser exemplificado de onde foge o cinema menor. Toda essa conceituação sobre arte menor em Deleuze e Guattari (1977) se pauta em uma questão de linguagem e padrões hegemônicos que este estudo não se propôs a aprofundar devido ao tempo e direcionamento, sendo necessários outros caminhos para que isso fosse melhor desenvolvido. Entretanto, as linhas de fuga do cinema como dispositivo apareceram no estudo e elas não poderiam ser cortadas, por isso foi necessário categorizá-las na sistematização proposta, fazendo dessa seção algo inesperado que surgiu nesta pesquisa e não pôde ser ignorado.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve três objetivos específicos. O primeiro foi cartografar os processos de produção de projetos audiovisuais com foco em temáticas referentes a grupos sociais minoritários, isso foi atingido graças à participação dos cineastas que compuseram o plano comum da cartografia junto de suas obras. Participantes que possibilitaram três tipos de atividade de campo garantindo que esse objetivo fosse atingido; sendo elas: as conversas livres, as entrevistas e as exposições. Essas atividades possibilitaram que a cartografia acontecesse em uma pesquisa pautada na vivência e experimentação do campo e objeto de estudo delimitado.

O segundo objetivo específico foi o de investigar se os realizadores desses projetos percebem o cinema como uma ferramenta política no combate aos processos de exclusão social aos quais esses grupos vêm sendo historicamente submetidos. Dada a produção de dados obtida a partir das atividades, ficou claro que sim, que a produção de cinema independente aqui estudada é categoricamente pautada por uma aposta ética e política na criação de uma estética preocupada em combater lógicas excludentes e seus discursos segregadores. Isso foi observado na forma como os participantes descreveram seus processos de produção, o que mostrou que foi recorrente uma preocupação em garantir que os grupos abordados na obra sejam ouvidos e que sua criatividade, intelectualidade e engajamento social sejam o foco projetado na tela, em vez de sua estigmatização.

E o terceiro objetivo específico foi o de investigar se há impactos nos processos de produção de subjetividade e reprodução de discursos notados por esses produtores de cinema independente. Essa investigação se deu principalmente nas atividades de conversa livre e entrevistas onde os participantes descreveram suas percepções sobre essa problemática, demonstrando que enxergam sim o papel do cinema como um fator atuante no processo de subjetivação no público, nos grupos filmados e também na própria equipe de produção que é afetada pelo processo de produção de suas obras. Como isso ocorre é argumentado e descrito na seção “6.3 As linhas que compõem o cinema como um dispositivo” onde os dados produzidos nas atividades da cartografia foram juntados ao referencial teórico para destrinchar cinco linhas que compõem o cinema como dispositivo dos modos de subjetivação. Nesta seção foi observado como as linhas de visibilidade, enunciação, força, subjetivação e de fuga ocorrem de forma interligada no cinema para possibilitar um dispositivo capaz de denunciar as lógicas excludentes, assim como propor um repensar dos

discursos segregadores que são direcionados aos grupos minoritários. O cinema como um dispositivo dos modos de subjetivação não é um produto pronto, mas sim um processo por onde enunciações e processos de singularização ocorrem em função da coemergência entre a obra, o público e a experiência de exibição; um processo subjetivo que não atinge apenas o público, mas também a quem produz os filmes e o próprio cinema como expressão artística, que é reformulado quando grupos minoritários o utilizam como ferramenta política.

Dessa forma, conclui-se que esta pesquisa atingiu seu objetivo geral de investigar se o cinema tem sido visto por cineastas independentes focados em grupos minoritários como uma ferramenta nos processos de subjetivação que possuem o intuito de combater discursos segregadores. Porém, essa pesquisa teve como método a cartografia, então além de verificar se o objetivo de produção de conhecimento foi ou não atingido, e como, é necessário avaliar a validação desse método. Sobre isso Passos e Kastrup (2014) estabelecem que a validação da pesquisa cartográfica deve ser feita em “três níveis de avaliação — a autoavaliação realizada pelo próprio pesquisador, a avaliação pelos participantes da pesquisa e a avaliação por pares —, o que vem a compor a ideia de uma validação distribuída.” (PASSOS e KASTRUP, 2014, p. 206).

O primeiro nível é avaliado a partir do momento que esta dissertação descreve, com argumentos embasados na literatura sobre a metodologia escolhida, como o processo de produção de conhecimento aqui realizado se baseia nos preceitos da cartografia — o que é feito a partir da seção de metodologia. “Validar uma pesquisa cartográfica é avaliar suas avaliações, isto é, confirmar ou corroborar tanto os procedimentos e seus efeitos, quanto as diretrizes com as quais a pesquisa se orienta.” (PASSOS e KASTRUP, 2014, p. 204). Um dos motivos para a análise das atividades, na dissertação, ocorrer junto à descrição delas, e não separadamente em capítulo de resultados, foi porque a cartografia não avalia apenas o conhecimento produzido e seus efeitos, mas também o processo de pesquisa; logo, a análise da experiência de pesquisa foi uma autoavaliação da aplicação do método cartográfico. Passos e Kastrup (2014) defendem que o acesso à experiência, a produção de efeitos e a consistência cartográfica são indicadores dessa autoavaliação da pesquisa, então foi pertinente que eles fossem acrescentados ao longo da escrita. O último nível é avaliado durante a orientação de mestrado e pela banca de defesa da dissertação, o que configura uma validação pelos pares. E, para avaliar o segundo nível, foi aproveitada a atividade de entrevista para indagar aos participantes sobre a experiência que eles tiveram durante esta pesquisa.

A primeira pergunta sobre esse tópico foi a abertura de espaço, no roteiro de entrevistas, para que o ou a participante pudesse falar de qualquer assunto que considerasse pertinente e que não fora abordado durante a atividade. Para isso foi indagado se havia algo a mais que eles gostariam de falar. Ludmila e Clementino disseram que não. Vogel e Julia também disseram que não a princípio, porém trouxeram complementações em seguida. O primeiro disse que considera importante pesquisas como esta tomando o cinema como elemento atuante em nossa sociedade e acrescenta que são necessários estudos nesse sentido focados no esporte. Julia abre um espaço de reflexão para os seus projetos futuros, pensando em como a coletividade que ela experienciou durante a produção do “Sementes - Mulheres Pretas no Poder” é algo que ela está apostando mais, como chamar outras pessoas para trabalhar em seu próximo filme sobre o Massacre de Eldorado, chamando roteirista e diretora de fotografia, sendo que antes ela costumava fazer isso tudo sozinha; além disso, Julia também diz que explorar a linguagem cinematográfica mais experimental é algo que ela está querendo reaver em futuros projetos, que era algo que fazia quando estava em Cuba.

Depois foi perguntado se as perguntas da entrevista os fizeram pensar em algo novo sobre o tema ou perceber algo nele de outra forma. Esse questionamento buscou tensionar os participantes sobre o impacto da pesquisa neles, porém essa reflexão sobre a experiência estava muito fresca, já que acontecia naquele momento e eles disseram que ainda não sabiam dizer como aquilo os afetou, porém já tinham pistas sobre. Ludmila disse que coloca nessa pesquisa uma expectativa de que o projeto seja difundido em outros meios e consiga alcançar outras pessoas. Vogel diz que sempre que se “para pensar sobre algo, para falar sobre algo, você acaba refletindo, revendo questões, né? Percebendo algumas coisas que você talvez não tivesse percebido assim” e complementa dizendo que passou a pensar na importância dos festivais como um espaço de divulgação como um ponto importante para esta pesquisa, por isso compartilhou um artigo dele sobre o percurso do “Soccer Boys” por esses espaços e a importância desse tipo de evento para o cinema independente. Clementino diz que, até então, não surgiu nada novo pois ele já havia discutido e refletido sobre isso em várias outras entrevistas; só que nesta, por se tratar de um pesquisa acadêmica, ele relata: “eu sou talvez mais cuidadoso com como vai servir, o que eu vou falar”. Julia diz que, como a entrevista pergunta muito sobre a influência do cinema atual, essa experiência a fez, junto a um livro que ela está estudando sobre a relação cibernética dos humanos com as redes sociais virtuais, refletir sobre como o cinema, segundo ela, como possibilidade de transformação social pelo



audiovisual, está passando por uma transição, perdendo espaço para as novas mídias virtuais e “se tornando um pouco vintage”.

Como esta pesquisa pode servir de modelo de desenho metodológico para outros trabalhos acadêmicos, além de ser importante questionar o que poderia ser melhor trabalhado na entrevista, foi perguntado aos participantes se eles acrescentariam alguma pergunta ao roteiro caso o aplicassem a outro cineasta. E todos disseram que não. A entrevista foi longa e com quarenta e nove questões, mas eles concordaram que todas foram necessárias para investigar o objeto de estudo delimitado de forma não superficial e vaga, quando conversamos sobre as atividades; portanto, não havia perguntas a acrescentar.

Por fim, foi solicitado que eles descrevessem como foi a experiência de ter participado da entrevista e da pesquisa como um todo. Clementino e Julia puderam responder melhor essa pergunta pensando na experiência da cartografia completa, pois a atividade da entrevista foi o último encontro com eles; já Ludmila e Vogel não, já que essa foi a primeira atividade deles e suas respostas só poderiam se referir à experiência vivenciada durante a entrevista. A finalização com Ludmila e Vogel ocorreu na atividade de conversa livre e nela eles relataram que a experiência de pesquisa possibilitou um espaço de reflexão e que foi um percurso bastante positivo.

Ludmila disse que a atividade foi boa, que ela gostou de refletir sobre os assuntos indagados e que acha que passou a entender melhor as coisas que ela aprendeu com o projeto “EscutaRio”: “acho que eu aprendi muito com esse projeto. Foi muito importante pra mim”. Vogel, como também é um pesquisador e está no doutorado, viu na pesquisa uma troca de práticas acadêmicas, como, por exemplo, a maneira de fazer uma entrevista e como foi estar no lugar de entrevistado, algo que ele diz ter sido uma experiência nova. Clementino disse que a experiência nesta pesquisa foi a de: “revisitar algumas memórias, organizar algumas coisas que eu acho que se teve algum gatilho, ele vai bater mais tarde”, além de, assim como Vogel, conversar sobre o lado acadêmico dessa produção de conhecimento e como ele está ansioso para ver os resultados deste processo. Julia também coloca a experiência da pesquisa como algo positivo que possibilitou um espaço de reflexão sobre sua prática: “falar contigo sobre as coisas que eu faço me ajudam a realizar, lembrar ou reforçar coisas que talvez passem batido no dia a dia de realização. É bom falar, refletir sobre isso”.

Com essas respostas, o segundo nível de validação da cartografia, a avaliação dos participantes, é considerada satisfatória. Não apenas pelos participantes relatarem que a

experiência foi positiva, até porque não “se espera que a pesquisa seja válida apenas se forem positivos os efeitos da intervenção que ela faz sobre a realidade investigada. O importante é que, na validação, possamos avaliar, nos três níveis, os processos disparados e as transformações geradas” (PASSOS e KASTRUP, 2014, p. 231). E essas movimentações decorrentes em função da produção de conhecimento proposta não ocorrem apenas durante a inserção da pesquisa no campo, mas é esperado que os processos disparadores desta cartografia continue a reverberar à medida que os resultados produzidos nesta pesquisa sejam divulgados em forma de artigos e sejam incorporados a outras pesquisas. Os participantes terão acesso, além deste texto que será público, à transcrição das entrevistas e também serão convidados para a defesa desta dissertação.

Quanto a experiência do pesquisador durante a realização deste estudo, pode-se dizer que a pesquisa possibilitou uma imersão em um campo artisticamente rico e o contato com pessoas que fizeram muito mais do que participar da pesquisa cedendo seu tempo e conhecimento, mas também possibilitaram acolhimento e amizade para habitar a cidade e a rede pela qual o cinema como território existencial se articula. Os participantes da cartografia, assim como seus amigos e familiares com os quais o pesquisador teve contato, tornaram-se conexões tanto para futuras pesquisas, quanto para mobilizações políticas, parcerias artísticas e amizades pautadas em uma coletividade pronta para o apoio mútuo em outros projetos. Sendo um exemplo disso, eu ter me oferecido para ajudar em futuras produções cinematográficas dos cineastas que compuseram o plano comum desta cartografia. Além dos aspectos pessoais proporcionados com essa experiência de pesquisa, há também o aprendizado metodológico que será levado para outros estudos; como a utilização desse modelo de investigação de dispositivos dos modos de subjetivação, cuja a sistematização dos dados produzidos é feita separando as implicações observadas pelas linhas que compõem o dispositivo para posteriormente descrever como elas se articulam. Essa estratégia possibilitou um direcionamento da atenção do cartógrafo no campo e uma organização do estudo que facilitou a análise e escrita da dissertação; por isso, a metodologia empregada aqui será reaproveitada em outras pesquisas, como o projeto de doutorado que terá como objeto de estudo projetos com foco em politização, entendendo-os como dispositivos dos modos de subjetivação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, C. A. O.; ALVES, Á. R. J. B. O cinema como cosmopoética do pensamento decolonial. **Logos**, [S.l.], v. 27, n. 3, jan. 2021. p. 80-96

AGAMBEN, G. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, G. **Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AITA, E. B.; FACCI, M. G. D. Subjetividade: uma análise pautada na psicologia histórico-cultural. **Psicologia em Revista**, v. 17, n. 1, 2011. p. 32–47.

ALMANSA, S. E.; FISCHER, R. M. B. Da caverna à sala escura: o sonho de um gesto. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 41, 2020. p. 1-13.

ARENDT, H. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Diagrama e texto, 1983. 344p.

ARENDT, H. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 832p.

BARROS, L. M. R.; BARROS, M. E. B. O problema da análise em pesquisa cartográfica. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia: A experiência da pesquisa e o plano comum**. v.2. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 175-202.

BARROS, L. P.; KASTRUP, V. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 52-75.

BARROS, M. E. B.; SILVA, F. H. Pista da atividade: O trabalho do cartógrafo do ponto de vista da atividade. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia: A experiência da pesquisa e o plano comum**. v.2. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 128-152.

BARROS, N. C. F. O movimento escola sem partido e a popularização do ódio aos docentes. **Em Tese**, Florianópolis, v. 18, n. 2, set./dez., 2021. p. 142-167.

BARROS, R. B.; PASSOS, E. Diário de bordo de uma viagem-intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 172-200.

BATISTA, L.; GUIMARÃES; M. L.; BAÚ, A. C. “E agora, José?”: infâmias de um qualquer na cidade. **Revista Ambiente: Gestão e Desenvolvimento**, v. 10, n. 1, Jul. 2017. p. 183-195.

BAUMAN, Z. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 176p.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

BERTEN, A. Despolitização, desmotivação e legitimidade. **LOGEION: Filosofia da informação**, Rio de Janeiro, v. 3 n. 2, mar./ ago. 2017. p. 34-56.

BURROWES, P. C. **O universo segundo Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Editora FVG, 1999.

BURROWES, P. C. Cinema, entretenimento e consumo: uma história de amor. **Revista Famecos**, Porto Alegre, nº 35, abr/2008. p. 44-50.

BURROWES, P. C. Sobre anjos, arte e outras vozes: o universo de Arthur Bispo do Rosário. In: CORRÊA, G. B.; LIMA, R. G. (Org.). **O homem, a arte, o inconsciente: confluências**. 1ed. Rio de Janeiro: UERJ, 2010. p. 73-93.

BURROWES, P. C. Sobre criatividade, tempo e pensamento em diferentes áreas das Indústrias Criativas. **Revista Mídia e Cotidiano**, v. 12, n. 2, 31 ago. 2018. p. 230-244.

BUTLER, J. **Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CANABRAVA, V. L. G. A recusa do tempo e suas implicações na subjetividade. **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, v. 28, n. 2, 2008. p. 330-343.

CARDOSO JR., H. R. Ontopolítica e diagramas históricos do poder: maioria e minoria segundo deleuze e a teoria das multidões segundo peirce. **Veritas**, Porto Alegre, v. 57, n. 1, jan./abr. 2012. p. 153-179.

CARVALHO, V. Modos de subjetivação no cinema e na arte: um olhar sobre as instalações de Eija-Liisa Ahtila. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, dez. 2011. p. 89-101.

CASTRO, G. S. O idadismo como viés cultural: refletindo sobre a produção de sentidos para a velhice em nossos dias. **Galaxia**, São Paulo, Online, n. 31, abr. 2016. p. 79-91.  
<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016120675>

COSTA, B. R. L. Bola de Neve Virtual: O Uso das Redes Sociais Virtuais no Processo de Coleta de Dados de uma Pesquisa Científica. **Revista Interdisciplinar de Gestão Social**, Salvador, v.7, n.1, jan./ abr. 2018. p. 15- 37.

COSTA, M. H. B. V. da. Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens filmicas. **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, n. 3 (60), set./dez. 2009. p. 15- 37.

DAVSON, F. P. S. O cinema como fonte histórica e como representação social: alguns apontamentos. **História Unicap**, Recife, v. 4 , n. 8, jul./dez. de 2017. p. 263-273.

DELEUZE, G. **O mistério de Ariana**. Ed. Vega – Passagens. Lisboa, 1996. Disponível em: [https://www.uc.pt/iii/ceis20/conceitos\\_dispositivos/programa/deleuze\\_dispositivo](https://www.uc.pt/iii/ceis20/conceitos_dispositivos/programa/deleuze_dispositivo). Acesso em: 30/05/2022

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Kafka - por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, v. 1. 2007.

DEUSDARÁ, B; ROCHA, D. **Análise Cartográfica do discurso: temas em construção**. 1ª ed. Campinas: Mercado das Letras, 2021.

ESCÓSSIA, L; TEDESCO, S. O coletivo de forças como plano de experiência cartográficas. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 92-108.

FARINA, J. T.; FONSECA, T. M. G. O cine-pensamento de Deleuze: contribuições a uma concepção estético-política da subjetividade. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 26, n. 1. 2015. p. 118-124.

FERNANDES, S. **Sintomas mórbidos: a encruzilhada da esquerda brasileira**. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.

FISCHER, R. M. B. Pequena Miss Sunshine: para além de uma subjetividade exterior. **Pro-Posições**, v. 19, n. 2 (56), mai/ago. 2008. p. 47-57.

FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 269.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 27 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. In: Em H. L. Dreyfus, P. Rabinow. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1995. p. 231-249.

FOUCAULT, M. Isto Não É um Cachimbo. In: MOTTA, M. B. (Org.). **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, (Ditos & escritos ; 3), 2006a. p.247-263.

FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. In: MOTTA, M. B, (org). **Estratégia de poder-saber. Ditos e escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b. p. 199- 217.

FOUCAULT, M. **Segurança, Território, População**. Curso dado no Collège de France (1977 - 1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRANÇA, A. Foucault e o cinema contemporâneo. **Alceu**. Rio de Janeiro. v.5, n.10, jan./jun. 2005. p. 30-39.

FREITAS, S; TARGINO, J; GRANATO, L. A política cultural e o governo Bolsonaro. **Braziliana: Journal for Brazilian Studies**. v. 10, n. 1, 2021. p. 219-239.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

GOVIL, N. Os direitos globais de Hollywood. in: MELEIRO, A. (org). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado – Estados Unidos**. V. 4. São Paulo: Escrituras, 2007.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções de nosso tempo. **Educação e Realidade**, v. 22, n. 2, 1997. p. 15-46.

HENNIGEN, I.; GUARESCHI, N. M. F. A subjetivação na perspectiva dos estudos culturais e foucaultianos. **Psic. da Ed.**, São Paulo, 23, sem. 2006. p. 57-74.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Metodologia do Censo Demográfico 2010**. Rio de Janeiro, 2013. (Série Relatórios Metodológicos, v. 41). Disponível em: [https://ftp.ibge.gov.br/Censos/Censo\\_Demografico\\_2010/metodologia/metodologia\\_censo\\_d\\_em\\_2010.pdf](https://ftp.ibge.gov.br/Censos/Censo_Demografico_2010/metodologia/metodologia_censo_d_em_2010.pdf). Acesso em: 23 nov 2022.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **O Censo Demográfico 2000**. Rio de Janeiro, s/d. 2000 Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9663-censo-demografico-2000.html?edicao=9858&t=destaques>. Acesso em: 23 nov. 2022.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **O Censo Demográfico 2010**. Rio de Janeiro, s/d. 2011 Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9662-censo-demografico-2010.html?edicao=10503&t=destaques>. Acesso em: 23 nov. 2022.

IKEDA, M. G. Festivais de cinema e curadoria: uma abordagem contemporânea. **Rebeca** - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 11, n. 1, jul. de 2022. p. 181-202.

KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 32-51.

KASTRUP, V.; BARROS, R. B. movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 76-91.

KASTRUP, V.; PASSOS, E. Pista do Comum: Cartografar é traçar um plano comum. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia: A experiência da pesquisa e o plano comum**. v.2. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 15-41.

VACCARI, A. Resenha - Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red. **Revista CTS**, Buenos Aires, v. 4, n. 11 Jul. de 2008.

LOBO, L. F. **Os infames da história: pobres, escravos e deficientes no Brasil**. Rio de Janeiro: Lamparina / FAPERJ. 2008.

MAGRIS, E. Entre Empatia e Dissecação: o cinema ao vivo de Katie Mitchell. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, maio/ago. 2016. p. 186-205.

MARQUES, B. C. Ensaio e gesto em Jonas Mekas: da sobrevivência ao exílio, do exílio à aculturação na América. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, v. 74, n. 2, 7 jun. 2021.

MARTINS, E. C.; IMBRIZI, J. M.; GARCIA, M. L. Cinema, subjetividade e sociedade: a sétima arte na produção de saberes. uma experiência de extensão na Universidade Federal de São Paulo. **Revista de Psicologia**, Fortaleza, v.8 n.1, jan./jun. 2017. p. 75-86.

MARTINS, G. C. P.; FRANCISCON, M. W. Cinema e História: o caso do Cinema Bélico soviético do pós-guerra. **História, imagem e narrativas**. nº 14, abril/2012. p. 1-26.

MBEMBE, A. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro. n. 32, dez. 2016. p. 122-151.

MIRANDA, A. A. B. de. A (in)dignidade humana e a banalidade do mal: diálogos iniciais com o Hannah Arendt. **Revista de Políticas Públicas**, Rio de Janeiro, v. 22, 2018. p. 215-232.

NOBRE, J. C. A.; PEDRO, R. M. L. R. Reflexões sobre possibilidades metodológicas da Teoria Ator-Rede. **Cadernos UniFOA**, Volta Redonda, Ano V, n. 14, dez. de 2010. p. 47-56. Disponível em: <<https://revistas.unifoa.edu.br/cadernos/article/view/1018/904>>

OLIVEIRA JUNIOR, L. C. Retratos em movimento. **ARS**, São Paulo, v. 15, n. 31, dez. 2017. p. 183-208.

PARENTE, A. A. M. A encenação dos sonhos: imagens de Freud e de Benjamin. **Ágora**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, jan/jun 2014. p. 9-25.

PASSOS, E.; BARROS, R. B. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 17-31.

PASSOS, E.; EIRADO, A. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 109-130.

PASSOS, E.; KASTRUP, V. Pista da validação: Sobre a validação da pesquisa cartográfica: acesso à experiência, consistência e produção de efeitos. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia: A experiência da pesquisa e o plano comum**. v.2. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 203-237.

PEREIRA, K. R.; SIQUEIRA, L. A. R. Produção de “sujeitos descartáveis” e o cinema como resistência a essa lógica. **Anais da Jornada de iniciação científica UFES**, Vitória, 2020. p. 1-14.



PERRONE, C. M.; ENGELMAN, S. Novo cinema, nova loucura? **Psicologia & Sociedade**, Recife, v. 20, n.1, 2008. p.102-107.

POZZANA, L. Pista da formação: A Formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia**: A experiência da pesquisa e o plano comum. v.2. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 42-65.

ROCHA, D. Produção de subjetividade: A lição do homem que copiava. **D.E.L.T.A**, São Paulo, v. 23, n. 1, 2007. p. 97-26.

ROLNIK, S. Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização. in: LINS, D. (Org.). **Cultura e subjetividade. Saberes Nômades**. Campinas, 1997. p.19-24.

ROLO, R. F.; ROMAGUERA, D. C. L. Desejo, Cinema e Direito: por uma crítica do sujeito de direito, na pisada de Cláudio Assis. **Revista Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 4, dez. 2021. p. 2926–2953.

SADE, C; FERRAZ, G. C.; ROCHA, J. M. Pista da confiança: O ethos da confiança na pesquisa cartográfica: experiência compartilhada e aumento da potência de agir. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia**: A experiência da pesquisa e o plano comum. v.2. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 66-91.

SALGADO, L. S.; GATTI, M. A. Considerações sobre o sintagma “lugar de fala”: um operador de vozes empoderadas? **Discurso & Sociedad**, Espanha, v. 12, n. 3, 2018. p. 565-580.

SILVEIRA, R. C. G.; FREITAS, R. C. Definindo minorias: desafios, tentativas e escolhas para se estabelecer critérios mínimos rumo a conceituação de grupos minoritários. **Revista de Teoria e Filosofia do Estado**, Maranhão, v. 3, n. 2, Jul/Dez. 2017. p. 95-116.

SIMIS, A. “Cinema independente” no Brasil. **Revista Brasileira de História da Mídia**, São Paulo, v. 7, nº 1, jan./jun. 2018. p. 96-110.

SOUZA, C. S. O conceito de poder na concepção teórica de Carl Schmitt, Hannah Arendt e Michel Foucault. **Disciplinarum Scientia**. Série: Sociais Aplicadas, Santa Maria, v. 16, n. 1, 2020. p. 57-71.

STATISTA RESEARCH DEPARTMENT. WhatsApp in Brazil. **Statistics & Facts**. Nova York, 2022. Disponível em: [https://www.statista.com/topics/7731/whatsapp-in-brazil/#topicHeader\\_\\_wrapper](https://www.statista.com/topics/7731/whatsapp-in-brazil/#topicHeader__wrapper). Acesso em: 07 nov. 2022.

TAVARES, F.; IRVING, M.; VARGAS, R. O “ter humano” e os “kits de subjetividade”: uma perspectiva psicossociológica do consumo através da publicidade. **Conexões PSI**; v.2, n.2. Rio de Janeiro. 2014. p. 109-127.

TAVARES, F.; VARGAS, R. Processos de subjetivação e consumo: uma perspectiva psicossocial. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, nº 188, jan/2017. p. 155-165.

TEDESCO, S. H.; SADE, C.; CALIMAN, L. V. Pista da entrevista: A entrevista na pesquisa cartográfica: a experiência do dizer. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia**: A experiência da pesquisa e o plano comum. v.2. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 92-127.

VENTURA, H. L. R.; OLIVEIRA, S. S. R; BORGES, R. Cinema negro na educação antirracista: uma possibilidade de reeducação do olhar. **Revista Teias**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 62, jul. de 2020. p. 294-303.

VIANA, N. O que são minorias? **Revista Posição**, [s.l.], v. 3, n. 9, 2016. p. 27-32.

VOGEL, C. G. Beescats Soccer Boys: A Luta Contra A Homofobia Entra Em Campo. **Esporte e Sociedade**, Niterói, v. 23, n. 32, mar. de 2021a. p. 1-16.

VOGEL, C. G. BeesCats Soccer Boys: na cidade do Rio de Janeiro, a ocupação do espaço urbano marca um gol contra a homofobia. In: CERDERA, F. P.; FREITAS, P. G. (Org.). **Cidade, Espaço e Tempo**. Rio de Janeiro: e-Publicar, ed. 1, v. 1, 2021b. p. 10-23.

VOGEL, C. G. Close certo na telona: O futebol gay e os festivais de cinema como elementos na luta contra a homofobia. **Rebeca**, São Paulo, v. 11, n. 1, jun. de 2022. p. 93-119.

WASKO, J. O porquê de Hollywood ser global. in: MELEIRO, A. (org). **Cinema no mundo**: indústria, política e mercado – Estados Unidos. V. 4. São Paulo: Escrituras, 2007.

#### **FILMOGRAFIA:**

A Batalha do Passinho. Direção: Emílio Domingos. Produção de Julia Mariano e Emílio Domingos. Rio de Janeiro, 2013.

AMEAÇADOS. Direção: Julia Mariano. Produção de Comissão Pastoral da Terra (CPT) Marabá (PA). Rio de Janeiro, 2014. Online. Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/ameacados/>. Acesso em: 23 mar. 2023.

ANJO de Chocolate. Direção: Clementino Junior. Rio de Janeiro, 2013. Online. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xaEhq5TjDbA&t=495s>. Acesso em: 23 mar. 2023.

BIXA Travesti. Direção: Kiko Goifman e Claudia Priscilla. Produção de Kiko Goifman. Brasil: Válvula Produções, 2018.

DEMOCRACIA em vertigem. Direção: Petra Costa, Tiago Pavan, Joanna Natasegara, Shane Boris. Brasil: Netflix. Televisão. 2019.

DESDE junho. Produção de Julia Mariano. Rio de Janeiro: Noix Cultura, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/@juliamariano8572>. Acesso em: 23 mar. 2023.

DO Corpo da Terra. Direção: Julia Mariano. Produção de Bernardo Vaz. Rio de Janeiro, 2016. Online. Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/do-corpo-da-terra/>. Acesso em: 23 mar. 2023.

ESCUTARIO. Produção de Ana Rosa Tendler e Renata Fazzio. Rio de Janeiro: Noix Cultura, 2022. Disponível em: <https://escutario.com.br/#filmes>. Acesso em: 23 mar. 2023.

PALCO de Luta. Direção: Iberê Carvalho. Produção de Camila Ciolin Larissa Rolim. Brasil: Pavirada Filmes, 2022.

ROMÃO. Direção: Clementino Junior. Rio de Janeiro, 2022.

SEMENTES: Mulheres Pretas no Poder. Direção: Julia Mariano e Éthel Oliveira. Produção de Julia Mariano. Rio de Janeiro: Taturana Mobilização Social, 2020.

SOCCKER Boys. Direção: Carlos Guilherme Vogel. Rio de Janeiro, 2018.

TREM do Soul. Direção: Clementino Junior. Rio de Janeiro, 2021.

## **APÊNDICE A - REGISTRO DE CONSENTIMENTO LIVRE ESCLARECIDO**

### **1) Título do protocolo do estudo**

“O cinema como ferramenta de resistência: Uma cartografia sobre a produção de cinema independente de grupos minoritários.”

### **2) Convite**

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa no âmbito do curso de mestrado do programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social – EICOS, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Antes de decidir se gostaria de participar, é importante que você entenda porque o estudo está sendo feito e o que ele envolverá. Leia cuidadosamente as informações a seguir e sinta-se à vontade para solicitar outras informações. Não tenha pressa de decidir se deseja ou não participar desta pesquisa.

### **3) Qual é o objetivo do estudo?**

Esta pesquisa tem como objetivo investigar se projetos independentes e autônomos de audiovisuais, focados em grupos minoritários, pensam a produção de cinema como uma possibilidade para combater discursos que naturalizam lógicas excludentes. Tendo como foco no processo da pesquisa investigar se essa produção de obras cinematográficas é vista pelos grupos que a realizam como uma ferramenta de resistência política, que se propõe a fomentar novos processos subjetivos com o intuito de tensionar e questionar discursos que normatizam preconceitos e processos de exclusão.

### **4) Como o estudo será realizado?**

Para a realização desta pesquisa será proposta uma cartografia que visa acompanhar os processos de produção de projetos audiovisuais que tenham como foco de trabalho as temáticas referentes a grupos sociais minoritários. Assim, o pesquisador irá acompanhar as atividades de produção de obras que estejam em andamento; seja gravações, edição do material, edição da obra. Esse acompanhamento ocorrerá em um espaço de três meses, não é previsto um número mínimo ou máximo de visitas ao campo durante esse período (sendo que o campo será pensando como qualquer lugar onde a produção das obras audiovisuais estejam sendo realizadas), isso dependerá da disponibilidade do participante.

**5) Por que eu fui escolhido(a)?**

Você foi convidado a fazer parte desta pesquisa por integrar um projeto de produção de cinema independente que faz parte do tema deste trabalho. Caso você concorde, sua participação consistirá em narrar o processo de produção de cinema independente durante o acompanhamento cartográfico que o pesquisador realizará através dos encontros.

**6) No que consiste minha participação?**

Sua participação consistirá em viabilizar a presença do pesquisador durante as atividades de produção das obras em andamento, as datas e horários serão agendadas de acordo com o cronograma já estabelecido para a produção da obra, o pesquisador que irá se adequar a esses horários. O pesquisador irá observar e cartografar as atividades de produção de obras audiovisuais em curso e fará perguntas durante esse processo. As informações serão gravadas em formato de áudio, fotografia e vídeo e serão transcritas para a futura seleção de trechos para a pesquisa. Antes da publicação deste trabalho, os trechos selecionados pelo pesquisador serão submetidos a você para o consentimento final. Os trechos não autorizados para publicação serão mantidos sob sigilo.

**7) Minha participação neste estudo será mantida em sigilo?**

Esta pesquisa prima pelo anonimato do entrevistado, se for o seu desejo. Caso você se sinta confortável com a publicação de seu nome e dados de sua trajetória pessoal, solicitamos que informe abaixo.

**8) Eu tenho que participar?**

Não. Sua participação é voluntária e você não terá nenhum custo para participar. Nenhum incentivo ou recompensa financeira é prevista pela sua participação nesta pesquisa.

**9) Eu posso desistir de participar?**

Sim. A qualquer momento você pode desistir de participar e retirar seu consentimento. Sua recusa ou desistência não lhe trará nenhum prejuízo pessoal ou profissional.

**10) Quais são os eventuais riscos ao participar do estudo?**

Esta pesquisa apresenta riscos mínimos para os participantes, uma vez que serão utilizados recursos para preservar a identidade dos mesmos. Existe o risco de constrangimento e

desconforto durante os encontros, no entanto, caso isso venha a acontecer, você terá direito a se abster das atividades ou desistir da participação, a qualquer momento, sem nenhum prejuízo para si.

Devido à pandemia do SARS-CoV-2, existem riscos à saúde inerentes a interações presenciais necessárias à realização da cartografia. Conforme estabelecido pelas “orientações para condução de pesquisas e atividade dos CEPs durante a pandemia provocada pelo coronavírus SARS-CoV-2” de 01/04/2020, do Ministério da Saúde. Por isso, serão adotadas medidas com o foco na prevenção e no gerenciamento de todas as atividades de pesquisa, garantindo ações primordiais à saúde que busquem minimizar prejuízos e potenciais riscos, além de prover cuidados com o intuito de preservar a integridade e assistência dos participantes e da equipe de pesquisa. Em observância às dificuldades operacionais decorrentes de todas as medidas impostas pela pandemia do SARS-CoV-2, iremos focar no interesse do participante da pesquisa, mantendo-o informado sobre as modificações do protocolo de pesquisa que possam afetá-lo, principalmente se houver ajuste na condução do estudo, cronograma ou plano de trabalho.

### **11) Quais são os possíveis benefícios desta pesquisa?**

Os resultados dessa pesquisa podem servir como material de estudo sobre a importância da produção de cinema independente focada em grupos minoritários; assim como servir para argumentar sobre a necessidade de políticas públicas que incentivem a produção de cinema que tenham como foco combater discursos segregadores e lógicas excludentes. Os resultados dessa pesquisa serão disponibilizados de forma pública e gratuita para estudantes e pesquisadores que se interessem por esse assunto no futuro.

### **12) Contato para informações adicionais**

É assegurado o livre acesso a qualquer informação adicional sobre este trabalho e suas consequências, antes, durante e depois da sua participação. A qualquer momento, caso você deseje obter mais informações sobre a pesquisa, poderá entrar em contato com o pesquisador Kaick Pereira, através do e-mail [kaick.pereira@ufrj.br](mailto:kaick.pereira@ufrj.br) e sua orientadora Patricia Burrowes, através do e-mail [patricia.burrowes@eco.ufrj.br](mailto:patricia.burrowes@eco.ufrj.br).

### **Declaração de Consentimento**

Declaro que quero participar dessa pesquisa e fui esclarecido(a) sobre os propósitos, os procedimentos que serão utilizados, riscos e a garantia do anonimato, se necessário, e de esclarecimentos constantes, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Não autorizo a publicação de meu nome e dados pessoais (anonimato)

Autorizo a publicação de meu nome e dados pessoais

Nome do(a) participante: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Nome do pesquisador: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

### **Dados da Instituição Proponente**

Instituto de Psicologia/UFRJ - Av. Pasteur, 250 - fundos CEP 22290-902 / Tel: (21) 3938-5329 Praia Vermelha - Rio de Janeiro / RJ Dados do CEP: Comitê de Ética em Pesquisa do CFCH – Campus da UFRJ da Praia Vermelha – Prédio da Decania do CFCH, 3º andar, Sala 30 – Telefone: (21) 3938-5167 – E-mail: cep.cfch@gmail.com. O Comitê de Ética em Pesquisa é um colegiado responsável pelo acompanhamento das ações deste projeto em relação a sua participação, a fim de proteger os direitos dos participantes desta pesquisa e prevenir eventuais riscos.

## **APÊNDICE B - ROTEIRO DE PERGUNTAS PARA ATIVIDADE DE ENTREVISTA**

- Nome:
  - Idade:
  - A sua identidade pode ser revelada nos resultados e produções provenientes desta pesquisa?
  - Como se referir a você no meio cinematográfico? Diretor, cineasta, produtor?
  - Obra, produtora ou projeto estudado nesta pesquisa:
1. Se considera um cineasta independente? Por quê?
  2. Qual o foco de suas produções? Por qual motivo?
  3. Esta obra aborda algum grupo social? Se sim, qual?
  4. (Caso a pergunta anterior tenha sido respondida) Por que decidiu fazer obras abordando esse grupo?
  5. Por que fez essa obra ou projeto específico?
  6. Você faz parte do grupo social abordado na obra?
  7. Por quais problemáticas sociais esse grupo social é afetado?
  8. Essas problemáticas são abordadas de alguma forma na obra? Se sim, como?
  9. Em suas outras produções, essas problemáticas são abordadas de alguma forma? Se sim, como?
  10. O grupo social em questão foi, de alguma forma, historicamente marginalizado? Se sim, como?
  11. (Caso a pergunta anterior tenha sido respondida) Quais discursos e preconceitos foram associados a esse grupo em função dessa marginalização?
  12. (Caso as duas perguntas anteriores tenham sido respondidas) A sua obra apresenta, de alguma forma, um outro olhar para que esses discursos preconceituosos sejam repensados e combatidos?
  13. Você considera que o cinema pode corroborar com os preconceitos banalizados sobre um determinado grupo social? Se sim como? Exemplifique.
  14. Considera que o cinema tem algum poder para impactar a percepção das pessoas sobre o mundo à sua volta? Se sim, como?



15. Considera que o cinema pode impactar a percepção da sociedade sobre grupos sociais? Se sim, como?
16. Considera que o cinema pode impactar a vivência de grupos sociais? Se sim, como?
17. Considera que a sua obra tem algum impacto em quem assiste? Se sim, qual?
18. Como o processo de produção dessa obra ou projeto te afetou como pessoa?
19. Como o processo de produção dessa obra ou projeto te afetou como cineasta?
20. De que forma as pessoas que foram abordadas e, ou, fizeram parte da produção foram afetadas por esse processo?
21. A produção dessa obra ou projeto se inseriu em algum território específico? Se sim qual?
22. Considera que a inserção da produção cinematográfica, durante a produção dessa obra ou projeto, afetou de alguma forma as interações sociais e a dinâmica local do território onde ocorreu a produção?
23. Como cineasta, o seu modo, ou técnica, de produção cinematográfica, mudou ou se adaptou, para retratar esse grupo social durante a produção dessa obra? Se sim, como?
24. Como cineasta, o seu modo, ou técnica, de produção cinematográfica, mudou ou se adaptou, para adentrar o território onde a produção da obra foi feita? Se sim, como?
25. Através das imagens e narrativas que aparecem nas telas, o que você acha que o cinema é capaz de permitir ver através dos filmes?
26. O que você acha, ou espera, que passe a ser visível através das imagens e narrativas apresentadas na sua obra ou projeto?
27. Como você enxerga a relação do cinema e suas narrativas com os discursos e afirmações de verdades que estão presentes em nossa sociedade?
28. Quais discursos ou afirmações de verdade você acha, ou espera, que as imagens e narrativas presentes na obra ou projeto digam ao público?
29. O que é dito e o que não é dito com essa obra?
30. Como essa obra ou projeto foi idealizada?
31. Foi necessário a participação ou apoio de outras pessoas, grupos ou instituições para que essa produção acontecesse? Se sim, quais e como?
32. Como essa produção foi possibilitada financeiramente?
33. O que é cinema independente para você?
34. Como você descreveria o cinema independente focado em grupos sociais?
35. Há algum tipo de rede, conexões, articulações para que um cinema independente focado em grupos sociais aconteça? Se sim, descreva?
36. Há dificuldades para que produções de cinema independente aconteçam? Se sim quais?

37. (Caso a pergunta anterior tenha sido respondida) Há algum tipo de apoio, seja do governo, da iniciativa privada ou da sociedade, para que o cinema independente seja possibilitado? Se sim, quais?
38. Você considera que seja necessária a criação de algum tipo de forma de apoio governamental para a viabilização do cinema independente? Se sim, quais e por quê?
39. Você conhece alguma forma de apoio para a produção de cinema focado em discutir as problemáticas experienciadas por grupos sociais específicos? Se sim, quais?
40. Quais são as diferenças entre o cinema independente e o cinema comercial de grande público a respeito das preocupações éticas, estéticas e políticas?
41. Você acha que o cinema comercial se preocupa em retratar grupos sociais? Explique.
42. Como você faz essa obra ou o esse projeto chegar ao público?
43. Há algum público específico que você deseja alcançar? Se sim, qual e como?
44. (Caso a pergunta anterior tenha sido respondida) Qual a experiência que você espera proporcionar para esse público com essa obra ou esse projeto?
45. Você pretende continuar fazendo cinema focado nesse grupo social ou em outro? Se em outro, qual ou quais?
46. Há algo a mais que você gostaria de falar?
47. As perguntas dessa entrevista te fizeram pensar em algo novo sobre esse tema ou perceber algo nele de outra forma? Se sim, fale a respeito?
48. Há alguma pergunta que você acha que faltou ou acrescentaria caso aplicasse esse questionário a outro cineasta?
49. Descreva a experiência que você teve ao responder a essas perguntas e a experiência de ter participado dessa pesquisa pensando também na atividade de conversa livre e, se houve, na presença da pesquisa durante as exibições.

## ANEXO A: PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

UFRJ - CENTRO DE FILOSOFIA  
E CIÊNCIAS HUMANAS DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO  
RIO DE JANEIRO



### PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

#### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Título da Pesquisa:** O cinema como ferramenta de resistência: uma cartografia sobre a produção de cinema independente de grupos minoritários.

**Pesquisador:** KAICK ROCHA PEREIRA

**Área Temática:**

**Versão:** 1

**CAAE:** 60321422.7.0000.5582

**Instituição Proponente:** Instituto de Psicologia (UFRJ)

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

#### DADOS DO PARECER

**Número do Parecer:** 5.538.051

#### Apresentação do Projeto:

A proposta submetida volta a sua atenção para o questionamento de como são produzidos e legitimados discursos que, em uma sociedade marcada por processos de exclusão social, banalizam como natural e corriqueiro o conjunto dos problemas decorrentes das opressões sofridas por grupos minoritários. O questionamento pretendido se dará no quadro da intersecção entre cinema e subjetividade. Como uma das artes mais consumidas no mundo e uma indústria gigantesca presente no cotidiano e imaginário de muitas pessoas, o cinema pode ser visto como um dispositivo dos modos de subjetivação por representar narrativas que mostram como a sociedade deve ser entendida. Enquanto tal, constitui-se em ferramenta para o necessário estudo de processos subjetivos usados para reproduzir ou combater a disseminação de lógicas excludentes. Deste modo, no quadro do estudo delineado, que se vale do cinema independente, realizado por grupos minoritários e a estes grupos destinado, o pesquisador propõe-se a repensar os conjuntos de problemas de grupos sociais, buscando encontrar processos de singularização na chamada sétima arte. Justifica a escolha do cinema independente por esse se configurar como uma prática decolonial, que se formula como resistência frente às lógicas excludentes. Como parte do estudo proposto, está uma cartografia que visa a investigar se projetos com foco em grupos sociais têm produzido obras cinematográficas como forma de resistência política a lógicas excludentes.

**Endereço:** Av Pasteur, 250-Praia Vermelha, prédio CFCH, 3º andar, sala 30

**Bairro:** URCA **CEP:** 22.290-240

**UF:** RJ **Município:** RIO DE JANEIRO

**Telefone:** (21)3938-5167

**E-mail:** cep.cfch@gmail.com

**UFRJ - CENTRO DE FILOSOFIA  
E CIÊNCIAS HUMANAS DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO  
RIO DE JANEIRO**



Continuação do Parecer: 5.538.051

**Objetivo da Pesquisa:**

A pesquisa proposta tem como seu objetivo primário investigar se o cinema tem sido visto, por projetos audiovisuais cujo foco está em grupos minoritários, como uma ferramenta nos processos de subjetivação que por intuito combate os discursos excludentes. Como seus objetivos secundários estão: a) cartografar os processos de produção de projetos audiovisuais que tenham como foco de trabalho as temáticas referentes a grupos minoritários; b) investigar se os realizadores desses projetos percebem o cinema como ferramenta política no combate aos processos de exclusão social aos quais esses grupos vêm sendo historicamente submetidos; c) indagar quais implicações e desdobramentos são percebidos, por produtores de cinema independente, nos processos de produção de subjetividade e reprodução de discursos a partir da produção e exibição de suas obras.

Em termos metodológicos, cumpre ressaltar que serão buscados produtores que possuam projetos de cinema independentes com foco em grupos sociais minoritários, vindo a ser selecionados até dois projetos que atendam a determinados critérios de inclusão e exclusão, e que aceitem participar da pesquisa. Como esta visa à seleção de representantes de coletivos (grupos), e não de participantes individuais, não se delimita número de pessoas antes do contato com os produtores de cinema independentes. Será considerada, junto a tais produtores, uma série de idas a campo para acompanhamento das atividades realizadas por cada um deles. Tais atividades englobam, por exemplo, reuniões, gravações, edição do material e exibição das obras. O campo da pesquisa não será necessariamente um espaço físico, mas sim, em atendimento ao método cartográfico, aquele da realização de trabalhos em que os membros desses projetos produzam seus conteúdos. A estimativa para a realização dos encontros e seu espaçamento, considerado o cronograma de trabalho dos escolhidos, é a de que a realização mencionada ocorra em um intervalo de três meses entre os meses de setembro e novembro de 2022. Especificamente com relação a critérios de inclusão e exclusão, convém destacar o principal de sua concepção. No conjunto dos critérios de inclusão, destacam-se a delimitação, o entendimento do que seja um filme, suas possibilidades de exibição fora das salas comerciais, o foco de trabalho dos realizadores e o eixo temático escolhido, o próprio pertencimento dos realizadores ao grupo social sobre o qual se debruçam em termos filmicos. Deste modo: a delimitação é estendida de modo a abranger um maior escopo de formatos; o entendimento de filme e cinema abarca produção em vídeo; a exibição cobre qualquer lugar, como festivais ou streams gratuitos de obras disponibilizadas publicamente através da internet; o foco de trabalho em conjuntos de problemas relacionados ao pertencimento a um determinado grupo social; a forma de fazer cinema dos realizadores ecoa as

**Endereço:** Av Pasteur, 250-Praia Vermelha, prédio CFCH, 3º andar, sala 30  
**Bairro:** URCA **CEP:** 22.290-240  
**UF:** RJ **Município:** RIO DE JANEIRO  
**Telefone:** (21)3938-5167 **E-mail:** cep.cfch@gmail.com

UFRJ - CENTRO DE FILOSOFIA  
E CIÊNCIAS HUMANAS DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO  
RIO DE JANEIRO



Continuação do Parecer: 5.538.051

próprias vozes do grupo de pertencimento e combate o processo de exclusão que os tomam como descartáveis à medida em que alteram o próprio mundo. Quanto aos critérios de exclusão, esses alcançam projetos financiados por grandes empresas e dirigidos ao mercado cinematográfico, as demandas do mercado e de grandes corporações de mídias. Já o financiamento por meio de editais elaborados por governos municipais, estaduais ou federal não é considerado como fator excludente. Constitui-se, porém, em fator de exclusão a possibilidade de obtenção de financiamento atrelada a exigências de intervenção, por parte do investidor, no conteúdo da obra.

**Avaliação dos Riscos e Benefícios:**

A pesquisa apresenta riscos mínimos para os participantes, uma vez que serão utilizados recursos para preservar a identidade dos mesmos. O proponente aponta o risco de constrangimento e desconforto durante os encontros, contornado pela explicitação do direito do participante a se abster das atividades ou desistir da participação, a qualquer momento, sem nenhum prejuízo para si. Quanto à pandemia do SARS-CoV-2, existem riscos à saúde inerentes a interações presenciais necessárias à realização da cartografia, o que é contrabalançado pela adoção, de acordo com as recomendações do Ministério da Saúde relativas à prevenção e ao gerenciamento de todas as atividades de pesquisa, garantindo-se ações primordiais à saúde que busquem minimizar prejuízos e potenciais riscos, além de prover cuidados com o intuito de preservar a integridade e assistência dos participantes e da equipe de pesquisa. Em observância às dificuldades operacionais decorrentes de todas as medidas impostas pela pandemia do SARS-CoV-2, o proponente coloca seu foco no interesse do participante da pesquisa, mantendo-o informado sobre as modificações do protocolo de pesquisa que possam afetá-lo, principalmente em face da possibilidade de ajuste na condução do estudo, cronograma ou plano de trabalho. Com relação aos benefícios, o proponente acentua o fato de que os resultados da pesquisa podem servir como material de estudo sobre a importância da produção de cinema independente cujo foco está em grupos minoritários. Da mesma forma, pode servir à argumentação sobre a necessidade de políticas públicas que incentivem a produção de cinema com foco no combate aos discursos segregadores e lógicas excludentes. Por fim, os resultados da pesquisa serão disponibilizados de forma pública e gratuita para estudantes e pesquisadores que venham a ter interesse no aprofundamento do assunto.

**Endereço:** Av Pasteur, 250-Praia Vermelha, prédio CFCH, 3º andar, sala 30  
**Bairro:** URCA **CEP:** 22.290-240  
**UF:** RJ **Município:** RIO DE JANEIRO  
**Telefone:** (21)3938-5167 **E-mail:** cep.cfch@gmail.com

**UFRJ - CENTRO DE FILOSOFIA  
E CIÊNCIAS HUMANAS DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO  
RIO DE JANEIRO**



Continuação do Parecer: 5.538.051

**Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:**

Proposta de pesquisa bem elaborada e meritória.

**Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:**

O termo apresentado (TCLE) é adequado, claro e objetivo.

**Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

O projeto está aprovado.

**Considerações Finais a critério do CEP:**

**Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:**

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1970586.pdf	28/06/2022 11:06:08		Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.pdf	27/06/2022 18:44:35	KAICK ROCHA PEREIRA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	ProjetoDetalhado.pdf	27/06/2022 18:44:21	KAICK ROCHA PEREIRA	Aceito
Folha de Rosto	folhaDeRosto.pdf	27/06/2022 18:42:02	KAICK ROCHA PEREIRA	Aceito

**Situação do Parecer:**

Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**

Não

RIO DE JANEIRO, 21 de Julho de 2022

\_\_\_\_\_  
**Assinado por:**  
**ERIMALDO MATIAS NICACIO**  
**(Coordenador(a))**

**Endereço:** Av Pasteur, 250-Praia Vermelha, prédio CFCH, 3º andar, sala 30  
**Bairro:** URCA **CEP:** 22.290-240  
**UF:** RJ **Município:** RIO DE JANEIRO  
**Telefone:** (21)3938-5167 **E-mail:** cep.cfch@gmail.com