

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
PSICOSSOCIOLOGIA DE COMUNIDADES E ECOLOGIA SOCIAL - EICOS

ADRIANA CARNEIRO DE SOUZA

NARRATIVAS DE SI:
PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES EM CINECLUBES NA BAIXADA FLUMINENSE

Rio de Janeiro
2022

INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
PSICOSSOCIOLOGIA DE COMUNIDADES E ECOLOGIA SOCIAL - EICOS

NARRATIVAS DE SI:
PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES EM CINECLUBES NA BAIXADA FLUMINENSE

Dissertação 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.

Orientação: Profa. Dra. Beatriz Akemi Takeiti (UFRJ)
Co-orientação: Profa. Dra Ana Paula Alves (UERJ)

Rio de Janeiro
2022

D243n DE SOUZA, ADRIANA CARNEIRO
NARRATIVAS DE SI: PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES EM
CINECLUBES NA BAIXADA FLUMINENSE / ADRIANA CARNEIRO
DE SOUZA. -- Rio de Janeiro, 2022.
131 f.

Orientadora: BEATRIZ AKEMI TAKEITI.
Coorientadora: ANA PAULA ALVES.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Programa
de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e
Ecologia Social, 2022.

1. Psicossociologia de comunidades. 2.
cartografia. 3. subjetividades. 4. cineclubes. 5.
Baixada Fluminense . I. TAKEITI, BEATRIZ AKEMI ,
orient. II. ALVES, ANA PAULA, coorient. III. Título.

Não conheço nenhum sujeito de nenhum povo nosso que saiu sozinho pelo mundo. Andamos em constelação.

Aílton Krenak

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos que tornou possível a produção desta pesquisa e a continuidade de meus estudos no ensino superior.

Agradeço profundamente aos meus familiares, minha maior rede de apoio que, forte como uma teia, amparou os passos que me trouxeram até aqui.

Aos meus entrevistados, a quem dedico esta pesquisa e sem os quais ela não teria sido possível.

Às queridas professoras e orientadoras Beatriz Takeiti e Ana Paula Alves pela confiança, pela parceria e por acompanharem minha trajetória com afeto e rigor.

Às professoras Lucimara Rett, Ana Lucia Enne, Monica Machado Cardoso e ao professor Guilherme Alderado pela participação nesta banca de avaliação.

Aos amigos de trajetória que me acolheram, ouviram e apoiaram durante os momentos mais difíceis deste percurso.

Às professoras, professores e colegas do programa Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social - EICOS/UFRJ, onde tive a oportunidade de partilhar e esperar o mundo que queremos para o futuro.

Muito obrigada.

RESUMO

O presente trabalho investigou o impacto da prática coletiva na produção de subjetividades em sujeitos que atuam em coletivos audiovisuais na Baixada Fluminense do Rio de Janeiro, Brasil. A pesquisa buscou a constituição e/ou afirmação de enunciados identitários através da produção de entrevistas biográficas em sujeitos que participaram dos cineclubes Mate com Angu, Buraco do Getúlio e Facção Feminista, na Baixada Fluminense, do Rio de Janeiro. Com abordagem qualitativa, caráter exploratório e cartográfico, apoia-se teórico e metodologicamente sobre as noções de sujeito e subjetividade propostas por Félix Guattari, Gilles Deleuze e Michel Foucault, a noção de implicação proposta por René Lourau e cartografia de Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Suely Rolnik. Para a produção de dados, utilizou-se da realização de entrevistas biográficas. A partir das entrevistas foram empreendidas análises de conteúdo (BARDIN, 2011). Utilizando núcleos de significação levantados nas narrativas dos sujeitos, foram elencadas três grandes categorias chamadas de territórios existenciais que foram analisadas à luz dos conceitos de periferia e dos estudos de gênero de Tiaraju D'Andrea, Silvia Federici, Lelia González e Paulo Freire. A Baixada Fluminense aparece como um território físico que possui o estigma da violência que se coloca como um agenciamento sobre o qual incidem outros marcadores de opressão que atravessam a produção de subjetividade destes sujeitos que os atualizam e recriam.

Palavras-chave: Psicossociologia de comunidades; cartografia; subjetividades; cineclubes; Baixada Fluminense

ABSTRACT

This work investigates the impact of collective activity on the production of subjectivities in those who perform audiovisual collectives in Baixada Fluminense of Rio de Janeiro, Brazil. The research sought the formation and/or affirmation of identity statements through biographic interviews with subjects who performed the filmclubs Mate com Angu, Buraco do Getúlio and Facção Feminista, in Baixada Fluminense. With a qualitative approach, exploratory and cartographic character, it is theoretically and methodologically based on the notions of production subjectivity proposed by Félix Guattari, Gilles Deleuze and Michel Foucault, the notion of implication proposed by René Lourau and cartography by Eduardo Passos, Virgínia Kastrup and Suely Rolnik. For the analysis of the biographical interviews, it has used content analyzes (BARDIN, 2011). Using meaning cores collected in the subjects' interviews, three major categories (existential territories) were elected. The data was analyzed under the concepts of periphery and gender studies, as Tiaraju D'Andrea, Silvia Federici, Lelia González. The Baixada Fluminense appears as a physical territory that has the stigma of violence is placed as an one more markers of oppression factor that cross the production of subjectivity of these subjects who update and recreate them.

Key words: Psychosociology of communities; film clubs; Baixada Fluminense; subjectivities; cartography.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Título: Narrativas de Si: Produção de Subjetividades em Cineclubes na Baixada Fluminense

Autora: Adriana Carneiro de Souza

Dissertação submetida ao Corpo Docente do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre.

Aprovada por:

Profa. Dra. Beatriz Takeiti – Orientadora

Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social – EICOS/UFRJ

Profa. Dra. Ana Paula Alves - Co-orientadora

Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas - PPGCECC/UERJ

Profa. Dra. Lucimara Rett

Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social - EICOS/UFRJ

Profa. Dra. Ana Lucia Enne

Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades - PPCULT / UFF

Rio de Janeiro
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Instituto de Psicologia

Programa EICOS – Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social

Ata de Defesa de Mestrado

Às 14:00 hs do dia **22/01/2022**, o(a) aluno(a) **ADRIANA CARNEIRO DE SOUZA** (registro nº. 120007918), se submeteu à banca examinadora composta pelos Professores Doutores - membros efetivos: Beatriz Akemi Takeiti (orientadora e presidente da banca), CPF nº 259.447.918-70, Ana Paula Alves (coorientadora), CPF nº 096.334.777-27, Lucimara Rett, CPF nº 098.650.448-38 e Ana Lucia Enne, CPF nº 019.159.827-58; membros suplentes: Mônica Machado Cardoso, CPF nº 933.770.707-10 e Guilherme Aderaldo, CPF nº 292.995.188-58. O trabalho do(a) aluno(a), intitulado **“Narrativas de Si: produção de subjetividades em cineclubes na Baixada Fluminense”** foi: (X) aprovado, devendo entregar a versão final encadernada no prazo de 60 dias; () aprovado condicionalmente, devendo apresentar os ajustes exigidos pela banca, no prazo máximo de 90 dias*; () reprovado. **APROVADO(A)**, o(a) aluno(a) faz jus ao título de **Mestre em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social**. Na forma regulamentar, foi lavrada a presente ata que é abaixo assinada pelos membros da banca e pelo(a) aluno(a).

Banca:

Orientador(a):

Aluno(a):

Observações:

A banca indica a realização dos ajustes necessários apontados durante a defesa da dissertação. Em virtude da pandemia e atendendo às Resoluções da UFRJ, eu, Profa. Beatriz Akemi Takeiti, presidente da banca avaliadora, confirmo que todos os membros assinalados na ata participaram da defesa de mestrado, de modo virtual.

Atestado de cumprimento das exigências*

O(A) aluno(a) cumpriu as exigências e a partir desta data e tem _____ dias para entregar a versão final encadernada.

Assinatura do Orientador

Data: 22/03/2022.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Sala Audiovisual Instituto Histórico da Câmara Municipal	36
Figura 2. Imagem do software MAXQDA em utilização	39
Figura 3. Imagem do software MAXQDA em utilização	39
Figura 4. Imagem do software MAXQDA em utilização	40
Figura 5. Imagem do software MAXQDA em utilização	41
Figura 6. Detalhe da primeira edição da revista O Fan	42
Figura 7. Foto de sessão de cinema do Cineclube Mate com Angu.....	54
Figura 8. Foto da fachada do Gomeia Galpão Criativo.....	55
Figura 9. Chama na Ideia - Aula Aberta da Oficina Mate Com Angu de Roteiros.....	54
Figura 10. #3 - Fragmentos de um cinema amoroso	54
Figura 11. Foto de sessão do Cineclube Buraco do Getúlio.....	55
Figura 12. Sessão do Cineclube Buraco do Getúlio.....	56
Figura 13. E-flyer de divulgação Sessão Made In Baixada.....	56
Figura 14. Sessão Ao Vivo Made In Baixada no Youtube.....	57
Figura 15. Foto de campanha do Cineclube Fação Feminista	58
Figura 15. Foto de mulheres integrantes e participantes do Cineclube Fação Feminista	58

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Cineclubes por ano de fundação e localização entre 1928 e 1958	45
Quadro 2 – Cineclubes por ano de fundação e localização entre 1972 e 1992	47

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	3
RESUMO	4
ABSTRACT	5
FOLHA DE APROVAÇÃO.....	6
LISTA DE FIGURAS	8
LISTA DE QUADROS	8
SUMÁRIO.....	9
INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 - DAS CONCEITUAÇÕES PRÉVIAS	16
1.1. CULTURA, DISCURSO E PODER	16
1.2. SUJEITO E MODOS DE SUBJETIVAÇÃO.....	18
1.3. NOSSA PESQUISA DESDE A PSICOSSOCIOLOGIA LATINOAMERICANA.....	20
1.4. TERRITÓRIO, HISTÓRIA E PRODUÇÃO DA PERIFERIZAÇÃO.....	24
CAPÍTULO 2 - METODOLOGIA.....	34
Momento 1: Cartografia dos coletivos	36
Momento 2: Cartografia dos sujeitos	38
Momento 3: Transcrição, edição e análise	39
CAPÍTULO 3 - CINECLUBES: SUJEITOS COLETIVOS	45
3.1. CINEFILIA, RESISTÊNCIA E DEMOCRATIZAÇÃO DA CULTURA.....	45
3.2. CINEMA NO RECÔNCAVO DA GUANABARA.....	52
3.2.1. Cineclube Mate com Angu.....	54
3.2.2. Cineclube Buraco do Getúlio	58
3.2.3. Cineclube Facção Feminista.....	60
CAPÍTULO 4 - CAMPO, ENTREVISTAS E ANÁLISE.....	63
4.1. NARRATIVAS DE SI.....	63
4.1.1. Igor Barradas - Cineclube Mate Com Angu.....	66
4.1.2. Luana Pinheiro - Cineclube Buraco do Getúlio	81
4.1.3. Sabrina Souza (Sassá) - Cineclube Facção Feminista.....	93
4.2. TERRITORIALIDADES CINECLUBISTAS MAPEADAS.....	103
4.2.1. Nem parece que é Caxias	103
4.2.3. Identidade, subjetividade e interseccionalidade	112

CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	120
APÊNDICE 1 – ROTEIRO DE ENTREVISTA	124
APÊNDICE 2 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	125
APÊNDICE 3 – FOTOGRAFIAS	128

INTRODUÇÃO

O que são cineclubes? Quem são os sujeitos sociais que performam os coletivos cineclubistas na Baixada Fluminense? Por que essas pessoas se coletivizam? Como a prática coletiva se inscreve na narrativa identitária e na produção de subjetividades desses indivíduos?

A presente pesquisa “Narrativas de Si: Produção de subjetividades em cineclubes na Baixada Fluminense” teve por objetivo investigar os processos de subjetivação da prática coletiva, a partir da constituição e/ou afirmação de discursos identitários em sujeitos que atuam em cineclubes na Baixada Fluminense. Nossa intenção era aprofundar no que iremos chamar de “Narrativas de Si”, que é como chamamos as narrativas biográficas dos sujeitos participantes. As Narrativas de Si são a forma como sujeitos narram a si mesmos a partir das implicações decorrentes da participação em tais processos coletivos. Entendemos por processos coletivos, as práticas e atividades que culminam em ações coletivas organizadas, tais como sessões de cineclube, saraus e outras estéticas periféricas.

Localizamos nossa questão central sobre o tema da subjetivação da prática coletiva e constituição de enunciados, sejam estes identitários, territoriais ou sociais. Para isso, realizamos uma investigação sobre a narrativa biográfica de sujeitos fundadores e/ou participantes dos cineclubes Cineclube Mate com Angu, fundado em 2002 no município de Duque de Caxias, Cineclube Buraco do Getúlio, fundado em 2006 na cidade de Nova Iguaçu e o cineclube Facção Feminista, fundado em 2015, todos presentes na Baixada Fluminense. Este é um estudo recortado no tempo e limitado pelo território.

No Brasil, a atividade cineclubista se apresenta como um movimento cultural organizado com forte presença em diferentes épocas, como apresentaremos detalhadamente no Capítulo 4. Muitos aspectos relevantes deste movimento cultural podem ser analisados profundamente à luz dos estudos sociais. A função desempenhada pelos cineclubes na formação de uma geração de jovens nos anos 50 e 60, as potencialidades da relação entre o cineclubismo e a educação, a formação de público para o cinema e força de sua expressão contra-hegemônica e, por que não, contra-coloniais, são questões relevantes que já vem sendo aprofundadas pelos estudos mais recentes sobre o tema¹. Nosso trabalho, entretanto, buscará compreender como tal prática se inscreve na constituição dos sujeitos, considerando que o

¹ Ver ALVES, Giovanni e MACEDO, Felipe. Cineclube, Cinema e Educação. Editora Práxis, Londrina, 2010.

contexto de surgimento dessas iniciativas está também relacionado, dentre outros elementos, a um momento em que se fortalecem políticas públicas para a democratização do acesso à cultura nas margens e bordas da cidade.

A questão central sobre a qual estruturamos este trabalho nasce dos caminhos percorridos pela autora durante a realização da pesquisa “Cineclubismo no Brasil: Visões de ontem e perspectivas do contemporâneo²” e do livro “Afetos Revolucionários: Microbiografias de uma revolução periférica³”. O levantamento bibliográfico e o trabalho sobre entrevistas biográficas já realizado com cineclubistas realizados nos dois trabalhos anteriores trouxeram novas indagações. Em “Ação e a Busca da Felicidade”, Hannah Arendt (2018) trata de um “incidente” que nos ajuda a compreender este trabalho. Em uma entrevista realizada pela autora a um antigo revolucionário radical sobre a revolução de 1930, ela pergunta ao entrevistado como este via seu passado, como se reconhecia nas convicções prévias que o levaram à revolução. A autora relata que pressupunha, na resposta, questões ideológicas mais profundas, a compaixão pelo outro ou a própria passionalidade dessas convicções. Mas a resposta foi diferente. Ao invés de um argumento objetivo, o interlocutor lhe contou a seguinte história: uma vez um jogador inveterado foi em viagem a uma cidade totalmente desconhecida. Ao chegar, foi imediatamente a uma casa de jogos. Na casa de jogos, antes que começasse a jogar, um morador da cidade o advertiu de que aquela roleta estava viciada e, assim, ele provavelmente perderia. Mas para sua surpresa, o jogador estrangeiro respondeu: “mas não há nenhuma outra roleta na cidade!”. Segundo Arendt:

A moral da história é clara: naqueles dias, insinuou meu conhecido, se você tivesse a vontade de fazer algo, não havia outro lugar para ir; você não ia lá pelo bem da sociedade como um todo, mas por seu próprio bem; e mesmo que seus motivos fossem outros, talvez mais nobres [...], poderia acontecer que, uma vez lá, você descobrisse que não havia mais aquela ‘*épaisseur*’ triste entre você e o mundo da realidade’, e que ao tentar salvar seu país, você salvaria, antes de tudo, a si mesmo. (ARENDR, 2018, p. 124)

Trata-se de lançar um olhar sobre os sujeitos que materializam espaços onde podem criar novos campos de existência. Os cineclubes são atividades públicas e abertas. Ao fornecer uma programação alternativa em relação às salas de cinemas comerciais, promover a disseminação do cinema e estimular o encontro, os cineclubes no Brasil colocaram-se como

² Dissertação de defendida no curso de graduação em Estudos de Mídia da Universidade Federal Fluminense, em 2011.

³O livro, publicado pela autora em março de 2021, trata aborda as redes criativas da Baixada Fluminense a partir de entrevistas biográficas de agentes mobilizadores de arte e cultura na cidade de Duque de Caxias.

um lugar onde as narrativas audiovisuais extrapolaram seu sentido de representação simbólica. No contexto de nossa pesquisa, os cineclubes são espaços de criação de significado, um movimento de rompimento com a impossibilidade de produção e fruição de arte e cultura em seus territórios e ainda, um movimento de produção de afetos. Segundo Souza (2011):

Quando fundamos o Buraco do Getúlio estávamos enlaçados por uma forte rede de afeto, que ainda não se dissolveu. A gente queria assistir filmes. Tivemos uma onda de assistir cinema experimental americano dos anos 50, com uns curtas que o Fabiano Mixo trazia de um curso que fazia no Parque Laje. A gente queria fazer isso juntos. E aí, chamávamos outros amigos. Galera do circo, poesia, do teatro, performance, músicos, tudo que estivesse ao nosso alcance para expor, para criar ali, naquele espaço, com a gente (SOUZA, 2021, p. 19).

Esta pesquisa nasce de uma inquietação pessoal da pesquisadora enquanto sujeito cineclubista na Baixada Fluminense. O que define um cineclube nos dias atuais? O que motiva os sujeitos a desenvolverem esta atividade coletiva? O que “ser cineclubista” diz sobre o sujeito? Como esta prática coletiva impacta na produção subjetiva desses sujeitos em um território social e historicamente tensionado?

No primeiro capítulo deste trabalho, apresentamos quatro campos sobre os quais a fundamentação teórica deste trabalho se ampara. Apresentamos, em primeiro lugar, a interlocução entre cultura, como é concebida no seio dos estudos culturais, campo teórico do qual parte a pesquisadora em sua formação de graduação. As noções de cultura, discurso e poder são debatidas em interlocução, apoiando-se nos estudos recentes que propõem alguns aspectos de intersecção entre a psicologia social e os estudos culturais. Em seguida parte-se para a delimitação dos conceitos de sujeito, a partir de Deleuze e Guattari, bem como a noção de modos de subjetivação como proposta por Michel Foucault. Ainda neste capítulo, é apresentada a psicossociologia latinoamericana e o posicionamento desta pesquisa em seu âmbito. Por fim, é debatido a ideia de território, valendo-se da constituição histórica e social da Baixada Fluminense. Neste último, importa-nos problematizar a representação única, sua relação com a capital em termos históricos, o uso político deste território que ocasionou o que chamaremos de produção da periferização.

No Capítulo II, descrevemos nossos pressupostos metodológicos, as etapas e passos até a conclusão desta pesquisa. Para que esta travessia fosse realizada, foi fundamental nos apoiar sobre a cartografia e a política da narrativa, uma vez que estas permitem a análise de processos de produção de subjetividade em um território portador de espessura processual

(BARROS; KASTRUP, 2010). Neste capítulo, discorremos também sobre o percurso da pesquisadora que não pode ser desassociado da implicação que a transversa como mulher, baixadense, periférica, fundadora do Cineclube Buraco do Getúlio e frequentadora do Cineclube Mate Com Angu. O afeto é o que move esta pesquisa como uma bússola em direção à dúvida sobre o sujeito coletivo e a produção de subjetividades.

Embora apresentemos uma prolongada descrição histórica do cineclubismo no capítulo III, nosso objetivo neste trabalho não é o de definir a prática a partir de suas permanências ao longo dos anos. Os cineclubes são um fenômeno cultural reconhecido no Brasil pela intermitência ao passar das décadas, mas também pela sua potência como espaço de formação, pela sua pluralidade de formatos e pela capilaridade de distribuição no território nacional. Veremos que o cineclubismo no Brasil possui uma longa trajetória de embates políticos, seja como resistência ao cinema de mercado, seja como espaço de formação cultural que demanda, como tal, políticas públicas de incentivo. Promovemos, então, neste capítulo, uma revisão histórica da atividade cineclubista correlacionando-a com o contexto social e histórico brasileiro. Por fim, apresentamos um breve levantamento da atividade artística na Baixada Fluminense, bem como a delimitação e a descrição dos cineclubes que integram nosso campo de pesquisa.

As Narrativas de Si, parte fundamental deste trabalho, estão no Capítulo IV. Neste, descrevemos nossas incursões a campo para a realização das entrevistas que constituem as narrativas. Manter as narrativas de nossos entrevistados neste trabalho, em voz e texto, é uma tentativa de produzir com e não sobre o campo. Não se trata de dar voz, mas de buscar uma produção narrativa coletiva, que inclua a Baixada Fluminense no âmbito da pesquisa acadêmica sob a perspectiva da produção de novas subjetividades, deslocando o olhar de sujeição para um olhar de produção de vida destes sujeitos, territórios e processos. Na segunda parte deste capítulo empreendemos uma análise temática sobre categorias de significação divididas em três grandes eixos ancorados sobre as questões de território, metodologias e produção de subjetividades. Chamaremos estas categorias de significação de chamadas de Territorialidades Cineclubistas.

Em consonância com as perspectivas de uma psicossociologia comunitária latinoamericana, tentaremos lançar um olhar sobre os sujeitos a partir das premissas de que a produção de subjetividade deve ser encarada como processual e que suas experiências subjetivas foram constituídas no contexto de um território economicamente e socialmente

negligenciado ao longo da história. Assim, buscamos discutir as categorias de análise na tentativa de dar conta dos “territórios existenciais” produzidos por estes sujeitos em suas práticas coletivas.

Por fim, em nossas considerações finais, apresentamos nossos comentários finais acerca do desenvolvimento desta pesquisa, as saídas múltiplas que encontramos e que não foram possíveis de percorrer por completo e ainda os caminhos que nos servirão de norte para as pesquisas futuras.

Nosso trabalho tem por objetivo analisar a complexidade da produção de subjetividade dos sujeitos a partir da prática coletiva nos cineclubes neste território. Compreendemos que é possível que tais processos possam impactar na constituição e/ou reafirmação de seus discursos identitários, sejam estes relacionados às experiências sociais de gênero, raça e cor e/ou classe ou ao próprio território, em sujeitos que performam coletivos cineclubistas na Baixada Fluminense do Rio de Janeiro. Para nós, o debate sobre as experiências coletivas de arte e cultura nos territórios periféricos é urgente, pois é urgente pensar nos corpos e nas subjetividades que, na contramão do silenciamento causado pela violência, produzem vida e atuam como terrenos férteis e preches de futuro.

CAPÍTULO 1 - DAS CONCEITUAÇÕES PRÉVIAS

1.1. CULTURA, DISCURSO E PODER

Em A subjetivação na perspectiva dos estudos culturais e foucaultianos, as professoras Inês Hennigen e Neuza Maria de Fátima Guareschi apresentam interlocuções possíveis entre as noções de discurso, poder e produção de subjetividade ao trazerem para o centro do debate a criação de um “projeto de cultura”, o foco em sua dimensão simbólica para a vida social dos sujeitos e ainda os aspectos de poder inerentes a formulação de uma noção que ganha expressão através dos estudos culturais.

Segundo as autoras, o conceito de cultura é debatido por Hall e outros expoentes dos Estudos Culturais a partir de uma crítica que redimensiona sua incidência sobre a vida social. Ao analisar os estudos de Hall, a autora nos apresenta que, para o autor, a "centralidade da cultura" consiste em “apontar sua incidência em cada recanto da vida social, como um elemento-chave na ligação entre ambiente doméstico e tendências mundiais” (HENNIGEN; GUARESCHI, 2006, p. 58). A cultura passa a ser compreendida não apenas como produto do sujeito, mas como produtor deste.

Para Hall, a “virada cultural”, ou seja o reposicionamento da noção de cultura para um lugar central dentro das análises no campo das ciências sociais, deve ser observada pela sua dimensão substantiva e também pelo “peso epistemológico” que a noção vinha ganhando. No que se refere ao “aspectos substantivos”, a centralidade da cultura estaria relacionada a uma evolução significativa dos meios de comunicação ao longo do século XIV, à sua dimensão globalizante e aos impactos na produção de identidades culturais. De acordo com o autor, o cenário da sociedade da revolução cultural dificilmente poderia ser explicado à luz do marxismo clássico, que, em consonância com o seu tempo histórico, ainda não concebia a complexidade de um contexto de intensa circulação e troca cultural em escala global. Os aspectos cotidianos da revolução da informação se apresentam em maior ou menor escala na vida dos sujeitos em diferentes regiões e contextos culturais e as indústrias culturais ganham lugar central não somente na construção de universos simbólicos, mas também na mediação informacional de um mundo capitalista (HALL, 1997). Um dos principais efeitos de um contexto comunicacional e informacional no qual “a mídia sustenta os circuitos globais de trocas econômicas dos quais depende todo o movimento mundial de informação, conhecimento, capital, investimento, produção de bens, comércio de matéria prima e

marketing de produtos e idéias” (HALL, 1997, p. 17) seria uma “tendência à homogeneização cultural” ou a “McDonaldização do globo” – que como já foi mencionado, impactou e impacta em diferentes formas e escalas em diferentes contextos locais. Para Hall:

A cultura está presente nas vozes e imagens incorpóreas que nos interpelam nas telas, nos postos de gasolina. Ela é um elemento chave no modo como o meio ambiente doméstico é atrelado, pelo consumo, às tendências e modas mundiais. É trazida para dentro de nossos lares através dos esportes e das revistas esportivas, que frequentemente vendem uma imagem de íntima associação ao "lugar" e ao local através da cultura do futebol contemporâneo. Elas mostram uma curiosa nostalgia em relação a uma “comunidade imaginada”, na verdade, uma nostalgia das culturas vividas de importantes “locais” que foram profundamente transformadas, senão totalmente destruídas pela mudança econômica e pelo declínio industrial. (HALL, 1997, p. 22)

Do ponto de visto do “peso epistemológico” a que o autor se refere, podemos pensar que o conceito de cultura passa a ser esmiuçado em sua relação de produção e consumo com as práticas sociais e discursivas. Neste sentido, os estudos sobre linguagem se tornam estruturantes à medida em que evidenciam uma relação na qual “a cultura só se torna possível na linguagem e pela linguagem” (HENNIGEN; GUARESCHI, 2006, p. 58). Nesta abordagem, a cultura passa a ser compreendida como condição constitutiva da vida social. Trata-se de uma mudança paradigmática apresentada por Hall:

A virada cultural amplia esta compreensão acerca da linguagem para a vida social como um todo. Argumenta-se que os processos econômicos e sociais, por dependerem do significado e terem consequências em nossa maneira de viver, em razão daquilo que somos — nossas identidades — e dada a “forma como vivemos”, também têm que ser compreendidos como práticas culturais, como práticas discursivas. (HALL, 1997, p. 29)

A noção de discurso enquanto “uma série de afirmações, em qualquer domínio, que fornece uma linguagem para se poder falar sobre um assunto e uma forma de produzir um tipo particular de conhecimento” (HALL, 1997, p. 29) se torna fundamental para esta virada. Entretanto, Hall explicita que tal “virada” não estaria relacionada à uma ruptura epistemológica. Ao contrário, trata-se de uma reconfiguração de elementos já existentes nas análises sociológicas precedentes, agora associadas a uma ênfase nas noções de discurso e significação e sobre a dimensão substancial da cultura.

Neste sentido, o deslocamento da noção de cultura proposto no seio dos Estudos Culturais da Escola de Frankfurt enfatiza que há uma produção de identidades culturais relacionadas às práticas culturais e sociais que carregam signos e significados que ao ganharem estatuto de verdade, instituem modos de ser e compreender o mundo e a si mesmo. Para Hall:

Os seres humanos são seres interpretativos, instituidores de sentido. A ação social é significativa tanto para aqueles que a praticam quanto para os que a observam: não em si mesma mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros. Estes sistemas ou códigos de significado dão sentido às nossas ações. Eles nos permitem interpretar significativamente as ações alheias. Tomados em seu conjunto, eles constituem nossas “culturas”. Contribuem para assegurar que toda ação social é “cultural”, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação. (HALL, 1997, p. 16)

O tensionamento entre os discursos produz identidades não estáticas, múltiplas em um processo no qual o sujeito se reconhece “nos e através dos discursos”, não de forma linear, mas de forma múltipla e fragmentada. Assim, encontramos algumas possibilidades de intersecção entre as noções de discurso, verdade e poder, tão presentes nas análises críticas de Michel Foucault, e as noções produzidas no seio de “projeto de cultura” que compreende as práticas culturais como discursos cruciais para o processo de constituição dos sujeitos na contemporaneidade (HENNIGEN; GUARESCHI, 2006). Esse raciocínio nos faz refletir sobre a intersecção entre a noção de cultura proposta no seio dos estudos culturais e a noção de um sujeito foucaultiano, capaz de uma subjetivação dos discursos e práticas sociais vigentes. De acordo com Hennigen e Guareschi, os processos identitários são formulados a partir do tensionamento entre os discursos culturais. Para as autoras:

As práticas culturais são interpelativas, buscam dizer ao indivíduo quem é ele, como deve ser, o que deve fazer; inventam as categorias das quais se ocupam, criam referentes que se constituem como marcadores pelos quais os sujeitos passam a se reconhecer e posicionar (HENNIGEN; GUARESCHI, 2006, p. 60).

Assim, compreender a cultura a partir de um lugar central responde não apenas à necessidade de articulação entre as noções de cultura, discurso e poder no campo epistemológico contemporâneo, mas também a uma necessidade de observação de um mundo em rápida transformação, com impactos em diferentes setores da vida social em diferentes lugares do planeta. A cultura passa a ser entendida como “algo fundamental, constitutivo, determinando tanto a forma como o caráter deste movimento, bem como a sua vida interior” na vida dos sujeitos (HALL, 1997).

1.2. SUJEITO E MODOS DE SUBJETIVAÇÃO

Segundo a noção foucaultiana, é a partir dos séculos XVII e XVIII que surge uma “nova mecânica de poder”, com o nascimento de procedimentos específicos e aparelhos que irão transformar e distinguir as relações de poder daquele ligado à soberania. Para o autor:

Este novo mecanismo apoia-se mais nos corpos e seus atos do que na terra e seus produtos. É um mecanismo que permite extrair dos corpos tempo e trabalho mais do que bens e riqueza. É um tipo de poder que se exerce continuamente através da vigilância e não descontinuamente por meio de sistemas de taxas e obrigações distribuídas no tempo; que supõe mais que um sistema minucioso de coerções materiais do que a existência física de um soberano.” (FOUCAULT, 2007, p. 187-188)

Trata-se de uma invenção da sociedade burguesa que irá fundar uma nova economia do poder, do poder disciplinar, capaz de sustentar a consolidação do modelo econômico social de uma sociedade capitalista e industrial. As disciplinas, o sistema jurídico, a medicina e suas práticas integram então um novo aparelho de mecanismos disciplinares. Em sua análise, Foucault apresenta uma noção de poder que não possui totalizante e universal, mas formas heterogêneas e dispersas. Na introdução de *A Microfísica do Poder*, Roberto Machado nos apresenta que, na leitura proposta por Foucault, “o que parece como evidente é a existência de formas de exercício do poder diferentes do Estado, a ele articuladas de maneiras variadas e que são indispensáveis inclusive na sua sustentação e atuação eficaz” (MACHADO, 2007, p. XI). Este poder assume materialidade e intervém na realidade concreta do corpo social - os corpos dos sujeitos - e os assujeita. Para Foucault, “dispomos da afirmação que o poder não se dá, não se troca nem se retoma, mas se exerce, só existe em ação, como também a afirmação que o poder não é principalmente a manutenção e reprodução das relações econômicas, mas acima de tudo uma relação de força” (FOUCAULT, 2007, p. 175).

Contrários às correntes da Psicologia que herdaram do Iluminismo uma perspectiva do sujeito que o compreende a partir de um essencialismo humano, como algo fixo e dotado de uma subjetividade de “caráter imutável e estritamente psíquico”, Félix Guattari e Gilles Deleuze propõem novas perspectivas para a noção de sujeito e subjetividade. De acordo com Mansano (2009):

Retomando as ideias de Guattari, vemos que a subjetividade é compreendida como um processo de produção no qual compõem e participam múltiplos componentes. Esses componentes são resultantes da apreensão parcial que o humano realiza, permanentemente, de uma heterogeneidade de elementos presentes no contexto social. Nesse sentido, valores, ideias e sentidos ganham um registro singular, tornando-se matéria prima para expressão dos afetos vividos nesses encontros. Essa produção de subjetividades, da qual o sujeito é um efeito provisório, mantém-se em aberto uma vez que cada um, ao mesmo tempo em que acolhe os componentes de subjetivação em circulação, também os emite, fazendo dessas trocas uma construção coletiva viva (MANSANO, 2009, p. 111).

Os valores, ideias e sentidos circulantes, vistos aqui como componentes, possuem caráter transitório materializado na sua circulação e reinvenção na vida social, através das

instituições, práticas e modelos vigentes em uma da realidade histórica, como por exemplo a ciência, a mídia, a linguagem e o capital. Neste sentido, o "projeto global de serialização da subjetividade" (GUATTARI; ROLNIK, 1999, p. 46) submete e engessa os sujeitos e territórios a lógicas que atendem ao interesse do capital. É no processo de singularização que o sujeito frustra a subjetivação dos componentes homogeneizantes e produzem registros particulares que subvertem a "modelização de suas subjetividades" (GUATTARI, 1999, p. 47). Podemos dizer que o esforço da coletivização, em si contrário à lógica de crenças e desejos individualizantes que marcam nosso tempo histórico, pode ser compreendido como processo de singularização. Para Guattari e Rolnik:

O que vai caracterizar um processo de singularização (que, durante certa época, eu chamei de "experiência de um grupo sujeito"), é que ele seja automodelador. Isto é, que ele capte os elementos da situação, que construa seus próprios tipos de referências, práticas e teóricas, sem ficar nessa posição constante de dependência em relação ao poder global, a nível económico, a nível do saber, a nível técnico, a nível das segregações, dos tipos de prestígio que são difundidos. A partir do momento em que os grupos adquirem essa liberdade de viver seus processos, eles passam a ter uma capacidade de ler sua própria situação e aquilo que se passa em torno deles. Essa capacidade é que vai lhes dar uma mínima de possibilidade de criação e permitir preservar exatamente esse caráter de autonomia tão importante (1999, p. 46)

Nesta pesquisa, a noção de subjetividade acompanhará os termos propostos por Guattari e Deleuze que a compreendem como produção viva e mutante resultante do encontro com os componentes vigentes, dando-se nas dobras da subjetivação (DELEUZE, 1988). A subjetividade é fruto de uma processualidade dos componentes, é mutável e não pode ser fixa. Encontramos em Mansano, uma síntese:

O sujeito, nessa perspectiva de análise, só pode ser analisado a partir de uma processualidade, de um vir a ser que não se estabiliza de maneira definitiva. Ele é construído à medida que experiência a ação das forças que circulam no fora, e que, por diferentes enfrentamentos, afetam o seu corpo e passam, em parte, a circular também do lado de dentro (MANSANO, 2009, p. 115).

Trata-se então de um sujeito fruto da subjetivação que se dá nas dobras dos componentes diversos da vida social (externos) e as forças internas, tais como imaginar, desejar, conceber e recordar (DELEUZE, 1988, p. 111).

1.3. NOSSA PESQUISA DESDE A PSICOSSOCIOLOGIA LATINOAMERICANA

Apesar de reiteradamente ser apresentada como um campo em definição, a psicossociologia, de acordo com a pesquisadora Marília Mata Machado é "uma disciplina

científica que espelha, teórica e metodologicamente, as disciplinas mães⁴, sendo, portanto, simultaneamente, clínica do social, processo de pesquisa e de construção teórica” (MACHADO, 2010, p. 176). Para a autora, tanto a própria psicossociologia quanto a intervenção psicossociológica são construídas através da escuta, seja resultante de entrevistas, análises discursivas ou observação dentre outras possibilidades metodológicas.

De acordo com Machado (2010), um marco ao qual é atribuído seu surgimento data do final da primeira metade do século XX, quando Kurt Lewin propõe, em 1948, nos Estados Unidos, “um dispositivo de engenharia social” (MACHADO, 2010, p. 176) que tinha por objetivo implementar procedimentos que derivaram na mudança de condutas dos sujeitos e ao mesmo tempo, extrair postulados gerais sobre a vida social a partir dos experimentos em campo. Apesar do marco inicial nos Estados Unidos, Casadore (2013) e Mata Machado (2010) apresentam a fundamental influência da metodologia desenvolvida por pesquisadores do *Tavistock Institute of Human Relations*, na Inglaterra e, em especial, o trabalho de Jacques Réhaume na fábrica britânica *Glacier Metal Company* durante os anos de 1948 e 1968. Esta experiência de intervenção utilizou contribuições da psicoterapia e da psicanálise e incluiu o mapeamento e descrição detalhada de um estudo geral da fábrica, os acontecimentos cotidianos, o histórico e uma análise da estrutura social interna.

Luiz Contro (2011) descreve algumas tensões na disputa teórica entre a psicossociologia americana e o que futuramente se constituirá como psicossociologia francesa. De acordo com o autor, a psicossociologia “empresarial” americana surge no âmbito de uma busca pela “humanização dos vínculos” afetados pela racionalização e burocratização do trabalho, que “não estava dando conta do bom rendimento prometido, uma vez que inseria o operário em um sistema de convivência social impessoal e frustrante” (CONTRO, 2011, p. 15). Se de um lado, a psicologia social americana estaria a serviço de um projeto ideológico no sentido em que buscava a intervenção para o bem estar no âmbito da produtividade das empresas, a ideologia francesa atuaria em prol de uma metodologia participativa, de maneira a “instaurar nas empresas um modo de funcionamento mais coletivo e decisões tomadas em grupo, estabelecendo, por fim, maior espaço para a participação dos funcionários na gestão da empresa” (CASADORE, 2013, p. 166). Além disso, o modelo francês defendia a contribuição de fundamentos psicanalíticos na busca da compreensão dos sujeitos e organizações “a partir de pressupostos multifatoriais” individuais, relacionais ou dinâmicos. As propostas deste este

⁴ A autora se refere à Psicologia e à Sociologia como disciplinas mães. Algumas tensões no debate sobre a filiação da psicossociologia são apresentadas por Jean Maisonneuve em Introdução à Psicossociologia.

modo de intervenção iriam influenciar as práticas psicossociológicas futuras direta ou indiretamente e estariam alinhadas ao surgimento de estudos e práticas terapêuticas grupais que utilizavam a teoria psicanalítica na Inglaterra à mesma época (CASADORE, 2013).

Os princípios de intervenção psicossociológica lançam um marco à medida em que demandam uma visão integral do ambiente da organização, seja através do conhecimento sobre a história das instituições, as dinâmicas entre dois grupos, os sistemas organizacionais internos, instâncias e hierarquias, normas e regras, dentre outros. Somente após o estudo seria possível propor uma ação intercessora. Ou seja, os procedimentos psicossociológicos para uma ação intercessora não poderiam ser propostos sem uma compreensão social, cultural e histórica do “objeto” em diferentes níveis, sejam elas institucionais, coletivas, individuais ou relacionais. De acordo com Eugene Enriquez em entrevista à Castilho⁵, a intervenção psicossociológica terá como objetivo “a escuta das pessoas com quem se trabalha e trabalhar, talvez, mais como um psicanalista, atuando sobre suas resistências, escutando e colocando interpretações progressivas que lhes permitam evoluir” (2006, p. 265).

Pode-se dizer que a psicossociologia de bases psicanalíticas irá buscar pelas dimensões simbólicas e subjetivas das relações entre sujeitos de um determinado contexto e, ainda, as considerará determinantes na constituição das dinâmicas relacionais e comportamentos. Esta leitura multifatorial do contexto do grupo inclui a dimensão subjetiva, do inconsciente dos sujeitos, reposicionando, desta forma, a sua própria concepção. Esta noção de sujeito influenciada pela psicanálise o compreenderá não apenas como parte integrante e consciente de um todo, mas um fator tangenciado pela subjetivação dos fatos que determinam sua experiência social, cultural e afetiva no plano individual. Ao mesmo tempo, este sujeito está inserido num sistema social constituído por regimentos simbólicos e normas, ou seja, um sujeito que age coletivamente também motivado pelo próprio inconsciente. De acordo com Casadore:

A psicossociologia considera o sujeito junto de uma historicidade subjetiva e singular – historicidade, essa, que diria respeito, diretamente, às capacidades e resistências de indivíduos e grupos em produzirem (ativamente) sua história, ou seja, buscar mudanças não só no contexto em que se inserem, mas também neles mesmos. (2013, p. 171)

Segundo Mata Machado (2010), as ressonâncias no Brasil são marcadas por uma longa trajetória de interlocuções entre teóricos brasileiros e franceses⁶ nos seminários e

⁵ CASTILHO, Pedro Teixeira. Acerca da psicologia social, da análise institucional, da psicossociologia e da esquizoanálise.

⁶ A autora cita, em especial, a Itália, Canadá, Rússia e Brasil.

missões realizadas a partir do final dos anos 1960. Em Belo Horizonte, Max Pagès é convidado para implementar o que havia cunhado sob o termo “intervenção psicossociológica“, que incluía algumas “práticas influenciadas pelo não-diretívismo rogeriano” e apesar da crítica à psicanálise, incluía a leitura sobre afetividade e subjetividade e a prática da escuta atenta. É a partir de André Lévy, George Lapassade e Eugène Enriquez que a psicossociologia se aproxima assumidamente da psicanálise, seja através do financiamento de bases em conceitos da teoria psicanalítica, tais como transferência e resistência, seja do ponto de vista metodológico que primava pela entrevista – dispositivo estruturante nos estudos deste campo.

Tais ressonâncias recebem a fundamental contribuição teórico metodológica de Paulo Freire, que já questionava o lugar de neutralidade da ciência e o negligenciamento do componente da subjetividade tanto dos sujeitos a serem pesquisados quanto do pesquisador. Para Freire, trata-se de conhecer a realidade completa das comunidades, considerando para isso não somente os fatos objetivos de uma realidade, mas também a “leitura”, ou seja percepção que tais sujeitos construíram sobre suas realidades a partir de suas implicações pessoais. As comunidades são compreendidas como protagonistas da própria mudança e não objeto de transformação externa. Nesta leitura, um grupo de sujeitos deve ser compreendido a partir da perspectiva de sujeitos em um grupo.

É sob a influência da Teologia da Libertação que o psicólogo e teólogo Ignacio Martín-Baró irá propor a “Psicologia da Libertação” (1985), a partir de uma perspectiva crítica à psicologia cientificista. Esta perspectiva buscava a construção de uma nova epistemologia e uma nova práxis, voltando a psicologia às questões sociais urgentes que afetam as maiorias, assumindo desta forma um compromisso ético-histórico voltado para a transformação social. A prática da intervenção do psicólogo deveria considerar o sujeito em sua dimensão social e comunitária.

Ao referir-se sobre esta necessidade a partir dos povos centro-americanos, Martín-Baró (1997) fornece questionamentos e proposições que contribuem fundamentalmente para o pensamento da Psicologia Crítica Política e a Psicologia Social Comunitária. Em especial neste cenário, Baró sinaliza a marca histórica causada pelos conflitos regionais, muitos deles estimulados ou financiados por potências desenvolvidas, e lutas revolucionárias em busca por independência. Esse cenário que pode ser estendido a muitos outros países latinos, como por exemplo o Brasil com o genocídio de populações indígenas e a escravização da população

negra, resulta no que chama de “uma catastrófica miséria estrutural” (MARTIN-BARÓ, 1997, p. 6).

Trata-se de questionar o lugar histórico e a ordem social do indivíduo e a comunidade na qual está inserido, suas relações intra e extra comunitárias e seu ambiente. Essa perspectiva, constituída no seio da Teologia da Libertação, compreende a transformação do mundo através de um processo dialético no qual o diálogo tem papel fundamental para a decodificação e o questionamento dos mecanismos opressores e desumanizantes que sustentam estruturas sociais desiguais. Essa decodificação fornece um aparato de saberes que implicam em uma consciência crítica, na constituição e fortalecimento de uma identidade individual e social. Para Baró:

Não há pessoa sem família, aprendizagem sem cultura, loucura sem ordem social; portanto, não pode tampouco haver um eu sem um nós, um saber sem um sistema simbólico, uma desordem que não se remeta a normas morais e a uma normalidade social (1997, p. 17).

As proposições e debates trazidos por Maritza Monteiro, também em consonância com os princípios da Teologia da Libertação de Paulo Freire, fundam a Psicologia Social Comunitária na América Latina. Segundo Costa (2015), os processos tais como “problematização” e “conscientização” estão presentes no trabalho de Monteiro como parte da prática da intervenção psicossocial comunitária.

Neste trabalho, não vislumbramos a pretensão de intervir nos processos psicossociais dos coletivos artísticos em questão. Entretanto, as bases sobre as quais a Psicologia Social Comunitária latinoamericana foi constituída nos interessa, à medida em que permite a análise das relações que os sujeitos em grupo estabelecem com e sobre as estruturas de poder e os impactos destas relações nos processos psicossociais e na produção de subjetividade destes sujeitos.

1.4. TERRITÓRIO, HISTÓRIA E PRODUÇÃO DA PERIFERIZAÇÃO

Em nossa pesquisa, retomaremos a constituição do território da Baixada Fluminense a partir das heranças históricas e sociais de maneira a problematizar o cenário sobre o qual se produzem os coletivos artísticos que estudaremos. Ao debater a conceituação de território em Haesbaert, Fuini (2017) ilustra a acepção como “não apenas se define, mas se compreende à luz dos processos históricos e socioespaciais” (2017, p. 23). O autor apresenta a noção de

território como historicamente atravessada por três principais acepções: a acepção político-jurídica que compreende como um espaço delimitado, sobre o qual se exerce o poder de Estado; a dimensão simbólica-cultural, na qual o território é visto como “um produto da apropriação/valorização simbólica” da vida social sobre o espaço e, por último e menos difundida a dimensão economicista, pautada nas relações capital-trabalho-classes sociais. Haesbaert defende então uma visão integradora, sob a qual “o território pode ser concebido a partir da imbricação de múltiplas relações de poder, do poder mais material das relações econômico-políticas ao poder mais simbólico das relações de ordem mais estritamente cultural” (2004, p. 79).

A partir de tais leituras, podemos compreender a Baixada Fluminense como fruto de um processo sócio-histórico que se inicia com a exploração e a produção de riqueza durante todo o período colonial. Ainda que este território tenha servido estrategicamente para os interesses econômicos em função da produção e da circulação de riquezas entre séculos XVI e XVIII, o território foi paulatinamente excluído das políticas de desenvolvimento urbano enquanto seu sentido produtivo era esvaziado. Assim, para compreendermos a Baixada Fluminense faz-se basilar buscarmos sua constituição histórica, política e demográfica. Esse território, como veremos a seguir, é não somente paisagem no qual se desenrolam as práticas coletivas e onde vivem seus atores, mas também elemento constitutivo desses sujeitos e práticas. O território como o compreendemos é um elemento psicossocial que se dobra sobre esses sujeitos constituindo parte de suas subjetividades.

Em uma genealogia da violência na Baixada, José Cláudio Souza Alves (2020) nos apresenta a formação histórica do território, a qual segundo o autor, se desenvolveu a partir de um modelo baseado na agricultura e na passagem. A posição estratégica da Baixada Fluminense, entre a capital e as planícies, que caracterizou a riqueza da região nos séculos XVII e XVIII, foi ao mesmo tempo um dos fatores responsáveis pela sua derrocada econômica, a partir da segunda metade do século XIX.

Originariamente terra do povo Jacutinga, o território pantanoso foi tomado pela Coroa e dividido em freguesias entregues a marqueses, barões e comendadores que encontraram no trabalho escravo uma rentável forma de exploração para a produção de açúcar e aguardente. Sendo uma região pantanosa e composta por mangues, a parcela de solo fértil e produtivo foi totalmente destinado à agricultura comercial. O território passou, desde então, a se

desenvolver em relação aos eixos de produção e escoamento para a capital carioca, seja para o abastecimento, seja para o fluxo de exportação.

Entre 1600 e 1800, a Baixada Fluminense possuía portos próprios em função do escoamento da produção de cana de açúcar e também pequenos povoados. O território estava localizado em uma posição estratégica entre a sede da monarquia, o ouro em Minas Gerais e o café em São Paulo. Este dado veio a influenciar drasticamente o destino da Baixada Fluminense que, após o declínio do Ciclo da Cana, se torna território de passagem para a circulação do ouro por via terrestre. De acordo com Alves (2010), esta não será a primeira vez que o poder do capital determina a fisionomia da região. Como veremos à frente, novos caminhos foram construídos por articulação de proprietários e comerciantes em uma via de mão dupla entre proporcionar agrado ao império e incluir suas próprias fazendas nas rotas de comércio terrestre. Com o passar do tempo, esta articulação se estende à criação de subnúcleos de poder político com objetivo de determinar indicações para diferentes esferas, como por exemplo na organização das Câmaras e distribuição de novos títulos de nobreza. De acordo com Alves, “estabelecia-se as raízes de um coronelismo poderoso, capaz de se renovar e se perpetuar ao longo da história da Baixada” (ALVES, 2010, p. 88).

A chegada da estrada de ferro transformará completamente o cenário dos ciclos anteriores. Em 1854 é inaugurada a primeira estrada de ferro do Brasil, construída com os esforços do Barão de Mauá para ligar seu próprio porto a outras fazendas. Este é o estopim para novos ambiciosos empreendimentos ferroviários que visavam ligar o porto da cidade do Rio de Janeiro diretamente à produção cafeeira nos planaltos mineiros e paulistas, desta vez subsidiados pelo Imperador. É construída, então, a Estrada de Ferro D. Pedro II (Central do Brasil). Estes empreendimentos reduziam o tempo de deslocamento, entretanto, excluía de suas rotas as vilas e portos criados a partir da exportação de cana de açúcar e da circulação terrestre do ouro. O Rio de Janeiro crescia e se modernizava com as ferrovias, não necessitando mais dos portos da Baixada Fluminense (ALVES, 2020).

Após a abolição da escravatura e o fim do Império, as elites locais vinculadas à produção agrária de cana e café e/ou atravessamento desses produtos ficam economicamente abaladas. Esse declínio se dá em função de um conservadorismo político-econômico que somente concebia lucratividade a partir da escravização de pessoas negras e asiáticas, uma vez que os homens livres que atuavam como meeiros não haviam por que trocar a agricultura para fornecer trabalho assalariado. Assim, os proprietários das fazendas deixam o território

colocando à venda seus terrenos fracionados ou abandonando-os como latifúndios improdutivos. Os terrenos fracionados passam a pertencer a pequenos comerciantes, barraqueiros e atravessadores e também passam a ser ocupados por homens livres que, nas décadas seguintes, lutarão em movimentos camponeses pela posse de terras improdutivas (ALVES, 2020).

Se de um lado, o território se torna estratégico com o estabelecimento de caminhos e estradas⁷ que reduzem drasticamente o tempo de descolamento entre o interior mineiro, a planície paulista e a capital, no final do século XVII e início do século XVIII, por outro lado, torna-o absolutamente dependente da capital e da evolução político-econômica do sistema de transportes (ALVES, 2020, p. 94). Para o Alves, um marco neste sentido foi a construção da Estrada de Ferro do Brasil em 1854. Ao ligar diretamente os planaltos mineiro e paulista ao Porto Mauá conforme os interesses do império, este empreendimento dá início a um processo de exclusão do Porto Estrela, as vilas e negócios locais da rota político econômica então vigente.

Entretanto, não foi apenas esta a crise que levou a Baixada Fluminense à “idade do pântano”. Havia na Baixada também um forte movimento contra-abolicionista, que compreendia a crise econômica como fruto da abolição e da necessidade do cumprimento obrigatório das leis de emancipação. Apesar dos projetos progressistas propostos por alguns setores no Congresso Agrícola de 1878 que propunham reformas nos modelos agrícolas para que pudessem abandonar as práticas manuais, obsoletas e predatórias utilizadas neste momento, havia ainda uma classe de senhores “agarrados às relações escravistas”, detentores de um “conservadorismo vesgo”, que à beira do abismo, preferiu assistir à própria derrocada política e econômica que abandonar um modelo de produção agrícola desumano e predatório (ALVES, 2020, p. 99). Se forma um novo ciclo, último e derradeiro suspiro no sonho do desenvolvimento agrário, que por não prover o desenvolvimento urbano e sanitário, levou à morte milhares de homens, mulheres e crianças por cólera e malária. Entre 1880 e 1940, o sonho que já nasce decadente de ser a “Califórnia Brasileira” explorou a terra e a população para agricultura de laranja até que a “praga do mediterrâneo” chegasse. Alves nos diz que o resultado de trezentos anos de exploração é a exaustão da terra e uma população formada por

⁷ Alves (2020) aponta, como exemplo, o Caminho Novo, ou Caminho do Pilar, construído por Garcia Rodrigues Paes, o Caminho de Inhomirim construído por Bernardo Soares de Proença e Caminho do Tinguá, por Pedro Dias Paes Leme e a estrada do Comércio, construída pela Junta Real do Comércio. Todos estes caminhos eram colocados à serviço da Coroa que, em troca, explorava exclusivamente o caminho e até mesmo a doação de sesmarias.

trabalhadores rurais e ex-escravizados⁸ que não detinham nenhuma propriedade e que eram, portanto, espremidos entre os latifúndios, o pântano e as plantações (ALVES, 2020). É a partir da fase agrícola da fruticultura que se iniciam as principais mudanças que derivam no rápido fracionamento de terras e em um processo de valorização dos terrenos. A maior expressão produtiva da citricultura se encontrava em Maxambomba⁹, como era então chamado o território que hoje pertence ao município de Nova Iguaçu. Esta fração do território sofre uma intensa modernização neste período, com a construção de casas, ruas e estradas, bem como a criação de infraestrutura urbana, como por exemplo canalização para água e esgoto, iluminação pública, praças e até hospitais. Tal processo de modernização e urbanização resultaria da necessidade de sustentação à emergente elite produtora e detentora dos laranjais, seu comércio e indústria (ALVES, 2020, p. 103).

A fase do “sonho laranja” trouxe ainda alguma prosperidade econômica para a região, neste momento em decadência. De acordo com Alves (2020), trabalhadores assalariados atuavam não somente nos pomares, mas principalmente no transporte e nos serviços secundários, tais como tratamento, acondicionamento e produção de caixas. Embora houvessem esforços políticos e investimentos para a modernização e urbanização na região que hoje pertence em maior parte ao município de Nova Iguaçu, o mesmo não se passava no restante da Baixada Fluminense. Nos demais territórios, a concentração de terras para “latifúndios e reserva especulativa” (ALVES, 2020, p. 104) mantinha os trabalhadores rurais vinculados às terras pela sua própria produção e moradia, sem qualquer direito ou controle sobre as atividades econômicas. Assim, no início da II Guerra Mundial, quando morre o “último suspiro agrário” da Baixada Fluminense, o fracionamento das terras, ou seja, o loteamento, se torna o principal caminho a ser seguido. Os territórios que hoje conhecemos como os municípios de Nilópolis, São João de Meriti e uma parte do Município de Duque de Caxias foram os primeiros a experienciar o loteamento como forma de transformação urbana que respondia não somente às necessidades da população ali residente, mas também aos interesses políticos de uma capital em construção.

No início do século XX, a Baixada serviu para “aliviar” a pressão demográfica da cidade do Rio de Janeiro, que sofria com as remoções da gestão do prefeito Pereira Passos. A população de Meriti, como o território era chamado até os desmembramentos da década de

⁸ Evitamos utilizar o termo “escravos” neste trabalho, preferindo a terminologia “pessoas escravizadas”, entretanto aqui a expressão “ex-escravos” está reproduzindo a forma apresentada pelo autor. Para mais informações acerca da resistência quilombola na Baixada Fluminense ver ALVES, 2020.

⁹ Futuro município de Nova Iguaçu

1940, explodiu quase 300% entre 1920 e 1940. A velocidade deste crescimento populacional provocou o fracionamento e loteamento de propriedades rurais para habitação. A partir dos anos 30, o território atravessou uma intensa e desordenada experiência de urbanização (ALVES, 2020).

Em 1941, 58% da população de trabalhadores rurais, em sua maioria tinham algum grau de parentesco com os donos da propriedade, que encontraram no êxodo rural a saída para a falta de condições e o desinteresse dos proprietários em promover melhorias e investimentos que poderiam salvar as lavouras das inundações e a degradação causado pelo uso ostensivo do solo, o desmatamento e as queimadas. Um século antes, em 1840, 62% da população de todo território correspondia à população escravizada (ALVES, 2020, p. 85). Vê-se então, que o trágico destino de “faixa periférica” da capital carioca foi historicamente construído. Mas mesmo uma história construída em função do capital é feita por pessoas. Não os heróis, os comendadores, os barões, coronéis e os deputados. A história da Baixada Fluminense é feita por homens e mulheres escravizados da África e da Ásia, quilombolas, homens livres que se apossaram de propriedades improdutivas para subsistência, imigrantes nordestinos e pessoas removidas dos morros e favelas ao custo da urbanização da cidade do Rio de Janeiro.

Para a pesquisadora Marlucia Souza Santos (2014), historiadora e autora de *Escavando o Passado da Cidade: História Política da Cidade de Duque de Caxias*, o processo histórico de formação deste território:

[...] foi desenhado a partir dos interesses de grupos dominantes locais subordinados aos núcleos centrais de poder e dos interesses dos grupos que detinham o controle do aparelho burocrático e político do poder central. Ao mesmo tempo, foi produzido pelas formas de ocupação popular, por meio de autoconstrução de moradias, ocupações urbanas, formação de favelas, lutas dos lavradores pela terra e práticas de movimentos sociais que buscavam a implantação de equipamentos urbanos de saneamento, pavimentação, passarelas, escolas postos, hospitais públicos, etc.” (SANTOS, 2014, p. 19)

Apesar de se tratar de uma análise centrada na formação histórica da cidade de Duque de Caxias, a reflexão desta autora pode ser estendida à formação do território da Baixada Fluminense, ainda que em diferentes temporalidades e níveis. Assim, em consonância com a noção de território usado, proposto por Milton Santos, a autora considera que analisar este território implica em “problematizar as condições de sua construção” e considerar a relação dualista entre o moderno e o arcaico e mapear as forças e relações e grupos que disputaram e disputam o poder local (SANTOS, 2014, p. 20). Para Santos, trata-se do “retrato de uma

periferia, mas não uma periferia qualquer, mas de uma periferia do principal porto de escoamento de ouro do planalto mineiro do século XVIII, do centro político do Império e da república até os anos 60” (2014, p. 18).

Os portos aos quais o texto se refere são aqueles que instalados à beira dos rios faziam escoar a produção de cana, café e ouro até a Baía de Guanabara para abastecimento interno e para exportação. Neste sentido, Enne (2002) nos apresenta que a denominação “Baixada Fluminense” em sua concepção, estaria ligada ao conceito fisiográfico da região:

Dalva Lazaroni, por exemplo, afirma que “as planícies, aqui, receberam o nome de Baixada Fluminense.” Já a categoria “fluminense” costuma ter a seguinte interpretação: a palavra seria derivada de “flumen”, ou “rio” em latim. Assim, a região da “Baixada Fluminense” seria aquela em que terras baixas, planas, seriam recortadas por rios e em boa parte alagadas, o que caracterizaria a área que iria do pé da serra e se estenderia por uma grande parte do Estado do Rio. (p. 54).

De acordo com Enne (2002) e Santos (2014) a definição dos municípios da Baixada Fluminense é difusa à medida em que depende da análise a ser realizada. A definição que utilizaremos aqui corresponde à classificação frequentemente utilizada pelo poder público a partir da década de 1990 que possui recorte político e fisiográfico¹⁰ e que compreende os 13 municípios do entorno da Baía de Guanabara, o chamado Recôncavo da Guanabara: Belford Roxo, Duque de Caxias, Guapimirim, Itaguaí, Japeri, Magé, Mesquita, Nilópolis, Nova Iguaçu, Paracambi, Queimados, São João de Meriti e Seropédica, como pode ser visto na Figura 1.

¹⁰ Trata-se também da definição utilizada pelo Instituto de Segurança Pública (ISP) do Governo do estado do Rio de Janeiro, conforme pode ser observado na Nota Técnica n. 08/2021 - Panorama de Indicadores Socioeconômicos e do Mercado de Trabalho. Observamos ainda que a Nota Técnica, ao referenciar a classificação dos municípios que compõem a Baixada, se refere especificamente ao ISP e não a outro órgão de Planejamento e Gestão.



Figura 1. Mapa da Baixada Fluminense

Fonte: Mapeamento dos Grupos Criativos na Baixada Fluminense. Projeto Brasil Próxima Estação Baixada: Pontos De Partida. 2015

Para dar seguimento às discussões que propomos neste trabalho, se faz fundamental delinear a “Baixada Fluminense” da qual estamos falando e, ainda, compreender os discursos que são recorrentes sobre este território. Em primeiro lugar, a definição geográfica deste espaço e a sua constituição política nos auxilia à medida em que localiza social e historicamente os sujeitos com os quais e sobre os quais estamos pensando a produção de subjetividade. Em segundo lugar, para nós se trata também de identificar, do ponto de vista das representações, algumas narrativas que atuam como operadores de estigmatização sobre este território e seus sujeitos.

Sobre a representação deste território, Marlúcia Santos, Ana Lucia Enne e André Santos Rocha (2020) travaram importantes considerações acerca das narrativas que modificaram a ideia de Baixada Fluminense ao longo da história. Seja através dos primeiros esforços memorialistas de tom ufanista e heróico de um passado colonial, seja através de estudos ancorados em dados e metodologias sobre a exploração econômica e a ocupação humana que denunciaram uma realidade de extrema vulnerabilidade e pobreza, incomodando o poder público e as elites locais (SANTOS, 2014). Ou ainda, como veremos, uma representação midiática do fim dos anos 1980, que explora a pobreza, a violência e a morte até o limite da humanidade, mas que, a partir dos anos 1990, retoma um lugar de esperança com o direcionamento de investimentos públicos e privados para a transformação e modernização deste território (ENNE, 2013).

Segundo Santos (2014), os pioneiros dados acerca do território são “memórias e relatos de viajantes que descrevem a geografia, a organização administrativa e religiosa das

freguesias e o cotidiano encontrado” (SANTOS, 2014, p. 21). Segundo a pesquisadora, é na obra Memória da Fundação de Iguazu que se encontra a primeira sistematização acerca de “uma historiografia” realizada pelo memorialista iguaçuano José Maia Forte, publicada junto à Polyanthéa Comemorativa do Primeiro Centenário do Município de Nova Iguaçu¹¹. As publicações centravam a perspectiva histórica em memórias da fundação da Vila Iguaçu, descrições de caminhos do ouro das estradas, imagens comparativas que demonstravam a evolução dos distritos, inaugurações e ainda no registro e exaltação os interventores federais da era Vargas e outras figuras públicas da elite local, personificados como líderes de um movimento de progresso fruto de um glorioso passado colonial (p. 22, 2014). Tal perspectiva persiste nas obras dos memorialistas que, ainda nas décadas seguintes, elaboram “uma História para São João de Meriti e Duque de Caxias”.

Concomitante aos esforços dos Guardiões da Memória de Nova Iguaçu¹² que buscavam a constituição de arquivo a partir do colecionamento de documentos históricos e publicações, a partir de 1950 iremos encontrar, pesquisas lideradas por geógrafos ligados ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Tais pesquisas davam à utilização de metodologias de pesquisa e de apresentação de dados, centrando-se em análises que consideravam as condições ambientais, as bases econômicas, o processo de transição rural-urbano pelo qual o território passou e ainda a incorporação histórica da baixada como cédula urbana da metrópole que caracterizou seu o processo de periferização. Segundo Santos (2014), a contribuição dos geógrafos, entretanto, era vista como uma leitura “de fora”, externa ao território. Embora a publicação “Cana, Café e Laranja: história econômica de Nova Iguaçu”, do memorialista Waldick Soriano, em 1977, tenha tentado estabelecer diálogo com a produção científica, as pesquisas acadêmicas não faziam sucesso entre os memorialistas. De acordo com a autora, tal perspectiva não estaria alinhada aos interesses de exaltação da Baixada Fluminense e dos honoráveis nomes da política local. Trata de um início de uma disputa acerca da representação do território da Baixada Fluminense (SANTOS, 2014).

Nas décadas de 1970 e 1980, o que se viu foi o aumento da produção de novos estudos, pesquisas e levantamentos de dados no ambiente acadêmico, que tiveram impacto, inclusive, na criação de planos diretores das cidades. Mas para além da contribuição desses estudos na transversalização das análise sobre o território, estes ainda traziam outro importante impacto: o de compreender a Baixada Fluminense como uma região composta de

¹¹ O município de Nova Iguaçu foi fundado em 1933.

¹² Grupo notadamente representado por Rui Afrânio Peixoto, Waldick Pereira e Ney Alberto. Ver SANTOS, 2014.

vários municípios cuja história não poderia ser compreendida isoladamente e tampouco desassociada de sua relação com a produção da metrópole carioca (SANTOS, 2014).

Ainda de acordo com Santos (2014), durante os anos 1980 e 1990, as pesquisas sobre a Baixada Fluminense ganharam expressão em diferentes instituições. Os pesquisadores passaram a debruçar-se sobre causas específicas, ampliando e aprofundando o conhecimento que se tinha até então. Os movimentos sociais, a luta rural e a mobilização camponesa, as disputas políticas e a violência local, a formação de grupos de extermínio, o escravismo, a resistência Quilombola, a atuação da Igreja Católica e a trajetória de sujeitos, como é o caso do Homem da Capa Preta, são temas que figuram nessas pesquisas. Assim, em 1990, professores e alunos da extinta Faculdade de Educação de Duque de Caxias – FEUDUC criaram a Associação de Professores e Pesquisadores de História da Baixada Fluminense - APPH-Clio e o Centro de Memória e Documentação da História da Baixada Fluminense. Assim, a representação da Baixada Fluminense ganha novos dados. Múltiplas representações se tornam possíveis: não apenas a Baixada Histórica, rural, agrária, colonial e heróica e tampouco somente espaço de intensas disputas políticas, miséria e fome. A Baixada Fluminense passa a ser compreendida de maneira complexa com a emergência de discussões que problematizam os aspectos que a constituíram no seio de uma lógica de periferia.

Trata-se também de um período no qual tem-se início uma série de investimentos de revitalização e integração da Baixada Fluminense à capital carioca, após décadas de abandono. A inauguração da Linha Vermelha, finalmente concluída em 1994, a construção dos shoppings centers e o anúncio de investimentos públicos e privados na região (ENNE, 2013). Este período coincide com a realização do seminário “Baixada Fluminense: Povo, Cultura e Poder”, que realizado em 1995 pelo Observatório de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR) da UFRJ, apresentou o “Mapa da exclusão Social da Baixada Fluminense”. É partir da década de 1990 que se iniciam políticas de revitalização do território, após duas décadas de denúncias da imprensa, das organizações sociais e das instituições de pesquisa que uma das maiores escolas eleitorais do estado do Rio de Janeiro era, na verdade, um território terrivelmente periférico e abandonado pelo poder público - “cidades dormitório” que serviam não somente como local de desova, com cemitérios clandestinos nos

quais se ocultavam os dados gritantes de homicídios¹³, mas também ovo da serpente da formação dos grupos de extermínio que até hoje nos assolam.

CAPÍTULO 2 - METODOLOGIA

Para alcançar o objetivo de analisar como os processos de coletivização se inscrevem na subjetividade dos sujeitos que performaram atividades artísticas coletivas, utilizaremos dispositivos metodológicos da psicossociologia, como a realização de entrevistas individuais semi-estruturadas. Compreendemos que a utilização deste dispositivo poderá propiciar uma produção de dados multifacetada, ao tratar a temática a partir do aspecto social das práticas coletivas nos sujeitos em sua individualidade.

Para Alvarez e Passos (2010), em “Cartografar é habitar um território existencial”, o ato de produzir conhecimento não pode desprender-se do ato cognitivo, base experiencial da atividade de investigação. O conhecimento, entendido aqui como reconhecimento de uma determinada realidade, produz-se no processamento da leitura desta realidade. Os objetos vivos, na investigação e pesquisa, merecem do pesquisador a honestidade e reconhecimento de seus afetos, suas transversalidades e seus próprios agenciamentos no contato e na leitura do objeto a ser pesquisado. Segundo os autores, produzir conhecimento pressupõe implicar-se ao mundo, imbricar-se no e pelo processo e assim, ver-se, nele. O problema da implicação do pesquisador traduz “a experiência concreta de habitar um território existencial” (2010. p. 131).

A habitação de territórios existenciais prescinde, antes de tudo, da habitação do lugar do aprendiz, no qual afeto, curiosidade e abertura antecedem os encontros e as interpretações que deles surgem. É pôr-se no campo de pesquisa e ver-se como composição com este, colocando sua própria subjetividade como elemento do encontro e da construção de tais paisagens. Trata-se de uma busca por uma observação cosmológica do objeto e sua conjugação com os processos históricos e psicossociais pelos quais foi e é perpassado. Tal posicionamento nos exige nunca abandonar o lugar de aprendiz: o lugar de “disponibilidade à experiência” em intenção e atenção. Esta “receptividade afetiva” é a postura de abertura aos

¹³ Segundo Alves, ao final da década de 1970, a ocultação de da cadáveres pode inclusive ter causado impacto na suposta redução da mortalidade no território, uma vez que não haviam modos de se fazer a localização, identificação da vítima, de sua causa mortis, fazendo desta forma com que o crime não entrasse para cômputo de homicídios locais. (ALVES, 2020, p. 193).

acontecimentos, uma abertura afetiva à transversalidade e multiplicidade que o campo de pesquisa propõe (ALVAREZ; PASSOS, 2010, p. 137).

Nesta pesquisa, o sujeito pesquisador é superfície de encontros. E como a superfície possui temperatura, textura, tamanho, capacidade e limitações. Segundo Larrosa, “aquele que nada afeta e nada fere, aquele que não é exposto” é incapaz de experimentar (2011, p. 13). Os entrevistados fazem parte de seu universo como amigos e companheiros de jornada na produção cultural em seus territórios, compartilham de códigos e de experiências sociais relacionadas às origens de suas famílias e territórios. O afeto que transversa todo este trabalho, nas palavras de Larrosa, se faz fundamental para a leitura do mundo: é vulnerabilidade, sensibilidade e exposição.

No que se refere à realização das entrevistas, esta pesquisa apoia-se sobre a cartografia e a política da narratividade. Compreendemos que tal escolha nos permite a análise de processos coletivos e de construção identitária. Esse percurso não poderá ser desassociado da noção de implicação (LOURAU, 2004), pois o afeto me move em direção à dúvida sobre minha própria prática como sujeito coletivo no território da Baixada Fluminense. Assim, como fundadora do Cineclube Buraco do Getúlio e profundamente implicada por este processo, esta pesquisadora propõe uma pesquisa de abordagem qualitativa de caráter exploratório e cartográfico.

Com a realização de entrevistas biográficas para coleta de dados buscamos o estabelecimento de um percurso metodológico que favoreça o acesso transversal ao objeto de pesquisa. Trata-se de uma busca a partir do coletivo em direção ao sujeito. Ao longo deste percurso, estivemos atentos e abertos aos encontros e atravessamentos propostos pelo campo de pesquisa, pois compreendemos que o campo é em si processo de construção de saberes, pois é no campo e com o campo que saberes se produzem (ALVAREZ; PASSOS, 2010. p. 143).

No que se refere à realização de entrevistas, a cartografia nos servirá de bússola, pois permite que, no campo, os afetos não sejam negados, mas incorporados ao processo de construção de saberes. Na dinâmica gerada pelo encontro, "as existências se atualizam, as instituições se organizam e as formas de resistência se impõem contra os regimes de assujeitamento e paralisias sintomáticas" (PASSOS; BARROS, 2010, p. 21). Assim, no processo de produção de conhecimento, há que se colocar em análise os atravessamentos que

compõem o pesquisador e o campo de pesquisa. Neste sentido, a pesquisadora estará sempre implicada.

Momento 1: Cartografia dos coletivos

Revisão bibliográfica: Nesta fase foi realizada a pesquisa acerca dos coletivos artísticos a serem pesquisados. Foi empreendida uma pesquisa e análise documental, acessando o acervo já produzido sobre a temática de arte e cultura na Baixada Fluminense para o levantamento de informações sobre os cineclubes Mate Com Angu, Buraco do Getúlio e Facção Feminista.

A revisão bibliográfica foi parte fundamental neste trabalho, tanto no que se refere à estruturação teórica e a constituição histórica do território, quanto no que se refere ao mapeamento dos coletivos cineclubistas. Além das pesquisas acadêmicas já realizados sobre este tema, tivemos a possibilidade de contar também com mapeamentos realizados pelas instituições de ensino superior e outras instituições de pesquisa independentes, como é o caso da pesquisa “Mapeamento dos Grupos Criativos na Baixada Fluminense”, do Projeto Brasil Próximo Estação Baixada: Pontos de Partida, lançado em 2015 e também com o amplo acervo fornecido pelo Instituto Histórico da Câmara municipal de Duque de Caxias.

Assim, com o objetivo realizar o levantamento de referenciais bibliográficos, dados e informações sobre a constituição histórica da Baixada Fluminense, realizamos, no dia 05 de fevereiro de 2021, uma visita ao campo na cidade de Duque de Caxias. Tal visita foi motivada também pelo fato de o livro “Escavando o Passado da Cidade: História Política da Cidade de Duque de Caxias”, escrito pela professora e historiadora Marlúcia Santos de Souza, estar disponível apenas no Instituto Histórico da Câmara Municipal de Duque de Caxias. Trata-se de uma obra de vital importância para aqueles que se debruçam sobre os aspectos históricos e sociais da Baixada Fluminense.

O Instituto Histórico de Duque de Caxias é uma instituição pública, aberta a estudantes e pesquisadores, criada com o objetivo de “apoiar a preservação e divulgação da cultura da região”. O Instituto é gerido em parceria com a Associação dos Amigos do Instituto Histórico – AAIH, através de Conselho Deliberativo. De acordo com informações encontradas no site, a AAIH desenvolve projetos que estendem a atuação do Instituto Histórico junto à população da Cidade de Duque de Caxias. Dentre estes projetos encontrados no site da Associação, destacamos o “Tecendo Ações no Presente: Construindo a Cidadania

do Futuro” e o Ponto de Cultura. Através de projetos e parcerias desenvolvidas pela Associação de Amigos, o Instituto Histórico realiza sessões em parceria com escolas, lançamentos de livros, encontros, rodas de conversa e projetos como por exemplo, o “Caminhos de Fé”, “Os Caminhos do Ouro” e o “Museu Vivo do São Bento” que oferecem visita guiada ao patrimônio histórico e religioso da região para estudantes, pesquisadores e a comunidade. O Instituto Histórico lança periodicamente a Revista acadêmica “Pilares da História”, que publica artigos e pesquisas realizadas sobre as transformações culturais, sociais e econômicas da Baixada Fluminense.

Nesta visita, tivemos o prazer de conhecer a Profª Dra. Tania Amaro, Diretora do Instituto Histórico, que nos apresentou à sala na qual foi realizada a primeira sessão do cineclubes Mate com Angu, em 2001, como pode ser visto na figura 1



Figura 1. Sala Audiovisual – Instituto Histórico da Câmara Municipal de Duque de Caxias
Fonte: Arquivo pessoal

Após a apresentação da intenção da visita, a Professora Tânia Mara nos presenteou com diversos títulos e exemplares de revista. Os títulos doados pelo Instituto Histórico para esta pesquisa foram: “Escavando o Passado da Cidade”, de Marlúcia Santos de Souza, “Olhares sobre uma Cidade Refletida: Memória e Representações de Santos Lemos sobre Duque de Caxias”, de Tania Amaro, “O Coronel Elyseu e o seu tempo”, de Rogério Torres e Elyseu Freire e os livros de fotografias “Baixada Fluminense em Preto e Branco” de Paulo Santos e “Queimados, Imagens de uma Cidade em Construção”, de Nilson Filho e Cláudia Patrícia Costa, além de exemplares da Revista Pilares da História.

Nesta visita, fazer o percurso de retorno à Duque de Caxias, cidade onde a nasci e vivi, foi uma experiência afetiva também. No ônibus, ao longo do trajeto, revivi a

experiência de adolescência e juventude, atravessando os lugares tão conhecidos: Cascadura, Madureira, Penha, Caxias. Uma Baixada Fluminense contígua ao Rio zona norte. Nasci em Duque Caxias, cresci em Padre Miguel, Realengo e vivi a juventude na travessia zona norte x Nova Iguaçu, onde fazíamos o Cineclube. Naquela época, para mim, o Rio e a Baixada eram uma coisa só. Não se via as fronteiras de dentro do ônibus.

Diário de campo | 05 de fevereiro de 2021

Momento 2: Cartografia dos sujeitos

Entrevistas biográficas: A realização de entrevistas é parte crucial e expressiva deste trabalho. Não apenas como fonte de coleta de dados, as entrevistas biográficas que compõem o Capítulo 4 deste trabalho, que chamamos aqui de “Narrativas de Si”, são a expressão de nosso campo de pesquisa, através dos entrevistados em um processo de criação dialógica.

A utilização de entrevistas como dispositivo é um processo dialógico de construção de sentido que ocorre a partir da uma "negociação de pontos de vista e de versões sobre os assuntos e acontecimentos” (AGARAKI *et al*, 2014, p. 59) e posiciona os participantes e pesquisadores durante o processo, nomeado de interanimação. A entrevista propicia processos de negociação de sentidos pois sua realização “desafia os posicionamentos que vão ocorrendo durante a sua produção” (AGARAKI *et al*, 2014, p. 58). De acordo com os autores, os indivíduos podem, durante a realização das entrevistas, recorrer à sua memória e suas experiências pessoais e estas podem, no caso das entrevistas biográficas, ser ressignificadas e categorizadas em um processo dialógico no momento das entrevistas.

As entrevistas biográficas, que chamamos aqui de “narrativas de si”, foram realizadas *in loco*, atendendo aos protocolos de prevenção determinadas pelo Ministério da Saúde em função da Pandemia COVID-19. Utilizamos um gravador para captar o máximo de informações dos nossos interlocutores. O roteiro das entrevistas individuais semi-estruturadas contaram com perguntas disparadoras descritas no Apêndice 1 deste trabalho.

Como critérios de inclusão, foram convidados a participar desta pesquisa sujeitos maiores de idade, ambos os sexos e gêneros, pertencentes a distintos grupos étnico-raciais, integrantes e ex-integrantes dos coletivos cineclubistas em atividade na região da Baixada Fluminense que já faziam parte do universo social de convívio da pesquisadora. Convidamos aqueles que tinham participado das atividades de maneira ininterrupta na condição de colaboradores na realização das atividades e/ou membros que participaram do momento da fundação. São eles:

Luana Pinheiro: Produtora cultural, roteirista, curadora e realizadora audiovisual. Coordenou e produziu projetos como o Cineclube Buraco do Getúlio, a Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu e o Iguacine, além de realizar a produção de projetos como a Agência de Redes para Juventude, o Festival Home Theatre e o Escuta Festival, realizado pelo Instituto Moreira Salles. Assinou o roteiro e a assistência de direção do longa-metragem "Vende-se esta Moto" de Marcus Faustini e a direção do "Querendo Assunto", web programa de variedades protagonizado por mulheres negras. Se dedica há mais de 19 anos aos processos que articulam a produção cultural na metrópole do Rio de Janeiro e ao fomento da produção audiovisual. Acredita na troca de saberes, fazeres e metodologias que contribuam para a construção de novas narrativas sobre os territórios populares.

Sabrina Souza (Sassá) - Nascida e criada em Duque de Caxias na Baixada Fluminense, RJ. Socióloga, Cineasta e Produtora Cultural. Co-fundadora do Coletivo Negada (RS-BA) e da Facção Feminista Cineclube (RJ). Fomenta e através do registro imagético a luta antirracista e feminista do sul do Brasil, Bahia e Rio de Janeiro. Fez partes de programas e projetos educacionais e de etnodesenvolvimento pautados na lei 10639/03 e 11645/08 com viés de tecnologias e audiovisual para educação em comunidades quilombolas, indígenas e periféricas. Como documentarista, realizou filmes com temáticas étnico-raciais e mulheres nas cidades e patrimônio cultural brasileiro. Tem experiência em direção, pesquisa, captação e edição de vídeo, arte e *social media*.

Igor Barradas - É cineasta, cineclubista e educador. Dirigiu seu primeiro curta em 2001 e, pouco depois, fundou o Cineclube Mate Com Angu, no município de Duque de Caxias. É formado em Estrutura Dramática na Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Como educador audiovisual possui experiência em projetos socioambientais e culturais em diferentes regiões do país. Dentre seus filmes, como cineasta, estão "Lá no fim do Mundo...", de 2007, "Queimado", lançado em 2011, Cascudos (2018). Atualmente desenvolve um documentário sobre o filme "O Amuleto de Ogum", do cineasta Nelson Pereira dos Santos e o curta "O Vôo", selecionado pelo pelo Edital Retomada Cultural da Lei Aldir Blanc.

Momento 3: Transcrição, edição e análise

Segundo Duarte (2004), há procedimentos importantes que devem ser observados na preparação das entrevistas para a análise, sejam estas individuais ou grupais. As entrevistas devem ser transcritas para o texto imediatamente à sua realização. Em seguida, é necessário realizar a "conferência de fidedignidade", ou seja, será importante conferir a transcrição.

Neste momento será possível, por exemplo, trazer precisão quanto aos aspectos das entrevistas tais como entonação, interrupções, hesitações e outras que talvez não sejam apreendidas na transcrição direta. Além disso, será possível realizar correções, se for necessário.

Assim, após a realização das entrevistas, procedemos à etapa de transcrição, utilizando o Transkriptor¹⁴. O Transkriptor é um serviço on-line de transcrição automática que converte áudio, que pode ter sido gravado em diferentes formatos, em texto. O serviço de inteligência artificial gera transcrições online em formatos de arquivo de texto editáveis. Desta forma, foi criado o material bruto das entrevistas, versão número 1, que nomeamos de BRUTO.

Em seguida procedemos a conferência de fidedignidade, utilizando para isso o áudio em consonância com o texto. Assim, foi possível corrigir as palavras que haviam sido transcritas de maneira equivocada pelo *software* e, principalmente, corrigir a pontuação do texto, de maneira a respeitar a narrativa do entrevistado e trazer coerência semântica para o texto. Desta maneira, a gerada versão “limpa” das entrevistas, versão número 2, nomeamos de BIO.

Neste etapa, iniciamos a utilização do *software* MAXQDA 2022¹⁵, que nos foi também extremamente útil no preparo das entrevistas para análise. O MAXQDA é um *software* para análise qualitativa e métodos mistos (quali-quantitativo) para pesquisas acadêmicas que possibilita ouvir e ler a entrevista transcrita simultaneamente, reservando e destacando trechos específicos a partir da marcação de tempo. Esta marcação de tempo que mencionamos é o *timecode* das entrevistas, informação esta que vem informada no texto transcrito. Dentre outras diversas ferramentas, o *software* permite a edição de texto simultaneamente à reprodução do áudio.

¹⁴ <https://transkriptor.com/pt-br/>

¹⁵ <https://www.maxqda.com/brasil/>

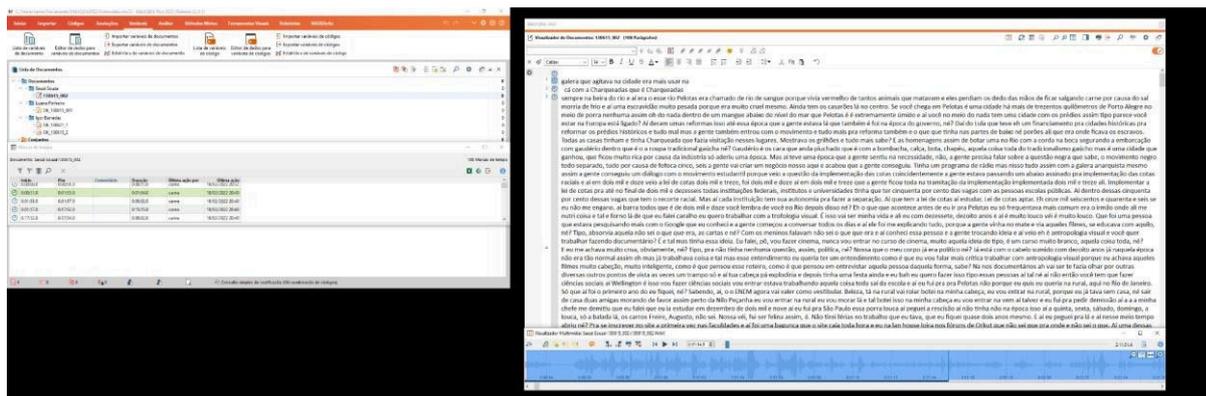


Figura 2. Imagem do software MAXQDA em utilização
Fonte: Arquivo pessoal

Após a etapa de conferência de fidedignidade e a criação da segunda versão, procedemos à edição das entrevistas para inclusão neste trabalho. A edição das entrevistas ocorreu como um processo de transcrição, no qual as entrevistas brutas foram editadas de maneira a constituir um sentido narrativo. Para além da separação temática, trata-se de constituir, em parceria com os entrevistados, uma biografia com recorte de suas experiências pessoais e os atravessamentos agenciados pela prática coletiva.

As entrevistas podem e devem ser editadas pelo pesquisador, porém é mister que a versão original seja mantida. Um objetivo desta edição que nos interessa especialmente é o de “remover respostas obtidas por meio de perguntas capciosas, ambíguas, tendenciosas ou que tenham levado o informante a confirmar ou negar afirmações feitas pelo pesquisador” (DUARTE, 2004, p. 221). Assim, as entrevistas editadas que são integrantes deste trabalho, são então a terceira versão, chamadas, para fins de organização e sistematização de dados, de FINAL. Estas versões, que compõem o Capítulo 4 deste trabalho, foram submetidas aos entrevistados para aprovação final do trecho a ser publicado.

Na etapa de análise, iniciamos com a organização das entrevistas para que fosse possível proceder uma “análise de conteúdo temática” proposta por Bardin (2011). A partir de uma leitura fluente do material transcrito das entrevistas foi possível estabelecer recortes temáticos que nos auxiliaram na criação de unidades de significação, também chamadas de “categorias”. Assim, para fins de análise, separamos núcleos de significação, identificadas e sinalizadas no texto das entrevistas utilizando o *software* de análise MAXQDA. O *software* utilizado permitiu não somente a “codificação” dos trechos em análise, como também nos auxiliou na organização e sistematização de todo o material coletado. Utilizando as ferramentas disponíveis, tivemos a possibilidade de extrair de maneira automatizada, os

trechos através uma categoria específica selecionada ou mesmo de interlocutores. A identificação dos trechos das entrevistas nos permitiu ainda acessar ferramentas de combinação e visualização de dados, como o mapa de incidência de categorias nos discursos dos entrevistados, como abaixo:

Lista de Códigos		SABRINA SOUZA_FINALOK
Teritorialidades cineclubistas: produção e fruição perif		
Uma ideia de Periferia		
Produtor Cultural Periférico		1
Território [Impacto&Legado]		
"O cineclubista é a minha escola"		
Aprender Fazendo		3
Acesso à Universidade		3
Metodologias		
Identidade/subjetividade		
Sujeito		2
Gênero		5
Racismo e AntiRacismo		3

Figura 3. Imagem do software MAXQDA em utilização

Fonte: Arquivo pessoal

The screenshot displays the MAXQDA software interface. On the left, a 'Lista de Códigos' (List of Codes) is visible, showing a hierarchical structure of codes. The main window shows a 'Segmentos codificados' (Coded Segments) window for the code 'Identidade/subjetividade/Gênero'. This window contains a table with the following columns: Comentário, Grupo de docu..., Nome do documento, Início, Fim, Resultado do p..., and Cód. The table lists several segments from documents by Sabrína Souza and Luana Pinheiro. Below the table, a text snippet is visible, starting with 'E às vezes eu acho que isso foi, talvez, mais fundamental do que o próprio audiovisual. A gente conseguiu dar conta - e demos conta mesmo, também não tenho medo'.

Figura 4. Imagem do software MAXQDA em utilização

Fonte: Arquivo pessoal

A análise por unidades de significação buscou a articulação dos dados coletados e a “formulação de hipóteses explicativas do problema ou do universo estudado” (DUARTE, 2004, p. 221). Para fins desta pesquisa, criamos nove unidades de significação, ou categorias, em três grandes eixos que chamamos de Territorialidades Cineclubistas. As nove unidades de significação foram organizadas de acordo com o eixo temático específico, como a seguir: a)

Território: Uma ideia de Periferia, Produtor Cultural Periférico, Território [Impacto & Legado], b) Metodologias: Aprender Fazendo, Acesso à Universidade, Metodologias e c) Produção de Subjetividades: Sujeito, Gênero e Racismo e Anti-Racismo

Abaixo é possível observar a relação entre os entrevistados e as categorias, separadas em três Territorialidades Cineclubistas pelas cores amarela, azul e vermelha:

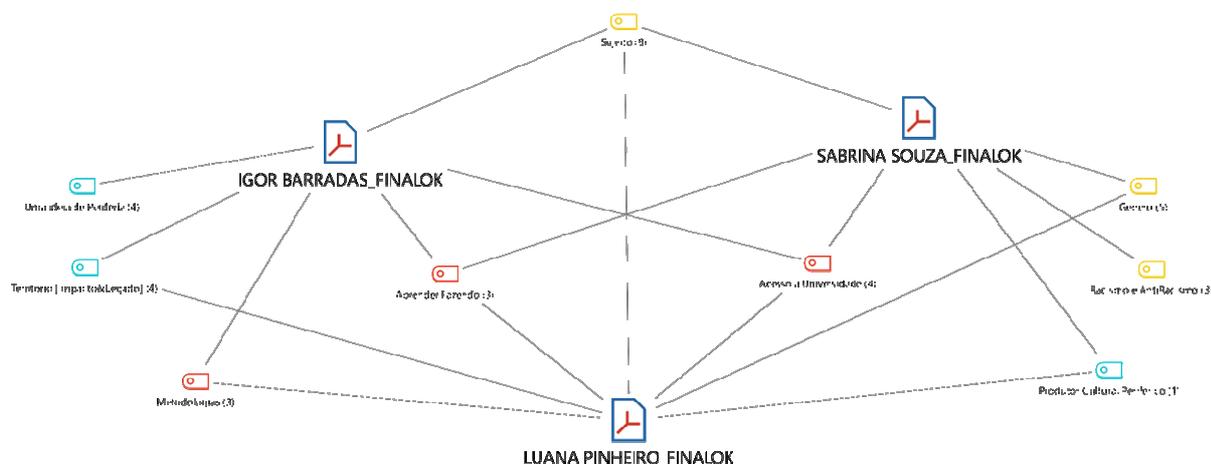


Figura 5. Imagem do software MAXQDA em utilização
Fonte: Arquivo pessoal

De acordo com Beatriz França (2016), e em consonância com o pensamento cartográfico, devemos aqui reconhecer as implicações da pesquisadora que influem sobre a condução das entrevistas, a percepção e análise de dados, uma vez que esta compartilha de experiências pessoais nos coletivos a serem pesquisados. Assim, sobre as categorias que elegemos cabe ressalva. Não se trata de reduzir a fala de nossos entrevistados, tão rica em sua integralidade, a *tags* para uma análise sistemática. Trata-se de uma eleição de temas que busca atender ao objetivo geral deste projeto de pesquisa de analisar os possíveis impactos da prática coletiva nos discursos identitários dos sujeitos. Assim, mais que a análise da entrevista, coube à pesquisadora a observação do campo na integralidade possível - uma vez que entendemos a produção de subjetividade como processual e mutável e logo sua análise somente pode se dar de forma parcial e lateralizada. Para Rolnik “todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas” (2016, p. 65). Assim, coube a nós eleger tais categorias também a partir das experiências pessoais da pesquisadora implicada com estes sujeitos e com suas trajetórias pessoais. Nossas escolhas são fruto de quase quinze anos de encontros, produções e partilhas entre o sujeito que pesquisa e aqueles que são pesquisados. Podemos

dizer que, no que tange à pesquisadora, a observação deste campo antecede esta pesquisa e que neste encontra-se totalmente implicada. Se habitar territórios existenciais é acompanhar processos (BARROS; KASTRUP, 2020), veremos nos capítulos a seguir a tentativa de construir análises em conjunto com os sujeitos e não sobre eles, codificando processos para, em seguida, decodificá-los, como fotografias de um determinado espaço-tempo.

CAPÍTULO 3 - CINECLUBES: SUJEITOS COLETIVOS

3.1. CINEFILIA, RESISTÊNCIA E DEMOCRATIZAÇÃO DA CULTURA

Cineclube é a casa do cinema, lugar onde se exhibe filmes, se estuda, se forma espectadores e mão-de-obra especializada para o cinema e para a ação cultural militante e voluntária. É o lugar onde é possível ver e rever novos e antigos filmes e amigos. É o lugar onde a magia da sala escura permanece inalterada, com luz na tela e no coração das pessoas. Cineclube é o ponto de encontro, é o oxigênio da atividade cinematográfica, o lugar de troca de experiências.

Carta da XXIV Jornada Nacional de Cineclubes de Brasília.

No Brasil, a atividade cineclubista se apresenta como um movimento cultural organizado com forte presença em diferentes épocas. Poderíamos, no sentido de definição da atividade, dizer que trata-se de uma atividade de exibição audiovisual não comercial desenvolvida por organizações ou grupos de pessoas, voltada para a promoção do acesso ao conteúdo audiovisual e o estímulo ao debate.

O Chaplin Club, fundado em 1928 no Rio de Janeiro, pode ser considerado um marco inicial na trajetória do movimento no Brasil. O principal objetivo era desenvolver “o estudo do cinema como uma arte” (VIEIRA apud RAMOS, 2008, p. 119). O Chaplin Club publicava regularmente a revista O Fan, que teve sete edições publicadas entre os anos 1928 e 1931, noticiando artigos relacionados à linguagem cinematográfica. Das referências que encontramos relativas aos anos 1930, datam a criação do Cine-Club do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1931 e do Cine-Fan- Club, em Porto Alegre, em 1939.



Figura 6. Detalhe da primeira edição da revista O Fan.
Fonte: Biblioteca Nacional Digital¹⁶

¹⁶ Link: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=097187&pagfis=1>. Acesso em 09 de Agosto de 2021.

Em 1940, foi fundado o Clube de Cinema de São Paulo na Faculdade Filosofia da Universidade de São Paulo, que tinha como objetivo “estudar o cinema como arte independente por meio de projeções, conferências, debates e publicações” (MACEDO, 2011, p. 5). Em 1941, apenas 1 ano após ser criado, sofre com intervenções da ditadura Getulista e tem atividades encerradas pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda – DEIP¹⁷. Este infeliz evento ilustra a conturbada relação entre o cineclubismo e as forças opressoras das ditaduras nas décadas seguintes¹⁸. Em 1946, o Clube de Cinema de São Paulo retomou suas atividades utilizando o espaço do consulado americano para a realização das sessões (SOUZA, 2011). No Rio de Janeiro em 1942, Vinicius de Moraes, que havia frequentado o Clube de Cinema de São Paulo, organiza o Clube de Cinema do Rio Janeiro (MACEDO, 2011, p. 7). Na década de 1940, surgem ainda cineclubes nas cidades de Porto Alegre, Fortaleza e Santos e ainda o Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (GATTI, 1987).

Para André Gatti (2004), os cineclubes funcionaram como espaços de formação para seus frequentadores em um momento no qual não existiam cursos de cinema no Brasil. Segundo MACEDO (2011), naquela época já era possível observar o caráter formativo que a atividade cineclubista assumia. O autor Pedro Simonard corrobora:

Nos cineclubes se davam as discussões teóricas e políticas. Eram um espaço de atração de curiosos e novos participantes do movimento. Em alguns casos, também foram o espaço onde se deram cursos de cinema, já que ainda não existiam no Brasil faculdades e cursos de cinema regulares (2006, p. 70)

Na década de 1950, o cinema nacional atravessava um difícil contexto social, econômico e político no Brasil. Neste contexto, observamos cineclubes que surgem atrelados às instituições de ensino e organismos estudantis, tais como o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC)¹⁹ da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil - FNFi e o Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes - GEC/UME, no Rio de Janeiro. Este último ficou conhecido pelo seu forte teor político e contestador, porém, sem desviar-se da preocupação com as novas cinematografias

¹⁷ O Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda era a seção paulista do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, organismo censor na organização governamental estadonovista.

¹⁸ Para mais referências sobre as relações cineclubistas nos tempos do Golpe de 64 conferir MATELA (2008).

¹⁹ Quanto ao ano de fundação do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) encontraremos divergências. Em SIMONARD (2006, p. 71) a fundação do cineclubes data de 23 de dezembro de 1954. Em POUGY (1996, p. 41), encontramos o ano de 1953 como referência para a fundação da atividade. Gatti in Ramos, porém, compartilha com Simonard. Desta maneira, foi utilizada como referência para esta pesquisa o ano de 1954, data que se repete no levantamento de Simonard e Gatti.

(MATELA, 2008). O Cineclube de Marília, fundado em 1952, é considerado uma das mais duradouras iniciativas cineclubistas, permanecendo em atividade até a década 1990. Observamos que esta é a primeira vez a palavra “cineclube” aparece na nomeação da atividade. Até então, o termo “*cine-club*”, era utilizado até então apenas para descrever clubes e casas de jogos que realizavam exibições cinematográficas (Gatti *in* Ramos, 2004).

Ainda na década de 1950 observamos ainda o surgimento de organizações regionais tais como a União Regional dos Cineclubes em Recife, o Centro dos Cineclubes do Estado de São Paulo (Gatti, 2004) e a Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro (Pougy, 1996, p. 47), como pode ser visto no Quadro 1.

Quadro 1 – Cineclubes por ano de fundação e localização entre 1928 e 1958

1928	Rio de Janeiro	RJ	Chaplin Club
1940	São Paulo	SP	Clube de Cinema de São Paulo
1940	São Paulo	SP	Clube de Cinema de São Paulo na Faculdade Filosofia da Universidade de São Paulo
1942	Rio de Janeiro	RJ	Clube de Cinema do Rio Janeiro
1946	Rio de Janeiro	RJ	Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil
1946	São Paulo	SP	Clube de Cinema de São Paulo (retorno)
1948	Rio de Janeiro	RJ	Círculo de Estudos Cinematográficos – CEC
1950	Porto Alegre	RS	Clube de Cinema de Porto Alegre
1950	São Paulo	SP	Centro de Estudos Cinematográficos - CECSP
1950	São Paulo	SP	Clube de Cinema de Orson
Início de 50	Florianópolis	SC	Clube de Cinema de Florianópolis
1951	Minas Gerais	MG	Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais - CECMG
1952	Marília	SP	Cineclube de Marília
1954	Rio de Janeiro	RJ	Centro de Estudos Cinematográficos (CEC)
1954	Recife	PE	União Regional dos Cineclubes - URCC
1957	Rio de Janeiro	RJ	Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes - GEC/UME

1957	Rio de Janeiro	RJ	Escola Brasileira de Administração Pública e da Fundação Getúlio Vargas
1957	Rio de Janeiro	RJ	Cineclube da Escola Nacional de Engenharia
1958	São Paulo	SP	Cineclube Dom Vital de São Paulo
1960	Rio de Janeiro	RJ	Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro – FCRJ

Fonte: a autora

Embora não tenham sido diretamente afetados em um primeiro momento, os cineclubes não conseguiram passar incólumes ao regime ditatorial instaurado em 1964. Com a radicalização da ditadura e instauração do Ato Institucional nº5, em 13 dezembro de 1968, as práticas cineclubistas ficaram mais difíceis de serem exercidas. Em entrevista concedida a Rose Clair Matela, Marisa Anoni de Souza relata que “houve uma ruptura em 68, quando uma Jornada de Cineclubes iria acontecer em Brasília, mas a polícia entrou de cavalaria, não deixou que ocorresse nada. Houve então um período, entre 68 e 70 mais ou menos, que a organização nacional de cineclubes retraiu [...]” (SOUZA apud MATELA 2008. p. 156).

De acordo com Gatti apud Ramos (2004), em 1969, quase todos os 300 cineclubes do país estavam fechados, bem como o Conselho Nacional Cineclubista e as federações. Como pode ser visto no Quadro 2 (abaixo), logo no início da década de 1970, os cineclubes voltam a se rearticular, desta vez, em forte interlocução com outros setores da sociedade, como escolas, sindicatos, associações de moradores e igrejas²⁰. Com a interferência do Estado e a restrição da liberdade de expressão no fazer artístico e cultural nas décadas de 1960 e 1970, o cineclubismo retoma seu lugar de engajamento político. No Rio de Janeiro, em 11 de agosto de 1972, em uma atitude de enfrentamento ao regime, um grupo de 29 jovens realiza a primeira exibição do Cineclube Glauber Rocha. O grupo se reunia regularmente “não só como uma forma de prazer, mas para combater o marasmo e o conformismo cultural” imposto pelo governo da ditadura²¹.

Quadro 2 – Cineclubes por ano de fundação e localização entre 1972 e 1992

²⁰ O apoio e influência da Igreja Católica no cineclubismo aparece em diferentes momentos da história do cineclubismo no Brasil. Ver Gatti in Ramos.

²¹ GRUPO ESTAÇÃO. Cineclube Glauber Rocha completa três décadas, 2022. Disponível em: <http://www.grupoestacao.com.br/arquivo/mat2002/eventos/cineclube/cineclube.htm>. Acesso em 09 de agosto de 2021.

1972	Rio de Janeiro	RJ	Cineclube Glauber Rocha
1981	São Paulo	SP	Cineclube Bixiga
1985	Campinas	SP	Cineclube Barão
1985	Brasília	DF	Cineclube Porta Aberta
1985	Rio de Janeiro	RJ	Estação Botafogo
1985	São Paulo	SP	Cineclube Oscarito
1985	Belo Horizonte	MG	Cineclube Savassi
1986	Ribeirão Preto	SP	Cineclube Cauim
1990	São Paulo	SP	Elétrico Cineclube
1992	Vitória	ES	Cineclube Metrópolis

Fonte: a autora

Com o Brasil ainda comandado por generais, a continuada perseguição das forças repressoras ao cineclubismo e seus dirigentes, somada à apreensão de vários filmes e à proibição de outros tantos, o movimento de exibição cineclubista termina por enfraquecer. Além disso, a inflação crescente provocou o aumento nos custos do frete das películas, afetando diretamente o transporte de películas em tão extenso território nacional (MACEDO, 2011).

Em 1988, o movimento cineclubista completou 60 anos de existência com a realização da XXII Jornada Nacional de Cineclubes em Campinas, São Paulo. Gatti in Ramos (2004, p. 130) relata que em 1988 com a promulgação da nova Constituição Federal Brasileira - CFB, surge a necessidade de uma adaptação da prática cineclubista. Ficam desnecessários os chamados “cineclubes-biombo”, que atuavam atrelados a partidos e organizações políticas. Estava aberto campo para os cineclubes estritamente culturais. Assim, nesta época, alguns cineclubes optaram pela profissionalização da atividade utilizando o aparato de exibição profissional, com a bitola 35mm. Gatti in Ramos (2004) atribui à experiência frutífera do Cineclube Bixiga, fundado em 1981 em São Paulo, a inspiração dos cineclubistas que, anos depois, reproduziram um novo modelo nos

cineclubes Estação Botafogo, no Rio de Janeiro, Oscarito, em São Paulo, e Savassi, em Belo Horizonte, em 1985. Cineclubes Metrópolis, fundado em 1992 na Universidade Federal do Espírito Santo, nasce como o último suspiro cineclubista dos anos 1990.

Em 1990, quando o então presidente Fernando Collor de Mello decretou o rebaixamento do Ministério da Cultura para Secretaria da Presidência da República, ocorre também o fechamento da Empresa Brasileira de Filmes S.A.- Embrafilme, do Conselho Nacional de Cinema - Concine e da Fundação do Cinema Brasileiro - FCB. Essas transformações afetaram diretamente o setor cinematográfico. A atividade cineclubista precisou se adaptar a um modelo comercial de funcionamento para manter a sustentabilidade econômica. As salas que conseguiram se adequar à nova realidade do mercado, como o Estação Botafogo, no Rio de Janeiro, por exemplo, mantiveram sucesso crescente.

Depois deste enfraquecimento sofrido em decorrência das reformas que atingiram os organismos governamentais da área da cultura, o movimento cineclubista somente irá se reorganizar em ritmo crescente no princípio dos anos 2000. Durante a gestão do Ministro da Cultura Gilberto Gil (2003-2008), o então Secretário do Audiovisual e ex-cineclubista Leopoldo Nunes convidou antigos e jovens cineclubistas para um fórum em Brasília. O encontro objetivava especialmente a rearticulação do movimento, em 2003. Assim, como proposta de rearticulação do movimento cineclubista, foi realizada, em Brasília, a XXIV Jornada Nacional de Cineclubes, em 2003, durante o Festival de Cinema de Brasília – após 13 anos sem o encontro dos cineclubistas. A partir de 2004, as Jornadas Nacionais voltaram a ser bianuais. Em 2006, o Conselho Nacional de Cineclubes promoveu a XXVI Jornada Nacional de Cineclubes de Santa Maria, com 60 cineclubes que desenvolviam atividades em cidades de 15 estados brasileiros, dentre os quais o Cineclubes Mate com Angu e o Cineclubes Buraco do Getúlio. A Jornada foi realizada com o apoio do Ministério da Cultura, através da SAV – Secretaria do Audiovisual e a Prefeitura Municipal de Santa Maria, dentre outros parceiros. Em 2007, a Agência Nacional de Cinema - ANCINE promulgou a Instrução Normativa N°63, instrumento regulamentador da atividade. O ato funcionou como uma espécie de reconhecimento das atividades cineclubista e era uma antiga reivindicação do movimento. Anterior a este ato, em 1981, o Conselho Nacional do Cinema - CONCINE editou a Resolução N°64/81 que definiu as características de um cineclubes e regulamentou princípios legais para a criação e a proteção das entidades cineclubistas (SOUZA, 2011).

De acordo com o Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros, em 2010, 464 entidades compunham o quadro de associados²². Muitos dos fundadores dessas novas iniciativas eram jovens formados durante a retomada do cinema brasileiro²³, em sua maioria curta-metragistas que visavam, sobretudo, a “celebração da diversidade” (BOUILLET, 2006, p. 106) na programação. Podemos citar, como exemplo, na cidade do Rio de Janeiro, o Cachaça Cinema Clube, realizado no cinema Odeon e o Cineclube Beco do Rato, na Lapa, ambos fundados em 2002 e vários outros.

A partir dos anos 2000, as políticas culturais propostas pelo Ministério da Cultura da época tiveram fundamental impacto no que se refere à pluralização e a mudança de perfil da atividade cineclubista. Além disso, a digitalização dos filmes e a popularização da internet favoreceram a capilarização das atividades no território nacional e também uma diversificação no perfil socio-econômico dos locais e dos agentes que realizavam os cineclubes (SOUZA, 2011).

Hoje, os cineclubes filiados ao Conselho Nacional de Cineclubes possuem perfis e programações distintas. Dentre os coletivos cineclubistas que fazem parte do escopo desta pesquisa, podemos citar, por exemplo, a sessão Catapulta, realizada anualmente pelo cineclube Mate com Angu para lançar curtas e médias-metragens produzidos pelos próprios integrantes, as “intervenções artísticas” do cineclube Buraco do Getúlio que fornecem espaço de apresentação para artistas locais, deslocando assim o sentido do cineclube para além da exibição de filmes e o Facção Feminista, uma iniciativa com perfil definido, totalmente voltado para a promoção da equidade e o combate à violência de gênero, um tema de extrema relevância no que se refere aos direitos humanos no Brasil.

Desde os primórdios até o contemporâneo, existiram hiatos, momentos de dificuldades e quedas, mas a linha temporal aqui apresentada nos ajuda a constatar que, enquanto movimento, o cineclubismo se deparou com diferentes arranjos políticos, sociais e econômicos e de revoluções tecnológicas que provocaram guinadas e redefiniram a prática cineclubista no Brasil. O que motiva esses sujeitos a desenvolver esta atividade coletiva? O

²² Mais informações no site: <https://cncbrasil.wordpress.com/memoria/cnc-brasil/cineclubes-filiados-ao-cnc/>

²³ A chamada “retomada do cinema Brasileiro” ocorreu entre os anos de 1995 e 2002, quando teve início o processo de reestruturação do setor. Essa reestruturação ocorre após um longo período de quase total paralisação ocorrido em função das medidas neoliberais adotadas pelo governo do Presidente Fernando Collor de Melo que impactaram diretamente sobre o financiamento da produção de cinema no Brasil.

que “ser cineclubista” diz sobre o sujeito? Como esta prática coletiva impacta na produção subjetiva desses sujeitos em um território social e historicamente tensionado?

3.2. CINEMA NO RECÔNCAVO DA GUANABARA

A produção cultural na Baixada Fluminense vem sendo mapeada e debatida através de estudos e projetos vinculados às instituições de ensino superior localizadas no território. Podemos encontrar, por exemplo, nas pesquisas desenvolvidas no âmbito do Programa de Pós graduação em Cultura e Periferias Urbanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ/FEBF, localizada em Duque de Caxias, alguns estudos que já dimensionam a produção cultural no território, como por exemplo a pesquisa "De dia formiga, de noite na farrá: articulações de uma Baixada Cultural", de Leonardo Onofre, que utilizamos para o mapeamento inicial dos coletivos artísticos locais. Ainda na UERJ, podemos mencionar o NuVISU – Núcleo de Estudos Visuais em Periferias Urbanas, coordenado pela Professora Liliane Leroux e o LABORAV - Laboratório de Recursos Audiovisuais/FEBF/UERJ, voltado para a pesquisa, desenvolvimento e produção de material audiovisual e multimídia da FEBF.

O Instituto Federal do Rio de Janeiro - IFRJ, campus Nilópolis, também possui um importante papel no monitoramento da produção artística na Baixada Fluminense nas esferas simbólica, política e econômica. O projeto de extensão PET - Conexão de Saberes realiza anualmente o Colóquio de Políticas Culturais da Baixada Fluminense, fundamental para a interlocução entre os agentes culturais que desenvolvem as atividades artísticas e o debate acadêmico sobre as políticas públicas necessárias para seu amplo desenvolvimento e sustentabilidade. Outra iniciativa importante é o Observatório Baixada Cultural (OBaC), criado em 2020, através de uma parceria entre o IFRJ, a Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ e pesquisadores independentes que atuam sobre o território da Baixada Fluminense. O Observatório lançou em Maio de 2021, a pesquisa "Impactos da Covid-19 na economia criativa da Baixada Fluminense", que está disponível para *download* no portal da Instituição²⁴.

Especificamente no campo do audiovisual, a Baixada Fluminense é efervescente. Não apenas núcleos cineclubistas serão encontrados, mas também muitos outros grupos e projetos

²⁴ A pesquisa pode ser encontrada na íntegra em https://portal.ifrj.edu.br/sites/default/files/IFRJ/ASCOM/obac_relatorio_final.pdf

audiovisuais. Os profissionais do campo, institucionalizados ou não, publicaram o Manifesto Baixada Filma²⁵, no qual reivindicam a criação urgente de políticas públicas que deem conta da intensidade e da pluralidade da produção audiovisual do território:

Caros seres audiovisuais do planeta,
 Estamos no Recôncavo da Guanabara e temos um recado urgente e necessário pra mandar.
 A Baixada Fluminense é, já há um bom tempo, um dos maiores pólos de produção audiovisual do país.
 Seu pulsante circuito de produção e difusão independente há décadas resiste e reinventa os modos de fazer cultura, botando na roda artistas, técnicos, produtores e trabalhadores da cultura que compõem o elenco das grandes produções fluminenses e nacionais.
 A Baixada transmuta estigma em arte e nessa vibe, com tesão e sangue nos olhos, a produção audiovisual da região vem cheia de vigor nos últimos anos, com a ação de cineclubes, com realização de curtas, médias e longas-metragens, festivais nacionais e internacionais, oficinas potentes, videoclipes maneiros, youtubers que tiram onda, empresas produtoras que realizam com ânimo redobrado.
 Todos acumulando prêmios ao longo de sua história, garantindo reconhecimento à Baixada. São dezenas de filmes e centenas de milhares de visualizações na internet por ano.
 A Baixada Filma.
 Mas é chegada a hora de um papo reto, olho no olho.
 A Baixada é rica, uma região com um dos maiores PIBs do país, mas em termos de investimento está sempre no final da fila. Não dá mais pra esconder essa realidade.
 É preciso territorializar os orçamentos do Audiovisual, no Estado e na União. Recolhe-se muito imposto por aqui e o retorno? Praticamente zero.
 É preciso um diálogo franco do MinC, da Ancine, da SAV, das Secretarias de Cultura com quem está na ponta do processo, no front pesadão do fazer cultural, sem os tapinhas-nas-costas e as promessas vazias que são o mais do mesmo.
 É preciso que haja Políticas Públicas concretas que dêem conta dessa potência – redefinindo a noção de investimento e de formação, garantindo os direitos dessa população que filma, produz, difunde, pensa e faz viva a identidade cinematográfica da Baixada Fluminense.
 Esse é o recado franco e direto a quem tem canetas na mão e espaços nos jornais e gabinetes: queremos ações concretas já.
 O Rio de Janeiro é mais que a cidade do Rio de Janeiro.
 A Baixada filma.
 Manifesto Baixada Filma

O Edital LabCurta²⁶ pode ser considerado um avanço resultante da organização setorial do audiovisual na Baixada Fluminense. Realizado em duas edições, no ano de 2019 e 2020, o LabCurta foi um edital realizado através da produtora Memory Audiovisual, com o patrocínio da Light²⁷ através da Lei do ICMS de Incentivo à Cultura, da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa - SESeC RJ. O Edital teve por objetivo selecionar e financiar

²⁵ O manifesto pode ser encontrado no site <http://baixadafilma.com.br>

²⁶ Mais informações sobre o LabCurta em <http://labcurta.com/>

²⁷ Empresa privada de geração e distribuição de energia elétrica que atende parte dos municípios do estado do Rio de Janeiro.

obras audiovisuais prioritariamente oriundas do território da Baixada Fluminense, com o valor de R\$25.000,00. De acordo com as informações colhidas no site, dois dos quatorze curtas selecionados para o Festival de Gramado de 2020 são oriundos do LAB CURTA 2019. Esse dado, ao nosso ver, comprova a importância do reconhecimento deste território como um importante pólo de produção audiovisual no estado do Rio de Janeiro, que produz narrativas com poder de transformar simbolicamente o imaginário que vem sendo construído historicamente sobre o território.

3.2.1. Cineclube Mate com Angu

O Cineclube Mate com Angu nasce em 2002 no município de Duque de Caxias²⁸, na Baixada Fluminense do Rio de Janeiro, com o objetivo de promover sessões de cinema, debates, pesquisas e também produzir filmes. De acordo com informações encontradas no site do Cineclube, “o Cineclube Mate Com Angu é um coletivo audiovisual nascido em 2002 na Baixada Fluminense a partir do desejo de provocar a produção/exibição de imagens e suas reverberações na realidade e no modo de vida da região”. O grupo atua em frentes distintas e interligadas do Audiovisual: exibição, produção e formação²⁹.

O nome do cineclube é uma homenagem à Professora Armanda Álvaro Alberto que fundou, em 1921, a Escola Proletária de Meriti - hoje Escola Municipal Dr. Álvaro Alberto. De acordo com as informações colhidas no site do Cineclube, a escola, que também foi chamada de Escola Regional, tinha orientação progressista e foi a primeira atender em horário integral e fornecer merenda aos estudantes. A expressão “mate com angu”, que foi a base da alimentação dos estudantes, teve durante anos uma conotação pejorativa, designando pessoas em situação de pobreza. A estrutura do Cineclube é aberta e passou por muitas formações. Heraldo HB, Igor Barradas são membros fundadores, entretanto muitos outros nomes colaboraram de maneira fundamental para continuidade das atividades. São eles: Bia Pimenta, Josinaldo Medeiros, Sassá Souza, Anne Santos, João Xavi, Rafael Mazza, Rodrigo Cavalcanti, Marcio Bertoni, Cacau Amaral, Tadeu Lima, Pablo Pablo, Rodrigo Dutra e outros colegas.

²⁸ O município de Duque de Caxias possui 4 distritos que fazem fronteira com os municípios de Miguel Pereira, Petrópolis, Magé, Rio de Janeiro, São João de Meriti e Nova Iguaçu. Até a década de 1940, Duque de Caxias, São João de Meriti, Nilópolis e Nova Iguaçu, formavam um só município: Meriti. Em 31 de dezembro de 1943, através do Decreto Lei nº 1.055, foi criado o Município de Duque de Caxias que hoje abriga hoje quase um milhão de habitantes em 465 km² de extensão.

²⁹ CINECLUBE MATE COM ANGU, 2022. Disponível em: <<https://matecomangu.org/site/contato/sobre/>> Acesso em: 05 de março de 2022.



Figura 7. Foto de sessão de cinema do Cineclube Mate com Angu
Fonte: <https://www.facebook.com/MateComAngu>

Inicialmente, o Cineclube Mate com Angu realizou as atividades de exibição no Instituto Histórico da Câmara Municipal de Duque de Caxias, em seguida na Sociedade Musical Lira de Ouro³⁰, onde realizou as sessões mensalmente durante cerca de 14 anos. Atualmente, o cineclube realiza as atividades no Gomeia Galpão Criativo³¹. O Cineclube foi um dos dez projetos contemplados com o Prêmio Cultura Nota Dezembro em 2005, pela Unesco e o Governo do Estado do Rio de Janeiro (GOUVEIA, 2010). De acordo com o grupo:

Lá no início, nos idos de 2002, o que impulsionava a ideia de montar um cineclube era o prazer de exibir um filme para a galera, juntar gente para dividir um momento legal numa cidade árida de eventos culturais. Mas logo os primeiros tripulantes da nave Mate com Angu começaram a perceber que fazer cineclubismo era um pouco mais que isso: era também uma possibilidade de dizer coisas ao mundo. (Catálogo Mate com Angu 10 anos 2012. p. 6).

Essa reflexão, que aparece no texto de abertura do catálogo de 10 anos do Cineclube, nos remete diretamente a algumas questões que trataremos nesta pesquisa. O que move esses sujeitos para a realização de ações culturais coletivas? O que os une? Como cada um singulariza os processos coletivos?

³⁰ A Sociedade Musical Lira de Ouro foi fundada em 12 de março de 1957, na Rua José Veríssimo, 72 - Vila Meriti, Duque de Caxias, por um grupo de músicos locais que buscavam constituir um lugar para seus ensaios e tocatas (LAIA, 2016, p. 45).

³¹ O Gomeia Galpão Criativo é um espaço multiuso, fundado em setembro de 2015, para ser o primeiro espaço de coworking da Baixada Fluminense (SOUZA, 2021 p. 68). O espaço reúne diferentes grupos culturais locais, na Rua Dr. Lauro Neiva, 32 - Jardim Vinte e Cinco de Agosto, em Duque de Caxias.



Figura 8. Foto da fachada do Gomeia Galpão Criativo
Fonte: Jornal O Dia³²

O cineclube Mate Com Angu produz, por meio de seus integrantes, atividades de formação e produção de filmes. Como veremos à frente, na entrevista com Igor Barradas, durante a pandemia COVID-19, o cineclube realizou atividades de forma virtual, como por exemplo a Oficina Chama na Ideia, em Maio de 2021. A oficina Chama na Ideia tinha por objetivo apresentar ferramentas básicas para a escrita de um roteiro cinematográfico de curta-metragem em cinco aulas. A primeira aula, realizada através da plataforma Youtube, contou com a participação dos roteiristas convidados Michel Carvalho, Catu Rizo e Felipe Bragança, com um público de 250 espectadores. Alternando exposição teórica, análise e discussão de filmes e exercícios práticos, o curso se propôs a auxiliar os participantes a desenvolver e estruturar suas histórias em forma de roteiro. O curso teve 85 inscrições de quase todas as regiões do Brasil, sendo 46 da Baixada Fluminense e, destas, 32 de Duque de Caxias.

³² “Ex-candidato a vereador denuncia invasão de homens armados a galpão de movimentos sociais em Caxias”. Jornal O Dia. 04/08/21. Link: <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2021/08/6205595-ex-candidato-a-vereador-denuncia-invasao-de-homens-armados-a-galpao-de-movimentos-sociais-em-caxias.html>



Figura 9. Chama na Ideia - Aula Aberta da Oficina Mate Com Angu de Roteiros
 Link: https://youtu.be/_SuzN06GGAg

Além de produções audiovisuais coletivas, o Cineclube Mate com Angu funciona como um guarda-chuva de produções individuais dos membros participantes. Dentre as produções coletivas, destacamos a série de vídeos “Mate reverbera - Ensaios audiovisuais criados na doideira da pandemia” realizado em parceria com Museu de Imagem e do Som - MIS, no ano de 2021.



Figura 10. #3 - Fragmentos de um cinema amoroso
 Link: <https://ims.com.br/convida/mate-com-angu/>

3.2.2. Cineclube Buraco do Getúlio

O Cineclube Buraco do Getúlio nasceu em julho de 2006 como intervenção urbana multimídia para fortalecer e ampliar redes criativas conectando cinema, poesia, performance, música e exposição de artes visuais. A intenção era contribuir para a construção de outros imaginários sobre a Baixada Fluminense a partir de suas potencialidades artísticas. Desde então, o “Buraco” se articula através da exibição de curtas-metragens e da abertura de espaço para intervenções artísticas, intercaladas entre a exibição dos filmes.



Figura 11. Foto de sessão do Cineclube Buraco do Getúlio no Bar do Ananias
Fonte: <https://www.facebook.com/BuracodoGetulio>

O cineclube foi fundado por Diego Bion, Fabiano Mixo, Luana Pinheiro, Adriana Carneiro, Flor Baez e Jimmy Lage. O nome do Cineclube foi escolhido em homenagem a passagem subterrânea para pedestres, permitindo a travessia entre os dois lados da linha do trem – local onde inicialmente seriam realizadas as atividades, como veremos na entrevista de Luana Pinheiro. A passagem subterrânea nomeada em homenagem ao antigo ex-prefeito da Cidade Getúlio de Moura (1930-1945), é carinhosamente chamada de “Buraco do Getúlio”.

O Cineclube Buraco do Getúlio também passou por diversas formações e teve como sede diferentes locais. As atividades tiveram início no Bar do Ananias, localizado à Rua Floresta Miranda, 48, Centro de Nova Iguaçu. Alguns anos após o início da atividade, o

Cineclube inicia uma parceria com a Casa de Cultura Silvio Monteiro³³ e passa a realizar sessões em parceria com a instituição. A partir de 2017, o cineclube passa a realizar as sessões na Praça dos Direitos Humanos, na Via Light, no centro de Nova Iguaçu.



Figura 12. Foto de sessão do Cineclube Buraco do Getúlio na Praça dos Direitos Humanos
Fonte: <https://www.facebook.com/BuracodoGetulio>

Durante os anos de 2020 e 2021, o Cineclube suspendeu a realização das atividades presenciais. Entretanto, algumas atividades de exibição audiovisual ainda vieram a ser realizadas pelo grupo, como, por exemplo, o Buraco Mostra Curtas, realizado entre 05 e 12 de Março de 2021 e a sessão Made In Baixada, realizada no dia 14 de março de 2021. Atualmente, as atividades são realizadas pela produtora independente Baixada System, que realiza a continuidade do projeto desde 2019.



³³ A Casa de Cultura Sylvio Nova Iguaçu. O espaço culti espaço externo. O Espaço fi

ela prefeitura municipal de aleria de exposições e ainda um a Iguaçu.

Figura 13. E-flyer de divulgação Sessão Made In Baixada
 Fonte: <https://www.instagram.com/p/CMVvkXBpiTq/>

A sessão Made In Baixada foi a 202ª sessão do cineclube, exibida ao vivo diretamente da Casa de Cultura Sylvio Monteiro. A programação contou com a exibição de filmes produzidos por cineastas da Baixada Fluminense e também, como de costume na prática do cineclube, com intervenções artísticas, ou seja, apresentações musicais, de poesia, de teatro e performance.



Figura 14. Sessão Ao Vivo Made In Baixada no Youtube
 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=mHeXVbDpynM>

3.2.3. Cineclube Fação Feminista

O Fação Feminista Cineclube é um coletivo formado por mulheres da Baixada Fluminense. Fundado em maio de 2016 por Sassá de Souza, Bia Pimenta, Nicole Peixoto e Ana Paula Peixoto, durante o Laboratório de cultura antissexista do coletivo Roque Pense.

O cineclube é apresentado como como “uma rede de colaboração criativa independente e horizontal, com a intenção de exibir filmes de temática feminina (preferencialmente dirigidos por mulheres), ser espaço de formação feminista e estímulo de

produção de conteúdo por mulheres”³⁴. De acordo com Bia Pimenta (2018), “a intenção do Facção é trazer o cinema feito por mulheres para mulheres e sobre mulheres para os espaços públicos e de forma itinerante na Baixada Fluminense.”³⁵

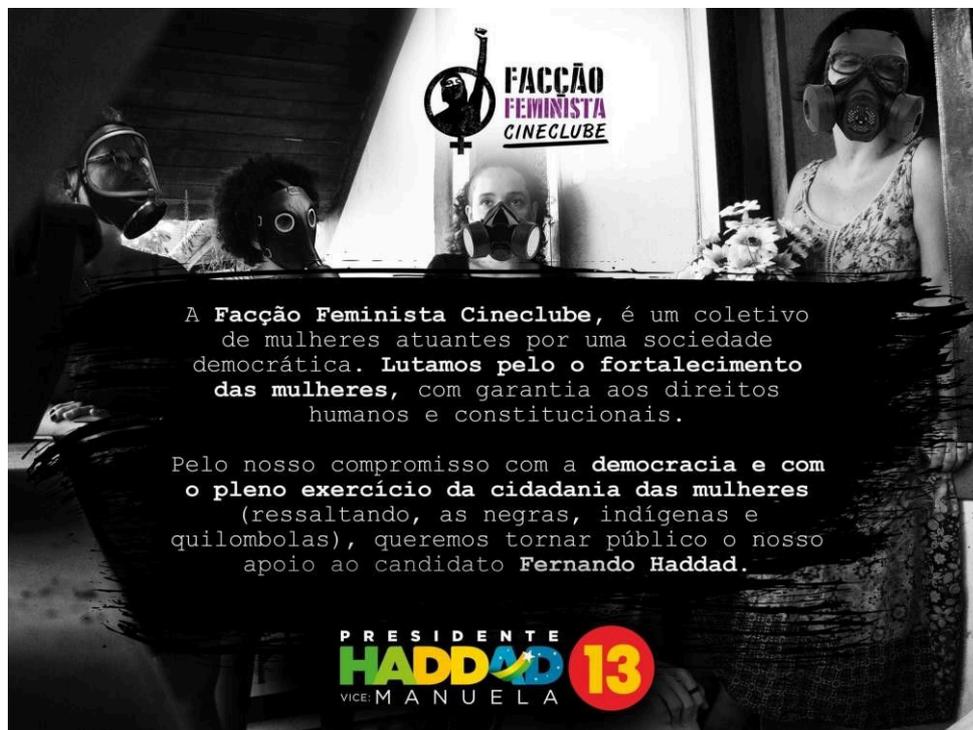


Figura 15. Foto de campanha do Cineclube Facção Feminista
Fonte: <https://www.facebook.com/faccaofeministacineclube/>



Figura 15. Foto de mulheres integrantes e participantes do Cineclube Facção Feminista
Fonte: <https://www.facebook.com/faccaofeministacineclube/>

³⁴ Informações extraídas da página do cineclube no Facebook em 20/08/2021.

³⁵ Entrevista concedida para o filme “Cineclubismo na BF” de Carol Vilamaro (2018).

CAPÍTULO 4 - CAMPO, ENTREVISTAS E ANÁLISE

4.1. NARRATIVAS DE SI

Embora o acesso ao campo e aos sujeitos desta pesquisa fosse facilitado pelas redes de contato e de afetividade ainda anteriores a este trabalho, as visitas aos locais e sujeitos se tornam quase impossíveis em função da pandemia do COVID -19. Não apenas o campo: desde o início deste curso, todas as atividades vêm sendo desenvolvidas de maneira remota.

Ganha-se em velocidade, encurta-se as distâncias. Mas se perde todo o resto: a possibilidade de troca ao vivo junto a professoras e professores, ouvir os colegas, conhecer mais profundamente seus projetos, dilemas, coletivizar ansiedades, dificuldades e compartilhar os prazeres da pesquisa. Nada disso foi possível desde a primeira aula, no dia 14 de Março de 2020, quando assisti a primeira e única aula presencial no curso de Mestrado em Psicossociologia de Grupos e Comunidades.

O trabalho de campo não poderia ser diferente. Com a decisão de iniciar o campo realizando entrevistas com colegas fundadores do Cineclube Buraco do Getúlio, no qual participei como colaboradora por mais de uma década, fez-se presente. Segui contato com Diego Bion, membro fundador e hoje um grande amigo. Entretanto, não foi possível realizar a entrevista apesar de diversas tentativas.

Os riscos de contaminação do COVID-19 à época influenciaram diretamente na realização das visitas. Embora agendássemos, quase nunca conseguimos fazer combinar as agendas de modo que estivéssemos ambos em isolamento social completo até o dia do encontro. Mudamos então o foco de início das entrevistas, direcionando então para sujeitos do Cineclube Mate Com Angu.

Assim, no sábado, 19 de Junho de 2021, segui para Jardim Primavera em Duque de Caxias onde mora Igor Barradas, membro fundador do Cineclube Mate com Angu para nossa entrevista, agendada para 15h30. A entrevista com Igor Barradas teve como resultado aproximadamente 3 horas e 20 minutos, a partir das perguntas estabelecidas no Roteiro de Entrevistas (APÊNDICE 1).

Ao chegar na casa do Igor, no bairro de Jardim Primavera, fui recebida com um abraço longo e a oferta de almoço – duas coisas tão simples no nosso convívio e que se tornaram improváveis durante todo o primeiro ano de pandemia. O Igor estava ansioso por começar a entrevista. De maneira geral, ao longo das experiências

anteriores utilizando entrevistas biográficas, percebi que nem sempre é fácil descamar a situação até construir uma situação de conforto e confiança para o entrevistado. Seguimos para o escritório do Igor, onde iniciamos a entrevista.

Diário de campo | 19 de junho de 2021

A entrevista com a interlocutora Luana Pinheiro tem, em especial, o componente de uma parceria de longa data. A pesquisa e a interlocutora integraram o grupo que fundou, em 2006, o Cineclube Buraco do Getúlio, na cidade de Nova Iguaçu. Luana Pinheiro não é apenas fundadora, como também protagonista na criação de metodologias de mais de 10 anos de atividades ininterruptas, como poderá ser observado na entrevista a seguir.

Apesar da parceria de longa data, o agendamento da entrevista não foi fácil. Luana estava no sétimo mês de gestação de Teodoro, que veio a nascer no momento da conclusão deste trabalho, em fevereiro de 2022. A entrevistada estava em meio a uma banca de seleção de projetos e ainda atuando na Coordenação de Produção do Festival Escuta³⁶. A entrevista foi realizada na terça-feira, 26 de Outubro de 2021, às 14h30, no bairro da Maré, onde a interlocutora então residia, e teve a duração total de 2h 03 minutos.

Sempre chamei Luana de “Lua”. No dia da entrevista, ela estava sem seu filho do meio, o João, então era um dia relativamente tranquilo pra ela me receber. Ela me buscou lá no portão, descendo e subindo as escadas bem devagar com aquele barrigão. Antes da gente começar ela ainda precisou se desvencilhar do trabalho, ligações, zaps. A gente conversou cerca de dez minutos antes de a entrevista começar. Tínhamos muita conversa pra colocar em dia, mas não ia dar tempo. Falamos de produção cultural, de trabalhar de casa, do João, da gestação. Conteí pra ela as novidades e tudo. Terminamos com meu convite para que ela viesse conhecer minha casa na zona norte da cidade antes da chegada do Teodoro. Na cozinha da Luana tinha uma janela que dava vista para uma boa parte do Complexo do Alemão e nesse dia, eu lembro, fez uma luz muito bonita à tarde. A gente tomou café da tarde sentadas na cozinha e isso me lembrou nossas tardes em Nova Iguaçu, há 15 anos atrás.

Diário de campo | Outubro de 2021

A entrevista com a interlocutora Sabrina foi realizada na sala de produção do GOMEIA - Galpão Criativo, no dia 23 de Novembro de 2021, às 14h30, no centro de Duque de Caxias. Neste dia, o espaço estava recebendo a sessão seguinte de debate com o filme “Marighela”, organizada pelo Coletivo Movimenta Caxias. Após a realização da entrevista, a interlocutora e a pesquisadora assistiram juntas a sessão do filme.

Sabrina Souza (Sassá) é mulher, jovem, negra e periférica, e traz, ao longo de sua entrevista, os atravessamentos do racismo que viveu enquanto estudante e pesquisadora na

³⁶ O Festival Escuta é concebido coletivamente por artistas, curadores, comunicadores e produtores de múltiplos territórios periféricos do Rio de Janeiro e produzido pelo Instituto Moreira Salles - IMS. Link: <https://ims.com.br/eventos/escuta-festival-2021/>

Universidade de Pelotas (RS), quando mobilizava o Coletivo Negada³⁷. Grande parte de sua entrevista na íntegra versa sobre as experiências deste período como estudante e militante, transversalizadas pela sua experiência como mulher negra. A entrevista, que teve cerca de 2h 34 minutos, foi interrompida diversas vezes pela equipe de produção do evento que eventualmente precisava acessar a sala em função do evento.

A gente marcou no Gomeia. A gente chegou a falar sobre eu ir até a casa dela, mas de fato seria mais fácil acessar o espaço. Eu escrevi pro HB pedindo para ele se seria possível ceder uma sala para a entrevista. Eu já tinha entrevistado o HB antes, ele já conhecia esse meu trabalho com biografias. Mas o que combinou mesmo foi essa sessão do Marighela, eu estava doida pra ver o filme - e assistir lá tinha outro peso pra mim. Prestigiar o espaço, a iniciativa de promover a sessão pelo pessoal do Movimenta Caxias. Foi longa a entrevista com a Sassá. Em sua fala, Sassá recorreu a memórias difíceis de sua experiência com racismo discente na Universidade Federal de Pelotas e na Universidade Federal de Santa Catarina.
Diário de campo | Novembro de 2021

No recorte desta entrevista nos interessou suscitar a narrativa que nossas entrevistas constroem sobre as experiências relacionadas ao tema desta pesquisa: cineclubismo e produção de subjetividade. No recorte que veremos a seguir, parcial e incompleto, nossos entrevistados compartilham generosamente suas histórias pessoais, seus trânsitos e lutas.

³⁷ O Coletivo Negada teve a atuação marcada por lutas sociais junto aos estudantes, como a reivindicação pela adoção de cotas na UFPel. O Coletivo também atuou em defesa dos terreiros e religiosidade de matriz africana da região e realizou oficinas de vídeo, rádio e atividades pedagógicas a crianças e jovens no Balneário dos Prazeres. Disponível em: <https://diariodamanhapelotas.com.br/site/agosto-negro-projeto-do-coletivo-negada/>

4.1.1. Igor Barradas - Cineclube Mate Com Angu

Fica tranquilo...

Fiquei nervoso já [Risos] Mas, é o Mate e mais o que?

Na verdade é o Mate e o Buraco do Getúlio, por enquanto. É porque essa pesquisa é mais profunda do que abrangente.

Psicossociologia...ai meu deus [risos]

É sobre pessoas, tá? Basicamente a minha pergunta é a seguinte: se a prática coletiva impacta na subjetividade do sujeito e como...A partir da história da vida das pessoas, os episódios acabam surgindo? Os episódios de como as coisas foram acontecendo. E aí a nossa dúvida, que a gente tá tentando encontrar são os discursos que vão se formando... Então eu queria saber se você pode se apresentar, do começo mesmo.

[risos] Eu sou Igor Barradas, tenho 42 anos, vou fazer 43 agora em 2021. E sou nativo daqui de Jardim Primavera. Esse berço aqui foi muito fundamental pra eu estar ligado à cultura.

O cinema é uma coisa assim... Uma das primeiras imagens que eu tenho da minha infância é eu vendo filme. É uma das primeiras imagens assim, talvez a mais antiga imagem que eu tenho. Eu lembro da cena do filme, eu lembro *do* filme. Eu lembro até hoje. Era um filme do John Ford que é o Tesouro de Serra Madre. E eu lembro de uma cena que conta a história da corrida do ouro, os personagens tinham encontrado esse tesouro e quando eles estão voltando, o saco rasga e o ouro em pó se mistura com a areia do deserto. Eu me lembro dessa cena. Me lembro dessa cena muito criança, eu era muito criança, eu estava na casa do João Carlos, que é um amigo da família. O pessoal estava curtindo lá fora e eu estava com as outras crianças no quarto com a babá eletrônica que era a TV. E eu lembro disso muito forte. Então assim, eu sempre gostei muito de filme. Então qualquer pessoa que chegava, ah chegou uma visita: fudeu. Eu alugava a pessoa. E falava todas as histórias de filmes, as sinopses inteiras dos filmes, o que aconteceu, o que deixou de acontecer, quem era, quem é quem, que não sei o que. Eu tinha uma memória pros plots assim, uma memória pra narrar o que que acontecia, né? Muito forte. Eu via o filme uma vez só e decorava. E eu decorava todos os créditos, então eu sabia quem eram os diretores de arte, os atores. Não faço mais isso.

E aí que rola, quando eu tinha uns seis anos, minha mãe conheceu o Manoel, que é meu pai. O Manoel tinha uma turma muito relacionada a música, compositores daqui da região, meus tios participavam de festivais de música, né? Ainda tinha essa coisa dos festivais de música muito forte. Então, os meus meus pais, meus tios, meus parentes todos gostavam muito de se encontrar e ficar fazendo música. Essa coisa da composição, de ver as músicas saindo... As músicas têm uma certa narrativa... Então a família da parte do meu pai sempre teve uma pegada muito cronista, de sacanear alguma coisa. Então assim, até as tretas da família viravam música... Era uma coisa muito forte, muito forte.

E a gente eram umas crianças que se interessavam pelo MPB, se interessavam por cinema, cultura brasileira. A gente tinha uma coisa meio elitistazinha assim, meio infantil. A gente ficava dias inteiros tocando violão. Meus primos todos aprenderam a

tocar violão. Eu que não tive paciência para aprender, mas os meus primos todos aprenderam a tocar violão...

E aí tinha uma outra coisa também: eu era muito diferente das crianças da minha escola. Eu tinha muito contato com o Rio, porque eu tinha parentes no Rio. Eu tinha uma tia que morava dentro do Palácio do governo, no Palácio do Catete. O marido dela era filho do porteiro de lá, então tinha umas casinhas para os dos trabalhadores.... mas era um privilégio, né? Você podia entrar no Palácio do Catete a qualquer hora do dia. Tipo, tinha umas coisas meio maluca assim... Então, assim, eu conheci o Rio

E aí, eu quando era jovemzinho, a minha tia e o pessoal todo gostava muito de música, eram aficionados por música. Aí a gente ia atrás dos shows, né? Eles levavam a gente. Então, a gente tinha uma coisa de abrir jornal e procurar naquela coluna “de grátis”. A gente ia organizar o nosso fim de semana a partir daquela coluna lá, né? A gente era muito sedento por cultura, por atividades, pra eventos, por ver gente. A nossa galera era muito música, música, música. Da música instrumental brasileira, a MPB, ao rock, tudo, tudo, tudo. Então, eu fui criado assim.

Quando eu tinha mais ou menos uns treze anos talvez, e minha tia perguntou “o que você vai fazer quando crescer? Você não gosta de cinema? porque você não faz cinema?” Caraca, eu me lembro que caiu uma ficha assim... Depois disso, eu nunca mais deixei de querer outra coisa. Foi essa frase. Foi essa pergunta que ela fez. Foi quase como se fosse um teste, daqueles testes de aptidão, né? Só que ela fez em forma de pergunta. E como era uma coisa muito fora da minha realidade, nem me passava pela cabeça. Nem passava pela minha cabeça. Não é que eu não achava que não era possível, sabe? Eu nem pensava.

Só que depois disso, eu acho que aumentou o meu interesse pelo cinema nacional. Eu comecei a ver mais filmes brasileiros e sempre gostando, sempre admirando. Eu nunca tive problema de assistir nada. Tipo, o Glauber Rocha mais radical, eu não tinha problema. Me lembro disso, dessa sensação... Eu achava ótimo, não achava ruim. Por que era o Brasil, né? Eu acho que isso é que me impressionava bastante. Você via alguma coisa ali que era o Brasil, sabe. Você via os modos, os atos, os gestos...tudo isso me fascinava muito. Mesmo os filmes mais populares, os filmes mais vagabas, eu assisti tudo e muito por essa coisa de ver o Brasil. E eu era romancista também. Eu vi todas as novelas e gostava muito de algumas. Principalmente as novelas que tratavam do Brasil também de maneira crítica. Eu esperava para ver a novela do Dias Gomes, esperava pra ver a novela do Reginaldo Silva, esperava pra ver novela. Porque eu achava que eram novelas em que ia ter uma certa brasilidade al. Então eu era um moleque assim, muito ver filme, muito romancista e estava cercado de música. E tem um outro fator também, que é a literatura. Eu li bastante.

Tinha uma locadora de livros em Caxias, que era um lugar onde você podia pegar até dois livros e devolver a cada quinze dias, uma coisa assim.

Cód.: Acesso à
Universidade

Eu sempre fui péssimo na escola, demorei muitos anos pra terminar o segundo grau. Terminei o segundo grau há pouco tempo, fazendo ENEM. Por isso que eu saí da escola achando que a faculdade não era pra mim, por exemplo. Eu nunca passaria num vestibular. Era essa a ideia que eu tinha. Eu saí daquela experiência nunca mais querendo voltar pra uma escola na minha vida. E, repeti a sétima série duas vezes... Então fui péssimo aluno, principalmente nas exatas. Nas outras, na história, geografia, eu meio que passava sem estudar. Porque era uma coisa de interesse, literatura,

{ interpretação de texto.... Então isso era uma característica da minha infância e juventude, eu era péssimo aluno em algumas matérias.

Então quando eu repeti a sétima série pela segunda vez, eu fui trabalhar numa locadora de filmes, aqui em Primavera. Eu estudava de manhã e à tarde eu ia pra locadora. E aí também tive a oportunidade de ver bastante filmes, eu já era um habituê da locadora. Depois trabalhei com minha mãe e depois fui trabalhar na Lapa Filmes.

Eu sempre fui pirado em cinema, né? Sempre fui. E aí, em 1997, eu fui trabalhar nessa produtora. Foi o começo de tudo. A sede era no Flamengo, uma casa incrível. Acho que é Rui Barbosa o nome daquela rua. Antes até da Lapa Filmes, eu ainda consegui um crachá - em 96 eu acho - pra ser o voluntário do Festival do Rio, que não se chamava Festival do Rio na época. Era o Rio Film Festival e o Rio Fest. Eram dois festivais. Aí na décima edição desse festival do Grupos Estação, eu fui voluntário. Foi a primeira vez que eles tiveram voluntários. E eu era um voluntário muito privilegiado porque, na época, eu trabalhei na pré-produção, na salinha ali junto com a Hilda, com a Adriana Rattes, com o cérebro do festival ali... E quando começou o festival, eu estava com um crachá e não tinha mais que trabalhar. Eles me um “Vai lá garoto”, sabe? Então, eu vi, assim, trezentos filmes em quinze dias. Eu vi muitos filmes. Muitos filmes. Eu não consegui mais ver nenhum depois durante um tempo.

Aí depois eu fui trabalhar com Carolina Paiva nessa produtora dela, em 2000, 1999. Sempre de graça Drica, sempre de graça. E aí eu tava muito bolado porque esse trabalho era muito intermitente e eu que me bancava, era quase uma escola. Aí eu tava aqui em Primavera meio deprê, bem fudido assim de cabeça. Eu ficava só tomando drogas e andando pra cima e pra baixo assim, foi na época que durou uns seis meses assim... Tipo, aqui, subúrbio, aquela coisa da juventude mesmo, sem nada pra fazer, sem nada na cabeça mesmo.

Aí eu falei “cara, eu vou fazer um filme sobre Primavera, sobre o meu bairro”. Aí, na mesma semana, eu liguei para Carolina e falei “Carolina, preciso que você me arranje uma câmera, eu quero fazer um filme” . E aí, como ela me devia, ela arranjou um jeito de uma outra produtora que também devia a ela nos emprestar uma câmera pra gente.

Eu chamei o Igor Cabral que eu tinha conhecido no Festival do Rio, como voluntário. Ele perguntou “Igor, vai ter um carro pra gente andar por Jardim Primavera?” Só que não tinha carro nenhum. Aí apareceu um carro, desse Heraldo Brandão, esse cara da ONG, que era amigo da família, é amigo nosso até hoje. E aí o Heraldo comprou a briga e a gente ficou andando por Jardim Primavera, filmando os personagens, entrevistando e tal. A ideia era discutir o crescimento do bairro, que era um bairro bucólico e de repente teve um boom imobiliário, um boom de obras... E foi na era Zito. E foi assim que nasceu o Primavera.

Quando eu fui fazer o “Progresso Primavera”, eu entrei em contato com o HB. E eu já conhecia a Rádio Quarup, eu tinha ido lá uma vez. O HB era amigo de uns amigos, da galera aqui de Primavera. Aí no processo de fazer o lançamento, já rolou uma química entre nós, assim de estar se falando sempre, de pensar ideias, de fazer um site pro filme, pensar a trilha sonora. E a gente pensou várias coisas maneiras para fazer com o filme, a gente fez várias exposições na cidade. Lembro que a gente fez no Shopping, na UnigranRio. E aí ele foi abrindo as portas. E a gente começou a fazer esse processo de ver filme, debater o filme, exibir o filme, debater o filme. Era uma coisa muito

diferente na época. Na época, as pessoas tinham muitos projetos de filme, projetos de documentário, mas mas o “Progresso” estava pronto, então isso era uma coisa muito diferente, né, aqui, na minha realidade, na baixada.

E aí eu fiz um lançamento aqui em Primavera, aqui pertinho, numa casa de festas. Um dia inteiro de atividades com a comunidade. Eu aluguei um puta telão, um telão gigante, o telão mais caro do Rio de Janeiro e não paguei. Não tinha dinheiro pra pagar, paguei metade, o quanto eu pude. E aí fizemos a sessão, foi um sucesso. E aí começamos a fazer várias sessões, eu e HB. O Progresso meio que abriu várias portas, né? Aparecia no jornal, a galera do bairro ficou orgulhosa.

Um ano depois, mais ou menos, em 2002, o Manoel Zumbi me convida pra fazer uma mostra de cinema de história na Feuduc, que era uma universidade que tem aqui em Caxias. Essa universidade hoje está fechada, ficou anos ameaçando fechar. Lá tinha um Núcleo de História que quem coordenava era a profa. Marlúcia [Santos] que é uma professora de História muito famosa aqui da região. Tinha uma galera da história muito bacana, tinha vários encontros... Existia também uma movimentação liderada pelo Paulo Mahardi, o Paulinho, que culminou num encontro de vários agentes culturais que se identificavam com a história da Baixada: historiadores, geógrafos, etc. E foi dessa movimentação que nasceu o Dia da Baixada.

E aí, o Manuel Zumbi ele trabalhava ou estudava nessa universidade e me chamou pra fazer uma mostra de filmes de história lá. E a gente cria uma mostra de filmes. Quando a gente estava se reunindo com a galera da faculdade, eu comecei a botar essa pilha de fazer algo mais permanente, que não fosse apenas uma mostra. E outra pilha que eu botava bastante na época, é que o audiovisual estava se digitalizando e aí enfim... ia ter uma capilaridade maior, ia ser mais democrático e a gente precisava ter uma bandeira. A gente era muito fascinado pela cidade, pela cultura da cidade, pela história da cidade, não era à toa que a gente estava com os historiadores, geógrafos, com essa galera. A gente gostava de ouvir as histórias. Então a gente já tinha essa necessidade de fazer cinema para contar essas histórias, para contar as histórias daqui. Um cinema nativo, né? O Sérgio Santeiro, professor da UFF, falou uma frase que é “Todo cinema é nativo.” E aí eu fiquei nessa pira assim...

E aí, depois de umas idas e vindas, botamos uns nomes num papel e fomos falando em voz alta. E um dos nomes era Mate com Angu, que tinha sido o HB que tinha sugerido. E a gente pirou com o nome. E aí o HB ficou um tempo estranhando, achando que era um nome pejorativo, que estigmatizava. E a Professora falava “que nada! você está homenageando no final”. E a gente sacou que ela estava certa, porque isso ressignificou o nome. Mate com Angu deixou de ser pejorativo e passou a ser um nome que indicasse resistência. As pessoas passaram a falar Mate Com Angu mesmo, sendo que esse nome tinha sido criado para estigmatizar as crianças pobres que frequentavam a escola da Armada. E aí, foi nessa onda que nasceu o Mate com Angu em 2002. Aí a gente fez uma sessão pra ninguém num Congresso de História em Nova Iguaçu. Foi a primeira sessão do Mate. Foi só pra mim, pro HB e pro projetocionista, num congresso de professores de história da BF em NI. Rolou de botarem a gente num horário em estavam rolando as mesas e aí não tinha ninguém. E aí a gente exibiu.

E aí depois a gente ficou sem fazer sessão, só discutindo o cineclube por um tempo. Não, minto, depois a gente foi chamado numa reunião lá na FEBEF. E na primeira reunião, a gente encontra o Prof. Mauro no corredor, assim. E ele falou “cara, estava numa reunião da rádio, chega lá”. E aí nessa roda de apresentação, eu falei lá o

manifesto, aquela coisa bem... A gente sempre falava de uma maneira muito revolucionária. Aquela coisa do jovem, né? Vamos mudar o mundo e tal. A gente tinha essa um uma coisa muito... muito prepotente. Não sei se a palavra é essa, mas sempre muito afirmativo, assertivo. E aí esse professor Mauro apontou o dedo pra gente e falou “olha, eu tô com um programa que exhibe filmes pelo rádio e quero que vocês apresentem”. Era a ideia do “Cinema Cego”. E aí a gente ficou seis meses fazendo exibição pelo rádio. E aí depois, em 2002, a gente ainda fez alguma coisa de Cinema Cego, mas já como um programa de rádio falando sobre cinema, uma coisa mais podcast, assim...

O que muda tudo foi que, em de 2002, aparece um Instituto Histórico e a gente consegue ter uma regularidade. Porque na época era muito difícil conseguir um projetor, era caro, caro mesmo. Me lembro que a diária de um projetor era 150 reais... pega 150 reais da época, de 2002 pra agora... Era uma de pagar uns 600 reais, uma coisa assim.

No Instituto Histórico aparece o Cacau lá, por causa de uma matéria de jornal que ele lê e ele manda um e-mail para o HB e a gente marca pra ele aparecer lá na sessão. E vem o Cacau e o DMC na sessão. Então eles foram os primeiros pessoas do Mate fora do trio original. Se eu não me engano, posso estar sendo injusto. Porque teve esse período no IH que apareceu essa galera assim. Teve até essa menina que hoje mora em Londres, que era do Mate, a gente fazia colagem na madrugada. A gente gostava muito disso, de publicizar. A gente curtia muito. A gente fazia o programa antes, então sei lá. A sessão era quarta-feira que vem, o programa já estava pronto na quarta-feira antes. E aí quando chegava o final de semana, a gente ia nos lugares mais badalados da cidade e fazia quase um trabalho de crente... "Você já conhece o Mate com Angu?" E apresentava o programa, explicava o que era o cineclube, explicava o filme que ia passar. A gente fez isso durante muito tempo. E muita gente ajudou a fazer isso. Depois com a internet que a gente começou a fazer uma divulgação digital, mas antes a gente fazia divulgação analógica. De ir mesmo, tête-à-tête. Os famosos chatos de bar.

Cód.: uma ideia de periferia

E a gente fazia isso com muita paciência. A gente gostava de dizer que naquela cidade estava acontecendo aquilo, sabe? Tinha muito orgulho disso. E a gente começou a sacar, brincando, esse lance de ter um Cineclube em Duque de Caxias era um impacto muito grande. Quando eu falava, as pessoas quase caíam pra trás assim. Ainda mais que eu comecei a trabalhar com a galera que era antropóloga, socióloga de esquerda, universidade, né. Eu fui parar nesse nesse ambiente da consultoria ambiental, no ambiente das universidades, das ciências sociais, essa galera toda.

Então eu comecei a sacar que dizer que ser de Caxias era uma onda e não um problema. Eu lembro que as minhas primas, minha mãe, não diziam que moravam em Caxias. Eu via o meu pai, os adultos falarem que moravam a caminho de Petrópolis. As pessoas não falavam Caxias, né? Eu me lembro de uma vez, eu tava na Mesbla, ali na Rua do Passeio. E eu falei que eu era de Caxias e a mulher falou “ah, lá é muito feio, né?” E isso nunca me atingiu, nunca... Eu sempre brincava com isso. Eu enchia a boca. Porque eu já era de outra geração. Já não era a Caxias do grupo de extermínio, não era Caxias da ditadura, do prefeito biônico. Era a Caxias da democratização, dos direitos, como potência cultural. Eu já via Caxias de outra maneira, era uma visão de afeto mesmo. Eu sempre tive um afeto muito grande pela cidade.

Por isso, quando foi surgido mais à frente o discurso de periferia, a gente se incomodou. Porque foi como se alguém de fora dissesse assim: ah não vcs são de

periferia, tá? A gente via que a gente era de periferia, tinha muita consciência disso, mas com “o cinema de periferia” “agora por eles mesmos”, essa parada nos incomodou bastante. Isso me incomodava. Eu não falava muito porque eu não queria ser o do contra e eu sabia que muita gente estava entrando naquela onda, estavam sendo incluídas, abraçadas, enfim.

Cód.: uma ideia de periferia

Então, eu me lembro de uma vez que a gente foi num debate no Canal Futura. Era um programa de debate ao vivo sobre “cinema de periferia”. E aí eles colocaram tres especialistas no centro da roda, o Faustini, Heloisa Buarque e mais uma figura lá. E aí botaram a gente num estúdio anexo, bem pequenininho, os dois cineastas de periferia, que éramos eu e mais um rapaz do TV Morrinho. Então a gente já estava lá espremidos assim tipo, na contagem regressiva aguardando o momento de entrar. Aí a lâmpada, poft. Estourou. E aí a gente ficou no contraluz, quase assim um plano, sabe? Quando vai mostrar bandido sabe, no Jornal Nacional. A gente no escuro, assim. Eu me lembro do fotógrafo, do técnico olhando [risos] Eles conseguiram trocar a luz no segundo bloco, mas quando eles jogaram pra gente, eu chamei atenção pro fato de a gente estar aqui e os antropólogos, os especialistas estarem no nosso lugar. De uma maneira fofa, mas eu chamei atenção pra isso. Eles nunca mais fizeram isso. A mulher falou que isso teve um impacto lá dentro e as pessoas ficaram muito muito sem graça.

Cód.: uma ideia de periferia

Porque nesse debate, eu fui contra essa separação de periferia. Eu falei “pô não, eu não faço de periferia, não. Eu não considero que eu faço cinema de periferia. Eu faço cinema pro mundo.” Eu estava lançando o “A Corda” que é um filme bem bem aprendiz, que era sobre namoro adolescente, sobre amor. Quando todos os outros filmes de periferia, todos os outros falavam sobre denúncia, tudo falava sobre os problemas sociais, sobre as merdas que estavam acontecendo. Então também era uma coisa muito fora da caixa assim. As pessoas não sabiam encaixar a gente. Tipo, o cinema de periferia tem que ser de cinema de combate, né?

E outro ponto muito importante é a Darcy Ribeiro, né? Porque quando eu me inscrevi na Darcy Ribeiro, eu nem tinha esse trabalho esse trabalho de consultoria ambiental. Aí deu certo porque, eu comecei a fazer e logo depois eu consegui pagar. Eu ganhava mil reais por mês nesse emprego, dava pra fazer muita coisa com mil reais. E uma das coisas que eu fazia era pagar o projetor mensal do Mate. Até chegar o Gil a gente pagou tudo, todo mês.

Gil?

Gilberto Gil. Do ministério. Aí teve projeto lá, o Cinema Mais Cultura.

Igor tá apertando campanha lá.

[Aide chamou o Igor para atender o Portão e nós fizemos uma pausa]

Pera aí. Eu vou lá.

Então tinha a Darcy Ribeiro que foi uma coisa importante pra mim e a coisa toda de trabalhar na consultoria ambiental. Então assim, eu fui bancando essa coisa da do projetor. Quando foi em 2005 pra 2006, eu virei sócio do Abaeté. E aí, a empresa começa a emprestar projetor, a bancar a xerox dos programas, eu fazia tudo dentro da empresa. Dessa vez oficial, porque antes a empresa fazia e não sabia. Em 2007, a gente vende o projeto HumanoMar que eram oficinas de cinema em dez cidades da

região dos lagos. E foi uma coisa muito transformadora também fazer esse um ano de estrada, fazer um cinema na estrada, fazendo oficinas de cinema, foi uma coisa bem... Eu acho que todo jovem gostaria de fazer assim, tipo um trabalho bem na estrada, conhecendo gente nova, fazendo cinema, era quase uma trupe. A gente alugava uma casa, morava no lugar. Muito legal.

Só que antes disso, em 2004, a gente vai pra noite. Isso muda muita coisa, porque a gente começa a atrair o público mais parecido com a gente. Porque no Instituto Histórico as sessões eram lotadas da garotada que ia fazer extra-classe lá com a gente. Quando a gente vai pra noite, muda o perfil. Começa a aparecer a coisa mais jovem, adulta. Basicamente o trabalhador, que quando está voltando passa no Mate. E a galera da cultura, a rede de cultura da cidade também.

Então, a gente começa a fazer sessão à noite no Sindicato dos Bancários. E aí passa uns três meses, o Sindicato dos Bancários fecha porque estava tendo uma greve lá braba. E aí no dia da sessão, a sede do Sindicato estava fechada com os procuradores querendo entregar as paradas de justiça na porta. E a gente ficou barrado, não podia entrar, não tinha como. E a gente com sessão marcada, com divulgação. Então a gente bota um cartaz “Vai ser na Lira de Ouro”. Ficou alguém lá até a hora da sessão e a gente faz a sessão do Deus e Diabo na Terra do Sol do Glauber Rocha. E foi uma sessão muito interessante, apareceu uma galerinha. E a gente nunca mais sai da Lira.

E aí em 2005 explode. O Mate explode assim. Vira uma coisa, em 2004, a gente vai, né? Mas em 2005 entrou Marcio, a Bia Pimenta, que eles tinham um grupo de teatro chamado Marte e que fizeram apresentação no MATE e tal. E aí começa a entrar uma galera numa é Sabrina, João Xavi, o Cacau e o DMC já estavam antes. Aí Mazza.

Então é esse biênio aí de 2005/ 2006 que entra uma galera que depois vira um pouco a base, né? Vira assim o carro chefe assim ó, o time mesmo, né, que segura as pontas nesse momento que bombou, nesse momento que o Mate bomba e se torna algo muito forte na cena fluminense. A gente vira uma coisa. Você viveu isso com Buraco [do Getúlio], sabe como é que é. Uma coisa assim, é como uma energia que parece que vai levando a gente, né? A gente não tem mais controle.

E teve um período onde o público aparecia pesado assim, pesado mesmo. E a gente ficou meio pop star, foi muito maneiro essa época. E isso dura um tempo. Aí depois tem altos e baixos. Aí entra a Fabíola também. E aí eu acho que isso é uma questão que às vezes a narrativa do Mate fica muito nesse período assim. Eu percebi isso até nesse filme que a gente faz pro Instituto Moreira Salles. Então, se você for reparar, nesse filme não tem a Ane, o Arthur, não tem as pessoas mais recentes. É mais as pessoas antigas. Mas o Mate nunca foi só a galera daquele período. Sempre teve uma galera fazendo. Faz uma pergunta aí pra mim organizar que eu acho que eu não perdi.

Tem umas coisas da sua fala que eu queria explorar melhor...Fala mais dessa questão do incômodo sobre periferia porque é uma indagação que eu tenho também, sempre tive.

Cód.: uma ideia de periferia

É porque por vir de fora, né? É uma observação que veio de fora assim. Uma coisa que, se você for perceber, virou um um estigma. Uma caixinha, né? Então isso me incomodava. Eu não me via daquele jeito. A gente não se via. A gente realmente se via mesmo no centro de uma parada assim. Foi como se alguém dissesse assim, “não, vocês não fazem parte do clube.”

Quando eu estava lá me sentindo colega de profissão dos cineastas, “não, não, calma aí, você é da periferia, você faz cinema de periferia”. Então foi assim que eu me senti, entendeu? E foi uma observação totalmente de fora, dessa galera que estuda periferia. Isso não veio de ninguém da periferia. Isso veio de fora. Aquela coisa de “Agora nós por nós mesmos”. Quando que não foi? Quando? Sempre foi, sabe?

Então assim, eu acho que é por isso que me incomodava, me incomodava porque era que nem o cara chegar aqui em Caxias e falar, “pô, o Mate é tão bom que nem parece Caxias”. É esse lugar. Me dá uma preguiça. Hoje não me atinge assim, só me dá preguiça. Eu não gosto mas não me sinto humilhado, não me sinto. Eu só fico assim, ai gente melhorem, sabe?

Hoje, olhando toda a minha juventude, toda minha adolescência, depois o Mate. Eu fui muito privilegiado. Eu tive tanto, tanto, tanto que hoje eu vejo que as pessoas não tem o que eu tive. Tanto no sentido de acesso à cultura, mesmo sendo pobre, mas o acesso ao manancial de cultura. Sempre tive muitos amigos jovens, amigos velhos, inteligentes. Eu sempre vivi no meio do humor, né? No meio do afeto, no meio da zoeira, ao mesmo tempo sempre fui bem sucedido. O Mate é uma coisa super bem sucedida, assim. Então assim, eu nunca estive à margem de nada mesmo. Nunca tive...

Depois quando eu tentei fazer cinema mesmo, profissionalmente, aí, eu fui aprendendo que na verdade eu era fora do clube. Quando eu fiz “Lá no Fim do Mundo”, eu passava nas oficinas e os alunos ficavam loucos e todo mundo curtia. Sempre quando eu passava, o sorriso era um feedback muito comum assim. As pessoas gostavam, riam, reagiam. Aquele filme não entrou em festival quase nenhum. Eu mandei pra todos. Entrou em um ou outro, assim. Foi quando eu comecei a sentir que existia um outro mundo e que esse mundo era fechado. Então assim, comecei a sentir uma certa rejeição. Comecei a sacar que o cinema era altamente academizado, que precisava aprender essa linguagem acadêmica, entender o que que era dispositivo, o que era justificativa do projeto... Comecei a entender que o cinema muito vinculado ao universo acadêmico e que qualquer um que falasse fora dessa linguagem, não era considerado. Mas isso foi quando eu comecei a tentar fazer cinema mesmo, com dinheiro, recebendo. E aí comecei a sacar que existia sim todas essas questões relacionadas à periferia, do preconceito mesmo.

Cód.: Território
[Impacto&Legado]

Então, eu só comecei a sentir isso quando a gente começa a se organizar e aí tem toda aquela movimentação. A gente traz o Juca, o Ministro [da Cultura] na Lira de ouro. Isso foi uma coisa muito importante pra sociedade civil de Caxias, da Baixada. Um drible assim sensacional. O Prefeito ficou desconcertado, ficou todo mundo desconcertado com a presença do Ministro aqui. E qual era a nossa bandeira quando a gente traz o Ministro aqui? Que o orçamento seja territorializado. Porque a gente sacava que não adiantava a gente disputar o dinheiro da capital. A gente começou a sentir que a gente estava numa outra lógica. E foi isso que a gente falou pro Ministro.

Aí tem o Baixada Filma... Tudo isso nasceu desse lugar em que a gente se entende como periferia, mas não dessa coisa que os outros deram o nome. Mas a gente entendia que era preciso se organizar, se juntar para exigir política pública, para romper privilégios, para, enfim, quebrar uma lógica viciada. Sempre era os mesmos cineastas que levavam os editais, né? De curta e de longa, era sempre a mesma galera. Então, a gente começou a sacar que se a gente quiser filmar, a gente tem que começar a se posicionar. E é engraçado, porque a gente começa a se politizar mesmo a partir

2010, 2011. E politizar quero dizer no sentido, no sentido da organização política mesmo.

A gente só começa a pensar assim a partir de 2010. Até dois 2010, com certeza o Mate é anarquista. Tanto que o CineMais Cultura chega na Lira, a gente não se inscreveu. Eles que foram lá. Eles chamaram numa reunião lá, a gente não apareceu. Aí eles mandaram as coisas pra gente. Tipo assim, a gente não se interessava... não sei lá o que passava na nossa cabeça. Não dá pra entender. Hoje eu penso “o que tava passando pela nossa cabeça?!”. A gente queria beber cerveja, queria brincar mesmo.

Porque o fazer cultural pra gente era uma coisa meio fazer uma festa, uma coisa muito misturada, uma coisa de botar as pessoas pra sentir coisas. E sentir, mas dentro de uma dose muito forte de anarquia, de festa pela festa. E por isso eu acho que a galera estranhava tanto a gente.

Só que a gente envelhece, né? E a gente começa a mudar. É engraçado porque na verdade isso tudo começa um pouco com a eleição da Dilma. A própria Dilma quando ela é reeleita, ela leva a Ana de Holanda e na primeira semana, a Ana de Holanda já tirou o creative commons como do site. A gente já se sentiu traído.

Porque até ali, estava tudo certo, sabe? A gente estava interessado em fazer bagunça, criar frases de impacto, em fazer festas muito criativas, em que as pessoas fossem lá e se divertissem. A gente estava preocupado com a obra, só com a obra, a obra, a obra. E a obra eram as noites do Mate. Essa era a nossa obra, era a nossa pintura. Era a nossa produção.

Então a gente estava preocupado com isso, sabe? Assim porra, se pessoas vão chegar lá e vai ter uma coisa diferente. Sempre sempre querendo mudar, querendo arriscar. O Mate sempre experimentou bastante. Quando a gente sentia que estava muito acomodado a gente criava umas coisas malucas.

Só que a gente foi envelhecendo, o Brasil começou a se precarizar, a gente começou a se precarizar. Vários fatores foram nos mudando, né? O golpe com certeza mudou a gente profundamente assim. Toda pressão pré-golpe. Já naquela eleição da Dilma foi uma luta. E depois teve as manifestações de 2013, as pessoas na rua. Então, toda aquela movimentação de 2013 foi mudando totalmente a gente. O Mate virou outra coisa.

A partir de 2013, a gente entrou numa outra onda. A gente deixa de ser niilista, para uma função mais didática da arte mesmo. Tudo aquilo que mudou em todo mundo em 2013 atingiu a gente em cheio. Se você pegar as sessões de 2013 e 2014 são só sessões com foco total na política. Não fala sobre nada aleatório. O Mate tinha uma coisa de falar sobre coisas aleatórias, falar sobre... o seco. É tudo política? É. Mas assim era tudo muito lúdico, é difícil definir. Mas a partir de 2013, a gente se torna mais assertivo. A gente começa a observar mais as políticas públicas, a participação. Quando a participação começa a ficar ameaçada a gente compra essa briga. E aí enfim, só ladeira baixo, né?

Em 2010 já tinha uma mudança um pouco de perfil, o grupo muda também porque a gente perde Abaeté, que queira ou não, sustentava a gente... A tinha uma empresa que estava crescendo, a gente tava criando metodologias, então ela supria várias questões nossas... de prazer profissional, de crescimento profissional, de grana no bolso. Então, o que vinha pro Mate era uma coisa mais lúdica mesmo. E aí, quando a

gente perde a Abaeté, tudo começa a virar. A gente começa a perceber no Mate uma oportunidade de levar para um lugar institucional, em que a gente pudesse ganhar dinheiro com ele.

A Abaeté deu certo porque era Mate também. Eu era sócio, mas oitenta por cento ou noventa por cento da equipe eram do Mate com Angu. Então, é um momento onde eu, HB, Sabrina, Josi estamos respaldados dos compromissos profissionais. E ao mesmo tempo a gente tá junto, pensando Abaeté e Mate como uma coisa só. E a gente foi desenvolvendo as metodologias das oficinas de Abaeté em cima das metodologias do Mate. O Mate era um grande laboratório para Abaeté e vice-versa.

Quando falo que o principal produto do Mate nesses anos todos são os processos, é por causa disso. Porque a gente criava processos muito criativos. A gente era uma empresa que trabalhava com orçamentos transparentes, trabalhava com horizontalidade o máximo possível, a gente trabalhava com transversalidade, multidisciplinaridade, interdisciplinaridade e outra nova que eu aprendi que é a “indisciplinaridade”. A gente tinha tudo isso ali já. Já era um laboratório muito poderoso de criação de processos, de maneira de fazer as coisas.

Que projetos eram esses? Esse especificamente era qual?

Era o HumanoMar, que era o nosso principal projeto. Porque qual era o lance do HumanoMar? Existe uma tag importante que se chama “educação ambiental emancipadora”. Alguns mestres brasileiros que trabalham nessa tag, mestres, doutores, enfim, pessoas iluminadas assim de pensamento crítico. O que essa educação ambiental queria entender era o seguinte: que meio ambiente não era uma discussão de plantinha de árvore, de rio. Era uma questão de disputa de espaço. E que educação ambiental era você conscientizar as pessoas que aquele espaço estava em disputa.

Quando eu vi isso pela primeira vez, eu lembrei da minha experiência no Progresso Primavera. Porque o Progresso Primavera é uma espécie de análise de impacto do crescimento, de maneira totalmente empírica. E eu comecei a sacar como fazer o filme mudou minha relação com o bairro. Então eu fiquei imaginando um aluno. Se o aluno aponta a câmera pra aquele bairro, ele vai mudar a relação com o bairro dele. Eu acho essa coisa mudar, às vezes é muito forte, mas assim transformar. Você contribui pro moleque entender que aquela rua tem aquele nome por uma causa e que é importante ter aquele nome. Enfim, você contribui porque quando a pessoa aponta a câmera pra algo, ela cria uma relação com aquilo que está filmando. Isso aí era uma coisa que a gente percebia: mudava a relação dos alunos com o espaço. E a partir do momento que você tem uma relação de afeto com o espaço, você vai brigar por ele. Deixa eu só ver se a Aide já foi?

Quando você falou dessa metodologia, enfim... Me diz alguns desses dispositivos que você chama de metodologia do Mate, que você chama de modo de fazer...

Cód.: Metodologias

Então radicalmente horizontal, ou tentava ser o máximo possível. A gente tinha essa coisa de ter uma sala de aula com vários professores, essa dinâmica. A gente passava um filme e conversava, passava um filme e conversava. Então, a gente foi criando uma maneira muito distante do modelo tradicional da educação... era como se fosse uma sessão do Mate assim, né? Fazer um filme com a galera era tipo fazer uma sessão, a gente levava o jeito de fazer a sessão.

Cód.: Metodologias

Por exemplo, raramente a gente era expositivo. A gente falava meia hora sobre um assunto e depois daquilo era só debate, só conversa. E tem uma coisa muito forte e importante, o motor desse trabalho na Abaeté, que é desmistificar o cinema. Você tirar o do véu elitismo, de intelectualidade, de um tecnicismo. Então assim, isso aí sempre foi uma coisa muito forte no Mate. Assim é um motor muito importante na dinâmica.

Então assim no primeiro dia de aula, existia a experimentação crítica. A gente tampava toda a sala de preto, fazia a sala toda ficar toda escura. Tinha toda uma cena. Aí na hora de entrar, a gente botava a porta mais curta assim. As pessoas não viam nada e, aí quando acendia a luz, era a luz da câmera. E a câmera está ali na cara da pessoa e a gente fazia perguntas totalmente malucas: O que é a vida? O que é o cinema? O que é o meio ambiente? A gente fazia várias perguntas malucas. E botava com a câmera no meio da sala. Quem pegasse essa câmera tinha que fazer dois, três, quatro minutos, acho que no começo era dois minutos de imagem.

A gente não falava nada, nem onde apertava o REC. E aí separava umas três ou quatro câmeras e espalhava na turma. E a turma saía pra fazer as imagens. Essa coisa de dar a câmera ao primeiro dia na mão do aluno, isso já era uma coisa assim muito diferente. Pode não parecer hoje. Hoje qualquer celular é uma câmera, mas na época era um negócio.

No primeiro dia os moleques já faziam a imagem, a gente já projetava e pedia pros alunos explicarem aquela cena. E aí viravam grandes debates por causa de uma imagem de um minuto. Então, era uma... democratização radical do cinema assim. A galera vinha com muito medo e a gente ficava o tempo todo repetindo “toma a câmera, vamos fazer um filme junto” pra eles entenderem que eles iam fazer um filme. Era um gesto muito forte na época, fazer um filme assim. E quando eles viam pronto, era uma coisa assim muito emocionante. A gente exibia em praça pública.

Porque quando você vai falar do impacto do petróleo numa cidade que é impactada por petróleo, tipo Macaé, Cabo Frio, Rio das Ostras, tudo é impactado pelo petróleo. Tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo é impacto. Porque tudo gira em torno do petróleo. Então, era uma chave pras pessoas. Tipo, as pessoas não tinham consciência disso.

Até a construção do roteiro era muito maneira. A gente pedia pra cada aluno trazer um uma ideia e botava todas as ideias no quadro. E junto com eles, a gente ia aglutinando as ideias por tema. E quando você vê, você tinha ali alguns grandes temas. E junto com os alunos, ia fazendo daqueles temas os roteiros. Cada um escolhia o tema que queria participar, não precisava ser necessariamente aquela ideia apresentou...

Cód.: Metodologias

Então eu acho que quando você pensa numa metodologia Mate, eu acho que... que é muito disso que dizem do que é gestão foda hoje em dia assim. Compartilhado. A gente fazia isso antes de ter esses nomes, Drica. Antes de ter esses nomes: transversal, interdisciplinar, transdisciplinar, emancipadora...

Que impacto você acha que historicamente tem pro território da cidade assim? No território da cidade só não, porque eu acho que o Mate ele é um é um dos cineclubes mais tradicionais do estado, então...

Cara, é muito difícil de mencionar o impacto, Drica, porque sempre passa uma questão pessoal. Por uma perspectiva, um montão de gente nunca ouviu falar, né? O jovem de hoje pra ouvir falar, tem que ser aquele jovem mais interessado, que quer saber e tal. Porque a cidade cresce muito rápido, né? Então, depende de onde você olha. Mas cara, quando eu olho todo o movimento que a Baixada Fluminense teve, eu acho que o mate foi um puxador de muitas coisas. Mesmo sem querer. Essa nunca foi a natureza, nunca foi a intenção dele. A gente nunca pensou dessa maneira.

Mas quando eu vejo no filme do CineClubes da Baixada, da Carol Vilamaro, sempre me emociono com as meninas falando do trabalho delas. Tem uma hora que a Isabela fala que alguém do público pergunta, mas é política? Alguém paga alguma coisa? E ela fala, não, é só assistir.

Então assim, se agente conseguiu deixar isso... Essa coisa da porta aberta do Mate, eu acho que é um símbolo muito importante, a gente não ter cobrado. A gente nunca conseguiu se institucionalizar, não existe um CNPJ do Mate até hoje. E isso é muito revelador, como se o mate fosse uma pulsão poética mesmo.

Eu não sei, cara, não sei qual é o legado. Qual foi o impacto? Não sei dimensionar isso. Eu acho que deixar as pessoas sonhar, eu acho o que a gente deixou foram aqueles momentos, cara. Por isso que a gente fazia os programas, porque o programa é um retrato. Daquele momento de fuga, de prazer, de ver um filme foda. Aquela coisa da pessoa colecionar os programas, de chegar em casa com um programa amarrotado dentro do da calça jeans. É nisso que a gente viajava, sabe?

A gente tem trajetórias pessoais, né, que aí estão em outro lugar. Mas o Mate sempre teve relacionado a uma coisa quase espiritual mesmo, assim, de fazer cultura quase que como um ato de amor mesmo, um gesto de generosidade.

Eu acho muito difícil explicar qual é o legado, qual é o impacto. Eu acho que existe sim impacto e que a gente foi importante. Eu posso falar que durante algum tempo o Mate foi importante ponto de pulsão da cultura fluminense. Foi. Isso eu posso te afirmar. Isso eu tenho certeza. Tem a ver com Lira de Ouro, que também é um terreiro muito poderoso, as coisas acontecem a partir dali.

Se a escola de Cinema da FEBEF da UERJ sair, eu vejo que muito a ver como Mate. A gente começou lá também, né? Com o “Cinema Cego”. Depois a Liliane criou um Núcleo de Audiovisual numa escola de pedagogia. E ela estudou muito a gente, tem vários trabalhos lá fora sobre a gente. Às vezes ela ligava pra mim e a gente ficava horas conversando sobre cinema. Ela sempre ficava muito empolgada. Então esse fato de ela ter levado e essa ideia à direção lá da UERJ, com certeza tem a ver com o Mate.

A última sessão foi o lançamento do filme da Laís Dantas e do Zé [Alsane]. A energia que rolou naquele dia foi um negócio que me arrebatou completamente. Anos e anos fazendo a mesma coisa. Como é que pode de repente? Do nada você se se atropelado por um trem de sinapses malucas, de emoções contraditórias? Quando a gente faz a sessão com o Alsane e a Laís é no momento que a gente já está deixando de fazer sessão mensal, foi uma exigência dos dois. A gente faz por causa dos dois. A gente não está afim de fazer. E quando acontece a gente fica completamente chocado. Tipo o mate é isso, sabe?

Às vezes eu acho que é só um clubinho, uma galerinha, mas as vezes parece uma coisa infinita, parece uma coisa assim transcendental, sabe? Eu não sei qual é o impacto disso. E é muito louco porque na prática é uma projetor que se bota na parede e projeta um filme, sabe? É um gesto muito simples. O que acontece ali? Eu não sei. É muito maior do que eu, que o HB, que as pessoas. É maior do que a gente, a gente sabe também. Eu não sei onde a gente queria chegar. A gente falava de mudar as coisas, a gente falava de mudar o mundo. Olha só que viagem. E aí a um dia a Sassá falou assim “eu acreditava em vocês”. Eu falei “não Sassá, não dá pra mudar o mundo, a gente tá provocando”.

Dá sim.

Dá sim o quê?

Dá pra mudar.

É, dá pra mudar o nosso mundo. Dá pra mudar as coisas. O meu mundo mudou, com certeza, e o mundo mudou. Mas as pessoas exigiam do Mate uma organização maior porque o Mate conseguiu fazer o que muitos grupos sociais, culturais, muitas organizações tentaram e não conseguiram. Eu acho que por trás tem esse fato de não ter nada em troca. Isso é muito bom, não tem nada em troca. Vocês estão por causa da política? Não. Vocês querem ganhar dinheiro? Não, é de graça. A gente está gastando. Quando as pessoas vêem que é um presente, isso era muito poderoso. Acho que o fato de ser um presente é uma coisa muito poderosa.

Eu não sei hoje... Hoje por exemplo hoje eu consigo ver trajetórias pessoais e que a gente é muito vinculado. Por exemplo, quando a gente faz o lançamento do Cascudos com a Luana, rola uma energia. Aí depois a gente fez essa oficina agora, “Chama na Ideia”. Foi muito poderosa a oficina. Só que a gente não consegue ter isso sempre porque a gente não tem isso estruturado, não tem essa essa grana pra ser contínuo. Eu não sei se esse é o desejo nosso também, não sei. É uma incógnita.

A vontade, o sonho que eu tenho é a gente voltar da pandemia e voltar a fazer sessão, mas eu não sei se vai ser mensal, não sei se vai ser a mesma coisa, só sei que vai ser bom. Porque é essa coisa, a gente está mais velho, com muito mais responsabilidade... Fazer quarenta anos foi muito doido assim, diferente. Porque me bateu uma noção assim de tempo eu não tinha tido até hoje. E falar cara, eu preciso correr.

E é isso que eu vi em vários grupos culturais: uma precarização desses grupos por causa de toda essa merda aí. É muito mais difícil fazer cultura quando você está precarizado, você está mais velho, está com filho. E as pessoas vão atrás de outras coisas, né? A Bia está lá na Argentina, a Sabrina está em BH agora, quando a Sabrina vai fazer longa ela some, não aparece mais. Eu sei exatamente o seu futuro. Eu sei que existe uma energia ainda que quando a gente trabalha forte, quando a gente trabalha bem já volta.

Não tem como mensurar o impacto do externo, né, no território... Talvez até não seja a gente mesmo que vai responder essa pergunta, mas a pergunta é qual é o impacto que você acha que essa que mate em todas as suas frentes... O que você aprendeu?

Hum boa pergunta. Cara, aprendo o tempo todo com Mate. O Mate me ensinou a compreender a coisa coletiva de uma maneira muito verdadeira, muito real, fora do

discurso. Porque é muito difícil trabalhar coletivamente, né? É cheio de ruídos, cheio de idas e vindas, muitas mágoas, as pessoas brigam, choram. E tem as questões de ego...Enfim, você modula. Então, o Mate me ensinou muitas coisas, cara, uma série de coisas mesmo.

Uma delas é a sensação muito forte de que o trabalho que você faz pela cultura, ele é maior do que você, assim. Ele já vem dos seus antepassados, vem de outras pessoas. É uma coisa que você só está continuando, como se fosse um serviço comunitário que você precisa... como se fosse o papel do pajé, do palhaço. Um papel na sociedade que é muito anterior e que você tá ali pra servir mesmo. Então o Mate me mostrou na verdade, essa essa coisa quase que transcendental, quase espiritual mesmo de fazer cultura...De uma coisa você botar a cabeça no travesseiro grato, grato de ter feito aquele esforço, de ter se estressado. Sempre quando depois de uma sessão do Mate, eu acho 98% das vezes, mesmo quando deu tudo errado, eu vou dormir que nem um anjo. Eu não vou dormir chateado, com problema, pensando no dia seguinte. Tem essa coisa de você ser arrebatado por uma energia mesmo, que eu acho que é esse fazer cultural.

Então uma das coisas que me impactou é essa ideia de que eu não estou sozinho, eu não preciso fazer as coisas sozinho, de que as minhas ideias não são grandes coisas. Eu sou tão viciado nisso que até pra outras coisas da minha vida eu consulto a Luísa, o HB, a Sabrina, o Josi. Pra tudo pra tudo assim. É como se a vida toda a gente tivesse que lutar pra não ser reacionário, não ser mesquinho, não ser... Como se isso já fosse uma programação sua, natural e que você ficasse o tempo todo aprendendo a aprender. E você vai envelhecendo, vai ficando velho, né? E o Mate me ajuda a me manter jovem, a não acreditar em certas bobagens.

Minha escola é o Mate. Tudo que eu faço, eu faço usando o modelo Mate. Tudo. Tudo que eu faço. Toda a minha abordagem. Todo o texto que eu escrevo, tudo parece que é uma voz do Mate. Se eu quero escrever um texto que seduza, eu imagino o que eu estou escrevendo pra plateia do Mate. O Mate me ensina a não ficar careta, ter uma visão mais perspicaz da vida. Eu acho que Mate me ensina até hoje isso.

Me ensina a ser mais tolerante mesmo. Acho que a palavra é essa. Me ensinou também dos processos, me ensinou o quanto esse mundo hierarquizado não funciona, de como essa esse culto à disciplina, não é bem assim. Que era possível ter uma empresa grande e produzir resultados de uma maneira que num passe por uma rigidez, que seja fluido, que seja divertido, que seja criativo.

Esse filme que eu estou fazendo, e tenho ido visitar os espaços. Aí eu vou lá na Aldeia Maracanã e aprendo muito. Eu mudo o meu roteiro quando encontro essas pessoas. Esse filme tem que representar essas pessoas também, não pode ser uma coisa que elas estejam de fora. Eu estou lidando com a imagem delas. Então eu acho que eu aprendi isso no modelo Mate.

O Mate me ensinou muitas coisas porque eu fui feliz na verdade. O que que a gente aprende com a felicidade? Não um indicador de felicidade, né? Eu fui muito feliz, muito pleno. Em vários momentos eu me lembro de estar pleno, completamente satisfeito com tudo. Da gratidão, né? Essas palavras às vezes perdem um pouco o efeito, por causa do uso mas...Mas aquela coisa da obrigação. É chato, era difícil você montar, porque você faz aquele esforço, você se esforça, esforça, esforça. Aí quando chegava na sessão, uma coisa mágica acontecia na nossa frente. Mesmo com

o projetor dando errado, com o computador explodindo, com tudo dando errado, mesmo assim sempre era muito bom, muito, muito, foi muito feliz.

É muito difícil mesmo, o que me mudou... Mas o que eu posso dizer é que eu aprendo, eu aprendi com o Mate a ser mais cabeça aberta. E tá ligado de que para sobreviver é importante a gente estar com a cabeça aberta, pra saúde da gente, do nosso sistema nervoso, do nosso coração, dos afetos. A caretice, é um perigo. É uma coisa muito chega muito devagar, chega ali encosta em você. E é muito cômodo você ser contra, você ser bicudo, você já não achar mais graça das coisas. E você vai envelhecendo e fica mais difícil você ver poesia nas coisas, você alimentar o seu espírito, a sua alma. Então eu acho que o Mate sempre alimentou meu espírito, minha alma.

Estamos há dois anos sem fazer sessão. É complicado. Mas quando eu fiz essa oficina aí, porra! Porra, o dia da filmagem, cara. Gente, que isso? Eu fui acometido com um estado de alegria, de felicidade. Não é só alegria, né? Tem uma coisa catártica mesmo, é como se você fosse chorar em algum momento, mas cê tá rindo, sabe? Esse é um legado do Mate pra mim, essa energia que não deixa a gente ficar careta. Mas é isso... eu acho resumindo essa coisa, essa imagem do prazer do prazer mesmo assim. Sabe? Você está rindo, está chorando, está feliz, está alegre. Você está satisfeito, sabe? Está satisfeito, sabe, você está satisfeito.

O Mate me manteve ligado, sabe? Tipo assim de não cair na primeira. Eu fui chamado pra ser diretor daquele canal Parafernália, sabe? De comédia. E eu nunca trabalhei como diretor. Como diretor mesmo, nunca trabalhei. E eu fui fazer entrevista achando assim, cara, eu não tenho experiência nenhuma com humor, não tenho experiência nenhuma com direção, não vai rolar. Assim, eu dirigi meus curtas a cada cinco anos e era curtas. Então assim, não dá pra dizer que eu tenho experiência com direção de ator. E cara, na hora da entrevista, assim, eu fui totalmente transparente. Eu falei coisas que quase não se dizem numa entrevista. Eu falei: eu não tenho experiência exatamente em dirigir a atores no dia a dia, mas eu sei trabalhar em equipe, eu sei o que é coletivo. Eu sei o que é ouvir, saber escutar. O que é incluir, trazer pra junto, isso eu sei. Botar a galera toda animada numa mesma onda. Eu sei fazer isso. De maneira instintiva, né? Mas eu sei fazer isso, acolher, trazer, puxar.

E aí tem a ver com Mate, sabe? O que me empoderou e que me deu segurança, pra eu poder falar das minhas fragilidades com ela foi o Mate. Eu falei: eu construí isso, aquilo, aquilo outro, mas eu nunca trabalhei com humor. Ela curtiu, mas foi um papo meio suicida assim.

O Mate é isso, esse compromisso. Traz um compromisso com a sua história. Mas eu hoje penso: pra onde a gente vai, o que que vai acontecer? Não sei. Não tenho a mínima ideia. Eu tenho minhas dúvidas se a gente vai ter força para fazer coisas de maneira sistemática novamente. Porque a sessão, ela sempre foi organizadora de tudo. Porque toda vez uma vez por mês a gente tinha que estar junto. Isso obrigava a gente. Porque era tipo um coração que batia ali. Tipo assim, hoje eu não estou afim de fazer Mate. Aí fulano também não quer, de repente ninguém quer. Aí você começa a fazer e de repente chega todo mundo pra ajudar [risos] E a coisa acontece, sabe? Aí você esquece que brigou, você esquece que ficou estressado, que prometeu nunca mais fazer aquilo, esquece completamente. Mas eu acho que me mantém vivo. É... É cura.

4.1.2. Luana Pinheiro - Cineclube Buraco do Getúlio

A gente estava gravando essa conversa...? [risos]

Estava [risos]...Depois a gente apaga as fofocas. O bom é que quem transcreve sou eu.

É, verdade [risos]

Eu queria que você se apresentasse. Se você quiser começar por qualquer outro ponto, fique à vontade, mas eu queria que você se apresentasse.

Meu nome é Luana Pinheiro. Eu sou... Acho que antes de tudo eu sou iguaçuana. Tudo na minha vida, na minha história, gira em torno da cidade de Nova Iguaçu, não tenho como negar. Sou mãe, sou produtora cultural e realizadora audiovisual. Acho que posso começar por aí.

As minhas duas famílias são do estado do Rio de Janeiro, é muito engraçado. Eu não tenho nenhum parente, pelo menos que eu conheça, fora do Rio de Janeiro. A família do meu pai era de Morro Azul, em Tinguá, perto de Miguel Pereira. Em dado momento da vida, o meu avô, que era o mais novo dos filhos, veio prestar serviço militar na Aeronáutica. Ali pela década de setenta mais ou menos ele foi morar num daqueles sobrados, ali perto do [Teatro Municipal] Armando Gonzaga, e minha família ficou ali. Então, até hoje é ali que a minha família mora. E é uma família muito pequena. Tudo ali, meio pela zona norte, zona oeste do Rio.

Já a família da minha mãe é uma família muito grande. Tanto meu avô quanto minha avó por parte de mãe vieram de Campos dos Goytacazes, mas só foram se conhecer no Complexo do Alemão. Então, tem essa coisa de sair da mesma cidade no interior e se conhecer no Complexo do Alemão. E tem uma parada meio Romeu e Julieta porque a minha a família da minha vó é todo mundo muito branco, uma galera meio italiana, meio portuguesa, do olho claro, fundadores mesmo ali do Complexo do Alemão.

E a família do meu avô é uma família de pretos, negros, que é a família que meu núcleo familiar se identifica mais. A família Pinheiro também era uma família muito pequena. Tanto o meu avô quanto os irmãos morreram todos de problemas cardíacos, todos muito novos. E aí a minha família acabou virando muito matriarcal por causa disso. Meu avô morreu com quarenta e cinco anos. A minha avó terminou de criar os filhos, os netos, tudo gira meio que em torno dela. Então a história é um pouco essa, é daí que a gente vem. E aí, como é que chega Nova Iguaçu nessa história?

Ali pela década de setenta começou a coisa do tráfico de drogas ali no Complexo e a minha avó não queria criar os filhos ali. O Morro do Alemão não é como é hoje em dia. Era tudo com muito esgoto a céu aberto, aquela coisa toda. A minha avó botou uma banca, pegou uma grana do meu avô e comprou um apartamento desses BNH, no centro de Nova Iguaçu e foi com todo mundo pra esse apartamento. Em dado momento, ela vendeu o apartamento e comprou o terreno que a gente tem até hoje lá em Ponte Chique. E aí a partir daí a minha família acaba passando a ser uma família iguaçuana. Foi todo mundo muito pequeno pra lá e todos os netos praticamente nasceram na baixada. E aí a gente virou uma família baixadense.

Eu nasci em Nova Iguaçu e um mês depois eu fui pra Marechal. Minha mãe pode dizer melhor, [risos] mas o que eu me lembro: eu morei em Marechal até uns dois anos de idade mais ou menos. Depois morei em Realengo, na casa de um de uma prima do meu pai. De lá, se eu não me engano, foi pro centro de Nova Iguaçu. Era uma vila do lado do Colégio Leopoldo, que é um colégio super tradicional ali, bem centrão mesmo.

O centro de Nova Iguaçu era barro puro... A gente tem uma noção da cidade muito bacana por causa disso, porque a gente está há muitos anos e viu a coisa sendo urbanizada, acompanhou todos os governos. Eu tenho um amigo, o Rodrigo Caetano, que fala que os iguaçuanos são muito provincianos e eu super concordo. Acho que em todas as outras cidades da baixada você tem um entendimento de si como baixadense. Os iguaçuanos tem um entendimento como iguaçuanos. Tem uma elite cultural e econômica historicamente em Nova Iguaçu. Uma elite financeira que acaba virando uma elite cultural porque uma coisa era completamente ligada a outra, né? Você fazer cultura, você viver de arte, de alguma forma, estava ligado a ter poder financeiro, na grande maioria das vezes. E também tem esse histórico: Nova Iguaçu era praticamente a Baixada inteira e foi se dividindo ao longo dos anos. É. Os outros municípios nascem depois.

Assim eu acho que tem essa coisa, muito provinciana de ser de Nova Iguaçu, mas ao mesmo tempo a gente circulou muito na metrópole. E muito nesse sentido de ter uma família que morava em Marechal, uma família que morava no Complexo do Alemão. Eu lembro de, pequena ainda na escola, conversar sobre os meus amigos sobre o Rio e outras cidades. Não era um costume da maioria dos iguaçuanos sair da cidade e fazer coisas em outros lugares.

Moramos um tempo ali, a gente voltou pra Marechal. Eu tenho uma lembrança ótima dessa casa. Nisso eu já estava com uns seis anos de idade. Esse período é muito marcante pra mim porque eu fui alfabetizada lá. Então ficou muito marcado, sabe, na memória. A escola era maravilhosa, era muito legal. O meu pai na época era técnico de máquina xerox, eu tinha bolsa. A gente morava num casão grandão, foi a única época da minha vida que eu fui classe média, sabe? [risos] Sério assim, essa é a lembrança que eu tenho disso: de ter uma casa terminada, com piso, com tudo direitinho... Então eu tenho essa lembrança.

Bom, aí depois de lá fomos pra Posse. E foi quando a minha mãe começou a ampliar a casa lá desse terreno em Nova Iguaçu, em Ponto Chique. E com a casa ainda em obra a gente foi morar lá, eu devia ter uns oito ou nove anos. Aí eu considero esse o momento inicial da minha vida, sabe? Quem eu sou hoje. Começa nesse ponto, sabe? Quando eu fui pra essa casa, ainda em obra, meus irmãos pequenos, meu pai perdeu o emprego nessa época. Então foi ali que a gente começou meio a definir esses contornos de quem a gente é, das lutas diárias, sabe? Eu morei lá anos e anos da vida lá. Aí quando eu tinha dezessete já, a minha mãe resolveu sair de lá. A gente morou de novo no centro de Nova Iguaçu, depois na Posse e aí depois voltamos pra lá. Quando a minha mãe voltou, a gente já fazia o Buraco [do Getúlio]. Eu pelo menos já namorava o Bion, com certeza. Em 2006, cinco vidas atrás.

Eu queria que você contasse um pouco sobre a sua juventude e pelos espaços que você passou, as instituições, lugares que você viveu.

Na maioria das entrevistas, mesas que a gente acaba falando, eu costumo começar pela pelo Observatório de Favelas, pela ESPOCC - Escola Popular de Comunicação Crítica, especialmente. Mas na verdade, a minha história mesmo como indivíduo, começa bem antes. Quando eu tinha ali por volta de oito anos, mais ou menos, a minha mãe me colocou numa escola em Nova Iguaçu chamado Instituto Brasil. Essa escola definiu muito, muito quem eu sou. Porque era uma escola que tinha feira de ciências, feira de artes, feira do folclore, sabe? Uma série de atividades que, cara, fazem toda a diferença pra uma criança, uma pré-adolescente, essa idade ali, entre o que era nossa quarta série até o nono ano. Isso fez toda a diferença. Então assim, você podia fazer coral, podia fazer teatro. Então não era nada muito sofisticado, mas era muito importante. A gente está falando de Nova Iguaçu na década de noventa, então assim, era uma escola muito à frente do tempo. Então, eu tive contato com todas essas coisas a partir dessa escola.

Ali eu fui entendendo que eu gostava de arte, que eu gostava de cultura de forma geral. Eu não sabia exatamente o que eu queria, mas era isso: eu participava do coral,

do teatro, da feira do folclore. A minha veia na produção já vem muito desse lugar. Essa escola foi super importante.

E aí quando chegou no ensino médio, foi muito doido. A minha família é candomblecista, né? Essa essa parte do candomblé, nasceu ali com a minha vó Neusa mesmo, nessa época em que ela foi pra Nova Iguaçu. E no candomblé a gente fala muito sobre nada ser por acaso, o conceito de ancestralidade, de que você é quem você é há muito tempo. Que o tempo não é linear, que o tempo é cíclico. E aí nessa escola ela tinha o primeiro ano básico e os dois outros anos técnico. E tinha várias opções... processamento de Dados, enfermagem, gestão de pequenas empresa. E nesse ano, quando eu estava no primeiro ano, eles lançaram o Ensino Técnico de Artes Cênicas. E ali foi tipo assim “cara, Luana, agora você vai ter que escolher”. E eu comecei a fazer artes cênicas.

E foi quando eu conheci Ana Márcia Mixo, Marcos Serra, Sônia Barbosa que foram meus professores e que são pessoas ligadas ao teatro. No ano que abriu essa turma, abriu também uma lona de circo, um espaço pra cena cultural da cidade que já existia. E aí eu pude conhecer também o César Rai, o Desmaio Público, o Moduan Matos... nomes importantes da cultura da cidade. Descobri a história do Daniel’s Bar - que a minha mãe frequentava com a gente, quando era quando a gente era pequeno, sabe? E isso foi o primeiro estalo: todas essas pessoas fazendo coisas aqui na minha cidade, não é no Rio, não é longe, é aqui.

Então, fazendo artes cênicas, eu fui rever essas pessoas que eu tinha no imaginário desde muito pequena. E comecei a entender como essa dinâmica realmente acontecia naquele lugar. O Sizinho, que foi um super dramaturgo que viveu em Nova Iguaçu e transformou também muitas pessoas. O Marcos Serra virou ator por causa dele, Aline Corsais virou professora de arte por causa dele, a Katia Vidal também virou atriz por causa do Sisinho, que era uma coisa acontecer dentro do bar do Daniel. Então, assim fazer essas conexões e começar a compreender esse conceito de uma cidade que que já tinha uma cena cultural consolidada foi nesse momento assim.

Depois disso eu fui fazer Letras. Aí eu estava um pouco perdida, assim, mas ainda participando da companhia teatro, junto com a com a Ana Márcia, com Fabiano, a Loe. Eu participava dessa companhia de teatro com Fabi, e ele meio que conectava a gente com esses outros mundos. Eu lembro como se fosse hoje, o Fabiano chegando um dia, era sábado, na sala lá no TopShopping, você lembra disso? O Fabiano chegou assim como se fosse assim a oitava maravilha do mundo e falou “gente, o negócio não é mais teatro, o negócio é audiovisual” , como se fosse uma coisa definitiva nas nossas vidas [risos]. E foi quando rolou o Festival do Minuto e o Fabiano chamou o “Primeiro Sinfonia”. Eu lembro nitidamente de chegar lá na Kabum de fazer o “Primeira Sinfonia” e ter esse primeiro contato, digamos assim. Eu acho que talvez tenha sido meu primeiro contato com o audiovisual.

Cód.: Acesso à
Universidade

E aí, um dia eu recebi um e-mail da Janaína, uma ex-namorada do meu tio Alan e ela falou “Lu, vai rolar uma escola uma Escola de comunicação crítica, que é uma parceria entre várias instituições aqui do Rio e eu acho que é a sua cara. Você não quer ir lá dar uma olhada? É perto da casa da sua avó”. Só que aí, eu não ia conseguir conciliar a faculdade em Nova Iguaçu com a ESPOCC. E aí eu lembro que eu larguei a faculdade e fui fazer ESPOCC. E aí pronto [risos], já era. Foi quando eu conheci o Cadu Barcelos, enfim, um bando de gente ali na ESPOCC. E, paralelamente, eu cheguei a fazer também o Geração Futura. Essa foi a primeira coisa institucional aqui no Rio, de ampliar o horizonte pra além de Nova Iguaçu.

Então, assim, eu já conhecia a cena cultural de Nova Iguaçu, depois eu vim pra ESPOCC e conheci mais uma galera do audiovisual. Nessa época eu fui conhecendo outras iniciativas de audiovisual importantes, o Cinema Nosso, o Cinemaneiro, enfim... foi a época do início do Cinco Vezes Favela - Agora Por Eles Mesmos. Lembro de participar da turma de roteiro naquele período. E aí um belo dia, quem é que vai falar no Observatório? Marcos Faustini. O Jailson apresentou ele a mim e ao Bion e falou “olha, esse cara está abrindo uma Escola de Cinema na cidade de vocês”.

E aí, eu lembro que em pouquíssimos meses a gente já estava super afinado com a escola. A escola já estava acontecendo há algum tempo em Nova Iguaçu, dentro de escolas da rede pública. Era março de 2007 quando eu e o Bion fomos pra escola. A gente dava aula pros cursos livres aos sábados, porque a gente já tinha se formado pela ESPOCC. A gente era aluno de um curso mais pesado, que tinha durante a semana à noite. E aí foi quando também, eu abri mais o horizonte dentro do cinema, do audiovisual porque eram professores muito importantes... Eu tive aula com Dib [Luft], com o Walter Goulart, com Antônio Molina. Eram os mesmos professores que os alunos da Darcy [Ribeiro] tinham na época. Era “Curso de Formação Artística em Audiovisual”, uma coisa assim. Essa turma foi super selecionada, eu lembro que teve sei lá quatrocentos inscritos e ele selecionou duas turmas de vinte alunos, vinte e cinco alunos. E foi bem, bem bacana. Dessa turma nasce uma galera da cena contemporânea artística do Rio. A Gênese, que hoje é do Slam das Minas, o Ângelo que não foi um DJ super importante na cena da baixada durante um tempo... Eu, Bion, a Cíntia Monsore, que é gestora de lonas, arenas e tudo. O Getúlio Ribeiro, a Josi, a Yasmin Tainá, aí foi indo. O céu foi o limite.

E eu fiquei nove anos ali. Foi mais ou menos isso, a escola parou as atividades em 2016. Dos dez da escola, nove eu participei. Eu fui mediadora, produtora, coordenadora de comunicação, de produção... E no final das contas, eu fazia a gestão da escola toda. O Faustini voltou pro Rio, fundou a agência [de redes para a juventude], levou algumas pessoas com ele. E eu e o Bion, a gente foi gerindo, o Bion na parte metodológica e eu na parte de produção.

Depois disso Dri, foi muito legal minha vida também após 2016, assim. Foi interessante porque foi um ano de muitas rupturas na vida. Eu me separei, saí do Cineclube, a escola encerrou as atividades. A escola encerrou suas atividades por conta da quebra da Petrobras e a descontinuidade de uma série de ações de formação que a gente tinha. Não foi só escola, uma série de outras ações também perderam o patrocínio.

Mas foi legal porque eu vim pro Rio fazer coisas super interessantes, que eu não tinha oportunidade de fazer no ciclo do Cineclube e da Escola de Cinema. Eu fiz a assistência de direção do longa do Faustini, o “Vende-se essa Moto”, escrevi, fiz o roteiro junto com ele. Depois eu escrevi um outro roteiro com ele, o Buraco no Peito. Acho que escrever e fazer “Vende-se” e depois escrever o Buraco no Peito talvez tenham sido as coisas mais sobre mim, artisticamente, durante esse período. Mas por quê? Porque eu pude botar em prática tudo que eu ensinava e eu não conseguia fazer. Eu fiquei anos ensinando as pessoas a fazer cinema, coordenando e produzindo todos os produtos audiovisuais que nasceram da escola. Foram mais de cento e cinquenta produtos durante esses dez anos. E eu nunca tinha podido fazer. E é muito estranho isso, é uma trajetória muito diferente...

Cód.: Produtor
Cultural Periférico

Eu converso muito com outras produtoras sobre esse conceito de produtor cultural como a gente conhece hoje. É um conceito muito novo, né? Porque antes a gente tinha ou grandes produtores culturais ou artistas que se produziam. Então, eu acho que a partir ali, de meados dos anos 2000, do governo Lula, Gilberto Gil... Enfim, que nasce essa figura do produtor cultural de ações independentes, periféricos, e que se entendem nesse lugar, nessa função.

Cód.: Gênero

Só que ao mesmo tempo, a gente tem uma outra coisa que são as mulheres que são produtoras culturais. E que eu faço uma avaliação, depois desses anos todos, que isso ficou muito a cargo das mulheres por conta de um histórico de “mulher ser cuidadora”. Eu não tenho nenhum receio de falar sobre isso, porque a minha trajetória do Bion, até 2016, eram trajetórias paralelas. A gente fazia tudo junto. A gente criava artisticamente junto, a gente era muito parceiro nisso. E a gente tinha a mesma formação, vinha basicamente dos mesmos lugares. Ele tinha um histórico um pouco maior com audiovisual, eu com artes cênicas, mas desde o início do Buraco, a ESPOCC, da nossa ida pra Escola Livre de Cinema, a gente caminhou junto... Por que que ele vira coordenador metodológico e eu viro coordenadora de produção? Eu acho que é um sintoma, um exemplo muito claro disso. A gente pode ter vários outros. Eu

Cód.: Gênero

fico olhando mulheres como a Yasmin Tainá, a Manaíra Carneiro e outros nomes que a gente pode dizer aqui - não que eu não admire as produtoras, admiro muito e muito orgulho de fazer parte - mas eu acho muito foda essas minas que bateram o pé e falaram “eu vou dirigir, eu vou roteirizar”. Eu acho que tem um lado bom: a gente foi transformando a ideia de produção como uma linguagem artística também. Eu acho que teve um ganho na cena artística, principalmente audiovisual, de olhar o produtor cultural, a produtora cultural e respeitar essa função. Não mais como um resolvedor de problema, mas como alguém que entende e vai pensar no melhor método para produzir aquela ação, aquele evento, aquele filme.

Mas é isso assim.. Pós 2016, com essa quebra desse histórico de ser só produtora, eu tive a oportunidade de criar, escrever, fazer assistência de direção, de pensar artisticamente os filmes. Principalmente, com o “Vende-se essa Moto”. O Cavi Borges veio para produzir o filme, então assim, eu não fui produtora. A gente tinha o Cadu que era assistente de direção artística ali no set. Então, foi foda essa experiência. E depois, quando a gente foi escrever o roteiro do “Buraco no Peito” foi muito engraçado, porque eu tinha vivido uma coisa pessoal muito intensa que foi a gravidez do João. Eu descobri a gravidez do João faltavam dez dias pra eu começar a filmar o “Vende-se esta Moto”.

Essa essa segunda experiência foi interessante porque na época, a gente se encontrava na Casa Rio, em Botafogo. Nessa época, eu comecei um processo depressivo por milhões de questões, mas principalmente por conta da gravidez solo, de ser mãe solo, foi uma época muito difícil. Eu lembro que eu fazia essa viagem da Baixada até lá e chegava arrasada. O Faustini me conhece há muitos séculos e a gente fazia uma terapia antes de começar a escrever, sabe? O Faustini foi muito meu amigo. E na época, eu falei coisas muito pessoais, de contradições, de desejos, enfim, de uma série de questões. E ele foi usando muito no roteiro do Buraco no Peito. Então, foi muito mais pessoal, sabe?

Muito da personagem principal vem da minha história. De abandonos, de idas e vindas de relacionamentos, da vida... É um roteiro que me toca muito assim. Eu vi o primeiro corte e eu não conseguia parar de chorar. Eu não participei da filmagem na época, mas, cara, eu vejo o filme e fico pensando que é o meu é o meu jeito de lidar com as coisas. Enfim, esse foi um momento muito, muito pessoal mesmo. Acho que foi a primeira vez que eu tive, depois desse tempo todo fazendo, fazendo, fazendo um momento em que eu me vi em algo. Que é um pouco esse momento da fruição, né? A gente fala muito sobre permitir a fruição pras pessoas de origem popular e acho que talvez esse seja o grande objetivo, porque as pessoas de determinados territórios não têm direito a fruição. Então, eu tive que viver dez anos fazendo uma coisa, numa linguagem - e não me arrependo, foi fundamental pra minha cidade e pra mim - mas que depois, de tantos anos fazendo, fazendo, fazendo, abrindo espaços de formação e de exibição tão sólidos, eu pude olhar a minha fruição, sabe? Mesmo que pelo olhar do Faustini, porque eu estava num lugar de assistente, mas acho que é um pouco isso.

O “Querendo Assunto” da Ana Paula também... Ela me cria um saia justa com mulheres pretas pra internet e me fala assim: “Não interessa que você é branca. Você é mulher, tem um olhar pro audiovisual muito bacana e eu quero que seja você”. Está bom, vamos fazer! E fiz. E foi também num momento.... Eu acho que os meus momentos de fazimento artísticos estão acompanhados das minhas questões com a maternidade. Quando eu tive o Ícaro foi quando eu virei produtora da escola de cinema, quando eu descobri a gravidez do João, eu estava no meio da gravação do Vende-se. O João tinha seis meses quando eu fiz o Querendo Assunto. Então assim, não tinha tempo para parar, para escrever um roteiro perfeito. Eu fui lá e fiz. Então sempre foi de ir lá e fazer, porque eu não queria ser sua mãe em tempo integral e ao mesmo tempo precisava fazer outras coisas. Nunca foi do jeito que tem que ser, do jeito como mandam as regras. Eu tenho que falar do Buraco né, Drica?

Bom, eu lembro que vocês já tinham uma ligação com o cineclubismo no período que eu me aproximei do audiovisual. Acho que já tinha uma tríade: o Beco do Rato, o Mate Com Angu e o Cachaça Cineclube. O meu primeiro contato talvez tenha sido ir

a esses cineclubes. O Cine Cachaça eu nunca fui na verdade, mas sabia como funcionava. Eu lembro que a gente tinha a ideia do Pão e Circo, lembra? [risos] E que é uma puta ideia até hoje, apesar da TV ter se transformado muito. Era sobre exibir e discutir os produtos audiovisuais da televisão. Era um Cineclubismo muito mais antropológico, né? Era uma coisa meio analisar mesmo o que era produzido pela TV. Eu lembro que a gente ficou um tempão escrevendo o “Pão e Circo”, pensando como ele seria, tendo um desejo de que ele acontecesse lá na Casa de Cultura de Nova Iguaçu, que era supernova na época. Eu lembro que paralelo a essa coisa, a gente também conversava muito sobre conjuntura, o núcleo de estudos que era o Laboratório Cítrico. Nesse inteirim, o Fabiano começou a fazer o [Escola de Artes do] Parque Lage e conheceu o Erick [Rocha]. E a gente fez quatro exposições do “Intervalo Clandestino” do na Casa de Cultura. E aí, acho que vem o pulo do gato, porque houve a coisa da Jornada Nacional do Cineclubes, depois de trezentos anos. E aí eu lembro da galera falando, mas a gente ainda não tinha um cineclubes em funcionamento. E aí assim, o que ficou de história pra contar, foi que estavam Bion, Fabiano e Marcos Serra tomando cerveja no [Bar do] Ananias e eles falaram: vamos fazer aqui, vai ser Buraco do Getúlio e vamos fazer essa semana porque a gente precisa ir pra jornada. E foi quando nasceu o Buraco e foi o que deu certo [risos].

Você vê como essa a história machista, eu estava nesse momento...A gente ia fazer, a gente ia fazer no buraco.

Olha aí! Está vendo? O que a história não conta? [risos] Ai muito bom saber que você estava! Porque eu também sempre fiquei com esse sentimento.

Eu fiz uma visita técnica no Buraco procurando um ponto de luz!

Então tem que riscar esse ponto da história e falar: estavam o Bion, Fabiano, Drica e Marcos Serra. [risos] Mas eu lembro que naquela mesma semana a gente fez a primeira sessão do Buraco. Saiu no jornal. Com a gente era tudo assim, né? A gente vai fazer *daquele jeito!* E aí eu lembro de a gente indo pra [Jornada Nacional de Cineclubes de] Santa Maria na [Via] Dutra. Na primeira parada, os meninos compraram um jornal num posto... E aí, estava a gente lá no jornal.

Acho que o desejo de continuar fazendo o Buraco do Getúlio surgiu ali, naquela viagem. E aí eu acho que uma coisa muito importante de falar sobre o Buraco, é que na verdade ele é... ele é um desejo nosso, um desejo nosso de fazer ali naquele território, mas muito com um desejo de que as pessoas vissem o que a gente via nos cursos, o que a gente tava produzindo, mesmo que fosse o início do início. Mesmo que fosse o “Primeira Sinfonia” ou “Noite Aberta”, ou os primeiros vídeos da Escola Livre de Cinema, mas que as pessoas vissem o que a gente via, se conectassem com o que a gente se conectava. E mostrar o que a gente estava fazendo.

Eu acho que o Buraco nasce também desse cineclubismo subversivo, digamos assim, que o Cachaça, o Beco e o Mate já faziam naquela época. De juntar cerveja, juntar intervenções. Eu lembro que na primeira sessão, a gente já teve performance, circo, música. O Sofia Pop tocou na primeira sessão. Então, eu acho que a gente já nasce nesse lugar também de querer agregar outras pessoas que não tinham espaço.

Eu lembro que a Casa de Cultura nessa época era um lugar muito fechado. Acho que hoje um pouco menos, porque quem está à frente da secretaria são as pessoas que estavam com a gente naquela época. Mas eu acho que, naquele período, ainda era uma coisa muito elitizada, do lugar do erudito, do concerto de violino e não o lugar da galera fazer cineclubes, dar aula de malabares. Os meninos davam aula de malabares no sinal, cara. Que vacilo! Com uma casa de cultura ali, com um espaço, sabe? Então, eu lembro, por exemplo, que só o Iguacine acontecia na Casa de Cultura. Não tinha uma sessão de cinema de qualquer realizador da cidade, sabe?

Então, fazendo também um paralelo com a história da cena, eu acho que o Buraco faz uma retomada também das atividades culturais na cidade, depois do boom que teve com o Daniel's Bar, o Bar da Pantera, o Bar Raízes... A a gente até chegou a

fazer a primeira exposição do Mazé [Mixo] lá no Raízes. A gente ainda fazia isso, a gente fazia as nossas coisas e as coisas pros amigos [risos] Então, eu acho que o Buraco faz essa retomada. E aí eu acho que vem essa conexão. Eu acho que a gente faz isso a partir do desejo. Eu lembro que a gente começa a exibir filme experimental, vídeo-arte. Cara, quem é que ia exibir Stan Brakhage no bar? Que doideira! Eu hoje como produtora, ia falar “gente, não faz!”.

Cód.: Produtor
Cultural Periférico

Mas eu acho que isso foi muito legal no Buraco, de começar com todo mundo muito animado, com uma galera botando pilha, foi fundamental. Fundamental pra gente depois também passar pelas sessões com três pessoas. Eu acho que depois, Dri conforme a cena dos realizadores foi se multiplicando, a gente foi começando a exibir coisas da galera, tanto da baixada, quanto do Rio. Eu acho que a galera de periferia foi fazendo, a gente foi levando essa produção pra dentro do Buraco e também continuamos com as intervenções no intervalo entre os filmes. Às vezes eu acho que isso foi, talvez, mais fundamental do que o próprio audiovisual. A gente conseguiu dar conta - e demos conta mesmo, também não tenho medo de dizer isso - de ser uma vitrine da cena musical da Baixada Fluminense. Isso foi muito importante.

Acho que todas as bandas que estavam fazendo alguma coisa naquela época passaram pelo Buraco do Getúlio. Eu lembro, inclusive do Léo Peixe, uma vez trocando essa ideia comigo. A primeira vez que o Léo pisou no Buraco foi pra tocar com o Clube Solitário do Éden, que era uma banda lá de Belford Roxo. No mês seguinte, foi o Gente Estranha e foi quando a gente fez aquela super parceria que deu origem à Pirão Discos e todos os desdobramentos. E foi quando o Leo conheceu o Gente Estranha e virou guitarrista deles. E aí muitos anos depois, ele falou isso pra mim, falou “Luana, pra gente que fazia música na Baixada não tinha nada mais apoteótico que tocar no Buraco do Getúlio, assim, você sabia que deu certo quando seu nome chegava no Buraco do Getúlio”. Então é muito louco, né? Como uma parada que começa super despretensiosa desse lugar do desejo, esse lugar de querer fazer, vira um lugar tão importante assim pra outras pessoas de outra linguagem, sabe? Nenhum de nós nunca fez música [risos]... Ninguém toca nada. Então é engraçado como a gente virou uma potência também numa outra linguagem que não só audiovisual. Eu tenho certeza que muita gente só ia assistir as bandas e não o filme. Quanta sessão teve que ninguém nem assistiu nenhum filme?

A gente fundou o Buraco com muitas muitas cabeças, muitas mentes pensantes, mas a gente tinha um núcleo duro que éramos eu, você, Fabiano e Bion. E a gente tinha muita demanda na vida, a gente tinha vinte anos. Era a demanda de passar no vestibular, de botar comida dentro de casa, de outros desejos. E aí eu acho que, com o passar do tempo, com o afastamento de pessoas e depois o afastamento principalmente seu e do Fabi, eu e Bion a gente foi meio que se dividindo naquelas funções e tentando agregar outras pessoas também, porque logo depois a gente foi pai e mãe...Então existia a demanda do Ícaro e um desejo de querer continuar com Buraco porque já dava super certo a gente amava fazer.

Acho também que a Escola Livre de Cinema teve muita importância no fazimento do Buraco do Getúlio. O Buraco nunca se formalizou, mas tinha muitas demandas burocráticas, principalmente depois que a gente foi pra Casa de Cultura e depois, quando a gente foi pra Praça. Na Casa de Cultura, a gente tinha demandas de programação, filme, estrutura. Então, chegou um momento que o Buraco ficou muito grande. Eu como é que eu ia produzir o Buraco sem estrutura de telefone, computador, internet? Tudo da escola. Hoje é muito mais fácil a gente ter essas coisas em casa, mas não era. Foi muito legal por parte da galera da Avenida Brasil de nunca se importar com isso. E para além da estrutura, as pessoas que saíram da escola, que foram se formando e se interessando pelo Cineclubes também, pra exibir os seus filmes, pra fazer parte da produção. E durante uns anos isso foi meio orgânico.

Eu acho que o período talvez de mais perseverança foi na época do CineMais Cultura em que a gente tinha que fazer sessões semanais... Eu fico olhando hoje “como é que a gente fazia?” O Ícaro tinha um ano, a gente morava em Miguel Couto, eu era produtora da escola sozinha. E aí o Bion acabou levando muito sozinho, com uma

ajuda brilhante da Hanny. A gente teve muita gente muito importante, mas a Hanny e a Elaine eu acho que foram assim fundamentais. A Elaine, a Clara, o Mateus, a Tatch... foram pessoas muito fundamentais. Se não fosse a Elaine não tinha Buraco Dez Anos, por exemplo.

Já pro final, a escola teve uma turma de produção de festivais. Essa turma foi interessantíssima. Se eu não me engano, foi a última turma de adultos da escola. Foi muito interessante porque a gente começou a abrir códigos pra galera, do fazer mesmo sem edital. A gente começou a abrir os códigos do possível e não do ideal. A gente abriu os códigos do Iguacine, da Escola Livre de Cinema e do Buraco do Getúlio. E dessa turma nasceram também ações muito importantes que foi o Baphos Periféricos, o princípio da ideia da Feira Gambiarra. Aconteceu durante um tempo na Baixada.

Eu gostei quando você falou sobre abrir o código, né?

Cód.: Metodologias

Sim. É, acabou que eu não retomei isso. A gente fez essa oficina de produção de festivais na escola e essa oficina que deu start na gente de fazer as reuniões abertas do Buraco. A gente já estava na praça e a gente começou a fazer reuniões abertas para a pensar a programação do mês seguinte com reuniões. E a gente começou a fazer sessões de temáticas, nos últimos três anos.

E aí era legal porque era assim, o tema da sessão do mês que vem é rua: o que vocês acham que tem que ter de performance? Que vocês acham que tem que ter de música? Aí, por exemplo, se você falasse o nome de uma banda, você ficava responsável por contactar a banda e aí fazia um primeiro contato. Então assim, a gente abriu o código tanto de produção quanto de curadoria. A gente foi produzindo o dia da sessão, todo o resto era produzido coletivamente. Aí no dia a gente ia acertando as arestas. A gente começou a estar a serviço, eu acho, do público de forma efetiva.

Isso é muito incrível em ações e projetos que duram muitos anos. Quando a coisa dá certo, você fica querendo dividir com o outro, agregar mais pessoas. E a gente teve surpresas lindas no Buraco, de se emocionar com o que surgia. Eu lembro de uma sessão que, eu não lembro agora quem foi que fez o contato, quem foi que deu a ideia, mas eu lembro da Preta Rara no Buraco. Olha isso. E não era gente....

O Buraco começou a ser um lugar de referência, com uma estrutura bacana. A gente começou a ter uma estrutura muito bacana porque a prefeitura foi reconhecendo que a gente fazia um trabalho que eles deveriam fazer no final das contas. E a gente começou a ter banheiro químico, as tendas, a gente conseguiu fazer conexões com comerciantes locais para pagar o som. Então a coisa começou a ficar mais “profissa”, assim. E aí, eu acho que a gente evoluiu na abertura dos códigos. E era muito louco porque dava certo. As vezes, a gente ficava assim “aí, poxa, não vai aparecer ninguém” e aparecia uma cabeçada. Era muito legal, era muito legal. E sempre era um dia muito festivo também porque a gente fazia reunião na praça, ria, via os amigos. E a gente começou a ter um dia pra ver as pessoas que estavam com a gente sem a demanda da sessão. Era ótimo agregar pessoas que eram só público. Então assim, tinha a equipe do Buraco dando pitaco na programação, com esse tempo de fruição que a gente não costumava ter, e também pegando um público cativo da sessão. Então essas pessoas começaram a se sentir à vontade de chegar junto, pra dar pitaco também, sabe? Então foi um tempo bem bacana.

Eu acho que o Buraco no formato ali aos quarenta e cinco do segundo tempo. A gente, eu acredito muito Dri, pra finalizar um pouco essa coisa do Buraco, eu acredito muito que o mais importante é passar o bastão e passar bem o bastão. Depois da ruptura da escola de cinema e do Buraco principalmente, eu não tenho nenhum medo de dar um ponto final nas coisas. Porque não tem ponto final. Eu tenho certeza que toda aquela parada que a gente fez durante todos aqueles anos iluminou uma pessoa XYZ, que faz uma ação ou um filme, uma performance ou ou qualquer outra coisa, sabe? Quantos artistas a gente viu nascer ali? O cara declamar sua primeira poesia ali e daqui a pouco está lançando o livro. Aí a pessoa faz sua primeira performance ali,

daqui a pouco está estudando no Parque Lage. Isso foi acontecendo a olhos vistos. O Igor Cabral, eu lembro do Igor Cabral exibindo um dos primeiros cliques dele do Marcão Baixada no Buraco. E hoje o cara faz o clipe do Rafael Mike comigo, manda super bem. Acho que é acho que esse é o legado, sabe?

Mas enfim, eu acho que o meu lugar no Buraco foi um pouco esse até eu que resolvi que não dava mais pra mim. Era um momento em que visivelmente a gente não ia conseguir conviver fazendo aquilo, infelizmente. Mas eu tinha também uma vontade muito grande de dar um tempo, por conta das outras rupturas, do encerramento das atividades da escola, a separação. Acho que essas coisas foram principais pra me afastar do Buraco.

O Buraco é o meu filho mais velho. E aí, abrir mão do meu filho mais velho foi muito difícil, muito difícil. Por que é isso, cara, o Buraco de verdade me ensinou tudo que eu sei. Sabe? A forma com que eu ajo, a forma com que eu lido até hoje com as coisas, que eu produzo, vem da forma que eu sistematizei, que eu pensei, que eu fui desenvolvendo a partir do Buraco. Então, todas as vezes que eu abri mão, temporariamente ou não, foram difíceis. E é isso assim, é muito parecido com a coisa da maternidade. Muito. Então, eu acho que nos dois últimos anos do Buraco eu fui me afastando aos poucos.

E o Buraco chegou a ter treze pessoas na equipe, todo mundo com funções muito bem definidas. Então, eu fui mesmo deixando de estar, sabe? Às vezes tinha sessão que eu só estava no dia da sessão. Chegou um período que eu passei a fazer só isso, de estar no dia da sessão para essa coordenação de produção mesmo, do funcionamento do dia, assim. Em raríssimas sessões eu não fui no Buraco. Acho que só em duas ocasiões: quando o Ícaro nasceu e quando o João nasceu também. Acabou que eu virei essa figura de estar nessa organização do dia mesmo. Porque tinha todo mundo pra fazer tudo, né? A Clara era produtora, o Mateus dava um suporte pro Bion, o Bion tocava a sessão como um todo, o Peregrino tocava a parte musical, Elaine e Tati davam conta do da cenografia. Estava tudo bem. Daqui a pouco a Drica vai falar assim: essa você já respondeu, essa você já respondeu...[risos]

Um monte já! A gente já está no final, super no final. Por isso que vocês que eu entrevisto, que dão muita entrevista, vocês são muito bons na entrevistar porque já tem discurso muito articulado. Com a participação no Buraco, como o Buraco afeta a sua trajetória pessoal? Pergunta surpresa [risos]

Nossa! Cara, acho que o Buraco, assim como a Escola Livre de Cinema, é o que eu sou. Não acho que afeta a trajetória pessoal, é a minha trajetória pessoal. Eu estava falando sobre, por exemplo, eu gosto de fazer várias coisas, né? Eu tenho um flerte com as artes plásticas, eu gosto muito de dirigir audiovisual. Só que o que eu sei fazer mesmo é produzir. E é isso que me faz rir, chorar, que me faz ter prazer. Todas essas dores e delícias de uma profissão. Essa foi a profissão que eu escolhi pra minha vida, sabe? E eu aprendi a fazer isso dentro desses dois espaços.

Cód.: Sujeito

Então acho que o Buraco é a minha trajetória, tudo, tudo que eu tinha desejo de fazer lá no início, quando eu comecei a estudar teatro e cinema. Hoje em dia eu fico olhando as fotos: era a coisa mais linda do mundo. Quem faz isso hoje, Drica? Tudo bem, tem pandemia e tudo mais, mas ainda assim se você pegar eventos na rua, a gente ainda é uma referência, sabe? Porque tinha cuidado, tinha afeto, tinha muita vontade de fazer. Não era obrigação, era um desejo. Então acho que o Buraco me ensinou muito, me ensinou a ser quem eu sou. Eu vivo para o trabalho, é um pouco do que eu sou.

Antes da gente mudar pra uma perspectiva de território, como que você acha que essas experiências coletivas no Buraco e aí a gente pode pensar isso em qualquer recorte de gênero, do território... Tem uma coisa que apareceu muito nas entrevistas anteriores que eu fiquei cismada que era o seguinte alguns discursos que todo mundo fala individualmente são uníssonas. É muito interessante assim, algumas algumas discussões sobre território, sobre os anos dois mil, ter internet, como isso remodelou

os processos, sobre o público, sobre acesso à cidade, sobre usar a cidade. Sobre fazer coisas, né? Vários recortes, mas assim. Mas, como você acha que essa experiência interfere ou interferiu na sua forma de ver o mundo?

Eu tinha uma forma de ver o mundo na infância ainda, que não era muito assertiva mas que era um negócio meu. E que depois de viver todas essas experiências, isso foi meio confirmado. Eu também sempre fui muito da palavra, né? Eu sempre gostei muito de ler. E escrever, exatamente. É doido como eu deixo isso muito de lado, de falar sobre isso. Mas pra mim sempre foi numa perspectiva de fruição mesmo, nunca foi minha pretensão, nem sei se eu escrevo do jeito que deveria teoricamente. Eu só escrevo.

Mas eu sempre gostei muito muito de ler. E a primeira vez que eu li “Cem Anos de Solidão”, eu tinha doze anos de idade. Era um livro de capa azul dura, que era do meu tio e ficava guardado no guarda-roupa da minha mãe. O meu tio sempre foi muito andarilho e minha mãe guardava algumas coisas pra ele. E eu sempre fui muito doida por livro. E minha mãe falava “não mexe nisso aí, são os livros do seu tio!”. Quando eu fui ficando mais velha, que eu comecei a limpar a casa, eu comecei a ter acesso a esses livros. Eu ia lá, olhava... E tinha esse livro de capa azul. Eu falei “que livro é esse que não tem título na capa?”. E um dia eu abri e comecei a ler, e era O Cem Anos de Solidão do Gabriel Garcia Marques. E eu fiquei muito apaixonada. De alguma forma aquilo que eu lia batia tanto com o que eu vivia no sentido de território, mas não no território como a gente pensa território. De território no básico mesmo, no cheiro, na cor, da minha rua, da cor do barro da minha rua. O cheiro da terra molhada quando chove, era roça quando eu era pequena. E aquele morro, aquela serra que tem lá em Nova Iguaçu, né? Em qualquer lugar de Nova Iguaçu que você esteja, você vê aquela serra ali, meio onipresente. E o Cem Anos de Solidão ele fala muito sobre essa caminhada, sobre essa formação desse desse vilarejo, esses patriarcas e matriarcas, desse lugar. E ali já eu comecei a ver uma conexão muito natural com o que eu vivia, com o que eu via, com o lugar que eu vivia de forma geral.

Então quando eu fiquei mais velha e eu comecei a ler outras coisas, que eu conheci, por exemplo o Júlio Cortaza e o realismo fantástico, eu falei “cara, isso tem muito a ver com Nova Iguaçu”. E aí qual era o paralelo que eu fazia?

Quando o Faustini virou Secretário de Cultura lá em Nova Iguaçu, em 2018, ele começou um projeto chamado Minha Rua Tem História, que foi um um projeto que mexeu com vários territórios da cidade. Uma evolução muito grande. O Lindbergh estava na prefeitura, a gente estava recebendo em Nova Iguaçu muitas obras do PAC, em territórios muito importantes que são, que eram justamente os territórios da beirada da estrada de Madureira, ali na serra. E aí na época, me tiraram da Escola Livre de Cinema para fazer a pesquisa de uns documentários que eles queriam fazer com os moradores mais antigos de cada bairro. Foi uma super oportunidade de conhecer ainda mais a cidade. Eu lembro que o Bion também trabalhou comigo nessa pesquisa.

E a gente ia bater nessas casas, falando “ó, a gente está com a galera do PAC e quer ouvir um pouco da história do senhor”. E assim, dava pra escrever um livro de cada um daqueles daquelas pessoas. Foi muito emocionante, muito emocionante... Eu ouvi histórias cada vez realismo fantástico, sabe? Esse recorte de Nova Iguaçu, essa relação com as plantações de laranja, com a Serra de Madureira, cara, era tudo muito Macondo, cada vez mais... Tinha umas paradas meio folclore, lobisomem, tinha a lenda da árvore grávida, de que uma mulher grávida morreu no pé de uma árvore. Essas coisas assim. Era muito muito sensacional.

É... Como que você acha que essas experiências coletivas afetaram sua forma de ver o mundo, ou impactaram.

Eu acho que essas experiências assim, primeiro.... O que me deu coragem - eu acho que a palavra é essa mesmo, coragem - pra enfrentar, pra largar a faculdade de letras foi uma certeza quase ancestral, uma visão de mundo que eu tinha com essa idade,

criada a partir da literatura. Essas experiências, essa visão de mundo anterior, me deram coragem pra falar “realmente o seu caminho é esse, esse é o caminho que você precisa trilhar”. E me deram uma espécie de estrutura, base, um esteio pra que eu levasse essa visão de mundo além. Eu acho que essas atividades, essas ações, me deram isso: é isso que você é, isso que você vê, isso que você percebe e é isso aí mesmo.

Cód.: Metodologias

Hoje eu estou com trinta e cinco anos, faço o que eu faço pelo menos há dezoito. O que que explica as pessoas quererem me ouvir até hoje? As pessoas me chamarem pra fazer trabalhos de produção quando existe esse esse olhar diferenciado pros territórios? E isso está nítido em todos os convites que eu recebo. Tanto pra falar numa mesa, quanto pra realizar um trabalho específico, sabe? Essa conexão com os territórios, tudo isso está tão nítido na minha trajetória que eu acho que é isso que me faz, sabe? Que continua sendo caminho. Acho que é isso, continua sendo o caminho. Uma das coisas que eu mais quero, por exemplo, é voltar pra Nova Iguaçu. Estar no Rio é passageiro. Estar no Rio sempre foi passageiro. Não é o lugar que eu quero terminar de criar os meus filhos. O meu lugar é lá.

Como você acha que o Buraco impactou o território? Assim, você acha que mudou alguma coisa?

Mudou. Eu acho que o Buraco ele é muito mais meio que início ou fim. Foi a possibilidade de continuidade de um fazimento cultural naquela cidade. Eu acho que a gente conseguiu dar continuidade às ações de uma galera que estava meio adormecida, sabe? A gente conseguiu ter várias edições do Desmaio Público, a gente conseguiu fazer conexão com a galera do teatro mais antiga. A gente conseguiu, por exemplo, ter essa cena de música com o Marcelo Peregrino, que é um cara que já estava há muito tempo fazendo coisas.

Acho que o nosso desejo de fazer ali naquele lugar, de mostrar o que a gente estava fazendo, de abrir portas acabou sendo um meio assim. A gente era um meio entre a galera que já tinha feito e a galera que estava começando. É o que eu penso, o que eu vejo, o que eu sinto até hoje. Uma espécie de fio condutor.

Pra galera saber que na cidade tem um coletivo de poesia de trinta anos, fazer, por exemplo, poder fazer reuniões em praça, abrindo códigos. Mas mostrar pras pessoas, tipo “tu quer fazer um encontro de maracatu? Faz!” E a galera foi lá e fez entendeu? Muitas iniciativas, que eu não vou conseguir nomear agora, nasceram, não porque o Buraco fez uma coisa, mas porque o Buraco mudou as coisas nesse lugar: do dizer que era possível.

Por último, o que você aprendeu?

Eu acho que eu aprendi a ser pragmática, sabe? A ser produtora, a fazer gestão. Acho que se hoje, eu consigo coordenar uma equipe, por exemplo, eu aprendi no Buraco. Aprendi a lidar coletivamente no Buraco. Mas também aprendi a ser mandona, a ser chata, a ter prazos.

Cód.: Aprender Fazendo

Eu acho que o que eu mais aprendi está no campo subjetivo mesmo, né? Eu vou dar um exemplo muito concreto: quando eu fui pra Agência eu acabei tutorando alguns projetos. Tinha projetos de abrir uma lojinha pra vender fralda pras meninas que são mães, surgiam projetos dos mais variados. Então, como é que você participa de uma banca e diz com verdade pra um jovem de 17 que aquilo é possível? Só se você já fez. Então, acho que foi isso que eu aprendi no Buraco. Que dá pra fazer. Dá pra pegar um desejo e transformar numa ideia, e essa ideia inspirar outras.

Hoje em dia eu fico trocando uma ideia com uma galera com um discurso de impacto, né? Ações de impacto. Eu acho muito legal, mas a gente já faz isso há um tempo, entendeu? Então, é isso que eu aprendi no Buraco. É tudo isso, tudo isso. Minha profissão, tutorar projetos, coordenar equipes e saber que é possível. Essa serenidade do “é possível”.

Eu acho que... você acha que você quer falar mais alguma coisa?

Não...

Eu acho que você falou tudo. Tudo, tudo, tudo mais um pouco.

4.1.3. Sabrina Souza (Sassá) - Cineclube Faccção Feminista

Sassá, eu queria fazer uma condução, se você não se incomoda. O objetivo é que seja um trabalho biográfico, então eu queria fazer um um caminho com você que é perguntar assim de lugares. De onde Sassá vem, onde Sassá nasceu? Quem são os avós dos avós, os avós de Sassá?

É muito louco isso porque a gente não tem muita referência, né? A galera de Santa Catarina sabe de onde veio, vô, tataravô, da Inglaterra, se lá da onde... E a gente aqui não tem referência do nosso próprio avô. Mas eu sou daqui, cria da Baixada Fluminense mesmo. Nasci nesse hospital aqui mesmo, em frente ao Shopping tinha um hospital. Eu nasci ali mesmo. Meu pai tinha levado minha mãe lá e falaram para voltar pra casa, que era pra daqui uma semana. Meu pai botou minha mãe no ônibus, aí quando chegou no pé do morro lá de casa, a bolsa estourou. Aí ela foi catar outro ônibus e fez o ônibus levar ela no hospital. Aí nasci aqui mesmo, sou daqui de Duque de Caxias, nascida e criada aqui ali no Parque Felicidade, do lado da Vila Operária, na divisa mesmo.

Meu pai nasceu aqui em Caxias, nessa mesma região onde a gente mora hoje. Década de cinquenta. O meu pai era o filho mais velho de dois irmãos, minha tia Lene, dois anos mais nova e Wids que era o mais novo. A história é que minha avó ainda de resguardo construiu um barraco nesse terreno onde a gente mora hoje, só que depois ela ficou doente e morreu. O meu avô tinha ido trabalhar na construção de Brasília e levou minha tia junto com ele. Meu pai ficou aqui na casa dos parentes dele. Ele fala que ele só lembra que ficava na rua aqui, no mato, que não tem muita lembrança de nada não.

Lá em Brasília meu avô tinha se arrumado com uma mulher italiana lá, que estava morando com ele lá nos acampamentos. E ele buscou meu pai com seis anos só. E foi quando meu pai realmente conheceu a minha tia, minha tia tinha seis e ele quase oito. Essa italiana, ela sabia ler e estava ensinando meu avô a escrever o nome, essas coisas. Meu pai fala que era umas casinhas, acampamento com várias famílias. E meu vô saía para trabalhar, pra construir aqueles prédios todos lá que tem hoje lá Brasília. Tem uma foto lá em casa. Cinquenta e oito. Meu pai e minha tia eram os únicos negros na escola, todo mundo loirinho do olho claro. Minha tia com cara de brava, assim. E essa mulher do meu avô que criou eles, lá no interior do Espírito Santo.

Depois que a minha tia casou, ela já veio aqui pro Rio. Meu pai conta que ele tentou fazer vestibular aqui pro Rio, mas que a polícia parou eles lá na Praça Tiradentes e não deu pra fazer. Em 67, acho que foi. E aí em 68, quando meu pai fez dezoito anos, ditadura no auge, ele teve que servir o exército. E aí ele veio pra cá e serviu naquele batalhão lá na Tijuca, que era de bater nos estudantes da UERJ, da UFRJ. “Ó, você tem que bater em todos os estudantes”. Era essa a ordem. Ele viu muita coisa acontecer dentro e fora, era 68,69.

Agora que ele entende um pouquinho do que eu estou fazendo, que ele vê outras pessoas falando, os meios de comunicação falando, mas eu tive uma criação extremamente machista. Ele e meu irmão me batiam. Por isso que eu saí de casa. Eu não contava essa história, contei primeira vez assim público cinco anos depois, lá em Pelotas mesmo. Foi 2014. Meu pai hoje em dia ainda tenta se controlar, por causa de tudo que ele sempre reprimiu dentro dele. Quando eu fui pra Santa Catarina foi por conta disso, quando eu saí agora pra Bahia também.

Minha mãe é de Nova Friburgo, é filha de refugiados de guerra. A família da minha mãe é toda loira do olho azul. Minha mãe que incentivava “seu cabelo é lindo, nunca lisa”. Minha mãe tinha pavor de alisar. Só que minha mãe faleceu quando eu tinha oito anos. Meu pai já tinha um filho com outra mulher, cinco anos mais novo que eu. Depois que a gente vai crescendo que vai entendendo as coisas, né? Porque do nada chega uma criança chamando seu pai de pai, meu pai não me explicou nada. Essa mulher me odiava e odiava meu irmão, só que meu irmão já era adulto, já tinha dezoito anos, já saía de casa, ia ficar na casa da namorada. E eu comi o pão que o

diabo amassou com essa mulher por oito anos lá em casa. Eu tinha uma educação que eu tinha que lavar a louça, limpar a casa, cuidar do meu irmão mais novo e ainda tinha que dar conta de mim. Minha madrastra chamava as pessoas pra falar do meu cabelo. Era assim madrastra de conto de fadas, só que na versão brasileira racista, dentro de casa. A minha referência de mulher foi essa. Eu falo que eu aprendi a lidar com o racismo dentro de casa, porque era isso: eu era preta, eu tinha a boca grande, eu era o problema de gente preta naquela casa, né? A sujeirinha. Chegou uma hora em que a única pessoa pra me proteger, não me protegia. E eu sentia que tudo isso que meu pai foi guardando do trabalho, do serviço, de exército, a vida toda, ele descontava em mim. Eu falo isso pra ele hoje. E eu sempre bati de frente, ele fala que desde pequenininha eu sou de bater de frente. Mas eu não vou brigar com meu pai. Vou largar de mão? Não. A gente tem muita coisa pra fazer junto. Se a gente é pai e filha, é porque a gente tem alguma coisa pra curar junto. Eu cheguei nesse nível de entender que tudo isso que acontece com a gente, de vir pra esse mundo, as questões que a gente tem são pra gente se curar espiritualmente. Então, eu não vou largar de mão.

Cód.: Acesso à
Universidade

Mas por essas questões todas, eu tinha muito na minha cabeça “quando eu fizer dezoito anos eu vou sair daqui”. Quando teve esse rolê de Enem e eu falei “eu vou morar na Rural, vou sair daqui”. Eu fui pra Pelotas não porque eu quis, eu queria mesmo era ter entrado na [Universidade Federal] Rural, aqui no Rio de Janeiro. Só que aí foi o primeiro ano do REUNI. Eu estava morando na casa de duas amigas, perto da Nilo Peçanha. “Eu vou entrar na Rural e eu vou morar lá”, botei isso na minha cabeça. Aí nesse meio tempo, abriu a inscrição pelo o site, pela primeira vez nas faculdades. E foi uma bagunça, o site caía toda hora, eu na lan house, nos fóruns de Orkut. Eu não passei na primeira, nem na segunda e aí tinha a terceira. Aí estava lá no fórum: “aí, vamos tentar pra Pelotas”. Aí eu botei Pelotas, mas uma coisa assim “Ah, depois eu transfiro, vai dar tudo certo”. E aí não foi que eu entrei em Pelotas, véi? Eu estava em São Paulo, nessa época. Eu voltei pro Rio assim fiquei aqui uma semana só pra arrumar as coisas, dei entrada no seguro desemprego na época, peguei os documentos e aquela coisa toda. Comprei a passagem e fui pra Pelotas.

No dia de ir, estavam prendendo um traficante, ficou tudo parado na Avenida Brasil, Linha Vermelha, tudo. Eu perdi o vôo e tive que comprar outra passagem, dois dias depois. E era isso, você chegava em Porto Alegre e pegava um ônibus, era quase quatro horas de viagem. E aí eu cheguei na rodoviária, olhei e falei “não fico um ano aqui, eu vou embora”. Não gostei. Mesmo assim eu fiquei cinco anos lá, porque acabou que essa questão com o movimento]me envolveu de uma forma, sabe? Porque é um lugar que precisava, uma galera movimentou. Não foi só eu, um monte de gente de São Paulo, de outros lugares, quase do Brasil inteiro. E a universidade não estava preparada, eles só recebiam gente de lá do Rio Grande do Sul. Aquela galera da agronomia, veterinária, colonos... Sabe? De repente chega eu com metade de cabelo amarelo, umas calças estampadas, com cabelo crespo, assumido, solto. E era aquela coisa, andando na cidade e todo mundo olhando, saca?

Então, teve uma hora que a gente sentiu a necessidade de fazer um recorte racial. Espera aí, a gente não está mais na Inglaterra, saca? A gente não está na Europa. Pelotas tem uma história muito tensa com a escravidão. Tem muito negro lá. O Rio Grande do Sul é o segundo estado com mais pessoas de religião de matriz africana depois da Bahia, depois que é o Rio de Janeiro. Muita gente pra ser castigado da escravidão aqui no Rio de Janeiro, na Bahia, era mandado pra lá, pra trabalhar. Lá era indústria salgaderil, de salgar carne. Pelotas, aquela região toda da província de São Pedro. Quem trabalhava eram os escravos, obviamente com uma média de vida de vinte e três, vinte e quatro anos salgando carne e atravessando. Pelota é um tipo de embarcação de madeira e couro que eles usavam para atravessar o rio levando carne, a Charqueada. Era o rio Pelotas. Ele era chamado de “rio de sangue” porque vivia vermelho de tantos animais que matavam. E eles perdiam os dedos das mãos por causa do sal, morriam de frio. Foi uma escravidão muito pesada porque era muito cruel mesmo. Ainda tem os casarões lá no centro.

Se você chega em Pelotas, é uma cidade há mais de 300 km de Porto Alegre no meio do nada, dentro de um mangue, abaixo do nível do mar. Por isso, Pelotas é extremamente úmido. E aí no meio do nada tem uma cidade com prédios, parece que você está na Europa. Na época do governo Lula, teve um financiamento pra cidades históricas, pra reformar os prédios históricos. E eles fizeram umas reformas. Mas na parte de baixo todas as casas tinham porões onde ficavam os escravos. E tinha a Charqueada que fazia visitação nesses lugares. Mostrava os grilhões e tudo mais, sabe? Nas homenagens botavam pessoas atravessando o rio com a corda na boca, segurando a embarcação com gaud rio, que   a roupa tradicional gaúcha. Gaud rio   os caras que andam de “pilchado” que   com bombacha, calça, bota, chapéu, aquela coisa toda do tradicionalismo gaúcho. Mas é uma cidade que ganhou, que ficou muito rica por causa da indústria salgaderil.

Então a gente sentiu a necessidade: a gente precisa falar sobre a questão negra, sabe? O movimento negro estava todo separado. A gente quis criar um negócio e acabou que conseguiu. A gente tinha um programa de rádio com a galera anarquista, que era a R dioCom³⁸, uma rádio mantida pelo sindicato. Era uma rádio comunitária, mas era a mais ouvida da região, pegava até quase na outra cidade. A gente fazia transmissão ao vivo online também, tem até hoje, se você entrar dá pra ouvir qualquer de parte do país. E aí a gente tinha esse programa sábado à noite. Eu ia pro congresso de pesquisadores negros, ia pros eventos acadêmicos, passava abaixo-assinado, ia com camiseta do Coletivo Negado. Porque o negócio funciona   boca a boca, n ? Você pode ter todas as ferramentas pra conectar o outro, celular, computador, internet, mas o negócio é falar com o outro, corpo a corpo. Eu lembro que a gente estava passando o abaixo assinado, foi quando a gente começou o Coletivo Negado, em 2011, 2012.

A gente conseguiu um diálogo com o movimento estudantil porque veio a questão da implementa o das cotas e coincidentemente a gente estava passando um abaixo assinado pra implementa o das cotas raciais. A lei das cotas foi implementada em 2013 para até o final de 2016 ter pelo menos 50% das vagas para as pessoas das escolas públicas nas institui es federais, institutos e universidades. Aí dentro dessas 50% das vagas, tinha o recorte racial. Mas cada institui o tinha autonomia pra fazer a separa o. Lei 11646/12, se eu não me engano.

Como o Cineclubismo chega até você?

O que acontece antes de eu ir pra Pelotas   que eu só frequentava o Mate com Angu, eu ia ali me nutrir. E foi no Mate com Angu que eu falei “eu quero trabalhar com a antropologia visual. É isso vai ser minha vida”. Ali, com dezessete, dezoito anos. Eu conheci uma pessoa que estava pesquisando o Mate com Angu e a gente começou a conversar todos os dias. E aí ele foi me explicando tudo. Porque a gente ia pro Mate, via aqueles filmes, se educava com aquilo, absorvia, n ? E aí conheci essa pessoa e a gente trocando ideia e aí me veio... À antropologia visual, quero trabalhar fazendo documentário. Mas eu não tinha essa ideia. Eu falei, p , nunca vou entrar no curso de cinema. É muito aquela ideia: um curso muito branco, aquela coisa toda, né? Eu me achava muito crua, tipo, não tinha nenhuma questão política, assim... Mal sabia eu que o meu corpo já era político. Já com o cabelo assumido aos dezoito anos, já naquela época não era tão normal assim. Mas eu queria ter um entendimento mais crítico para trabalhar com antropologia visual, porque eu achava aqueles filmes muito cabe o, muito inteligente, como   que pensou esse roteiro, como   que pensou em entrevistar aquela pessoa daquela forma, sabe? Os documentários te faziam olhar por outros pontos de vista. A tua cabeça explodia e depois tinha uma festa ainda.

Eu já conhecia o André Oliveira que também era um agitador do Mate com Angu, o Igor. Eu sei se não o André e Igor lembravam de mim das sessões, porque eu não era amiga da galera, assim chegada. Eu ia nas sessões, curtia, mas aquela coisa, eles eram meus  dolos. Mas aí eu cheguei aqui [no Rio], ele já tinha visto o trabalho do Coletivo Negado pelo Facebook. E eu também sempre botei essa banca mesmo l  em Pelotas, que eu sou de Caxias, Baixada Fluminense, Baixada Cruel, a gente leva o nome, n ?

³⁸ <http://www.radiocom.org.br/>

Mas aí eles já tinham visto um pouco do movimento do Negada, porque uma das primeiras atividades que a gente fez foi cineclube. Era uma coisa que eu achava que funcionava como ferramenta educacional.

Cód.: Racismo e
Anti-racismo

O Coletivo Negada foi criado como uma ferramenta de educação, uma facção cultural negra em prol da educação. Eu e meu amigo do Coletivo fazíamos parte de um projeto de extensão da Faculdade de Educação, com a professora Georgina Helena Helena Lima Nunes, que é referência de educação escolar quilombola no Brasil. Eu era voluntária, depois eu entrei como bolsista mesmo. O projeto ia fazer um documentário e um material didático para o final do ensino fundamental. Quando eu cheguei na faculdade, eu quis ser voluntária desse projeto só por causa do filme. Eu queria muito pegar numa câmera, era maior a burocracia pegar a câmera da faculdade. Nesse primeiro ano, eu comecei a entrar mais no curso de cinema. Teve uma época que a galera do curso de cinema gostava mais de mim que o pessoal do meu curso. O pessoal do curso de Ciências Sociais era muito de direita, assim. Diziam que ativista não estuda... Mas eu consegui manter minhas notas, minha bolsa. Saca? Fazia militância, era casada, ia pra evento, apresentava trabalho e ainda era bolsista.

E lá eu fiz um documentário sobre a festa de Iemanjá. Lá tinha a maior festa de Iemanjá do Rio Grande do Sul, vinha gente até do Uruguai, reunia pessoas de todas religiões de matriz africana em um bairro lá, na Lagoa dos Patos. Dava mais de dez mil pessoas. Em 2014, a gente pegou essa festa, enquanto estava fazendo uma disciplina de realização em cinema documentário. A gente circulou em quase todas as escolas, eventos com o filme. O nome do filme é “Barro Duro”, que é o nome do bairro também. Balneário Nossa Senhora dos Prazeres é o nome na real, mas chamam de Barro Duro porque chega um momento da lagoa que você pega o barro e parece que é cimento. Se você tirar da água, ele desmancha, mas dentro da água ele é duro.

E aí existe a Lenda do Nioro, que era de uma militante negra de lá, da educação. Ela fala que o Barro Duro era o corpo da Donga que era a mãe do Nioro. A história sobre um homem negro que a mãe fez de tudo estudar, com os tabuleiros vendendo os quitutes dela. O filho dela estudou, só que ele não tinha alunos, por que ele era negro. Ninguém queria ser aluna de um cara negro, ninguém queria aceitar um negro nesse espaço. Aí dizem que ela se jogou nas águas do Balneário dos Prazeres, que era a fazenda onde eles eram escravos. Ela se joga no mar de tristeza e morre afogada. E aí dizem que o barro é o corpo da Donga. Era pra ter no filme também, a gente ia fazer umas cenas. Mas aí enfim, eu tinha feito esse filme, a gente circulou pra caramba e botou em festival.

No início de 2014, eu me separei e ao mesmo tempo esse meu amigo, que tinha feito o Coletivo junto comigo, ele ficou adoeceu. Ele era pelotense mesmo, negro bem retinto, um baita pesquisador, um cara inteligentíssimo. A gente era bolsista desde quando eu cheguei lá. E a gente era inquieto, né? Nesse rolê todo de cotas, estudar muito, gente sendo perseguidos, muita pressão, da Universidade, de professor, de segurar as coisas todas. A gente não estava entendendo, eu nunca tinha tido contato de perto. Pra mim ele estava sendo relapso, esquecendo das coisas. Aí teve gente dizendo “ah, isso aí é desse negócio que vocês ficam batucando, essas macumbas aí que vcs fazem”. Até que alguém disse que ele estava esquizofrênico. Minha amiga companheira dele ficou com medo. E aí a gente foi morar junto e continuamos as atividades lá no Barro Duro.

Nesse último semestre que fiquei lá eu fiz três disciplinas e tive que trabalhar fora também. E aí, eu não consegui dar conta de tudo, assim... Eu já não queria ficar lá. Ainda fiquei mais um ano depois que eu me separei, por causa de todo frenesi que tinha dado o filme, tava dando certo, tanto as cotas, quanto o filme... De alguma forma deu certo, o filme, o coletivo, mas à custa do meu emocional, do meu relacionamento, do adocimento do meu amigo, sabe?

Aí nisso, essa minha amiga que continuou no Coletivo comigo foi aprovada pra um intercâmbio na Colômbia e a minha cunhada ficou grávida. E eu já tinha vindo no meio do ano, que eu o Emergências que foi um evento que foi lá na UFRJ, não sei se

cê viu lá no na Praia Vermelha, que era da Fora do Eixo. Eles queriam porque queriam me cooptar assim, queria que eu fosse e tal. Mas o caso Fora do Eixo aí eu ficava meio assim, “aí essa galera do PT”. Tinha uns eventos assim, eu até vinha com eles. Tinha vários coletivos do Brasil inteiro, assim... Mas aí eu vim para o Emergências e já trouxe metade das minhas coisas assim, só que a minha cunhada não sabia que estava grávida. Depois que ela me falou assim. E a minha cunhada é uma referência de mãe pra mim. E ela namora com o meu irmão desde a escola. Eu fiquei com ela quando a minha sobrinha nasceu.

Eu voltei por causa disso... a Lili que era amiga, que a gente se segurou ali junto, ia pra Colômbia. Ela já é do Sul mesmo tinha uma rede maior de afeto lá, já tinha estudado lá.. Eu falei “não vou ficar aqui não, não tem ninguém aqui”. Eu estava lá porque eu fiquei casada também. Acabou que o Coletivo foi vingando, foi me consumindo, a cidade me sugava muito. Parecia que tudo de racismo que acontecia na cidade, vinham falar com o Coletivo Negada. E a gente não ganhava nada, nada, nada. Para fazer um evento, a gente pedia dinheiro pro sindicato. Duzentos, trezentos reais, fazer um evento de uma semana ou mais.

A gente fazia um evento todo ano que era o Agosto Negro. A gente comprava tinta, comprava cano, parava numa comunidade e fazia oficina de percussão no couro. Eu ensinava as crianças a fazer tambor de cano. Pegava lá no sindicato carrinho de som e microfone, no outro a Kombi do metalúrgico e circulava pra cima e pra baixo fazendo um evento itinerante, porque nem sede a gente tinha.

Cód.: Racismo e
Anti-racismo

Na época das cotas, a gente foi pra pro Capão do Leão que é a cidade do lado. Lá tem a lei do boi, aquela coisa toda. Os agrobos vinham à cavalo trotando em cima da gente, dizendo “não vai ter cota não, vocês estão viajando, vocês vem lá de fora pra fazer bagunça aqui”. Era uns negócio pesado, assim sabe? Teve uma hora que a gente deu uma parada real. A gente falou na rádio que estávamos recebendo ameaças. Mas nunca ninguém veio ajudar a gente, com proteção, nada.

Mas aí o que aconteceu? Eu vim pra cá em 2015. E aí eu troquei ideia com o HB, ele me chamou e eu fui numa sessão. Aí veio a Sabrina, Geo e a Manu no dia pra tocar ideia. Eles perguntaram se eu gostava de cinema, se eu editava. Ninguém gosta de editar e eu amo editar.

Aí eu fui ajudando nas sessões, entrei no grupo. A primeira produção em que eu participei foi “O Ato Criador”, com o Oi Futuro. A Manu estava produzindo, o Mazza filmou e eu ia fiquei lá meio que de assistente de produção. Aí depois o Mazza falou que não ia editar o material. Acabou que ficou um material muito denso, eram muitas palestras, de pessoas de várias áreas. Começou com com Canclini, tinha o Léo Bassi, a Rihanne Morrequini, uma galera muito foda de criadores de diversas áreas do Brasil e da América Latina. Era material era pra fazer um vídeo só. Aí o Igor falou assim “e, aí Sassá você consegue editar isso aí? Eu falei “Ah, eu topo, o negócio era só o formato, eu só não tenho equipamento” Ele “não, eu deixo o notebook com você. Se você editar isso aí, cê edita qualquer coisa.” Eu falei “eu edito”. Foi um pouquinho assim custoso no início, mas depois o negócio andou e eu fiz o trabalho, saca?

Entre pro Mate e fiz esse trampo. Ao mesmo tempo estava rolando uma oficina no SESC, acho que era aniversário de 10 anos do Geringonça, que era fazer uma oficina de vídeo com material de arquivo. E foi um resultado bem massa, teve gente que nunca tinha pego uma câmera, nunca tinha feito nada, que fez som e trabalha com som hoje em dia, que fez câmera e trabalha com câmera hoje em dia. Só que aí eu fiquei naquela coisa, né? A Sabrina, a Luísa, botando pilha pra eu terminar a faculdade. Desde quando eu entrei no Mate, as meninas sempre me incentivaram a terminar a faculdade de Ciências Sociais. Tem que ter bastante estabilidade, mas eu não tenho esse apoio, assim tá ligado? Eu moro com meu pai agora e minha madrasta tem Alzheimer desde essa época. Não tinha um apoio emocional assim, pra eu me dedicar aos estudos, pra conseguir focar em alguma coisa.

E aí foi isso. Aí eu fiz o ENEM pra entrar na universidade de novo. Aí eu tentei Pernambuco porque que que acontece? Cara, eu saí de Ciências Sociais para trabalhar com cinema. E eu já tinha ido num evento de cinema lá, de ônibus de Pelotas até Recife. Era um encontro de universitário audiovisual, assim. E era aquele discurso, né? A galera achando um absurdo quinze mil pra fazer um filme. E a gente fez filme só com equipamento da faculdade, gastou só o lanche e olhe lá. Lá na UFPel tinha um laboratório de imagem e som com a professora Cláudia Turra, que também é referência na Antropologia Visual, da Associação Brasileira de Antropologia. Ela cedia o laboratório, o computador pra gente trabalhar.

Mas aí, eu tentei ir pra Pernambuco e tentei na UFSC, que era uma das sete melhores assim de Ciências Sociais do país. Eu queria desde sempre morar em Floripa. Eu já tinha ido pra lá, já tinha feito concurso pra tentar morar lá. Florianópolis é um lugar muito bonito realmente. E eu passei pra UFSC.

Cód.: Racismo e
Anti-racismo

Eu passei 2015 aqui, no Mate Com Angu. Ali no início de 2016, teve um contratempo, uma discussão de WhatsApp mas que eu achei pertinente. Algumas pessoas acharam que eu estava exagerando, mas era uma discussão sobre a sexualização do corpo de uma menina negra, que era a MC Sofia. Aquela discussão ficou uns dois ou três dias no WhatsApp, que teve gente que saiu do grupo. Ali meio que desmorou assim, tudo que eu imaginei poderia ser feito com o Mate com Angu assim. Algumas pessoas me acharam... Como é que a gente fala? Polícia da militância. Mas eu vi aquilo ali como eu, uma menina negra, sabe?

Minha família sempre protegeu muito essa questão do acesso ao meu corpo, mas a gente sabe que existe uma sexualização total do corpo negro e é uma objetificação nojenta, está ligado? Então eu acho que a gente tem que repensar as coisas sim. E eu falei “não, eu não acho que eu estou sendo chata, acho que a gente tem que conversar sobre isso mesmo”. Aí teve o Laboratório Antisexistista do Roque Pense e eu dei uma afastada do Mate com Angu. Pra eu pensar também, né? Dar aquele respiro. Olhar aonde a gente está, com quem a gente está, é realmente isso aqui que eu quero? A gente coloca um pouquinho pra si primeiro: que que está acontecendo? Será que eu fui exagerada? E eu pensei um monte de vezes, será que eu tô sendo chata assim? Eu acho que eu era muito mais chata antes. Acho que eu vim aqui pro Rio fiquei até mais amortecida, porque lá no Sul era anarco mesmo, era falar de forma violenta mesmo, porque o racismo lá é muito violento mesmo, de todas as formas possíveis. E a gente tinha que ser incisivo mesmo, no grito ali, no punho.

Aí eu fui nesse Laboratório, era a Giordana que estava à frente. Ela chamou outras pessoas pra ir palestrar, pra trocar ideia. Era todo sábado. A Ana Paula Alves Ribeiro foi uma das palestrantes. A Janaina Refém também falou, várias feministas que eu não conhecia aqui na baixada. Só que muitas das discussões eram desabafo, sabe? Do quanto que a gente não consegue produzir, o quanto a gente é silenciada, do quanto a gente é barrada mesmo de fazer as coisas. Eu sinto que tinha ocasiões em que eu poderia ter ajudado na edição, mas não, não podia nem tocar no teclado do computador, sabe? Por mais que aberto, comunista, socialista, essas ideias todas que vem atrelado a isso tudo, o machismo está ali firme e forte. E acaba que o racismo também, de uma forma ou de outra.

Quando eu estava no Mate, a Bia não estava muito, mas quando teve essa discussão mais acalorada ela apareceu. E começou a me chamar pra trocar ideia, teve umas vezes que a gente trocou ideia. Acho que foi por causa dela que eu fui pro Laboratório do Roque Pense. E no Roque Pense, todos os sábados, a gente discutia várias coisas.

E aí no final ia ter um evento pra gente mostrar o que a gente sabia fazer, ali na praça da biblioteca. E a gente sabe fazer de cineclube, né? Exibir filme, fazer discussão, fazer festa. Então vamos fazer. As meninas fizeram o design, a Natalia e a Nicole. Ju também, a Ana Paula também colou. Eu lembro nas reuniões da gente buscando nome de mulheres. E no Negada a gente já falava que era uma facção cultural negra. Aí eu falei Facção Feminista. Aí a Giordana parou assim: “facção feminista é um bom nome. Que vocês acham?” E é isso aí ficou Facção Feminista [risos] .

Aí eu tinha muitos vídeos guardados, eu tenho um bom olhar assim, eu gosto de editar. Eu guardava coisas daquelas produções todas. Eu falei, “tá, eu vou fazer uma vinheta”. Era vinheta que chamava pro Mate Com Angu. Desde a primeira vez que teve um computador na minha casa, eu tinha aquele programazinho de edição e eu pegava os cliques. Eu sempre fui apaixonada por videoclipe desde o primeiro videoclipe que eu vi na minha vida. Eu sempre gostei muito. E tinha muito aquela coisa da MTV porque passava clipe. Aí eu pegava uns cliques, ficava a noite toda baixando na internet discada baixando um clipe que hoje a gente baixa em dez segundos um clipe. E aí baixava uns cliques em baixíssima resolução, cortava, botava outras músicas, eu ficava nessa onda assim. A primeira vez que teve computador lá em casa, eu tinha 16 anos, 17 anos. E aí eu ficava “caraca, muito massa isso, eu quero aprender isso, fazer um dia”, só que eu nunca achei que iria mesmo, né? Devia ter acreditado mais, mas nunca tinha ninguém ali pra dar aquela pilha.

Você chegou numa parte eu queria perguntar mesmo sobre quem é, como que o cineclubismo nasce assim. Eu tenho a sensação das minhas pesquisas que essas tensões elas pluralizam as coisas, né? Pluralizam os processos e os projetos.... Porque tem dois grandes nomes de cineclubes aqui na baixada e que se a gente deixar, só eles vão ser estudados sempre, só eles resistir na memória. O cineclubismo em si já é, de certa forma, uma atividade deixada de lado na historiografia do cinema brasileiro. A gente não encontra na base geral um acompanhamento, até porque realmente os dados mudam muito. Eu queria perguntar assim como surgiu, quem é o Facção Feminista?

Então, a Bia já estava um pouco afastada do MCA. Eu tinha os vídeos dela falando, eu achava ela fantástica, mas tinha poucas mulheres ali. Estavam a Manu, a Geo e a Sabrina. Eram as que mais estavam sempre. E andava mais com os meninos mesmo, sempre trocando uma ideia mais com ele e com HB. Mas eu não conhecia a Bia dentro do Mate. E depois que teve essa discussão ela “Vem cá, vamos conversar”. E a gente foi trocando ideia e viu que o problema de produção no audiovisual, toda as meninas tem, sabe? Sempre a gente é errada, sempre a gente é histérica, você não sabe, tem uma espécie de desmotivação assim. Num tô dando nome a ninguém, mas parece que existe uma energia disso, sabe? Parece que te falam com olhares com palavras, gestos e acaba que você não faz. E como tava nova ali, tipo tinha acabado de chegar. O que me deram de trabalho primeiro foi uma coisa que ninguém queria pegar pra fazer, porque era um trabalho difícil. E aí você vai repensando várias coisas.

E aí a gente sentiu, assim, conversando, a Bia foi botando pilha... A Bia, Nataly, a Nicole e a outra Natali eram de depois de Jardim Primavera, aquela região lá, eu era aqui, mais próxima do centro, a outra era de outro lugar. Então a gente pensou em fazer sessões itinerantes aqui por Caxias, nos lugares parceiros. Eu já tinha essa experiência do Negada, né? No Barro Duro, eu botava o projetor no bagageiro da bicicleta, o notebook nas costas, pedia pra alguém levar a caixa de som de ônibus. A gente fazia isso. Eu mal sabia que tava estragando o projetor, mas ele durou bastante ainda [risos].

Cód.: Aprender Fazendo

Mas aí foi isso, a gente nasceu desse desejo. Todo mundo aqui que é competente, sabe fazer? Sabe vamos. Então vamos acreditar aqui, vamos fazer agora. Aí a gente surgiu ali nesse evento do Roque Pense. E aí eu fiz um videozinho com vários trechos de filme. Eu ainda tava com o notebook do Mate Com Angu porque eu tinha feito aquele trabalho do Ato Criador. Eu fiz o vídeo da Facção Feminista ainda no notebook do Mate Com Angu. A gente ficou dois ou três dias com foco total no evento, todo mundo produzindo. Mas eu não sei o que aconteceu que eu perdi o vídeo, não renderizou, apagou, o computador não aguentou, não sei. Eu fiz tudo de novo, só que a vinheta ficou pronta assim coisa quarenta minutos antes de começar o evento [risos].

E a primeira sessão foi essa?

É, a primeira sessão de Facção Feminista foi nesse evento, no Laboratório antissexista. Cada uma mostrou seu trabalho ali. Acabou que eu acho que é o primeiro

cinelube feminista aqui do Rio, não sei. Foi muito por acaso, foi com a força do ódio mesmo, mas afeto, sabe? Era aquela coisa do que você ama... Essas desilusões amorosas abrem caminho pra outros horizontes pra gente assim, né? Porque é isso: quando a gente nasce ali, a gente sabe o que está movendo o nosso coração, a gente sabe o que a gente quer, saca? Quando eu estava no início do Coletivo Negada, a gente tinha outro coletivo que era Desconstruindo o Gênero, que não foi muito pra frente porque a gente tinha que dedicar mais ao Negada e acabou que ele foi desmanchando. Mas eu nunca tinha me sentido com o poder nenhum de falar qualquer coisa sobre feminismo. Eu achava que feminismo é aquela coisa, aquela história toda, que tinha que estudar aquilo tudo. Eu me achava sem embasamento nenhum, eu não sabia o que era feminismo direito.

E conversando com a Bia ali, até fazer esse laboratório, eu descobri que o meu corpo em si estar em determinados espaços trabalhando com audiovisual, eu estava numa luta feminista. Uma mulher que edita, está ligado? Botar o meu olhar numa edição de qualquer coisa. Já poderia ser feminismo. É igual você vai conversar com uma mulher lá do interior da Bahia, que está fazendo uma rodinha de café todo dia quatro horas da tarde pra dizer uma pra outra que não é normal apanhar do marido. Isso é feminismo. Mas ela nem sabe o que é feminismo. Está ligado? Aí acho que foram essas inquietações, saca? A gente nasceu disso e foi exibindo filmes, pesquisando. A gente lançou o Facção Feminista no mês da mulher, em março de 2017. Depois disso, teve uma menina que foi estuprada por vinte e sete homens, foi um caso absurdo. Aí a gente fez a segunda sessão e exibimos um filme peruano.

Foi aonde essa sessão?

Essa segunda exibição foi no Velho Mestre, eles cederam o espaço pra gente e aí a gente exibiu o Teta Assustada. Era sobre uma menina que perdeu a mãe e ela tinha medo de ser estuprada e quando ela cresceu ela botou uma batata [dentro da roupa]. E aí, a gente fez uma discussão sobre a questão do estupro. Essa sessão foi em maio. Só que em junho eu tinha que ir pra Santa Catarina, as aulas começavam em julho e eu tinha que ir pra lá, procurar casa, me organizar.

Aí eu fui pra UFSC e eu lembro que eu fiz duas vinhetas enquanto eu estava lá. Teve uma sessão preta que foi em julho, da mulher negra latino-americano e caribenha, de 25 de julho, eu fiz essa vinheta. E aí elas foram convocadas também pra um evento da Rider aqui em Caxias, mas eu não me envolvi muito. Depois de setembro, quando eu comecei a me estabilizar, eu comecei a voltar todo mês.

Cód.: Racismo e
Anti-racismo

Cód.: Acesso à
Universidade

Logo quando eu cheguei lá, eu consegui uma bolsa, porque como o pessoal me conhecia como referência de estudo negro e tal. A professora lá me cooptou pra trabalhar com ela, eles estavam formando uma Secretaria de Ações Afirmativas e Diversidades. Aí eu dei uma afastada [do Facção Feminista]. Eu fiquei um ano lá, vindo pra cá todo mês. Só que no meu processo de aproveitamento de disciplinas, eles aceitaram só oito de mais de trinta que eu já tinha cursado na UFPel. E era um inferno

morar em Floripa. Se Pelotas era racista, Santa Catarina era um inferno, tinha muito mais nazistas. A gente fez uma virada antirracista, a gente chegou a fazer dois eventos lá. Agrediram as meninas. A gente tinha ocupado uma sala dentro da universidade que se chamava Sala Quilombo e eles fizeram suástica em tudo quanto é lugar, com material perfurante. Rolaram umas perseguições à noite, na faculdade. Um rolê muito violento, muito pesado.

A gente alugou uma casa pra agregar a galera preta, fazer reunião, um lugar aconchegante, no sul da ilha lá - que parece que é mais racista do que o resto da ilha. Aí, um dia o vizinho estava mijando no portão da nossa casa, saca? E ainda olhando na nossa cara. Era disso pra pior. De você pegar um ônibus e todo mundo se olhar, fazer cara de nojo. Era um uma áurea assim: "não era pra você existir, não era pra você estar aqui". Isso acontecia dentro da universidade também, um pouco menos, mas acontecia, saca?

Eu trabalhei no colégio de aplicação com com tecnologias pra educação, depois eu saí dessa bolsa. Aí meu orientador, que era da pedagogia, perguntou “tem certeza?”. Porque tem um acesso extraordinário, que era uma prova que eles fazem e dependendo de como você for na prova eles vão aproveitar aquela disciplina ou não. É um aproveitamento extraordinário. Falei “na moral, não quero fazer isso não, não quero viver aqui em Florianópolis mais. Eu preciso ficar perto da minha família agora”. Eu não sei, eu amei a UFSC, é lindo, eu gostei muito do que eu vivi lá, mas eu não não me via mais assim lá. Eu criei um bloqueio total. Todo mês quando eu voltava pra lá, eu já voltava triste. Aí eu voltei pra cá, trabalhar com audiovisual mesmo, falei “vou ficar lá no Rio, vai dar tudo certo”.

E logo quando eu cheguei, tinham aprovado um projeto na Casa Fluminense, e aí a gente fez o “Sobre Dormentes, Estamos Acordadas”, que é um curta sobre as mulheres da Baixada Fluminense que usam transporte público. Fazia um ano que a prima da Rafaela Albergaria tinha morrido nos trilhos do trem de Belford Roxo. A Rafaela também é da Ciências Sociais, ela é da Casa Fluminense agora. Ela fez um dossiê sobre várias pessoas que morreram nos trilhos dos trens - e tudo eles colocam como suicídio, todo mundo que morre nos trilhos do trem. Só que na real é a falta de manutenção. A gente lançou lá no [Complexo do] Alemão, lá no Instituto Raízes em Movimento, junto com os outros filmes que foram foram filmes financiados pelo pela Casa Fluminense, todos sobre transportes urbanos. Eu voltei em setembro e a gente lançou lá no Raízes acho que em dezembro. Foi um filme de baixíssimo orçamento mesmo, o dinheiro foi todo nas diárias assim. A Ana Paula cedeu o material, a Sandra Talarica tinha uma câmera, a Ana Paula também tinha gravador, um computador, ela emprestou pra gente pra editar. Era um filme de cinco minutos. A gente fez o filme em homenagem a prima da Rafaela[prima ou irmã]. E ela deu entrevista também, como uma mulher negra, com essa fala de que o nosso corpo não é respeitado de forma nenhuma, um corpo favelado, um corpo periférico. E ainda é morto. E é tratado como nada.

É bonito esse nome.

Foi a Sandra que ajudou. Ela perguntou assim “qual o nome daquilo, que fica nos trilhos do trem”. É dormente, né? O nome. Era isso, sobre dormentes, estamos acordadas.

O que você aprendeu com o Cineclubismo?

Cód.: Aprender Fazendo

O que eu aprendi com o Cineclubismo? Acho que esse envolvimento com educação... Eu escolhi um curso de licenciatura, para trabalhar com educação, né? Acaba que você aprende mais quando está ensinando. E a gente vê a exibição dos filmes como uma escola. Eu vejo o Mate Com Angu com uma espécie de formação pra mim. E depois, com Fação Feminista, as exibições, os debates... Ali eu aprendi que a gente pode botar a mão além do nosso alcance, saca?

A gente se acha enquanto coletivo, se acha com outras pessoas. A gente pode realizar o que a gente quiser, o que a gente acha ideal, de melhor pras pessoas viverem e conviverem. O que está na nossa cabeça se realiza. E só vai acontecer se a gente estiver com o outro, se a gente estiver com outras pessoas. Eu acho que foi isso que eu aprendi. Que você pode sempre ir além, você pode sempre se desenvolver mais e você vai sempre achar outras pessoas que vão estar ali com você pra fazer isso. Uma pessoa falar “você é capaz de editar”. Eu sou.

Cód.: Racismo e Anti-racismo

Eu via muito isso mesmo no Mate com Angu: "Caraca, esses caras estão fazendo exatamente o que tá na minha cabeça, mas eu não sei como fazer". E uma hora eu fui convidada a fazer parte. E acabou que eu saí daquele grupo pra fazer um galho nessa árvore. Beleza que tinha o Mate com Angu, com várias pessoas, vários ideários diferentes, várias perspectivas, epistemologias diferentes... Mas a gente foi lá e falou: não, agora tem essa parte aqui que é feminista! Tiveram várias momentos que eu bati de frente sobre a questão negra... a gente tem uma linha que respeita a visão do feminismo negro. Porque a gente sabe que enquanto as mulheres [brancas] estavam lá

para protestar, quem estava passando a roupa delas? Quem estava lavando, cuidando das crianças? Eram as mulheres negras. Enquanto as mulheres estavam tentando queimar o sutiã, usar minissaia, a gente estava lutando para o nosso corpo não ser mais sexualizado. A gente tinha pouquíssimo acesso a roupa e a calçado, desde a época da escravidão.

Eu não sabia nem quem eu era feminista. No filme que a gente fez, que eu fui conhecendo, vendo outras paradas. Conheci uma menina negra que morreu nos trilhos do trem, indo pra faculdade. E aí, você vê as diversas formas de violência. O triste é que violento, é muito custoso até chegar no que a gente faz. Não é só ali, uma carinha que aparece, um prêmio que a gente recebe. A galera acha que eu tenho dinheiro. Não. Eu estou fugindo na real. Eu não viajo porque eu tenho dinheiro. Eu estou fugindo, eu fugi pra estudar. São as escolhas que a gente tem na vida, mas a gente tem que acreditar. Ter fê. E fazer acontecer. Porque vai acontecer se você realmente acreditar naquilo.

4.2. TERRITORIALIDADES CINECLUBISTAS MAPEADAS

4.2.1. Nem parece que é Caxias

Eu lembro que as minhas primas, minha mãe, não diziam que moravam em Caxias. Eu via o meu pai, os adultos falarem que moravam a caminho de Petrópolis. As pessoas não falavam Caxias, né? Eu me lembro de uma vez, eu tava na *Mesbla*, ali na Rua do Passeio. E eu falei que eu era de Caxias e a mulher falou “ah, lá é muito feio, né?” E isso nunca me atingiu, nunca... Eu sempre brincava com isso. Eu enchia a boca. Porque eu já era de outra geração. Já não era a Caxias do grupo de extermínio, não era Caxias da ditadura, do prefeito biônico. Era a Caxias da democratização, dos direitos, como potência cultural. Eu já via Caxias de outra maneira, era uma visão de afeto mesmo. Eu sempre tive um afeto muito grande pela cidade.

IGOR BARRADAS. Cód: uma ideia de periferia

A discussão sobre a representação hegemônica da Baixada Fluminense traz complexidades. Em sua análise sobre a representação midiática do território, Enne (2003) identifica em primeiro lugar, a polifonia da definição do termo Baixada Fluminense em termos geográficos. Como demonstramos antes, em dado momento, os municípios da Baixada Fluminense passam a se desenvolver de maneira independente, cada qual carregando suas próprias características históricas e socioeconômicas. Isso fica manifesto inclusive no que se refere aos investimentos na citricultura, ou ainda, na urbanização de determinados territórios, a partir dos anos 1940, em função dos mercados ali estabelecidos e do escoamento da produção. Assim, a polifonia a que Enne (2013) se refere nos ajuda a pensar as “várias Baixadas” com cenários múltiplos que compreendem desde territórios extremamente periferizados, passando por elites econômicas locais e, ainda, por reservas naturais, como por exemplo, a Reserva Biológica do Tinguá, em Nova Iguaçu e o Parque Nacional da Serra dos Órgãos, de Guapimirim. Para Enne (2013):

“[...] há um nítido processo polissêmico na produção da categoria “Baixada Fluminense”, ou seja, há uma produção múltipla de sentidos para uma mesma unidade (ou diversas) verbal ou não-verbal. Partindo do pressuposto de que todo discurso é uma construção social, em que os sujeitos, a partir de enunciados que lhes são anteriores e posteriores, vão produzir significados para as palavras e imagens, podemos entender que estas sempre são resultado de uma produção social de sentidos.” (p. 12.)

De acordo com Enne (2013), no que se refere à representação do território na imprensa durante as décadas de 1970 e 1980, “o volume de referências negativas sobre a Baixada é quantitativa e qualitativamente maior do que as referências positivas” (p. 15). Este cenário é alterado a partir dos anos 1990, quando a pesquisadora encontra um aparente “esforço de

realocação das imagens sobre a Baixada” (p. 24) pelos jornais analisados. O que a autora observa é um “deslocamento dos sentidos de Baixada Fluminense” (p. 24). Em termos cronológicos, esse esforço midiático coincide também com um contexto de ressignificação epistemológica do conceito de periferia.

Para Tiaraju (2020), é a partir da década de 1990, que o conceito de periferia é ressignificado. Até esta década, as categorias de representação destes sujeitos e territórios os delimitava como “territórios populares”, nos quais viviam a “classe trabalhadora”, “sujeitos populares” ou mesmo “o povo”, nomenclaturas que originariam ao termo “movimentos populares”, utilizado para abarcar as organizações constituídas em prol da justiça social para as pessoas pobres. A mudança tem início a partir da apropriação do termo pelo próprio território e seus moradores, tendo como marco sua apropriação através da produção artística oriunda destes territórios. Até este momento, o termo periferia era considerado estigmatizante, o que podemos observar também na fala do interlocutor:

É uma observação que veio de fora assim. Uma coisa que, se você for perceber, virou um um estigma. Uma caixinha, né? Então isso me incomodava. Eu não me via daquele jeito. A gente não se via. A gente realmente se via mesmo no centro de uma parada assim. Foi como se alguém dissesse assim, “não, vocês não fazem parte do clube.” Quando eu estava lá me sentindo colega de profissão dos cineastas, “não, não, calma aí, você é da periferia, você faz cinema de periferia”. Então foi assim que eu me senti, entendeu? E foi uma observação totalmente de fora, dessa galera que estuda periferia. Isso não veio de ninguém da periferia. Isso veio de fora. Aquela coisa de “Agora nós por nós mesmos”. Quando que não foi? Quando? Sempre foi, sabe? Então assim, eu acho que é por isso que me incomodava, me incomodava porque era que nem o cara chegar aqui em Caxias e falar, “pô, o Mate é tão bom que nem parece Caxias”. É esse lugar.

IGOR BARRADAS. Cód: uma ideia de periferia

Nos anos 1990, com a implementação de políticas neoliberais, o aumento do desemprego e enfraquecimento da categoria “trabalhador”, os territórios periferizados sofreram intensas modificações. Na Baixada Fluminense, como vimos no Capítulo I, observamos um processo de “revitalização”, com o investimento em urbanização e infraestrutura, após décadas de abandono e de uma agressiva utilização política do território durante os anos de ditadura. Durante a década de 1980, vimos a intensificação das denúncias jornalísticas e a consolidação de organismos comprometidos com a pesquisa e a produção de políticas públicas, que passaram a sistematizar e promover pesquisas sobre causas específicas que ocasionaram a periferização do território. É possível compreender a partir da narrativa do interlocutor Igor Barradas, de maneira empírica, como tais deslocamentos se traduzem na experiência social dos sujeitos que vivem nestes territórios:

Eu me lembro de uma vez que a gente foi num debate no Canal Futura. Era um programa de debate ao vivo sobre “cinema de periferia”. E aí eles colocaram três especialistas no centro da roda. E botaram a gente num estúdio anexo, bem pequenininho, os dois cineastas de periferia, que éramos eu e mais um rapaz do TV Morrinho. [...] eu chamei atenção pro fato de a gente estar aqui e os antropólogos, os especialistas estarem no nosso lugar. De uma maneira fofa, mas eu chamei atenção pra isso. Eles nunca mais fizeram isso. A mulher falou que isso teve um impacto lá dentro e as pessoas ficaram muito muito sem graça. Nesse debate, eu fui contra essa separação de periferia. Eu falei “pô não, eu não faço cinema de periferia, não. Eu não considero que eu faço cinema de periferia. Eu faço cinema pro mundo.

IGOR BARRADAS. Cód: uma ideia de periferia

De acordo com Tiaraju (2020), a partir do início dos 1990, uma nova alcunha para o termo periferia é forjada, motivada pelas transformações econômicas e sociais, pelo abandono do sentido do termo pela academia, que passa a relativizar seu poder explicativo, pela apropriação de uma “estética da periferia” pela indústria cultural, mas principalmente pela resignificação do termo pelo próprio território. De acordo com a autor, é através do rap, que se manifesta então a visibilização das experiências cotidianas pela voz daqueles que de fato as experienciam e “a tentativa de estabelecer uma narrativa própria sem a necessidade de mediadores” (2020, p. 22). O termo periferia passa a ser compreendido para além do sentido geográfico, mas incorpora também um novo contexto de potência:

E a gente começou a sacar, brincando, esse lance de ter um Cineclube em Duque de Caxias era um impacto muito grande. Quando eu falava, as pessoas quase caíam pra trás assim. Ainda mais que eu comecei a trabalhar com a galera que era antropóloga, socióloga de esquerda, universidade. Então eu comecei a sacar que dizer que ser de Caxias era uma onda e não um problema.

IGOR BARRADAS. Cód: uma ideia de periferia

Nossos interlocutores parecem ilustrar os deslocamentos semânticos e epistemológicos dos sentidos de periferia ao longo das décadas, o que denota como a formação dos sujeitos de distintas gerações podem incorporar estigmas de discursos sociais vigentes. Vendo-se enquanto sujeita periférica, a interlocutora Luana Pinheiro denota não apenas uma relação de pertencimento, mas também um posicionamento político a partir de sua experiência social, sua profissão e seu território:

Eu converso muito com outras produtoras sobre esse conceito de produtor cultural como a gente conhece hoje. É um conceito muito novo, né? Porque antes a gente tinha ou grandes produtores culturais ou artistas que se produziam. Então, eu acho que a partir ali, de meados dos anos 2000, do governo Lula, Gilberto Gil... Enfim, que nasce essa figura do produtor cultural de ações independentes, periféricos, e que se entendem nesse lugar, nessa função.

LUANA PINHEIRO. Cód: Produtor Cultural Periférico

Como vimos, a partir dos anos 2000, novas políticas públicas para o setor cultural promovidas pelo Ministério da Cultura do Governo Federal (MinC) impulsionaram a reestruturação do setor cinematográfico e possibilitaram a descentralização e capilarização das atividades cineclubistas no país. Os setores e organizações culturais, como os cineclubes, passam a reivindicar seu espaço nas políticas de incentivo. Programas como Ponto de Cultura e o Cine Mais Cultura, bem como novas políticas de fomento à produção cultural foram determinantes para a expansão da atividade cultural e para o fortalecimento de grupos e coletivos artísticos locais. Assim, de acordo com a fala dos interlocutores Luana Pinheiro e Igor Barradas, podemos considerar a implementação do Programa Cine Mais Cultura, realizado pelo Ministério da Cultura (MinC) como um fator determinante para a consolidação dos cineclubes Mate Com Angu e Buraco do Getúlio, a partir de meados dos anos 2000. O programa tinha por objetivo favorecer o encontro e a integração do público audiovisual brasileiro com os conteúdos produzidos no país. O Programa realizou a disponibilização de equipamento de projeção audiovisual, obras brasileiras do catálogo da Programadora Brasil e oficina de capacitação cineclubista para a criação de pontos de exibição nos mais diferentes rincões do Brasil. Em 2010, eram mais de 1.043 cineclubes em pleno funcionamento pelo Programa Cine Mais Cultura:

Eu acho que o período talvez de mais perseverança foi na época do Cine Mais Cultura em que a gente tinha que fazer sessões semanais... Eu fico olhando hoje “como é que a gente fazia?” O Ícaro tinha um ano, a gente morava em Miguel Couto, eu era produtora da escola sozinha.

LUANA PINHEIRO. Cód: Produtor Cultural Periférico

[...]aí tem toda aquela movimentação. A gente traz o Juca, o Ministro [da Cultura] na Lira de ouro. Isso foi uma coisa muito importante pra sociedade civil de Caxias, da Baixada. Um drible assim sensacional. O Prefeito ficou desconcertado, ficou todo mundo desconcertado com a presença do Ministro aqui. E qual era a nossa bandeira quando a gente traz o Ministro aqui? Que o orçamento seja territorializado. Porque a gente sacava que não adiantava a gente disputar o dinheiro da capital. A gente começou a sentir que a gente estava numa outra lógica.

IGOR BARRADAS. Cód: Território [Impacto; Legado]

Como em um sistema de retroalimentação, as políticas públicas de estímulo à formação de público para o audiovisual incentivaram e sustentaram as atividades de exibição nas periferias urbanas e rurais, como os cineclubes, que, por sua vez, deixam legado nos territórios nos quais atuam e atuavam.

4.2.1. O cineclube como escola

Acaba que você aprende mais quando está ensinando. E a gente vê a exibição dos filmes como uma escola. Eu vejo o Mate Com Angu com uma espécie de formação pra mim. E depois, com Facção Feminista, as exibições, os debates... Ali eu aprendi que a gente pode botar a mão além do nosso alcance, saca?

SABRINA SOUZA. Cód. Aprender Fazendo

Para Alves e Macedo (2010), a atividade de exibição seguida de debate coletivo é uma experiência crítica, capaz de mobilizar os sujeitos através de um "processo intelectual-moral de apropriação efetiva do filme, que não se reduz a algumas horas de debate sobre o filme exibido" (2010, p. 18). Rose Clair Matela nos ajuda a compreender o espaço cineclubista como lugar de trocas durante os anos de ditadura:

Na atividade cineclubista a narrativa cinematográfica constitui-se numa alternativa para a transmissão de experiências inter e intrageracionais. Ela permitiu aos seus membros sentir e compreender a vida humana nas suas diferentes dimensões, através de uma relação intersubjetiva mediada pela imagem (2008, p. 98).

O poder emancipatório da atividade audiovisual coletiva se manifesta através da criação de grupos nos quais os participantes se dispõem a criar, produzir e compartilhar coletivamente, como um espaço de manifestação de desejos e produção de subjetividades. Esse ambiente propicia aprendizados, trocas e o desenvolvimento dos sujeitos.

[...] a gente nasceu desse desejo. Todo mundo aqui que é competente, sabe fazer? Sabe, vamos. Então vamos acreditar aqui, vamos fazer agora. Aí a gente surgiu ali nesse evento do Roque Pense. E aí eu fiz um videozinho com vários trechos de filme. Eu ainda tava com o notebook do Mate Com Angu porque eu tinha feito aquele trabalho do Ato Criador. Eu fiz o vídeo da Facção Feminista ainda no notebook do Mate Com Angu. A gente ficou dois ou três dias com foco total no evento, todo mundo produzindo.

SABRINA SOUZA Cód. : Aprender Fazendo

Fica latente, através das experiências de nossos entrevistados, a potência da atividade cineclubista enquanto espaço de criação e de formação destes sujeitos. É no encontro entre sujeitos que é possível coletivizar desejos e colocar o fazer-conhecer no mundo. O professor, revolucionário e filósofo Paulo Freire, ao teorizar a dialogicidade como ferramenta educacional para a prática da liberdade, irá nos dizer que é no diálogo, pronunciando o mundo, que os sujeitos se encontram na relação eu-tu.

Pronunciar o mundo é valer-se das palavras para denunciá-lo e, através do diálogo, modificá-lo. É pronunciando o mundo que ganhamos significação enquanto sujeitos nele. Para Freire, pronunciar o mundo em comunhão é um ato de criação, no qual não cabe a busca pela dominação ou a conquista de um sujeito pelo outro, mas sim a dialogicidade de ambos em prol da conquista do mundo para a liberdade. É no diálogo que se “solidarizam o refletir e o agir” dos sujeitos sobre o mundo, transformando-o, humanizando-o (FREIRE, 2020, p. 108). Neste sentido, a confiança, e relação dialógica entre os homens, é o que os torna “sujeitos da denúncia do mundo, para a sua transformação” (FREIRE, 2020, p. 230):

A fé nos homens é *a priori* do diálogo. Por isso, existe antes mesmo de que ele se instale. O homem dialógico tem fé nos homens antes de encontrar-se frente a frente com eles. Esta, contudo, não é uma ingênua fé. O homem dialógico, que é crítico, sabe que, se o poder de fazer, de criar, de transformar é um poder dos homens, sabe também que podem eles, em situação concreta, alienados, ter este poder prejudicado. Essa impossibilidade, porém, em lugar de matar no homem dialógico a sua fé nos homens, aparece a ele, pelo contrário, como um desafio ao qual tem de responder. Está convencido deste poder de fazer e transformar, mesmo que negado em situações concretas, tende a renascer. Pode renascer. Pode constituir-se (FREIRE, 2020, p. 112)

Assim, fundamento e pilar do diálogo, a confiança aparece nas entrevistas como base e fundamento da prática coletiva. Nestes coletivos, co-criar se torna aprender e produz-se somente sobre o diálogo, a confiança, a fé no outro, fé em si.

A gente se acha enquanto coletivo, se acha com outras pessoas. A gente pode realizar o que a gente quiser, o que a gente acha ideal, de melhor pras pessoas viverem e conviverem. O que está na nossa cabeça se realiza. E só vai acontecer se a gente estiver com o outro, se a gente estiver com outras pessoas. Eu acho que foi isso que eu aprendi. Que você pode sempre ir além, você pode sempre se desenvolver mais e você vai sempre achar outras pessoas que vão estar ali com você pra fazer isso. Uma pessoa falar “você é capaz de editar”. Eu sou.

SABRINA SOUZA Cód.: Aprender Fazendo

A criação produzida no âmbito de tais coletivos se expande até o impacto objetivo, materializada no legado em seus territórios, e subjetivo, manifestada naqueles que ali compartilharam dessas experiências. Observamos uma criação de metodologias de gestão, de compartilhamento, de tomada de decisão e de processos educacionais, como por exemplo no caso das oficinas audiovisuais, que possuem como pressuposto uma construção de “dentro para fora”. Compreendemos tais metodologias como a criação de um fazer-saber, fruto da experiência empírica dos seus sujeitos sobre a práxis coletiva ao longo dos anos em seus territórios. Neste sentido, se faz importante suscitar o que nossos entrevistados denotam em relação à educação e o ensino formal. Em diversos momentos das entrevistas, o

tema da educação formal se apresenta como um fator determinante em suas trajetórias pessoais, seja como uma possibilidade de transformação de sua experiência social ou na impossibilidade de acesso ou permanência nos sistemas formais de educação, em especial no ensino superior. Nas falas, observamos o reflexo da estigmatização destes sujeitos manifestada na crença, baseada em suas experiências sociais, de que o ambiente da educação formal não os comporta e não os acolhe:

Eu sempre fui péssimo na escola, demorei muitos anos pra terminar o segundo grau. Terminei o segundo grau há pouco tempo, fazendo ENEM. Por isso que eu saí da escola achando que a faculdade não era pra mim, por exemplo. Eu nunca passaria num vestibular. Era essa a ideia que eu tinha. Eu saí daquela experiência nunca mais querendo voltar pra uma escola na minha vida. E, repeti a sétima série duas vezes... Então fui péssimo aluno, principalmente nas exatas.

IGOR BARRADAS. Cód.: Acesso à Universidade

Ainda sobre este tema, podemos observar também, ao longo das narrativas, um papel importante das instituições de ensino não formais³⁹ como determinantes na formação destes sujeitos cujo acesso e a permanência foram impossibilitados. Luana Pinheiro menciona sua experiência na Escola Popular de Comunicação Crítica - ESPOCC, fundada em 2005 pelo Observatório de Favelas⁴⁰:

E aí, um dia eu recebi um e-mail da Janaína, uma ex-namorada do meu tio Alan e ela falou “Lu, vai rolar uma escola uma Escola de comunicação crítica, que é uma parceria entre várias instituições aqui do Rio e eu acho que é a sua cara. Você não quer ir lá dar uma olhada? É perto da casa da sua avó”. Só que aí, eu não ia conseguir conciliar a faculdade em Nova Iguaçu com a ESPOCC. E aí eu lembro que eu larguei a faculdade e fui fazer ESPOCC. E aí pronto [risos], já era. Foi quando eu conheci o Cadu Barcelos, enfim, um bando de gente ali na ESPOCC. E, paralelamente, eu cheguei a fazer também o Geração Futura. Essa foi a primeira coisa institucional aqui no Rio, de ampliar o horizonte pra além de Nova Iguaçu.

LUANA PINHEIRO. Cód.: Acesso à Universidade

A ESPOCC – Escola Popular de Comunicação Crítica – é um projeto do Observatório de Favelas, criado em 2005, com o objetivo de formar jovens e adultos na área de comunicação, transformando-os em multiplicadores do conhecimento de forma crítica e transformadora no Complexo da Maré. A instituição teve como parceiros fundadores a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a Universidade Federal Fluminense (UFF), o

³⁹ Consideramos aqui que, apesar destas instituições e projetos fornecerem certificação através de instituições de ensino formais como Institutos e Universidades, ainda não integram o sistema educacional regular do ensino superior.

⁴⁰ O Observatório de Favelas, fundado em 2001, no Complexo da Maré, é uma organização da sociedade civil destinada à pesquisa, consultoria e ação pública sobre as favelas e fenômenos urbanos.

Canal Futura e dentre outras organizações para o fornecimento de formação técnica gratuita na área da comunicação.

Assim, no que se refere ao ensino superior, observamos como intersecção entre as três narrativas, uma formação educacional marcada por escolhas “perda-perda”. A estes sujeitos, que acreditavam não caber neste espaço ou que tiveram em comum trajetórias acadêmicas interrompidas, couberam escolhas “perda-perda”. Neste cenário, a melhor das escolhas possíveis impactaria necessariamente na descontinuidade ou impossibilidade do acesso ao ensino superior. Entretanto, nos parece que tais sujeitos reconstituem, criam e ressignificam suas experiências de formação. Sujeitos críticos e sabedores do poder fazer e transformar, atualizam no âmbito coletivo a noção de aprender através da criação de metodologias baseadas na colaboração, na troca e no compartilhamento:

A gente fez essa oficina de produção de festivais na escola e essa oficina que deu start na gente de fazer as reuniões abertas do Buraco. A gente já estava na praça e a gente começou a fazer reuniões abertas para a pensar a programação do mês seguinte com reuniões. E a gente começou a fazer sessões de temáticas, nos últimos três anos. E aí era legal porque era assim, o tema da sessão do mês que vem é rua: o que vocês acham que tem que ter de performance? O que vocês acham que tem que ter de música? Aí, por exemplo, se você falasse o nome de uma banda, você ficava responsável por contactar a banda e aí fazia um primeiro contato. Então assim, a gente abriu o código tanto de produção quanto de curadoria. A gente foi produzindo o dia da sessão, todo o resto era produzido coletivamente. Aí no dia a gente ia acertando as arestas. A gente começou a estar a serviço do público de forma efetiva.

LUANA PINHEIRO. Cód. Metodologias

O cineclube “código aberto” convida então o público para sua organização interna, colocando o desejo coletivo à frente. Observamos aqui uma subversão dos componentes hierarquizantes na prática coletiva, colocando em primeira instância um radical esforço da coletivização. Ainda que tal esforço possa ter frustrado, alguns de seus objetivos, ainda que a prática cotidiana, muitas vezes automatizada, tenham o poder de frustrar tal processo, o que vemos aqui, nos parece, é a criação de processos de troca e aprendizagem coletiva:

Então era radicalmente horizontal, ou tentava ser o máximo possível. A gente tinha essa coisa de ter uma sala de aula com vários professores, essa dinâmica. A gente passava um filme e conversava, passava um filme e conversava. Então, a gente foi criando uma maneira muito distante do modelo tradicional da educação... era como se fosse uma sessão do Mate assim, né? Fazer um filme com a galera era tipo fazer uma sessão, a gente levava o jeito de fazer a sessão. Por exemplo, raramente a gente era expositivo. A gente falava meia hora sobre um assunto e depois daquilo era só debate, só conversa. E tem uma coisa muito forte e importante, o motor desse trabalho na Abaeté, que é desmistificar o cinema. Você tirar o véu elitismo, de intelectualidade, de um tecnicismo. Então assim, isso aí sempre foi uma coisa muito forte no Mate. Assim é um motor muito importante na dinâmica.

IGOR BARRADAS. Cód.: Metodologias

Novamente aqui, a comunicação e o diálogo possuem papel fundantes. Para Freire, na prática da ação cultural dialógica, “os sujeitos se encontram para a transformação do mundo em co-laboração” (2020, p. 227), mas tal encontro só pode ocorrer através do diálogo. O diálogo funda a co-laboração. Para o autor, “na colaboração, exigida pela teoria dialógica da ação, os sujeitos dialógicos se voltam sobre a realidade mediatizadora que, problematizada, os desafia. A resposta aos desafios da realidade problematizada é já a ação dos sujeitos dialógicos para transformá-la” (2020, p. 229). Para Igor Barradas e para Luana Pinheiro, as metodologias colaborativas criadas em âmbito coletivo já existiam antes de serem “renomeadas”:

Então eu acho que quando você pensa numa metodologia Mate, eu acho que... que é muito disso que dizem do que é gestão foda hoje em dia assim. Compartilhado. A gente fazia isso antes de ter esses nomes, Drica. Antes de ter esses nomes: transversal, interdisciplinar, transdisciplinar...

IGOR BARRADAS. Cód.: Metodologias

Segundo nossos entrevistados, conceitos como impacto, colaboratividade, transversalidade eram práxis nas atividades desenvolvidas e criadas por esses grupos. Ao narrarem estas experiências e aprendizados, os entrevistados se posicionam como sujeitos criadores, como potências na produção e na *conquista* do mundo:

Hoje eu estou com trinta e cinco anos, faço o que eu faço pelo menos há dezoito. O que que explica as pessoas quererem me ouvir até hoje? As pessoas me chamarem pra fazer trabalhos de produção quando existe esse olhar diferenciado pros territórios? E isso está nítido em todos os convites que eu recebo. Tanto pra falar numa mesa, quanto pra realizar um trabalho específico, sabe? Essa conexão com os territórios, tudo isso está tão nítido na minha trajetória que eu acho que é isso que me faz, sabe? Que continua sendo caminho. Acho que é isso, continua sendo o caminho.

LUANA PINHEIRO. Cód. Metodologias

As narrativas sobre a criação de metodologias dos grupos nos mostram como tais sujeitos, ao criar, pronunciam-se o mundo e nele se posicionam. O poder revolucionário de criar e compartilhar coletivamente subverte a lógica “bancária” da educação/aprendizagem e frustra processos de individualização e serialização de subjetividades correntes em nosso tempo. Nas experiências que aqui dimensionamos, cujas narrativas completas trazem ainda melhor enquadro, os sujeitos recriam suas formas de fazer-aprender-estar no mundo.

4.2.3. Identidade, subjetividade e interseccionalidade

Então acho que o Buraco é a minha trajetória, tudo, tudo que eu tinha desejo de fazer lá no início, quando eu comecei a estudar teatro e cinema. Hoje em dia eu fico olhando as fotos: era a coisa mais linda do mundo. Quem faz isso hoje, Drica? Tudo bem, tem pandemia e tudo mais, mas ainda assim se você pegar eventos na rua, a gente ainda é uma referência, sabe? Porque tinha cuidado, tinha afeto, tinha muita vontade de fazer. Não era obrigação, era um desejo. Então acho que o Buraco me ensinou muito, me ensinou a ser quem eu sou.

LUANA PINHEIRO. Cód. : Sujeito

Muitas vezes, ao longo deste trabalho, nos perguntamos o que motiva esses sujeitos a persistir na produção de atividades artísticas coletivas. Apesar de muitas vezes custosa em vários termos, nos parece que tais práticas e espaços se manifestam como lugares onde é possível manifestar desejos e, desta forma, proporcionar mudança, seja no território, na cultura local ou em si mesmos. Outras vezes nos pareceu que os “fazimentos”, ou seja, o fazer cultural em seus territórios se manifestam em forma de responsabilidade, como se produzir cultura fosse também uma atribuição a qual não se pode fugir. Entretanto, das várias formas que identificamos como possíveis caminhos para que se possa compreender como se dá a subjetivação das práticas coletivas através dos cineclubes nos sujeitos que generosamente cederam suas narrativas pessoais para este trabalho, a questão da interseccionalidade nos marcou profundamente. Por isso, dedicaremos parte da análise sobre a ideia de sujeito como a concebemos no âmbito desta pesquisa e sua relação com a questão de gênero e racismo.

Para Federici (2017), a questão que se coloca fundamentalmente é se foi, de fato, possível transcender a lógica histórica produzida pela divisão sexual do trabalho e pelo determinismo biológico que produz, como efeito, a ocultação da produção social das mulheres na história. Em *O Calibã e a Bruxa*, a autora assinala a “errônea percepção, tão frequente entre os acadêmicos” de que o debate sobre o corpo tenha surgido nos trabalhos de Michel Foucault. Federici então menciona uma extensa quantidade de estudos feministas que, a partir da década de 1970, trazem análises profundas sobre uma “política do corpo” e que não apenas “revolucionaram o discurso filosófico e político, mas também passaram a revalorizar o corpo” (FEDERICI, p. 32). Para a autora:

O caráter quase defensivo da teoria de Foucault sobre o corpo se vê acentuado pelo fato de que considera o corpo como algo constituído puramente de práticas discursivas [...]. Assim, o poder que produz o corpo aparece como uma entidade auto suficiente, metafísica, ubíqua, desconectada das relações sociais e econômicas, e tão misteriosa em suas variações quanto uma força motriz divina (2017, p. 34).

A crítica que se coloca é se o aparato teórico proposto por Foucault, em sua compreensão macro e micro das relações de poder, considerava camadas de agenciamentos discursivos relacionadas ao determinismo de gênero e o disciplinamento dos corpos das mulheres. Sobre a constituição histórica do lugar feminino na sociedade capitalista, a autora defende que:

A acumulação primitiva não foi, então, simplesmente uma acumulação e uma concentração de trabalhadores exploráveis e de capital. Foi também uma acumulação de diferenças e divisões dentro da classe trabalhadora, em que as hierarquias construídas sobre gênero, assim como sobre a geração e a idade se tornaram constitutivas da dominação de classe e da formação do proletariado moderno (2017, p. 119).

A crítica de Federici ao materialismo histórico considera a classe trabalhadora como uma categoria insuficiente para análise sócio-histórica, pois não aborda as especificidades do disciplinamento dos corpos femininos como condição determinante na luta de classes. Para a autora, é necessário questionar a ideia de um sujeito histórico “universal, abstrato e assexuado”, sobre o qual se materializou uma experiência de dominação de maneira hegemônica ou inespecífica. Para a autora, os processos de dominação e sujeição estabelecidos ao longo dos séculos pelas mais diversas forças culminam na produção de uma lógica capitalista patriarcal, sob a qual estamos todas e todos, sendo produzidos enquanto sujeitos. Segundo a autora, tal análise certamente o conduziria a distintas conclusões, uma vez que o consideraria relações de poder e aparatos repressivos bastante específicos (FEDERICI, 2017, p. 35).

No revisionamento histórico sobre o cineclubismo no Brasil, observamos uma predominância de nomes masculinos, seja como pesquisadores, fundadores ou participantes. A incidência e frequência de nomes masculinos não representa uma escolha, mas sim o resultado de uma extensa pesquisa histórica realizada a partir de informações dispersas na historiografia do cinema brasileiro e em estudos sobre cinema e educação⁴¹. Rose Clair Matella (2008), ao debruçar-se sobre o cineclubismo nos “anos de chumbo” e aprofundar-se nas tensões que se apresentavam sobre a atividade neste período, nos traz, através de entrevistas, uma luz no fim do túnel. A pesquisadora “vasculha a memória” do cineclubismo através da narrativa de suas/seus entrevistadas/os e nos apresenta como esta prática se constituiu como um espaço de formação intelectual em tempos de ditadura e cerceamento das liberdades individuais. Este foi o único trabalho histórico no qual foi possível encontrar o nome de mulheres como protagonistas dos coletivos cineclubistas.

⁴¹ SOUZA, 2011.

O questionamento sobre a atuação feminina aparece na fala de nossas entrevistas denunciando a desigualdade de gênero também no seio dos coletivos audiovisuais contemporâneos. Segundo a entrevistada Luana Pinheiro:

Só que ao mesmo tempo, a gente tem uma outra coisa que são as mulheres que são produtoras culturais. E que eu faço uma avaliação, depois desses anos todos, que isso ficou muito a cargo das mulheres por conta de um histórico de “mulher ser cuidadora”. Eu não tenho nenhum receio de falar sobre isso, porque a minha trajetória do Bion, até 2016, eram trajetórias paralelas. A gente fazia tudo junto. A gente criava artisticamente junto, a gente era muito parceiro nisso. E a gente tinha a mesma formação, vinha basicamente dos mesmos lugares. Ele tinha um histórico um pouco maior com audiovisual, eu com artes cênicas, mas desde o início do Buraco, a ESPOCC, da nossa ida pra Escola Livre de Cinema, a gente caminhou junto... Por que que ele vira coordenador metodológico e eu viro coordenadora de produção? Eu acho que é um sintoma, um exemplo muito claro disso. A gente pode ter vários outros. Eu fico olhando mulheres como a Yasmin Tainá, a Manaira Carneiro e outros nomes que a gente pode dizer aqui - não que eu não admire as produtoras, admiro muito e muito orgulho de fazer parte - mas eu acho muito foda essas minas que bateram o pé e falaram “eu vou dirigir, eu vou roteirizar”

LUANA PINHEIRO. Cód.: Gênero

Trata-se, então, de uma problemática mais abrangente e complexa, que tangencia também marcadores sociais de cor e raça, que impactam diretamente no acesso, no desempenho e na permanência das mulheres neste campo de trabalho e ocasionam, por consequência, a sub representação do sujeito mulher nos espaços de decisão e poder no setor audiovisual. De acordo com Sabrina Souza (Sassá):

Eu via muito isso mesmo no Mate com Angu: "Caraca, esses caras estão fazendo exatamente o que tá na minha cabeça, mas eu não sei como fazer". E acabou que uma hora eu fui convidada a fazer parte disso. E acabou que eu saí daquele grupo pra a gente fazer um galho nessa árvore. Beleza que tinha o Mate com Angu, com várias pessoas, vários ideários diferentes, várias perspectivas, epistemologias diferentes... Mas a gente foi lá e falou: não, agora tem essa parte aqui que é feminista! Tiveram vários momentos que eu bati de frente sobre a questão negra... a gente tem uma linha também que respeita a visão do feminismo negro. Porque a gente sabe que enquanto as mulheres [brancas] estavam lá para protestar, quem estava passando a roupa delas? Quem estava lavando, cuidando das crianças? Eram as mulheres negras.

SABRINA SOUZA. Cód.: Racismo e AntiRacismo

As tensões mencionadas pelas entrevistadas refletem desafios estruturais de equidade de gênero e raça que vêm sendo pesquisadas, aprofundadas e denunciadas por diversas pesquisadoras. Em “Articulações Feministas no cinema Brasileiro nas décadas de 1970 e 1980”, as pesquisadoras Marina Tedesco e Karla Holanda irão problematizar a participação feminina no mercado e na historiografia do cinema do Brasil. Ao debruçarem-se sobre o Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro (1985-1987), apresentam esforços coletivos de mulheres e iniciativas nacionais e internacionais que favoreciam a projeção de realizadoras e cineastas brasileiras. Para as autoras:

[se faz necessária] uma reflexão mais profunda acerca do modus operandi da militância feminista no cinema brasileiro, uma revisão de suas táticas e formas de organização incluindo nesse processo uma adesão mais veemente no que diz respeito ao entrelaçamento das questões de gênero com outros marcadores de opressão, principais dificultadores do acesso e da permanência das mulheres desprivilegiadas neste mercado de trabalho. (SARMET, TEDESCO, 2017, p. 127).

A crítica proposta por Fredericci à noção de sujeito como é concebida no contexto dos estudos pós-estruturalistas, nos provoca a dizer que não é possível se pensar a produção de subjetividades sem que se tome as questões de gênero e ainda, como veremos em González, de raça e território. Se, para Federici, a história das mulheres é a história da luta de classes, veremos em Gonzalez que urge considerar a alienação, a violência e o silenciamento causados pelo racismo, em especial, para as mulheres afrolatinoamericanas.

Minha família sempre protegeu muito essa questão do acesso ao meu corpo, mas a gente sabe que existe uma sexualização total do corpo negro e é uma objetificação nojenta, está ligado? Então eu acho que a gente tem que repensar as coisas sim. E eu falei “não, eu não acho que eu estou sendo chata, acho que a gente tem que conversar sobre isso mesmo”. Aí teve o Laboratório Antisexistista do Roque Pense e eu dei uma afastada do Mate com Angu. Pra eu pensar também, né? Dar aquele respiro. Olhar aonde a gente está, com quem a gente está, é realmente isso aqui que eu quero? A gente coloca um pouquinho pra si primeiro: que que está acontecendo? Será que eu fui exagerada? E eu pensei um monte de vezes, será que eu tô sendo chata assim? Eu acho que eu era muito mais chata antes. Acho que eu vim aqui pro Rio fiquei até mais amortecida, porque lá no Sul era anarco mesmo, era falar de forma violenta mesmo, porque o racismo lá é muito violento mesmo, de todas as formas possíveis. E a gente tinha que ser incisivo mesmo, no grito ali, no punho.

SABRINA SOUZA. Cód: Racismo e AntiRacismo

Em *Por um Feminismo Afrolatinoamericano*, Lélia Gonzalez nos apresenta que o caráter multirracial e multicultural da América Latina é um fator determinante para a violência racial neste território. Valendo-se de categorias de pensamento que nos ajudam a conceber a psique humana, a autora defende que a mulher afrolatinoamericana foi definida e classificada em um sistema que concebe uma psique e um sujeito eurocêntricos e que seu efeito tende a ser neo-colonialista e alienante, quando se pensa libertador. Assim, o eurocentrismo epistemológico do feminismo “mecanicista” acaba por “torna-se cúmplice de uma dominação que pretende combater” (GONZALEZ, 1998, p. 16).

As experiências de perseguição e racismo narradas por Sabrina ao longo da entrevista nos apresentam uma experiência social constantemente interrompida pela violência e a discriminação e pela violência racial. Mais que uma estudante, mulher, negra, em um espaço universitário, majoritariamente branco, Sabrina é uma mulher militante, e foi alvo de perseguições que acarretaram, juntamente com outros fatores, seu retorno à sua cidade natal, impossibilitando-a de concluir sua formação na universidade pública:

E era um inferno morar em Floripa. Se Pelotas era racista, Santa Catarina era um inferno, tinha muito mais nazistas. A gente fez uma virada antirracista, a gente chegou a fazer dois eventos lá. Agrediram as meninas. A gente tinha ocupado uma sala dentro da universidade que se chamava Sala Quilombo e eles fizeram suástica em tudo quanto é lugar, com material perfurante. Rolaram umas perseguições à noite, na faculdade. Um rolê muito violento, muito pesado.

SABRINA SOUZA. Cód: Racismo e AntiRacismo

Na contramão da subrepresentação das mulheres em atividades criativas e espaços de decisão no audiovisual, Sassá produziu e dirigiu coletivamente o documentário “Sobre Dormentes Estamos Acordadas” (2016)⁴² que trata sobre mulheres que utilizam o trem como meio de transporte para se deslocarem entre a Baixada Fluminense e a cidade do Rio de Janeiro. Ao posicionarem-se como um novo coletivo de exibição e de produção audiovisual ligado à questões de gênero no setor e no território nos quais está inserido, o cineclubes Fação Feminista denunciou violências de gênero e trouxe para o centro do debate o racismo estrutural, que se coloca como mais um agenciamento que as mulheres atravessam no cinema em diferentes esferas da experiência social e subjetiva.

Entendemos que o território latinoamericano periférico é não somente o lugar onde se desenvolvem os coletivos, mas onde “se fundam outros modos de ser, produzem subjetividades inventivas, acionam outros modos de se fazer ver e se fazer falar (Sarau da Brasa), produzindo outros territórios existenciais” (TAKEITI; VICENTIN, 2019, p. 258). Em consonância com Takeiti; Vicentin (2019), entendemos:

a subjetividade a partir de uma constante produção coletiva e plural desse território. São modos de viver, de sentir e se afetar nesses espaços. Modos de olhar o mundo e a si mesmo, de se apaixonar, de construir amizades e desfazê-las. Modos de cozinhar, apreciar e degustar. Jeitos de ouvir, falar, pensar. São muitas as experiências subjetivas territoriais. São fabricações em multiplicidades. Fogem a qualquer contorno ou delimitação, bem como a uma teorização ou explicação universal e totalizante (TAKEITI; VICENTIN, 2019, p. 257).

Os territórios físicos periféricos que possuem em sua constituição a marca da violência e do estigma são agenciamentos sobre os quais incidem outros marcadores de opressão que atravessam a produção de subjetividade dos sujeitos mulheres, as atualizam e recriam.

⁴² O Filme está disponível no link: <https://vimeo.com/245125264>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar sobre, falar de, falar por, falar com⁴³. Uma das preocupações que vimos desde os estudos culturais e a psicossociologia é a representação das problemáticas culturais e psicossociais nos debates acadêmicos sem que os sujeitos e os grupos que os protagonizam estivessem inseridos e ainda, sem que a subjetividade do pesquisador fosse considerada como fator determinante na análise, como sujeito implicado.

Assim, neste trabalho, desde o início, a presença das Narrativas de Si se fazia fundamental como construção pesquisador-campo em dialogicidade. O pesquisador, o campo e os sujeitos existem neste trabalho em uma integralidade possível, recortada pelo prisma da produção de cultura. Assim, não era possível uma pesquisa sem que a pesquisadora estivesse presente e, por isso, tomamos a liberdade de relatar trechos do caderno de campo e ainda memórias dos encontros que constituíram a pesquisa.

Em uma fotografia analógica o que se vê no visor é o reflexo. Abrir o obturador é necessário para o registro da luz no material fotossensível - *é necessário expor o sensível*. Não se pode expor em demasia, mas também não se pode expor tão rapidamente que o filme não se queime. Em ambos os casos, a imagem não se torna legível, não traduz as cores e as formas. As Narrativas de Si, parte fundamental deste trabalho, são uma tentativa de produzir *com* o campo uma fotografia de um determinado cenário, em um determinado espaço, durante um período de tempo. O processo de criação destas entrevistas carregou, desta maneira, a responsabilidade de traduzir em imagem-texto as experiências dos entrevistados. As entrevistas, maiores que o recorte que aparecem neste trabalho, expõem caminhos e realizações, mas também dores e detalhes das trajetórias pessoais destes sujeitos que generosamente nos cederam suas falas. Neste trabalho tentamos, com ética e sensibilidade, fotografar o campo com ajuda dele mesmo.

A produção simbólica de uma representação única da ideia de periferia vem sendo constituída através de um direito à fala historicamente ligado às classes dominantes, que possuem predominante acesso e poder sobre a comunicação midiática e da indústria cultural - dois dos principais instrumentos para a manutenção de discursos que apagam a dimensão histórica e coletiva das problemáticas sociais (ENNE, 2013). Neste sentido, trata-se, neste trabalho, de fincar lugar em um debate acadêmico, mas também político, de ouvir sujeitos,

⁴³ ENNE, Ana Lucia e GOMES, Mariana. 2013.

observar territórios e analisar processos que talvez não sirvam aos interesses de um determinado projeto científico. Trata-se de fincar lugar de sujeitos e experiências que colocam a lógica da criação coletiva em primeiro plano e que seguem, desta forma, na contramão de um projeto de mundo individualizado e serializante (ROLNIK; GUATTARI, 1999).

Neste sentido, “falar com” é um projeto ético e político, um projeto político de andar em constelação. Pois se nesta pesquisa, entendemos que um corpo marcado pela violência simbólica derivada do preconceito de cor/raça, gênero, classe social ou território pode encerrar campos de existência a partir da subjetivação de experiências de discriminação e desterritorialização, entendemos também que através da prática coletiva esse mesmo corpo se expande e ganha novas formas. Se atualiza do encontro com o outro a partir o desejo.

O que vimos ao longo destes meses de pesquisa é que não há saída única. Os coletivos foram criados e mantidos por diferentes razões e os sujeitos percebem seus impactos e atuações em distintas esferas. Não há um motivo único pelo qual as pessoas se coletivizaram, tampouco uma impressão unificada daquilo que as experiências coletivas deixaram de legado para si e para o outro. Podemos ver, entretanto, que em todas as narrativas, o sentido de aprendizado, uma certa lógica de experiência pelo prazer de fazer cultura e, ainda, da possibilidade de enunciar se fizeram presentes. O cineclube como espaço do afeto, mas também do conflito - este que, por sua vez, acaba por formular novas formas coletivas de luta - prescinde da existência-resistência de corpos em ação.

Mesmo através destas narrativas não é possível dimensionar a multiplicidade destas experiências coletivas, ou mesmo, como implicam sobre cada subjetividade em particular. Observamos aqui as narrativas de três sujeitos, o que representa uma unidade específica e que possui, assim, limitações. Esses coletivos são compostos por outros sujeitos, cada qual com suas epistemologias⁴⁴, suas experiências de cor, raça e gênero. Assim, ainda que tivéssemos ouvido mais sujeitos, seria impossível traduzir esta experiência coletiva como única do ponto de vista de seus impactos sobre os sujeitos. Compreendemos que não foi possível dar conta de todas as possibilidades de análise dada a limitação do tempo para o desenvolvimento desta pesquisa e nos desculpamos por isso. Os três “territórios” habitados - geográfico, usado e existencial - neste trabalho foram eleitos dentre uma multiplicidade de outros possíveis.

⁴⁴ Em referência à fala da entrevistada Sabrina Souza

Assim, não podemos deixar de observar a importância de uma análise aprofundada das políticas culturais de incentivo à cultura no período em que funcionaram as atividades que aqui observamos. Somente assim, seria possível ampliar e aprofundar o debate sobre impacto e legado no território, como espaços de formação de público para o audiovisual. Em função da urgência do tempo, as análises de nosso trabalho se mantiveram em torno da "política de cultura" (ENNE, 2013) produzida pelos cineclubes.

Nossa pesquisa visou compreender como os processos psicossociais se desdobram sobre a produção de subjetividade dos sujeitos em seus territórios, considerando o lugar histórico, a ordem social do indivíduo e a comunidade na qual está inserido. Nos interessou a análise dos sujeitos e coletivos a partir das relações que estabelecem com e sobre as estruturas de poder em diferentes dimensões da experiência social. Assim, a psicossociologia se apresentou a todo momento, como um caminho para analisar a produção de subjetividades e identidade(s), a partir da perspectiva de produções coletivas e comunitárias no campo da comunicação e cultura na Baixada Fluminense.

Os debates que travamos neste trabalho, ainda que breves, nos encaminharam para a questão da produção de subjetividades manifesta através da experiência coletiva. Compreendemos que há, a partir daqui, a possibilidade de um extenso trabalho de aprofundamento acerca de todos os agenciamentos que encontramos nas entrevistas. Este trabalho não se esgota e encerra aqui. O campo foi generoso com nosso tempo e nos forneceu mais que o esperado. Novas perguntas surgiram. Das inquietações e atravessamentos desta sujeita pesquisadora elegemos, para os próximos quatro anos de pesquisa, se for possível, mapear as atividades coletivas de audiovisual feministas nas periferias urbanas brasileiras e buscar compreender, através da produção de narrativas de si, como se dão os processos de produção de subjetividades a partir do recorte de gênero e raça. Por tudo isso, encerramos aqui para que possamos abrir outras portas, seguir novos caminhos, cuja pauta da cultura nas cidades ainda possa continuar a ser reinventada.

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, A.; PASSOS, E. **Cartografar é habitar um território existencial**. In: PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L (org) *Pistas do método da cartografia – pesquisa intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre. Ed. Sulina, 2010.
- ALVES, J. C. A. **Dos Barões ao Extermínio: uma história da violência na Baixada Fluminense**. Rio de Janeiro: Editora Consequência, 2020.
- ALVES, G. MACEDO, F. **Cineclube, Cinema e Educação**. Editora Práxis, Londrina, 2010.
- BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70; 2011
- BARROS, L; KASTRUP, V. **Cartografar é acompanhar processos**. In: PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- BEZERRA, Heraldo. **O Cerol fininho da Baixada – Histórias do Cineclube Mate com Angu**. Coleção Tramas Urbanas, 2013
- CASADORE, M. M. "**Psicossociologia e Intervenção Psicossociológica: alguns aspectos da pesquisa e da prática**". In: EMIDIO, T.; HASHIMOTO, F. "*Psicologia e seus campos de atuação: demandas contemporâneas*". São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013
- CASTILHO, P. **Acerca da psicologia social, da análise institucional, da psicossociologia e da esquizoanálise**. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 12, n. 20, p. 263-272, dez. 2006
- CONTRO, L. **Psicossociologia Crítica: a intervenção psicodramática**. Curitiba, Editora CRV, 2011.
- COSTA, J. F. A. "**Fazer para Transformar**": a Psicologia Política das Comunidades de Maritza Montero. *PSICOLOGIA POLÍTICA*. VOL. 15. Nº 33. PP. 269-283. 2015.
- D'ANDREA, T. **Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos**. *Novos estudos CEBRAP*. 2020, v. 39, n. 1, pp. 19-36. Disponível em: <<https://doi.org/10.25091/S01013300202000010005>>. Epub 10 Jun 2020. ISSN 1980-5403. <https://doi.org/10.25091/S01013300202000010005>.
- DELEUZE, G. **As dobras ou o lado de dentro do pensamento (subjetivação)**. In: DELEUZE, G. Foucault (trad. Claudia Sant'Anna Martins). São Paulo: Brasiliense, 1988.
- DUARTE, R. **Entrevistas em pesquisas qualitativa**. *Revista Educar*, Curitiba, n. 24, p. 213-225, Editora UFPR. 2004.

ENNE, A. L. e GOMES, M. **“É tudo nosso”**: disputas culturais em torno da construção da legitimidade discursiva como capital social e espacial das periferias do Rio de Janeiro. IN: PASSOS, P.; DANTAS, A.; MELLO, M. (orgs.). Política cultural com as periferias: práticas e indagações de uma problemática contemporânea. Rio de Janeiro, IFRJ, 2013.

ENNE, A. L. A **“redescoberta” da Baixada Fluminense: Reflexões sobre as construções narrativas midiáticas e as concepções acerca de um território físico e simbólico**. Revista Latino Americana de Estudos em Cultura - pragMATIZES, Ano 3, número 4, p. 6-27, 2013. Disponível em <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10356>. Acesso em 09 ago. 2021.

ESPÍNDOLA, T. FRANÇA, H. **Aspectos éticos e bioéticos na entrevista em pesquisa: impacto na subjetividade**. Revista bioética.24 (3): 495-502. 2016.

FOUCAULT, M. **O Sujeito e o Poder**. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica. 2º Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 23 Edição, 2007.

FUINI, L. **O território em Rogério Haesbaert: concepções e conotações**" Geografia Ensino & Pesquisa [Online], 21.1 (2017): 19-29. Web. 17 Fev. 2021

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

GONZALEZ, L. **Por um feminismo afrolatinoamericano**. REVISTA ISIS INTERNACIONAL. Santiago, Chile/DAWN/MUDAR, 1998

GOUVÊA, M. J. M.. **Com a palavra mate com angu: uma intervenção estética no município de Duque de Caxias**. Dissertação para o Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais - FGV - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2007. Acesso em: 23 Fev 2021. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/2100>

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 1999.

HAESBAERT, R. **Da desterritorialização à multiterritorialidade**. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina, São Paulo, USP, AGB, p. 6.774-6.792, 20 a 26 de março de 2005. Disponível em: < <http://ucbweb2.castelobranco.br.pdf>>. Acesso em 10/03/2021.

HAESBAERT, R. **Dilema de conceitos: espaço-território e contenção territorial**. In.: SAQUET, M. A.; SPOSITO, E. S. (orgs.). Territórios e Territorialidades: teorias, processos e conflitos. 1ª ed. São Paulo: Editora Expressão Popular; Presidente Prudente: UNESP, 2009.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização: Do fim dos territórios à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

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

HENNIGEN, Inês; GUARESCHI, Neuza Maria de Fátima. **A subjetivação na perspectiva dos estudos culturais e foucaultianos**. Psicol da Educação., São Paulo , n. 23, p. 57-74, dez. 2006 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext;pid=S1414-69752006000200004;lng=pt;nrm=iso>. Acesso em 09 ago. 2021.

LAIA, C. **Lira de Ouro e Revolução Molecular: Aproximações entre um movimento cultural de Duque de Caxias e os conceitos de Félix Guattari**. Revista Periferia, vol. 8, núm. 1, pp. 45-65, 2016. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5521/552157170004/html/index.html>. Acessado em: 08 ago. 2021.

LARROSA, J. B. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p. 04-27, jul./dez. 2011.

LEFÉBVRE, H. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000.

LOURAU, R. **Implicação-Transdução**. In S. Altoé (Org.), René Lourau: analista institucional em tempo integral (pp. 212-223). São Paulo: Hucitec. 2004.

MACHADO, R. **Por uma genealogia do poder**. In: FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Edições Graal, 23 Edição, 2007.

MACHADO, M. et al. (Orgs.). **Psicossociologia: análise social e intervenção**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MACHADO, M. **Intervenção psicossociológica, método clínico, de pesquisa e de construção teórica**. Pesquisas e Práticas Psicossociais, 2010.

MAISONNEUVE, J. **Introdução à psicossociologia**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1977.

MANSANO, S. R. V. **Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade**. Revista de Psicologia da UNESP, 8(2). <http://www2.assis.unesp.br/revpsico/index.php/revista/article/viewFile/139/172>. 2010.

MARTÍN-BARÓ, I. **O papel do Psicólogo**. Estudos de Psicologia. 1997, v. 2, n. 1

pp. 7-27. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1413-294X1997000100002>>. Epub 16 Maio 2001. Acessado em 09 ago. 2021.

MATE COM ANGU Cineclubes. **Catálogo 10 anos**. SESC, 2012.

MONICO, L. de et al. **A Observação Participante enquanto metodologia de investigação qualitativa**. 2017. Atas CIAIQ2017. Investigação Qualitativa em Ciências Sociais. Volume 3.

MONTERO, M. **Introducción a la psicología comunitaria. Desarrollo, conceptos y procesos**. Editorial Paidós. (2004). Buenos Aires. Argentina.

PASSOS, E; BARROS, R. B. **A cartografia como método de pesquisa-intervenção**. In: PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L (org) *Pistas do método da cartografia – pesquisa intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre. Ed. Sulina, 2010.

SILVA, J. S. **Bruxas; Bruxos da Cidade: personagens da revolução do contemporâneo**. Rio de Janeiro: Babilônia Cultura Editorial, 2015.

SIMAS, L. A. **O Corpo Encantado das Ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
121

SPINK, P. K. (2003). **Pesquisa de campo em psicologia social: uma perspectiva pós construcionista**. Revista Psicologia; Sociedade, v. 15, n.2, jul/dez, p. 18-42.

SARMET, E.; TEDESCO, M.C.. *Articulações Feministas no Cinema Brasileiro nas décadas de 1970 e 1980*. In: HOLANDA, K.; TEDESCO, M. (org.). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. São Paulo: Papirus, 2017.

SOUZA, A. **Cineclubismo no Brasil: visões de ontem e perspectivas do contemporâneo**. Dissertação de defendida no curso de graduação em Estudos de Mídia da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.

SOUZA, A. **Afetos Revolucionários: microbiografias de uma revolução periférica**. Rio de Janeiro: Ed. Independente. 2021.

TAKEITI, B. A.; VICENTIN, M. C. G. **Juventude(s) periférica(s) e subjetivações: narrativas de (re)existência juvenil em territórios culturais**. FRACTAL: REVISTA DE PSICOLOGIA, Niterói, v. 31, n. esp. , 2019.

APÊNDICE 1 – ROTEIRO DE ENTREVISTA

1. Gostaria que você se apresentasse.
2. Queria começar pela sua história pessoal: de onde vem sua família e de onde você é?
3. Gostaria que você contasse um pouco sobre sua juventude e sobre os espaços por onde passou (cidades, escolas, instituições, experiências).
4. Como o cineclubismo chegou até você?
5. Quais atividades você aprendeu e desempenhou no coletivo?
6. O Mate Com Angu/ Buraco do Getúlio/Facção Feminista é constituído por pessoas. Quem são/ foram e como essas pessoas se encontraram?
7. Como você se vê enquanto produtor desta experiência artística neste território?
9. Como a participação em um cineclube afeta sua trajetória pessoal?
10. O que você aprendeu a partir da prática neste coletivo?
11. Que mudanças ocorreram no território desde as ações realizadas? Como é a relação com a comunidade?
12. Como você acha que essa ação interfere em sua vida, nos seus modos de ser, de olhar para o mundo?
13. Qual a importância destas ações para vocês e para a população em geral?
14. O que você aprendeu com o cineclube?

APÊNDICE 2 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

INFORMAÇÕES AOS PARTICIPANTES

1) Título do protocolo do estudo

“Narrativas de Si: produção de subjetividades em cineclubes na Baixada Fluminense”

2) Convite

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa no âmbito do curso de mestrado 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?

Este trabalho tem como objetivo investigar a constituição e/ou afirmação de discursos identitários em sujeitos que atuam em grupos artístico-estéticos na Baixada Fluminense, a partir da subjetivação dos processos relativos à prática coletiva. Como prática coletiva podemos incluir aqui os processos e ações coletivas organizadas, tais como as sessões de cineclube. Dentre os processos observados incluiremos os encontros, reuniões e debates, modos de tomada de decisão, premissas compartilhadas, modos de gestão, práticas discursivas internas, dentre outros. Pretendemos aprofundar no que iremos chamar de “narrativas de si” que são a forma como os sujeitos participantes narram a si mesmos a partir das implicações da prática coletiva.

4) Como o estudo será realizado?

Esta pesquisa será realizada em fases, que poderão ocorrer em simultaneidade: 1) observação das atividades do Cineclube Buraco do Getúlio em Nova Iguaçu e Mate com Angu em Duque de Caxias durante o ano de 2021, de modo remoto e virtual; 2) realização de entrevistas individuais, virtuais e presenciais e 3) transcrição e análise das entrevistas.

5) Por que eu fui escolhido(a)?

Você foi convidado a fazer parte desta pesquisa por integrar os coletivos que fazem parte do tema deste trabalho. Caso você concorde, sua participação consistirá em narrar sua trajetória pessoal através de entrevista.

6) No que consiste minha participação?

Sua participação consistirá na concessão de entrevista, a ser combinada em um dia e horário de sua preferência. A pesquisadora fará perguntas disparadoras durante a entrevista. As informações serão gravadas em formato de áudio e serão transcritas para a futura seleção de trechos para a pesquisa. Antes da publicação deste trabalho, os trechos

selecionados pela pesquisadora 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 e não interferirá em suas atividades no seu local de serviço.

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 nas entrevistas e grupos, 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 copresenciais necessárias à realização de entrevistas. Conforme as "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, haverá a adoção de medidas para a prevenção e gerenciamento de todas as atividades de pesquisa, garantindo-se as ações primordiais à saúde, minimizando prejuízos e potenciais riscos, além de prover cuidado e 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, zelaremos pelo melhor 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?

Consideramos que os resultados desta pesquisa possam impactar na formulação de políticas públicas para o setor cultural nas cidades da Baixada Fluminense, como por exemplo políticas de fomento e estímulo à produção destes coletivos ou mesmo sua incorporação ao plano de desenvolvimento das cidades. Os resultados dessa pesquisa serão disponibilizados de forma pública e gratuita para estudantes e pesquisadores 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 pesquisam, poderá entrar em contato com a pesquisadora Adriana Carneiro, através do e-mail carneiro.drica@gmail.com e sua orientadora Beatriz Takeiti, através do e-mail biatakeiti@medicina.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 da pesquisadora: _____

Assinatura: _____

Data: ____/____/____

Dados da Instituição Proponente

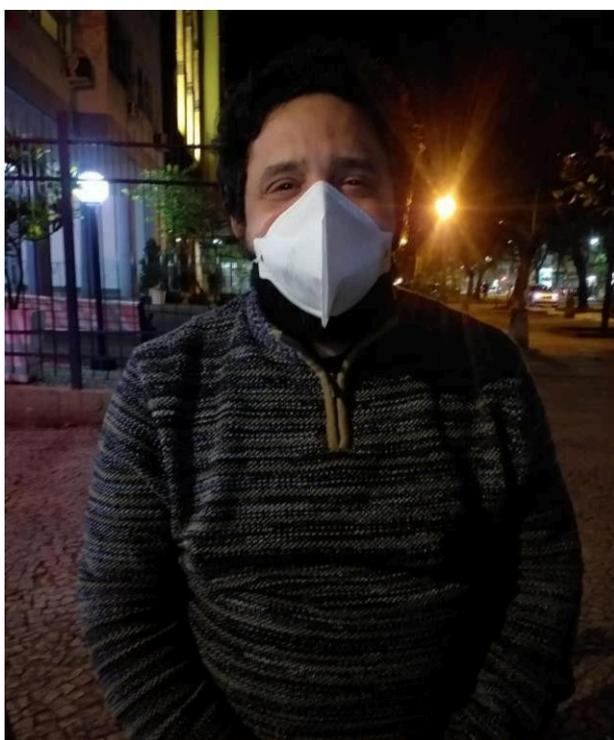
Instituto de Psicologia/UFRJ - Av. Pasteur, 250 - fundos CEP 22290-902 / Tel: (21) 3938-5329 Praia Vermelha - Rio de Janeiro / RJ Dados do CEP: Comitê de Ética em Pesquisa do CFCH – Campus da UFRJ da Praia Vermelha – Prédio da Decania do CFCH, 3o andar, Sala 30 – Telefone: (21) 3938-5167 – Email: cep.cfch@gmail.co.

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 3 – FOTOGRAFIAS



Entrevistada Sabrina Souza – Novembro de 2021
Fonte: a autora



Entrevistado Igor Barradas – Julho de 2021
Fonte: a autora



Entrevistada Luana Pinheiro e a Pesquisadora Adriana Carneiro durante sessão do Cineclube Buraco do Getúlio – Fevereiro de 2012

Fonte: a autora



Entrevistada Luana Pinheiro, a Pesquisadora Adriana Carneiro e demais fundadores do Cineclube Buraco do Getúlio na sessão de inauguração – Julho de 2006

Fonte: a autora

