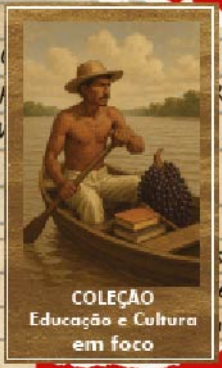
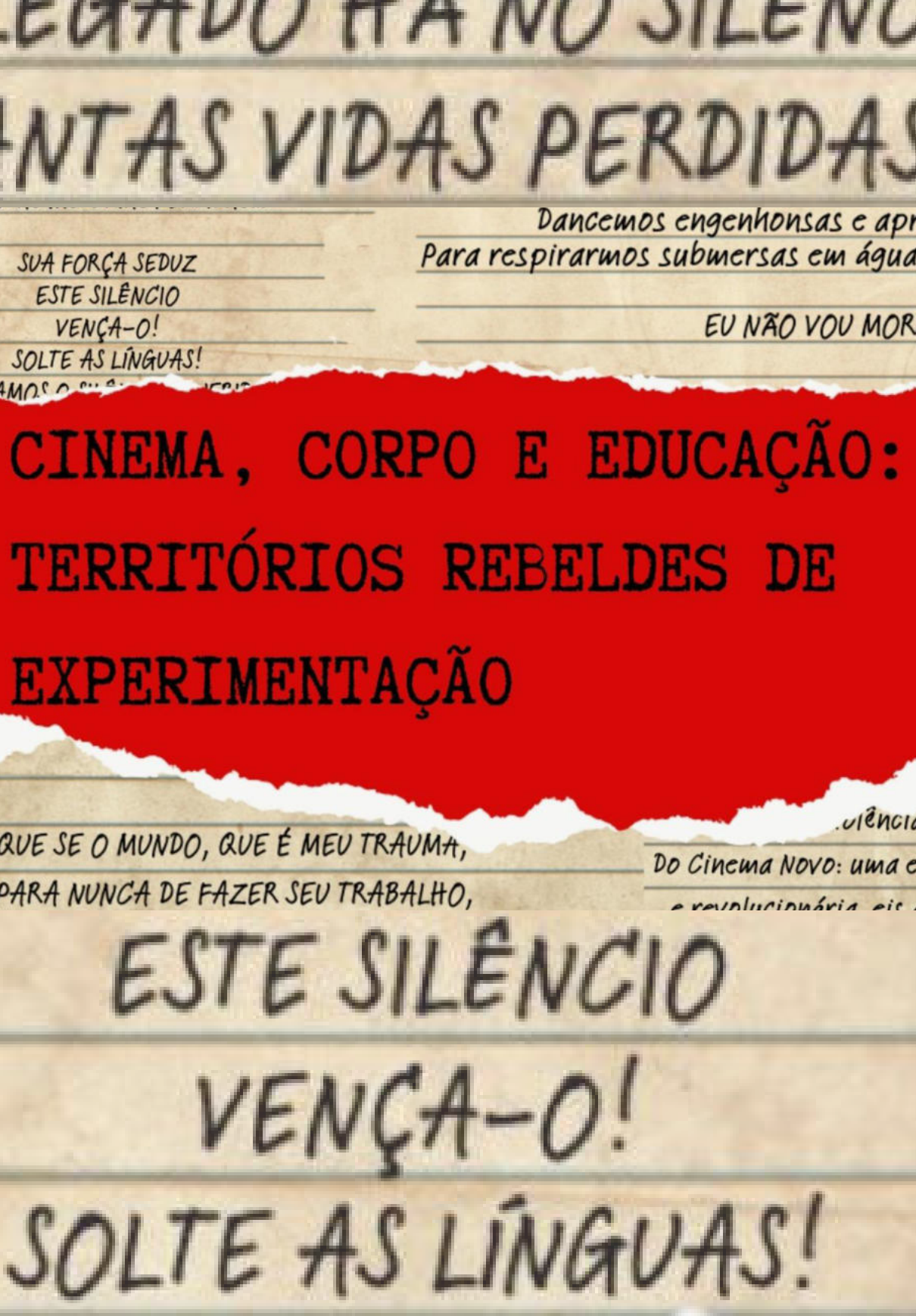
CINEMA, CORPO E EDUCAÇÃO: TERRITÓRIOS REBELDES DE EXPERIMENTAÇÃO



RUDYERI RIBEIRO PANTOJA
JOSÉ VALDINEI ALBUQUERQUE MIRANDA

PPGEDUC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO E CULTURA
Editora do Campus Universitário do Tocantins/Cametá-UFPA


EGADO HÁ NO SILÊNC
NTAS VIDAS PERDIDAS
Dancemos engenhonsas e apr
Para respirarmos submersas em água
EU NÃO VOU MOR
SUA FORÇA SEDUZ
ESTE SILÊNCIO
VENÇA-O!
SOLTE AS LÍNGUAS!
CINEMA, CORPO E EDUCAÇÃO:
TERRITÓRIOS REBELDES DE
EXPERIMENTAÇÃO
QUE SE O MUNDO, QUE É MEU TRAUMA,
PARA NUNCA DE FAZER SEU TRABALHO,
Do Cinema NOVO: uma
ESTE SILÊNCIO
VENÇA-O!
SOLTE AS LÍNGUAS!

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Reitor
Gilmar Pereira da Silva

Vice-Reitora
Loiane Prado Verbicaro

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação
Maria Iracilda da Cunha Sampaio

Diretor de Pós-Graduação
Marcelo Vallinoto

CAMPUS UNIVERSITÁRIO DO TOCANTINS CAMETÁ

Coordenador
Eraldo Souza do Carmo

Vice-Coordenadora
Raquel Maria da Silva Costa Furtado

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO E CULTURA

Coordenadora
Andrea Silva Domingues

Vice-Coordenador
Jorge Domingues Lopes

Secretário
Adenil Alves Rodrigues

CINEMA, CORPO E EDUCAÇÃO

Territórios rebeldes e experimentação

Rudyeri Ribeiro Pantoja
José Valdinei Albuquerque Miranda

Editora do Campus Universitário
do Tocantins/Cametá-UFPA

Obra selecionada e subsidiada pelo Edital institucional PPGEDUC/UFPA nº 3/2025 para concessão de apoio para publicação de livros autorais.

Todos os textos deste livro estão sob a licença Creative Commons -Atribuição-Não Comercial-Compartilha Igual 4.0 Internacional.

Os conteúdos e as opiniões emitidas nos textos deste livro são de inteira responsabilidade de seus respectivos autores.

Editores
Jorge Domingues Lopes
Andrea Silva Domingues

Revisão
Larissa Serrão Ribeiro

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Salomão Larêdo

P198c Pantoja, Rudyeri Ribeiro
Cinema, Corpo e Educação: Territórios rebeldes e experimentação / Rudyeri Ribeiro Pantoja, José Valdinei Albuquerque Miranda. _Cametá, PA : Editora do Campus Universitário do Tocantins/Cametá, 2026.
114 f. : il. , color. _ (Coleção Educação e Cultura em foco)

Inclui bibliografia.
ISBN 978-65-88140-26-0
DOI: https://doi.org/10.29327/5797829

1. Cinema na educação. 2. Cinema – Estudo e ensino. 3. Educação - Estudo e ensino. 4. Ensino audiovisual. I. Miranda, José Valdinei Albuquerque. II. Título. III. Série.
CDD 23. ed. – 371.33523

Elaborado por Éder Antônio Sousa Ferreira – CRB-2/1276

Universidade Federal do Pará / Campus Universitário do Tocantins/Cametá
Programa de Pós-Graduação em Educação e Cultura – PPGEDUC
Trav. Pe. Antônio Franco, 2617, Prédio Orlando Cassique, térreo
CEP 68400-000 Bairro do Matinha Cametá-PA, Brasil
https://ppgeduc.propesp.ufpa.br/
ufpappgeduc@gmail.com

Apresentação

Um Programa de Pós-Graduação em Educação, assim como os das demais áreas do conhecimento humano, cumpre seu papel ao formar pesquisadores capazes de conduzir, com autonomia, originalidade e ética estudos sobre os temas que lhes são relevantes e a missão do Programa de Pós-Graduação em Educação e Cultura (PPGEDUC), da Universidade Federal do Pará (UFPA) é "produzir, socializar e transformar o conhecimento na Amazônia, formando e titulando pesquisadores e profissionais da educação de forma crítica e comprometida com a construção de uma sociedade democrática e inclusiva", pois seu projeto pedagógico é norteado nas interações entre Educação e Cultura, visando desenvolver profissionais da educação e pesquisadores, de maneira crítica e comprometida com a construção de uma sociedade democrática, inclusiva e equitativa na área de concentração em Educação e Cultura com ênfase na formação humana e acadêmica, em âmbito global. Neste contexto, o PPGEDUC promove o desenvolvimento profissional de educadores e gestores; para que possam atuar em todos os níveis do sistema educacional local, nacional, regional e internacional.

Assim, é fundamental que os resultados de pesquisas orientadas no âmbito desses Programas alcancem o máximo de visibilidade, permitindo que esses conhecimentos cheguem ao público em geral e, principalmente, aos pares, que poderão avaliar e conduzir a devida crítica acadêmico-científica sobre os novos saberes que se apresentam.

É com essa perspectiva que o Programa de Pós-Graduação em Educação e Cultura (PPGEDUC), da Universidade Federal

do Pará (UFPA), lança a Coleção Educação e Cultura em foco, da qual este livro é parte.

Portanto, o PPGEDUC/UFPA, ao promover o Edital nº 3/2025 para concessão de apoio para publicação de livros autorais, cumpre o seu papel de formar e difundir o resultado dos estudos na área da Educação, conduzidos por professores e professoras associados ao Programa, junto com seus respectivos orientandos de dissertação.

Agradecemos a todos os(as) docentes que atenderam ao chamado de nosso edital e incentivaram seus orientandos egressos a participarem em conjunto desta publicação. Também agradecemos ao apoio institucional da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPESP/UFPA), por meio dos contínuos subsídios ao nosso Programa, e ao apoio da Biblioteca Setorial do Campus Universitário do Tocantins/Cametá, pelos registros de normalização desta obra.

Profa. Dra. Andrea Silva Domingues
Prof. Dr. Jorge Domingues Lopes

Sumário

FILME-MANIFESTO, REBELDIAS DO CORPO EM CINEMA E EDUCAÇÃO **9**

INTRODUÇÃO **12**
MANIFESTO DO FIM 13

0 – CARTA ABERTA **14**
SOBRE SER ARTISTA (E) CAMETAENSE 14

PARTE I: UM CORPO QUE DANÇA

I – VERSAR O INÍCIO NUNCA É "PRECISO" **19**
PENSAR UMA ARTE-RESISTÊNCIA ENTRE CINEMA E EDUCAÇÃO 19

II – TRACE MAPAS E PROCURE CAMINHOS **24**
AS LINHAS RIZOMÁTICAS DA OBRA 24

III – QUE DA REVOLTA NASÇA REBELDIA **30**
REVOLTA E REBELDIA DOS CORPOS 30

IV – MANIFESTE SUA EXISTÊNCIA REVOLUCIONÁRIA **36**
MANIFESTO É POÉTICA DE UM DEVIR REVOLUCIONÁRIO 36

PARTE II: CINEMA, UM TERRITÓRIO REBELDE

V – DÊ À ARTE SEU LUGAR DE SUBVERSÃO **46**
O MANIFESTO AUDIOVISUAL 46

VI – A ARTE DEVE RESISTIR À MORTE **51**

VII - ENTREGUE-SE AO DEVIR REVOLUCIONÁRIO **58**

VIII - DESATE OS NÓS E AS LÍNGUAS **69**

PARTE III: ARTE, AFETO E EXPERIMENTAÇÃO

PELO FIM DO AMOR - UM MANIFESTO **77**

IX - BRINDE A IMORTALIDADE DO CORPO REBELDE **79**

X - CRIE TERRITÓRIOS REBELDES DE EXPERIMENTAÇÃO **91**

XI - SIGA CRIANDO PONTES E DESBRAVANDO TERRITÓRIOS **101**

SEGUIR CONSTRUINDO PONTES ENTRE CINEMA E EDUCAÇÃO 101

POR UM NOVO COMEÇO 103

REFERÊNCIAS **105**

LISTA DE FILMES **109**

ÍNDICE REMISSIVO **110**

SOBRE OS AUTORES **113**

Filme-Manifesto, rebeldias do corpo em cinema e educação

De repente outra tela se abre e perfaz outros traçados na educação, então pergunta-se:

O que pode um *filme-manifesto* na educação?

Com quantas linhas de fuga e cicatrizes e gritos e júbilos se faz esses traçados?

O que diz, sente, pensa, camufla, digere, regurgita um filme-manifesto?

Que cenários, closes, roteiros, improvisos arrastam essa fronteira entre cinema e educação?

Por onde começa ou termina um filme-manifesto?

Que vozes reverberam? Que anseios mobilizam?

Será um filme-manifesto pelo fim do amor, ou pelo começo de um novo amor?

Um convite a rebelar-se, a tecer seu próprio manifesto?

Uma recusa a sucumbir frente às políticas de morte tramadas contra as dissidências?

Afinal, o que trama e pelo que trama um filme-manifesto na educação?

E qual seria a ousadia desta obra cinematográfica fabulada nos territórios da educação? Traçar pontes possíveis e improváveis entre cinema experimental, corpo rebelde e fabulações na educação.

Percorrer as linhas rizomáticas dos filmes e das movências e rebeldias de corpos negros e sexualidades dissidentes que não suportam mais a rejeição e o estigma gravados arduamente em seu ser subjetivo e social por ininterruptos aparatos cisheteronormativos.

Evocar as memórias da dor, as insurgências e as rebeldias dos corpos ao encontro do clamor coletivo de uma livre arte, uma arte-resistência que brada e faz rima e protesta por outros modos de viver e amar.

Habitar um limiar ou um paradoxo entre a mortalidade e a

imortalidade do amor e do desejo, lançando questões e desafios que põem a educação para dançar e extravasar.

Talvez. Então podemos celebrar a liberdade de um filme-manifesto como uma ode ao amor livre, à sexualidade livre, ao viver livre, à arte livre.

Um agenciamento coletivo de corpos rebeldes e relutantes às imposições e coações sociais, traçados de corpos racializados e sexualizados, fundidos em afetos, agruras e rebeliões, por dias melhores, dias e noites livres dos fantasmas que atormentam as vidas reais nas telas da vida.

Nem mais nem menos. Um manifesto como celebração da arte!

Talvez o que Rudyeri Ribeiro e Valdinei Miranda nos proponham nesta obra intitulada "CINEMA, CORPO e EDUCAÇÃO: territórios rebeldes de experimentação", seja um convite a que façamos nosso próprio manifesto, na vida, na arte, na educação.

Um manifesto de menos ante um mundo de mais e mais hipocrisia e segregação.

Um experimento de revolta e rebeldia, a romper padrões cristalizados e amargar a doce imagem do humano e sua boa educação.

Um filme-manifesto roteirizado e improvisado, por *traçados* e *sangrias* e *línguas desatadas* em territórios existenciais e experimentais do cinema e da educação, nos sets de gravação, nas salas de cinema, nas oficinas, nos rolês do cais, nas aldeias e aningais.

Uma arte do aprender e do educar por ímpeto de chamamento à vida e à criação.

Produzida e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação e Cultura (PPGEDUC) da Universidade Federal do Pará, Campus Universitário do Tocantins/Cametá (UFPA/CUNTINS), e ao público em geral, tem-se ao alcance para leitura e fruição essa versão autoral de Rudyeri e Valdinei, em linguagem cinematográfica, de um filme-manifesto a entoar uma poética e uma política dos afetos na educação, uma aliança e uma ponte com as vidas dissidentes que abrem passagem para existir, uma arte do encontro e da composição com as múltiplas formas de viver, amar, recusar, desejar, gozar, celebrar.

Caminhos rizomáticos de uma rebeldia criadora a tocar os territórios subjetivos e existenciais da educação, com a força do martelo e a leveza de um pavão.

Um canto de dança, é o convite ao filme-manifesto na educação!

Boa leitura!

Gilcilene Dias da Costa
Professora da Universidade Federal do Pará

INTRODUÇÃO



MANIFESTO DO FIM

Aos olhos do juiz eu sempre serei um pária
Mas tais olhos não me interessam
Sua figura me afastava de seus muros
Nas suas dependências eu jamais desejei me encaixar

Vou vazar por suas fissuras

Se o academicismo é uma represa
Rimoza é ecoterrorismo

Não temerei a violência das palavras
É com violência que palavras são inscritas em mim
E romper com os rótulos é uma violência em si
Não em mesma moeda, mas como única reação possível
Uma contra-violência
Inerente ao meu corpo rebelde

Por isso eu manifesto seu fim
E o meu fim
Pois no fim, nenhum de nós acaba
Só há transformação
Destruir para reconstruir e destruir tudo de novo
Não para repetição, mas para criações outras
Renovar a pele e criar algo novo

Por isso, manifesto o fim…
Assim…
Sem fim

Rudyeri Ribeiro

0 – CARTA ABERTA

SOBRE SER ARTISTA (E) CAMETAENSE

Tem que ter muita coragem para ser artista. Coragem e uma certa esperança ingênua de que a arte vai conseguir alimentar mais do que somente a alma. Viver esse sonho é majoritariamente das vezes frustrado pelo peso esmagador da nossa realidade capitalista e, por consequência, excludente. É preciso dinheiro. É preciso ser herdeiro. É preciso ter contatos. Para quem não é e não tem nada disso e vive nas encruzilhadas da racialidade marcada, da dissidência sexual e desobediência dos padrões normativos de gênero, nas periferias geográficas e sociais, o desafio é se inserir em um sistema que está estrategicamente contra nós, onde somos escanteados e hostilizados ou apenas usados como *tokens* de uma inclusão ilusória. Ser artista no interior do Pará então…

São diversos os campos de guerra em que travamos nossas batalhas territoriais e existenciais. A coragem é essencial para adentrarmos esses territórios: seja rompendo com o medo ou encarando a luta com medo mesmo. Pintar o rosto para a guerra é assumir esse risco - e esse compromisso. O campo da arte e o campo acadêmico também são locais que os corpos rebeldes não são incentivados a fazer parte. Como diz Jota Mombaça, "O mundo da arte não é uma geografia na qual sou autorizada a simplesmente acessar, ainda que passe por lá, às vezes, correndo". Nos sentimos rebeldes só por continuar tentando ser artistas. Pode ser desgastante a impossibilidade de não viver nossa arte do modo como queríamos, em contrapartida cada movimento artístico que fazemos, por menor que seja, é altamente recompensador.

Entretanto, não deixa de ser frustrante perceber a arte apenas como um oásis em um vasto deserto que alcançamos de tempos em tempos, bebemos um pouco de sua água e logo depois nos é tirado, teleportado para outra parte, nos obrigando a voltar a caminhar e ansiar pelo reencontro. O impulso da busca parece impossível de se livrar. Temos orgulho de ser filhos desta terra e artistas daqui, ainda que Cametá na maioria das vezes pareça um pai ausente. Nossa arte não deveria ser levada como *hobby*. Estamos cansados do descaso, dos processos excludentes para conseguir uma verba pífia para fazer arte e da cultura de desvalorização do nosso ofício.

Cametá ama sua cultura, mas odeia seus artistas. Cametá ama se vangloriar de ser uma terra de expressões culturais múltiplas, mas não liga para preservar de fato seu patrimônio artístico, não luta pela permanência de seus artistas na cidade, para os agentes do movimento popular artístico e cultural. Cametá é uma cidade que vive de passado. Engana-se quem lê essa frase e pensa que a cidade valoriza sua ancestralidade: Cametá na verdade é uma cidade sem memória. Ou melhor, de memórias seletivas. Um exemplo é a ostentação orgulhosa de um monumento contrário a um movimento popular em sua principal praça. O herói da obra é um padre que mostra o crucifixo a representantes da cabanagem que desembarcavam em Cametá. O líder religioso em questão também é homenageado na "Praça dos Notáveis", onde bustos de "cametaenses notáveis" (nem todos ali eram de fato cametaenses, inclusive) encaram o Rio Tocantins. Bustos de homens - e SÓ de homens - ligados aos valores e à tradição cristã.

A verdade é que quem ainda continua aqui, continua na cara e na coragem. Continua por rebeldia, ainda que o ímpeto de ir para longe, onde se possa ser valorizado, seja grande. Nossa força resistente é maior. Nós pulsamos nas rachaduras da cidade. Percebemos que se não nos movimentarmos, a espera por iniciativas seria eterna e nos deixaria à deriva. Assim que começamos a soprar vida em nossos próprios projetos, organizar nossos eventos e

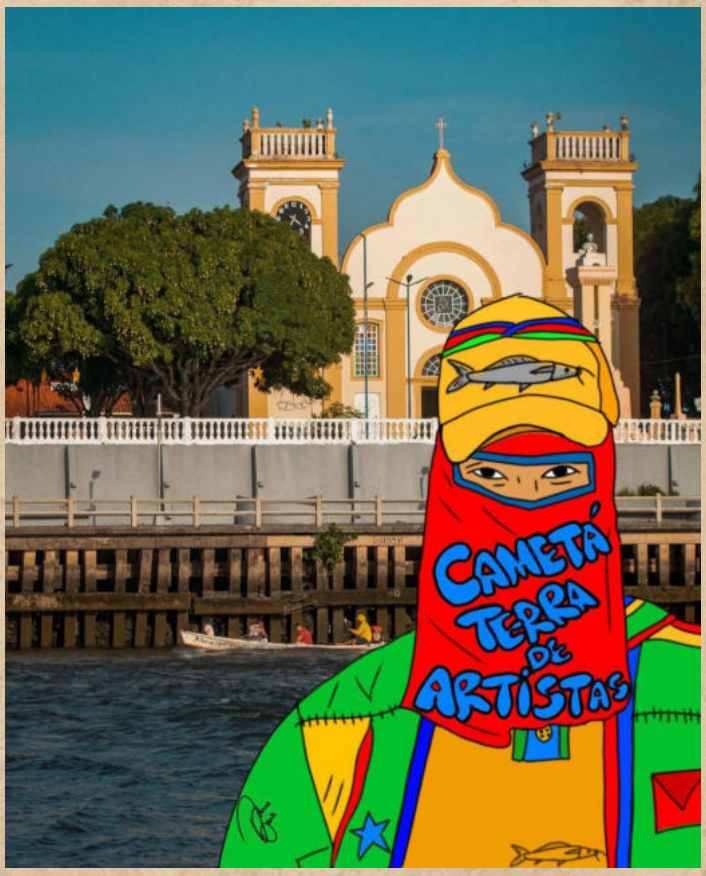
promover ambientes de troca artística, na maioria das vezes sem retorno financeiro algum, pelo contrário pagando para *estar* ali. É desgastante e cansativo, porém no fim das contas recompensador, pois é o que amamos fazer. Só de continuarmos tentando manter acesa essa chama, a arte cametaense já é resistente o suficiente. Entretanto, para além de força de vontade e disposição precisamos de oportunidade. Espaço. E, obviamente, política de incentivo artístico-cultural, investimento, dinheiro.

Vemos a arte cametaense pulsar nas letras que Prog MC canta, nas cores com as quais Dani Gaia ilustra suas artes, no surrealismo psicodélico com o qual Matheus Miranda traça suas ilustrações, no vívido imaginário cametaense que André Telles mistura em ilustração e fotos, na beleza das poesias de Fernando Muniz, na sutileza dos versos do poeta Edilson Campêlo, na irreverência e sempre política performance *drag queen* de Louise Cudefacho, na imaginação e coragem inspiradoras ao experimentar multiartes de Fernanda Carneiro. Só para citar alguns. Mas há também arte nos professores buscando novas práticas pedagógicas para ensinar, há arte nos pixos selvagens indomados nas paredes abandonadas pelo descaso, há arte no planejamento espacial de uma cômoda, no conhecimento medicinal ou recreativo de uma planta, na mão que pensa e costura, que modela a cerâmica, que constrói um barco, na mão que tempera, na língua que prova, na boca que fala. A arte corre em todos nós, nas nossas veias. Há muita poesia no coração, é dele que a arte é bombeada para o resto do nosso corpo. É o que nos mantém de pé, nos faz pensar e nos movimenta.

Mas qual é o futuro da arte cametaense? Dos artistas cametaenses? Os bustos dos notáveis serão os mesmos? Atualizaremos nossos ídolos, derrubaremos os nomes de generais, condenaremos o monumento que se orgulha de ser contra um movimento popular? A verdade é: os notáveis de Cametá continuam nascendo. Muitos migrando para terras outras, onde se sintam mais acolhidos, mais valorizados. E é assim que Cametá perde. Não queremos desistir

de Cametá, mas seria bom Cametá lutar por nós um pouco também. É difícil ser um artista cametaense. Mas é também inevitável.

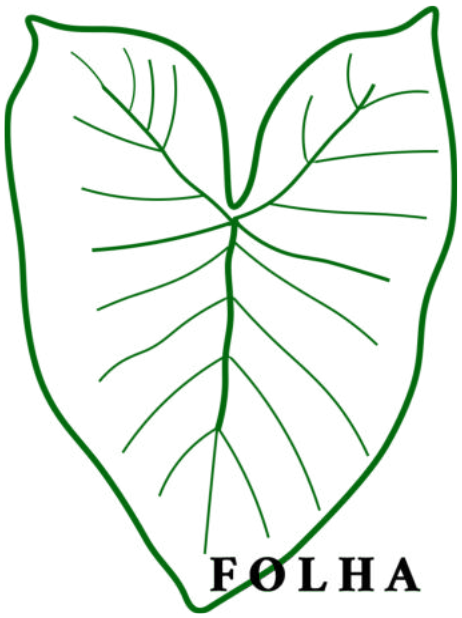
Arte de Dani Gaia “Cametá Terra de Artistas



Fonte: Rede social Instagram da artista
https://www.instagram.com/p/DGgRv5RJCI-/

Na companhia de artistas cametaenses, nos fortalecemos. E na descoberta da produção poética e política de outros corpos rebeldes nos inspiramos. Ainda que distantes, as palavras de uma força imensurável alcançam e convidam a enfrentar o medo e as guerras.

Assim, iniciamos a dança que conduz a presente obra, a qual também te convidamos. Você se permitirá dançar?



PARTE I: UM CORPO QUE DANÇA

I – VERSAR O INÍCIO NUNCA É "PRECISO"

PENSAR UMA ARTE-RESISTÊNCIA ENTRE CINEMA E EDUCAÇÃO

"É impossível levar um barco sem temporais
e suportar a vida como um momento além do cais [...]
Não sou eu quem vai ficar no porto chorando, não
lamentando o eterno movimento, movimento dos barcos"
Jards Macalé, 1972

Em *Movimento dos Barcos*, clássico da música brasileira composto por Jards Macalé, o artista versa sua rejeição à frustração e externa um desejo de percorrer caminhos desconhecidos. Uma reação poética àquele momento de inércia em que tudo parece errado e por mais que o porto seja um lugar seguro, é no movimento em que se encontra vida. É impossível levar um barco sem temporais, pois o desconforto é parte essencial da vida. O desconforto nos leva a um estado de consciência: se algo é incômodo, talvez exista a necessidade de repensá-lo e problematizá-lo.

A obra *Corpo, cinema e educação: territórios rebeldes de experimentação* nasce de uma pesquisa inspirada pela potência política da arte cinematográfica. Pela força das imagens e como teciam narrativas de corpos rebeldes e dissidentes, que tomavam o controle de suas próprias narrativas. É deslumbrante o poder que o cinema dá a cada detalhe que compõe uma cena, comunicando tanto sem que essa informação precise ser verbalizada. A graça está em quebrar aquele código, decifrar a paisagem, a *mise-en-scène* e toda aquela realidade criada em tela.

Os filmes são capazes de destruir e reconstruir a realidade, causando um redescobrimento da linguagem cinematográfica. A experimentação e o desconforto visual visto em *Persona* de Ingmar Bergman, o deleite com o mundano em *Down by Law* de Jim

Jarmusch, as buscas e descobertas de si no *road movie Y Tu Mamá También* de Alfonso Cuarón, o romântico, intenso e misterioso filme *Eu Receberia as Piores Notícias dos Seus Lindos Lábios* de Beto Brant que brinca com o profano e o desejo, a beleza nos detalhes banais do cotidiano em *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* de Jonas Mekas, bem como as consequências de quando esse cotidiano é abalado em *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman, o horror corporal em *Tetsuo* de Shinya Tsukamoto, a experimentação visual em *Blue* de Derek Jarman… para citar alguns exemplos de outras formas de contar histórias, outros modos de entender a linguagem cinematográfica.

Línguas Desatadas é um documentário experimental de 1989, do multiartista Marlon Riggs. Negro e homossexual, o diretor explora no média-metragem o submundo (hoje mais popularizado) da *ballroom* e principalmente as complexidades das vivências de homens negros gays. Uma obra experimental que mistura a poética da imagem com performance, política e poesia, tecendo um verdadeiro manifesto fílmico que não resume a vivência dos corpos que retrata às violências que denuncia, mas os mostra em toda a sua vulnerabilidade e resistência e faz um convite para que corpos iguais rompam com ciclos de violência e auto-ódio. É um convite para a revolta. Para falar. Para gritar. Para desatar todos os nós que impedem esse corpo rebelde de nascença, de existir em sua plena subversão.

É uma obra que se dedica inteiramente a ser um manifesto. Um filme indubitavelmente político, onde o discurso e a expressão artística nunca se dissociam. Acima de tudo, agencia coletivamente e convoca outros corpos a esse devir. É onde se encontra o germe dos principais temas da presente obra.

Os curtas paraenses *Traçados* (2020) e *Sangria* (2024), bebem ddos valores tecidos pelo filme de Marlon Riggs. *Traçados*, ainda que carregue uma certa ingenuidade juvenil, reflete o momento social-político em meio a um Brasil que se transformava e caminhava a passos urgentes em direção à extrema-direita, enquanto também funcionava como uma auto-afirmação identitária. É uma obra que encapsula os sentimentos de um artista interiorano

que migrou para a capital para cursar Cinema, em intensa transformação pessoal e autodescoberta, em diálogo com o tom libertário de *Línguas Desatadas*.

"Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade." (Deleuze, 1987, p. 6). Essa fala de Deleuze se comunica em grande nível com o âmago de muitos artistas. Não há um objetivo com finalidade fixa ao produzir arte. É uma artesania de urgência pessoal, um incômodo, uma necessidade humana, sede de expressar-se. É como encaramos as obras que inspiraram os passos iniciais deste livro. São obras rebeldes, vanguardistas, indomáveis, que nascem da pulsão da revolta. De firmar contraposicionamentos, afirmar existências e singularidades e ao fim resistir através da arte, ainda que este não tenha sido o ponto de partida da obra.

A pesquisa que constrói esse livro parte do audiovisual e explora o terreno da educação, investigando como a potência política do filme-manifesto, aliada à linguagem cinematográfica (especificamente a poética do signo no cinema) contribuem para desestigmatizar os corpos rebeldes (corpos que se revoltam contra as políticas de morte e violência infligidas contra eles) e fazem nascer micropolíticas dos corpos e performatividades poéticas de afirmação da vida na educação.

O caráter poético e potencial político do audiovisual são imensos. As imagens detêm o poder tanto de criar e denunciar, como o poder de mentir, enganar, subjugar. Sempre foi e continuará sendo uma arma política. Usado para ilustrar os poderes do aparelho do estado, como parte do cinema (não só, mas principalmente) hollywoodiano e seu caráter geralmente nacionalista, de discurso que performa valores ditos estadunidenses em prol do imperialismo cultural; ou como quando durante a segunda guerra mundial produções audiovisuais foram usadas como ferramenta de manutenção dos valores nazistas patrocinado pelo governo alemão da época. É imprescindível notar, entretanto, que o cinema ao qual nos referimos aqui é uma perturbação. O filme-manifesto como uma "máquina de guerra" (Deleuze e Guattari, 1997) capaz de causar e reverberar fissuras nas estruturas dominantes de subjugação de corpos rebeldes.

Esta é uma obra-rizoma que se movimenta com o auxílio do pensar cartográfico, a partir do pensamento de Deleuze e Guattari em diálogo com outros autores como Suely Rolnik. A escolha da cartografia justifica-se pela natureza dialógica do trabalho com diversas áreas e a natureza de abertura às mudanças, aos devires, às linhas de fuga. Encaramos o método cartográfico como uma permissão dada à obra para explorar seus deslocamentos em busca de criações e conexões outras, ao mesmo tempo que permite ao pesquisador ser de fato um corpo vivo durante o processo da obra que também é atravessado pelo seu estudo.

Esse também intenta ser um espelho de uma alma pesquisadora-artística que, através do caos criador, dá vazão à construção visual e literária, experimentando com textos que servem como quebras, ilustrações, texturas e outras provocações para o meio formalista. O texto é separado em três partes e suas seções são estruturadas como mandamentos, de forma a homenagear um dos formatos do estilo discursivo do manifesto. Afinal, esse livro não deixa de ser uma obra rebelde, desafiando em um campo que não tinha proximidade, experienciando toda a jornada de uma forma experimental.

O primeiro mandamento desse trabalho, ("versar o início nunca é preciso"), faz referência a um dos primeiros capítulos de *anarcometodologia: o que pode uma obra em arte* do professor paraense da faculdade de artes visuais da UFPA/Belém Luizan Pinheiro. O livro de Luizan é uma deliciosa e provocante afronta à norma academicista, instigando as obras em arte a sucumbirem à própria natureza: devem ser incômodas, teimar em não se enquadrar nas estruturas, tanto em forma quanto em conteúdo.

Ainda que não siga o pensar proposto por Luizan à risca e a obra seja um trabalho na área de educação, é impossível separar a arte do que é produzido aqui. Esse ímpeto de provocar é ainda agravado pela escrita em si, que explora a linguagem experimental e vanguardista que nasce da fusão do caráter político do manifesto e da criação artística com o audiovisual. O caos criador é natural ao corpo rebelde e existem outras formas de viver e criar na academia. É basicamente impossível que esse trabalho seja *comportado.* Por esta razão também, os "mandamentos" do trabalho estão no

imperativo, servindo como um convite a quem esse texto alcançar para se juntar à dança e também provocar, promovendo fissuras em estruturas impostas.

A obra busca construir conexões entre o cinema e a educação por linhas de criação que percorrem a rebeldia dos corpos que teimam em não se encaixar nas caixas pré-dispostas para eles, que vivem nas encruzilhadas do gênero, da raça, da sexualidade sem querer corresponder às expectativas sociais de como expressar sua subjetividade. Pensar a resistência dos corpos rebeldes através da criação artística, com enfoque na produção audiovisual e ênfase no filme-manifesto, percorrendo o ato de manifestar-se pelo audiovisual como documento, registro de criação e de contraposicionamentos, e as potências e provocações dessa criação na educação. O objetivo foi pensar como os corpos são afetados ou até transformados pelo contato com a arte, que imperativos e enunciados produzem ou desejam produzir, como a performatividade do corpo manifesta desejos de microrrevolução, como firmam ato de resistência através da arte. Só quando estes corpos falarem livremente é que será possível escutá-los, no seu grito de liberdade.

Como fazer vazar a rebeldia e a resistência da expressão artística de corpos minoritários na educação? Que conexões e movimentos de leitura e criação são possíveis entre o cinema e a educação, para além da instrumentalização pedagógica ou do caráter de entretenimento do cinema na educação? Como afirmar a dimensão pedagógica e subversiva do cinema na educação?

II – TRACE MAPAS E PROCURE CAMINHOS

AS LINHAS RIZOMÁTICAS DA OBRA

O pensar cartográfico não pressupõe uma linha reta. Não é baseado na concepção matemática básica onde a distância entre dois pontos é uma reta. O rizoma é um caule que se espalha e produz ramificações que se tornam outras estruturas, sem espaço para hierarquias. No pensar rizomático, "qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo" (Deleuze e Guattari, 1995, p. 4). É uma lógica do meio, não um início e fim pressupostos.

> As pessoas sonham frequentemente em começar ou recomeçar do zero; e também têm medo do lugar aonde vão chegar, de seu ponto de queda. Pensam em termos de futuro ou de passado, mas o passado, e até mesmo o futuro, é história. O que conta, ao contrário, é o devir: devir-revolucionário, e não o futuro ou o passado da revolução. [...] É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão. O meio não é uma média, e sim, ao contrário, um excesso. É pelo meio que as coisas crescem. (Deleuze, 2010, p.12)

Pensar pelo meio é dar vazão ao caos criador e assim *agrimensurar* outros terrenos, descobrindo novas formas de criação. Seguindo essa perspectiva de pensar e conduzir o estudo, construímos aqui uma obra-rizoma que se espalha e conecta anseios, campos de estudo distintos e formas de expressão. Aparentemente distantes, mas nunca não-relacionáveis, *Territórios rebeldes de experimentação* conecta os corpos que se rebelam contra as investidas do poder e o lugar de opressão em que são colocados até uma poética da imagem e da arte da linguagem cinematográfica, provocando um encontro fértil com o campo da educação.

A cartografia, de certa forma, é uma perspectiva que provoca o modo tradicional de pesquisar. Valoriza as transformações da trajetória, tanto do produto como quem o produz, pois, "Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir." (Deleuze e Guattari, 1995, p. 3).

É um pensamento das miudezas, das fissuras, dos encontros e deslocamentos. Não há mudança estrutural sem antes as revoluções no *micro*. É desse modo que se formam "revoluções moleculares" ou as "microrrevoluções", onde enunciados individuais produzem agenciamentos coletivos, causando reverberações em estruturas ainda maiores, afinal como afirmam Guattari e Rolnik:

> Se desse para apontar a regra nº 1 da micropolítica (nº 1 e única), [...] eu diria o seguinte: estar alerta para todos os fatores de culpabilização; estar alerta para tudo o que bloqueia os processos de transformação no campo subjetivo. Esses processos de transformação que se dão em diferentes campos da experimentação social podem ser, às vezes, mínimos e, no entanto, constituir o início de uma mutação muito maior. (Guattari; Rolnik, 1996, p.135)

Para alcançarmos as pistas e traçarmos os mapas desejantes, planejamos para a obra em primeira instância promover encontros entre público e cinema. Porém residia aí um desafio, uma espécie de barreira, na verdade: a linguagem. O cinema tem sua própria forma de comunicação e há diversos e inúmeros jeitos de experimentar sua forma. Essa é a graça da arte, afinal. Há de se apontar, entretanto, que há formas mais palatáveis e fáceis de consumir que outras e é impossível ignorar o quanto nossos gostos enquanto sociedade foram moldados pelo imperialismo cultural, inevitavelmente presente na cultura popular. Existe sim uma fórmula/forma mais enraizada de se fazer e consumir a arte audiovisual. Portanto, como diminuir a distância entre público e linguagem audiovisual para que haja um proveito frutífero dessa relação? Quão abertas estão as pessoas a aprender a partir de uma linguagem artística no cinema que é normalmente associado só ao entretenimento?

As experiências realizadas que influenciaram direta ou indiretamente essa obra, se configuraram mais como um território experimental de aprendizagem e criação. Para incentivar o contato entre público e cinema, organizamos sessões de cineclube e participação dos presentes em conversas pós-exibição de algumas obras audiovisuais que se comunicam com os valores estabelecidos aqui.

A cultura do cineclube funciona sob uma estratégia dialógica: após a exibição de um produto audiovisual, há uma discussão so-

bre o filme. A roda de conversa é uma oportunidade de escuta das reverberações pessoais causadas pelo que foi assistido. O projeto foi chamado de *Cineclube Olhares,* criando o primeiro território de experimentação e promovendo a descoberta de linhas rizomáticas pelo audiovisual. Exibimos três filmes durante três semanas de novembro de 2023: "Marte Um", "Eu, Amador Zélia" e "Cabeça de Nêgo. O Colóquio *Anarkhos* também foi outro desses territórios que promoveu descobertas, bem como algumas frustrações.

Demais ações que não estavam associadas diretamente à universidade também reverberaram na obra e funcionaram como território de experimentação. Em 2024 houveram algumas exibições do curta-metragem paraense "Sangria", filmado inteiramente em (e inspirado por) Cametá, que dialoga profundamente com os valores destrinchados neste livro.

O *Circuito Cametaense de Artes Independentes* foi outro território experimental de criação e celebração artística que reverberou profundamente no andamento desta obra. O evento, um sarau cultural promovido por dois coletivos cametaenses (Coletivo Aningal e Coletivo Carlotas) teve duas edições. Em 2024, onde Sangria foi exibido pela primeira vez, e em 2025, feito em parceria frutífera com turmas do ensino médio da Escola de Ensino Médio de Tempo Integral Abraão Simão Jatene, onde foram realizadas quatro oficinas com enfoque na expressão artística, uma delas de Direção, Roteiro e Direção de Fotografia que alimentou parte da pesquisa aqui presente.

O processo de pesquisa oportunizou a criação de manifestos originais, tanto através da escrita quanto pelo audiovisual. Este livro abre com dois textos produzidos durante esse percurso, a carta aberta intitulada *Sobre ser artista (e) cametaense* e o *Manifesto do fim*. Foi importante iniciar com essas duas produções para que ditassem o tom da pesquisa e deixar impresso o posicionamento político e artístico que motivam esta produção intelectual. Causar rupturas nessa estrutura textual também é uma forma de exercitar e expressar a rebeldia do corpo. O livro conta ainda com mais manifestações textuais e um segundo manifesto: *Pelo fim do amor – um manifesto*, que reflete sobre o amor como estrutura excludente e encontra força na celebração da diferença para afirmar a vida.

Os corpos rebeldes sobrevivem aos históricos ataques e às políticas de morte planejadas para o seu corpo. Desse modo, firmam ato de resistência. E isso vaza para o que produzem e como vivem. Pode-se compreender a arte-resistência, portanto, como uma "máquina de guerra" dos corpos rebeldes capaz de alimentar microrrevoluções. As linhas rizomáticas desta obra combinam o manifesto e a expressão artística dos corpos rebeldes através do audiovisual. Assim nasce o filme-manifesto. Uma obra audiovisual que expressa a rebeldia de seus autores tanto em conteúdo quanto em sua forma, de ordem experimental, transgressora e vanguardista.

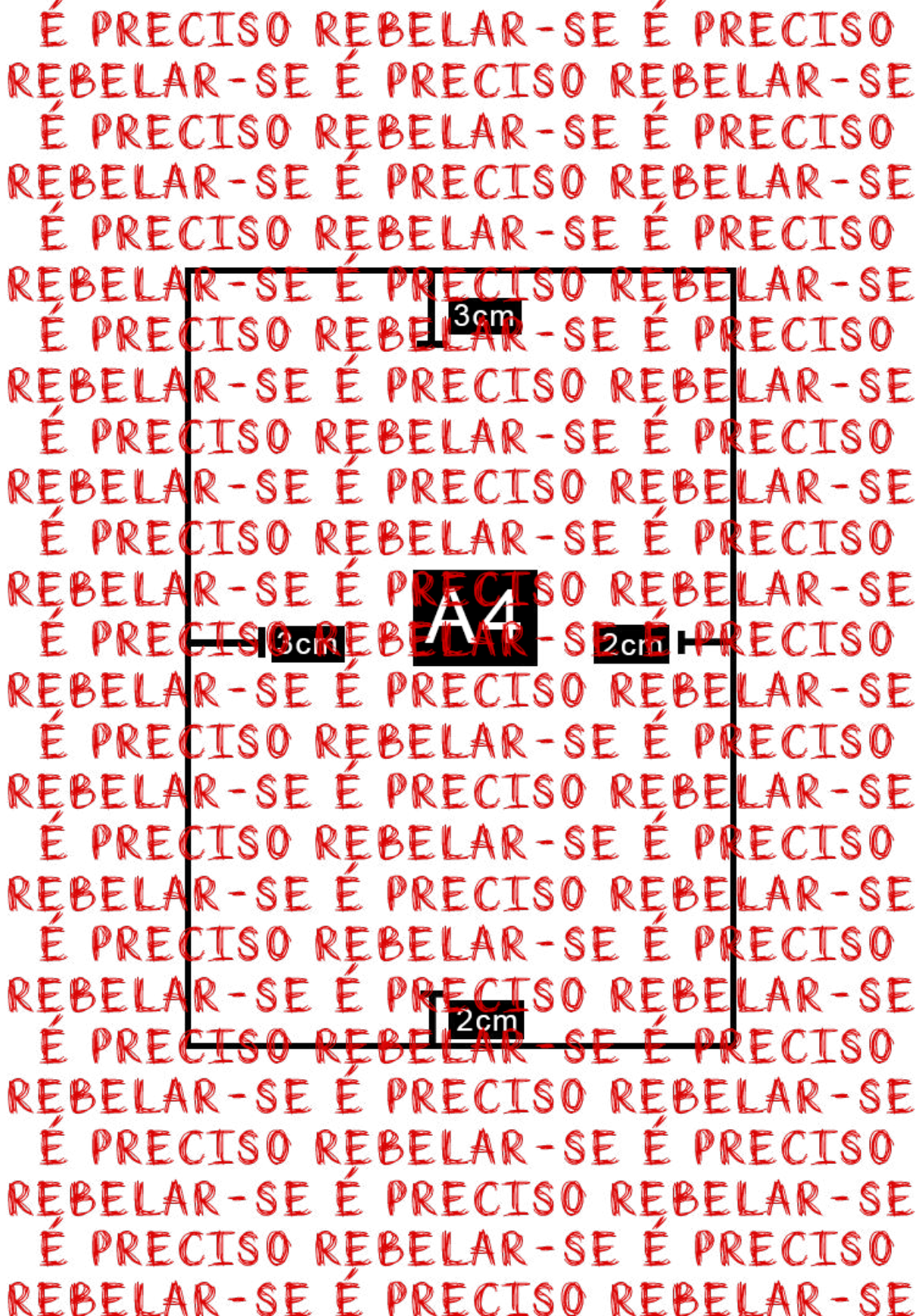
Exploramos aqui a potência da expressão através do audiovisual e o convite ao campo da educação, ancorado pela visão de Deleuze em relação à poética do signo e da dimensão pedagógica do audiovisual como argumentado por Celso Luiz Prudente. Deleuze escreve que o encontro com um signo é inerentemente violento, pois o significado na arte está deslocado e reescrito. Dessa forma, somos obrigados a desbravar e descobrir essa nova significação, com o signo ganhando uma dimensão de *cifra do apreender.* Já Celso Luiz Prudente argumenta em uma série de textos que o cinema negro ganha uma dimensão pedagógica quando subverte as imagens calcificadas pela representação cultural comumente vista da população preta e apresenta exemplos desses corpos em outras situações, que não resumidos à violência, seus traumas ou essencializados estereotipicamente.

> O cinema e a televisão ocuparam papel estratégico na tentativa de fragmentação do traço epistemológico da africanidade. Isto se deu com a pretensão de aviltar a imagem do negro, impondo-lhe a construção da inferioridade racial da pessoa de cor preta, o negroide, que se demonstrou essencial ao negro africano. (Prudente, 2019, p. 11)

Contrariamente a essa representação estereotipada a arte-resistência subverte as imagens calcificadas e cria outras possibilidades de expressão do corpo negro no cinema. É possível deslocar essa dimensão pedagógica do cinema como um todo também para o corpo como signo. A potência dessa ressignificação da imagem pelas mãos dos corpos rebeldes ocorreu quando esses grupos his-

toricamente marginalizados e excluídos dos espaços de poder e meios de expressão, finalmente ocuparam o lugar de "donos" e contadores das próprias histórias. Não necessariamente nos espaços de poder mercadológicos e capitalistas, essas criações vazam por plataformas e múltiplas linguagens. O filme-manifesto, de caráter completamente experimental, é um exemplo disso.

A partir da produção dessas imagens, se desconstrói estigmas que outrora eram regras e aprende-se com as novas perspectivas. Um dos maiores desafios, entretanto, está relacionado à desconstrução do olhar e do que se está acostumado a consumir em relação à linguagem audiovisual, uma vez que a linguagem do filme-manifesto está mais ancorada na experimentação e vanguardismo e há ainda certa resistência em relação ao consumo de um tipo de audiovisual que fuja das fórmulas e estruturas mais clássicas e enraizadas na massificação do olhar.


É PRECISO REBELAR-SE
3cm
3cm
A4
2cm
2cm

III – QUE DA REVOLTA NASÇA REBELDIA

"A consciência vem à tona com a revolta"
(Albert Camus, 2023, p. 29)

REVOLTA E REBELDIA DOS CORPOS

A *aninga-açu* é uma planta bastante comum nos biomas e cenários amazônicos, por esse motivo não é diferente no panorama cametaense. A aninga é uma planta das margens. Comumente encontrada à beira de rios e outros locais que inundam, compondo uma parede alta e imponente formada por seu *aningal*. Mestra em adaptar-se, é uma planta "macrófita aquática anfíbia" o que basicamente quer dizer que ela é híbrida: não é nem só do seco e nem só do inundado. Sobrevive aos dois e até submersa. A aninga nunca está sozinha: é uma planta de raiz rizomática, lança bulbos aéreos dos quais nascem vida em comunidade. Por conta dessa característica está presente em multiplicidade, em todas as direções.

Quando a água desce é possível vê-la por inteiro, em bando, em seu aningal. Os caules crescem até 4 metros de altura e ela produz um fruto infrutescente. Suas raízes formam verdadeiras rotas de fuga. Em mais um de seus truques de sobrevivência, suas folhas crescem acima do nível do rio e recebem a luz do sol, realizando fotossíntese. A aninga é a simbologia perfeita para os corpos retratados nessa obra. Corpos rebeldes que se adaptam e sobrevivem, que constroem comunidade e encaram de frente as adversidades violentas infligidas contra suas existências. Mas como nasce um corpo rebelde? Contra o quê o corpo se rebela? O que pode um corpo rebelde no cinema e na educação?

Em *O homem revoltado*, Albert Camus reflete sobre a revolta, a violência e a morte em contextos de guerra, sistemas de opressão e suicídio. O assassinato é uma demonstração de poder e manifestação última de um ponto de ruptura inerentemente violento. O sentimento de revolta, antes de tudo, é uma negação que se transmuta no catalisador de uma reação violenta. Considerando

as nuances e complexidades exploradas nesse texto, surge o questionamento: há alguma função revolucionária na contra-violência? Não na violência que atenta contra a vida, mas em uma reação que em si é contra-violência aos regimes opressores?

O ponto de partida do autor é a revolta. Camus descreve o sentimento de revolta, antes de tudo, como uma negação. Fazendo a princípio uma analogia com um escravizado, ele escreve que a revolta é o momento de ruptura que deságua em contra-violência. É o momento que o oprimido toma consciência de sua desumanização e ordena: isso foi longe demais.

"Que é um homem revoltado? Um homem que diz não. Mas, se ele recusa, não renuncia: é também um homem que diz sim, desde o seu primeiro movimento" (Camus, 2023, p. 25). A revolta parte de uma negação, mas também pressupõe uma afirmação. O corpo oprimido reage ao lugar em que está, às violências a que é submetido e se conscientiza sobre si, sobre sua própria essência e existência. Se a consciência se constrói com a revolta, como diz Camus, é seguro inferir que a compreensão e (re)conhecimento dos estigmas leva o corpo a um estado transitório de sua existência. O que nasce a partir da revolta com as opressões impostas a um corpo? O que se afirma a partir dessa descoberta?

A revolta se manifesta em rebelião. A rebeldia é um ato, uma ação. O corpo não é mais um corpo subjugado: é um corpo que se rebela contra as estruturas que tentam violentamente enquadrar seus desejos e suas possibilidades de vida. Tomemos essa ideia para esse estudo: corpos rebeldes são aqueles que habitam esse mundo provocando as bases normativas. Que sobrevivem apesar das políticas assassinas pensadas para exterminar seus corpos. Que se revoltam e reagem contra o aparelho do estado que faz de tudo para mitigar suas existências físicas, seus vínculos com a ancestralidade, suas produções artísticas, culturais e sociais, seu passado, presente e futuro. É quando o corpo vê na potência de sua diferença pulsão de vida, possibilidades outras de existência. É um corpo que "se monta, desmonta e se remonta a seu modo, um corpo-invenção que cria múltiplas possibilidades de existência, enfim, um corpo que escapa da demarcação heteronormativa e inventa a si como espaço de heterotopia." (Maciel, 2021, p. 46). Esses corpos rebeldes

estão representados por diversos grupos sociais minoritários, alvos desse tipo de controle e perseguição.

Há rebeldia em todo lugar. Na sala de aula, nos territórios de ocupação em que tentam liquidar povos inteiros, nas ruas, nos becos, em praça pública, em instituições fechadas. Rebelar-se contra as estruturas opressoras e permanecer existindo em júbilo, é uma contra-violência. Não violência física ou análoga. Contra-violência como única escolha possível para que esse corpo se sinta livre na artesania de sua existência.

O corpo rebelde é o corpo que dança. Usa a expressão em comunhão com seu desejo de vida em sua multiplicidade. É um corpo que reivindica sua liberdade como condição de existência e acima de tudo a celebra. Seu corpo fala e a língua com a qual primeiramente se comunica é a do movimento, da ação. Tecendo uma dança em meio ao caos criador. Por esse motivo o corpo é soberano: por ser produto da artesania de uma existência livre de amarras e de tentativas de controle.

> Aos desprezadores do corpo desejo falar. Eles não devem aprender e ensinar diferentemente, mas apenas dizer adeus a seu próprio corpo — e, assim, emudecer. "Corpo sou eu e alma" — assim fala a criança. E por que não se deveria falar como as crianças? Mas o desperto, o sabedor, diz: corpo sou eu inteiramente, e nada mais; e alma é apenas uma palavra para um algo no corpo. O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. (Nietzsche, 2011, p.31)

Friedrich Nietzsche instiga a humanidade a buscar o autoconhecimento em *Assim Falava Zaratustra*, obra emblemática que mistura com um quê narrativo a jornada do arauto do fim dos homens a suas reflexões que rompem violentamente com ideais de seres divinos superiores, dogmas e valores moralistas. Para o filósofo, só o homem é responsável por alcançar sua melhor versão. O homem e toda a carga que carrega deve ser superado, não é nada mais que ponte entre o animal e o seu verdadeiro potencial de superação: o Übermensch (ou super-homem na tradução para o português), um ser com capacidade de criação de valores, artesão de sua própria existência.

Em determinado ponto do livro, Nietzsche aponta para três metamorfoses pelas quais o espírito deve passar na jornada em busca de alcançar o Übermensch: na primeira, o espírito se caracteriza como sólido e de suportação e é representado pelo camelo, um ser que vaga pelo deserto da existência e carrega uma pesada bagagem nas costas, suas pré-concepções e valores tradicionais, tudo o que fora imposto a ele como verdade, as questões que ele nunca abandona e segue ruminando, sem chegar a lugar algum de fato, sem liberdade ou criação. A segunda transformação do espírito é manifesta pela imagem do leão. Ágil e feroz o leão parte em busca de si, pronto para se tornar rei do próprio deserto.

O leão é a coragem e revolta: imprevisível e selvagem, rompe violentamente com os velhos ideais, valores e falsas verdades. Ao leão, entretanto, ainda falta uma capacidade essencial: "Criar novos valores – tampouco o leão pode fazer isso; mas criar a liberdade para nova criação – isso está no poder do leão" (Nietzsche, 2011, p. 25). É a capacidade de criação, a materialização da imanência. Ele é a revolta, mas ainda não a rebeldia. É quando acontece a terceira metamorfose do espírito: O leão deve tornar-se criança. A criança é o ser desbravador, curioso, que brinca e principalmente que cria, livre de encargos, livre de verdades absolutas e concepções. A criança imagina mundos e é aberta à recepção de outros mundos. É um espírito livre. Uma vez que a revolta violenta causada pelo transitório leão alcança um ponto em que a criação é possível, o espírito na forma criança (um devir-criança?) é livre para fabular e viver sua vida inventada.

"Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante. Eu vos digo: tendes ainda caos dentro de vós" (Nietzsche, 2011, p.15). O filósofo nos convida ao caos. Onde podemos dançar e criar, afinal o caos também é matéria de criação. Em que estado está o espírito, senão em estado caótico após a consciência que a revolta o leva? Com a reação violenta e imprevisível de seu corpo a como este estava sendo tratado, violentado e controlado. O que é o espírito ao mesmo tempo ingênuo e corajoso da criança que descobre, brinca e cria em profusão, senão um espírito tomado também pelo caos? Caos e rebeldia andam lado a lado, são matéria-prima da criação.

É assim o corpo rebelde: o artesão de sua própria existência. Nas obras que inspiraram esse livro (filmes, músicas, livros, poesias, etc.) vemos a presença de corpos rebeldes em posição de defesa, chamando para a guerra, produzindo enunciados e chamados para ação, que por sua vez produzem agenciamentos coletivos. Temos corpos negros, corpos indígenas, corpos *bichas*, corpos trans… que se interseccionam e se entrecruzam na encruzilhada de suas existências, vivendo sua diferença de forma sempre política. Nossa arte nada mais é que a imanência de nossa força convertida em expressão.

A materialização de nossa rebeldia é inevitável. Manifestando-se em ação, geralmente sim, em forma de obra (independentemente de seu formato, meio ou linguagem), mas também na própria pulsão de vida, na resistência às políticas de morte às quais se tenta condenar os corpos rebeldes. Se há uma estrutura homogeneizante, de regulação, controle e até extermínio de determinados corpos, o que é o corpo rebelde senão um manifesto?

Em "Não vão nos matar agora", Jota Mombaça afirma que nós "corpos racializados, dissidentes sexuais e desobedientes de gênero" lidamos com uma distribuição desbalanceada de violência, que nos afeta o tempo todo e em todo lugar: em espaços públicos, locais institucionais, na rua e até em ambientes que pensamos estar seguros, como nossas próprias casas. É necessária, portanto, uma "redistribuição da violência", uma vez que tal violência está direcionada e concentrada, pesando mais para nosso lado. Nossa responsabilidade então é criar estratégias para devolver essa violência, já que nós (corpos que não se enquadram nas expectativas normativas da sociedade) somos seus maiores e mais frequentes alvos.

Mombaça indaga como podemos redistribuir essa violência de forma que não nos vejamos presos nesse ciclo doentio e sanguinário que nos envenena com o ódio constante da revolta. Como a autora afirma, essa redistribuição de violência deve vir também com uma estratégia de autocuidado.

As soluções buscadas nessa obra para as indagações que a autora propõe em sua obra, estão relacionadas com encarar a redistribuição de violência não necessariamente como uma declaração

de guerra perpétua em que um dos dois deve morrer, mas sim em uma resposta que é interpretada como igualmente violenta, uma vez que romper com a violência é inevitavelmente um ato contra-violento em si.

> Ninguém passa incólume pela violência, e todas nós que fomos violentadas e injustiçadas ao longo da vida sabemos bem disso. A violência cria marcas, implica vidas, ela não é nunca um evento simples, é sempre complexa, multidimensional, e por isso requer cuidado. Desse modo, para que não se confundam com um embrutecimento, é preciso articular os processos de redistribuição da violência com outras formas de cuidado, partindo do princípio de que é tão fundamental abraçar a própria violência quanto tornar-se responsável por ela. (Mombaça, 2021, p. 81)

Já que a violência é uma realidade da qual dificilmente podemos escapar, quais estratégias devemos tecer para que ela também não nos destrua quando a usamos? Como fabular uma contra-violência que faça nosso corpo dançar e não desmoronar, infectado pelo ódio da mordida do nosso próprio algoz?

Redistribuímos com contra-violência quando teimamos em continuar com vida. Quando celebramos nossa diferença. Quando gritamos, nos revoltamos, nos rebelamos. Quando produzimos arte e nos expressamos. E, também quando nos fortalecemos em comunidade. No afeto. No amor que reconstruímos. Assim mantemos não só nossas vidas, mas nos imortalizamos. Em movimento, nessa eterna dança de celebração, descobrindo novos valores e encontrando nossa liberdade para criar. A condição existencial do corpo rebelde é a liberdade do caos criador, uma vez que nos vemos obrigados a reconstruir quem somos após o rompimento com toda estrutura normativa que tenta suprimir esse potencial múltiplo. Dar vazão a esse caos e viver essa liberdade é dançar! E “Eu acreditaria somente num deus que soubesse dançar.” (Nietzsche, 2011, p. 38)

IV – MANIFESTE SUA EXISTÊNCIA REVOLUCIONÁRIA

MANIFESTO É POÉTICA DE UM DEVIR REVOLUCIONÁRIO

Manifestar é um verbo que na sua prática se converte em ato. O ato de manifestar, de *se* manifestar. "Ato" aqui não se entende como atuação: atuar ou *performar* algo. O ato de se manifestar está diretamente associado a uma *ação*. Todos nós de certa forma manifestamos algo quando nos apresentamos ao mundo. Nesse sentido, *manifestar* carrega uma dupla natureza. O que inevitavelmente apresentamos ao mundo nos espaços que habitamos na superfície do cotidiano e o que manifestamos enquanto *ato* de criação política de existência.

Somos obras da nossa andança pelo mundo e de tudo que nos atravessa e transforma. Não somos eternas vítimas das nossas vivências, ou ao menos devemos tentar não ser. Não essencializar em nós o que vivemos é vital para sobrevivência e isso só pode ser alcançado quando nos tornamos mestres artífices de nossas próprias histórias e nossas narrativas. A aranha que tece sua própria teia. Manifestar, portanto, também é uma escolha e um ato político que envolve um contraposicionamento. O quê *escolhemos* manifestar? Como expressamos o que desejamos manifestar?

Nesse sentido, a manifestação pode ser uma atuação e não necessariamente um ato. Uma *performance*. Aqui estabelecemos um diálogo com Judith Butler e apontar onde os termos usados no texto se aproximam e onde afastam-se dos conceitos que a autora desenvolve principalmente no ensaio *Os atos performativos e a constituição do gênero* em que usa vocábulos análogos e até os mesmos ao falar de performance de gênero.

Comecemos então pelos pontos de aproximação.

Butler faz comentários pertinentes sobre o corpo e a performance de gênero, foco do ensaio da autora. Discutindo como o corpo se constitui socialmente pelo viés do gênero, a filósofa aponta que a "distinção de gênero faz parte da 'humanização' dos indivíduos dentro da cultura contemporânea; assim, quem não efetua a sua distinção de gênero de modo adequado é regularmente puni-

do." (Butler, 2018, p. 6). Ou seja, quem não se encaixa nas expectativas normativas da performance de gênero (que a autora chama de "atos performativos") instauradas pelas "ficções culturais" é continuamente perseguido e socialmente marginalizado. Essa ideia é análoga ao apontado no tópico anterior sobre o corpo revoltado, quando apresentamos a ideia de que há tentativas de aprisionar os corpos em estruturas normativas opressoras, que agem com violência nessas existências.

Butler usa o termo "ato" ao fazer apontamentos sobre a performance, observando que "os atos pelos quais o gênero é constituído têm semelhanças com atos performativos que se dão no contexto teatral" (Butler, 2018, p. 4). Butler se refere ao comportamento perpetuado e normalizado dos gêneros que não são naturais, mas adquiridos, performados, como um ator que, por mais que faça uma adaptação atual de um papel antigo, ainda segue as mesmas regras do roteiro. Por regras também pode-se entender "expectativas". Observa-se que a autora destaca que os atos também questionam a expectativa em relação à performance de gênero. Em outro momento a filósofa aponta:

> Dizer que a realidade de gênero é performativa significa, de maneira muito simples, que ela só é real na medida em que é performada. É justo dizer que certos tipos de atos são geralmente interpretados como expressão de um núcleo ou identidade de gênero, e que esses atos ou estão em conformidade com uma identidade de gênero esperada ou questionam, de alguma forma, essa expectativa – expectativa que, por sua vez, é baseada na percepção do sexo, sendo o sexo entendido como dado factual e distinto das características sexuais primárias. (Butler, 2018, p. 12-13)

Ainda que os termos que a autora usa e algumas linhas de pensamento sejam análogos aos descritos aqui, nos afastamos da conceituação da filósofa principalmente em relação ao termo "ato". O que nos interessa desvia-se da conceituação de Butler a partir do momento em que a filósofa associa o "ato" especificamente à sua significação "teatral". Aqui, definimos **ato** singularmente como **ação**. "Atuação" seria o termo que mais se aproxima ao pensamento que a autora define no ensaio como "ato". Enquanto para

a filósofa o *ato performativo* é o foco do ensaio, traçamos linhas rizomáticas entre manifesto político, obra de arte e corpo estabelecendo o ato como ação e não atuação.

Importante destacar ainda, que Judith Butler também não se distancia tanto da denominação do ato como ação. Em outro momento de *Os atos performativos e a constituição do gênero*, ela aponta que atos políticos "são claramente ações deliberadas e instrumentais de organização política e intervenção coletiva de resistência, cujo objetivo geral é o de estabelecer um conjunto de relações sociais e políticas mais justas." (Butler, 2018, p. 7). Ato político então como expressão de uma revolta e não em sentido teatral.

Retomando nossa ideia central, portanto o ato de se manifestar (ou o manifesto enquanto *ato*) está diretamente ligado à uma ação. Como expressamos nossa verdade, nossos contraposicionamentos, nossas enunciações. Nossa contra-violência. Por exemplo: um corpo rebelde artista se expressa pela sua arte e a usa como um aparato poético-político. É como se manifesta. Assim, a materialização desse ato torna-se registro de criação, documento, obra.

O manifesto - além de verbo e ato - é um estilo de texto não necessariamente escrito, passível de ser encontrado em diversas mídias. Geralmente inflamado e inflamável, vanguardista, ousado e repleto de enunciados imperativos que funcionam como convites para revoluções, o estilo discursivo busca desafiar as estruturas previamente estabelecidas, causando perturbações ao que se acredita ser regra. Desse modo, faz sentido considerar o manifesto inerentemente político, o que o diferencia do verbo ou seu possível caráter de ato performático e o liga diretamente a seu caráter de ação. Como afirma Puchner (2006), o manifesto se apresenta como um caminho, uma ponte para o futuro que pretende ser "julgado não por sua retórica ou méritos literários - sua poesia - mas por sua habilidade de mudar o mundo"[1] (tradução nossa). Enquanto um ato inerentemente político que fabula um futuro, o manifesto também se traduz em *movimento*.

[1] No original: "judged not by their rhetorical or literary merits— their poetry— but by their ability to change the world." (Puchner, p. 2, 2006)

Essa conversão em movimento, tanto em um sentido de agenciamento de corpo social quanto de ideais e estratégias de mudança, uma vez que o manifesto "passou a ser visto como um documento 'revolucionário', uma 'resignificação subversiva do gênero'" (Bortulucce, 2015, p. 7), convoca outros corpos à essa dança, lança provocações e convites à transformação. O manifesto produz agenciamento coletivo, independente da natureza de seu ambiente de criação, que cada vez mais se diversifica.

> [...] a existência de um texto programático e o pedido de uma adesão a ele são elementos que determinam, num texto, o seu caráter de manifesto. A isto se juntam outras obras não textuais que adquirem uma função de manifesto [...]: obras literárias, pinturas, filmes, canções e até mesmo atos terroristas são recebidos como manifestos. Cada caso deve ser analisado em seu contexto e nas relações que estas produções estabelecem com seu público. (Bortulucce, 2015, p. 14)

Há manifestos nas mais variadas áreas e de diversos estilos. Há manifestos que apresentam outras possibilidades para o campo político-econômico e social como o *Manifesto Comunista* de Karl Marx e Friedrich Engels (sua mais conhecida e reproduzida frase "Proletários de todos os países, uni-vos!" é um bom exemplo de um chamado à ação) ou o *Manifesto Ciborgue* de Donna Haraway, que junta ficção científica e ciência política para desafiar os modos de organização hierárquicos sociais e a natureza binária do corpo. O *Manifesto Contrassexual* do espanhol Paul B. Preciado, que parte de uma perspectiva transmasculina para desafiar concepções enraizadas de gênero e sexualidade vigentes na sociedade. Há manifestos nas mais diversas áreas artísticas, como o *Manifesto Antropofágico* Oswald de Andrade que convida à subversão dos valores estrangeiros e a ruminação de algo novo e verdadeiramente brasileiro, o *Manifesto Surrealista* de André Breton que buscava rejeitar a necessidade da racionalidade e realismo na arte, o *Manifesto Dadaísta* de Tristan Tzara que desafiou a valorização da lógica e da objetividade nas obras artísticas. Há manifestos que nem mesmo se intitulam manifestos, mas emanam em sua forma de expressão seja esta visual, musical, oral, plástica… a força do estilo discursivo.

Manifestos também se fazem presentes no território da pesquisa em educação. De norte a sul, a escrita manifesto atravessa a produção acadêmica no meio educacional, experimentando com a escrita e a transgressão no próprio documento. A citada Carolina Maciel, egressa do PPGEDUC com sua dissertação intitulada *Arte performativa de gênero: corpo-manifesto e heterotopias inventivas na educação* provoca o campo educacional partindo do universo da performance artística como um território de transgressão de gênero, conceituando o próprio corpo como manifesto.

No texto *Tese-manifesto de escrileiturartística na obra em educação*, Sandra Mara Corazza se inspira em outros textos-manifestos e propõe um modo de pensar a pesquisa-educação que parta do devir, da transformação, do pensar artístico da obra como organismo vivo, experimentando na própria construção do texto a transgressão da escrita manifesto, rompendo com formalidades normativas de jeito ousado e provocante, fabulando um modo de pesquisar na educação que crie a partir da desobediência, com estímulo do pensar artístico.

> Esta Tese-Manifesto acaba de existir,
> neste Mundo,
> porque a nossa tarefa é
> CRIAR
> a escrileiturartística na Obra em Educação
> e NÃO ENSINÁ-LA.
> Assim, em vez do
> Ensino-Da-Obra-Verdadeiramente-Verdadeira e da
> Obra-O-Que-Todo-Mundo-Já-Sabe-E-Ninguém-Mais-Quer-Saber-
> -Porque-Não-Aguenta Mais,
> inventamos a
> OBRA-EXPERIMENTAÇÃO, a
> OBRA-DESCOBERTA, a
> OBRA-EM-EDUCAÇÃO-CRIADORA. (Corazza, 2010, p. 60-61)

Na dissertação *Manifesto Fracasso: escrever por vias de pensamento-experimentação*, Bruna Peixoto da UFRGS pensa o fracasso como potência de reinvenção e criação, observando que pensar o campo educacional "sob o viés de um fracasso potencial é encarar a tessitura de conhecimentos como presença e tentativa constante de algo vivo." (Peixoto, 2021, p. 41), ou seja, o fracasso como ponto de ruptura para descobrir novos caminhos. A autora também experimenta no próprio corpo do texto com elementos que fogem do padrão normativo de uma dissertação acadêmica, usando fontes não convencionais no corpo do texto, colagens, dentre outras intervenções, construindo sua dissertação em comunhão com características marcantes do estilo manifesto: forma e conteúdo experimental, vanguardista e provocante.

Ainda que apareça em diferentes mídias e linguagens, uma característica que atravessa basicamente todos os manifestos citados é seu teor fortemente político, canalizado por um vocabulário forte que afirma um contraposicionamento e incita e incentiva o movimento contra-violento. Há uma iniciativa no cerne desses manifestos que encontra potência na diferença. Que surge para negar o que estava estabelecido não por mero capricho ou pela banalidade da revolta, mas sim porque aquelas normas muitas vezes suprimem outras possibilidades de vivência, de criação, de pulsão artística.

O manifesto é a linha de fuga que expressa o ato de rebeldia. A revolta é o estopim da rebeldia. O manifesto é o escarro de um grito coletivo, expressa a enunciação coletiva de um "povo que falta" em seu devir revolucionário.

É necessário, pois, destacar: o conceito de manifesto que guia essa obra está diretamente relacionado com a visão de uma vivência política. Não há espaço para "manifestos" que corroborem fascismos, alimentem o aparelho do estado e operem a favor do poder dominante. Um exemplo a ser citado é manifesto do futurismo de 1909 do italiano Filippo T. Marinetti. O texto é inegavelmente inflamável, com palavras fortes e chamadas à insurreição. Entretanto, tempos depois seu autor alinhou-se ao fascismo italiano e ainda afirmou que tal ideologia dialogava com seu manifesto. Se um movimento se engendra por uma ideologia fascista, assassina e desumana, não cabe no que escrevemos. Aqui o manifesto repre-

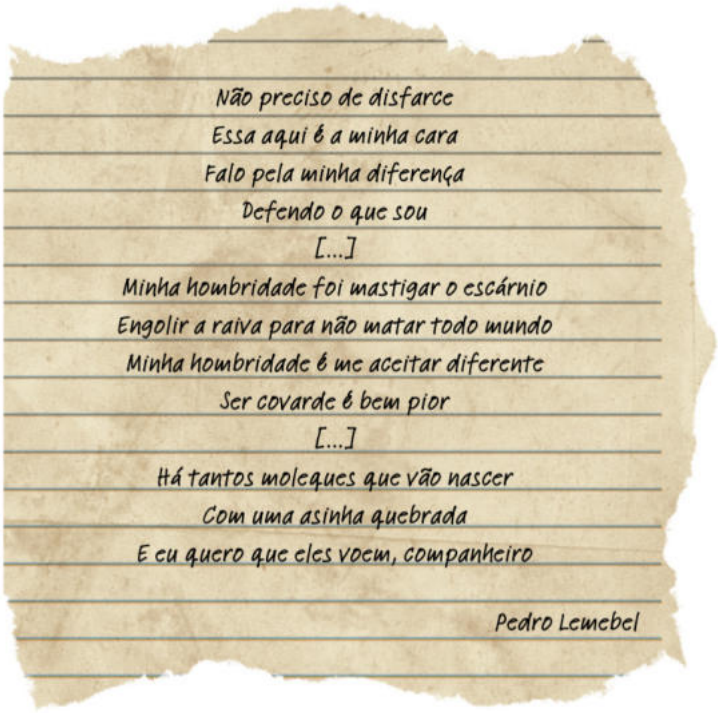
senta justamente a antítese dessas ideologias. São os manifestos em celebração e resistência da diferença, da subversão. Uma máquina de guerra, mas não uma guerra militarizada e bélica, não em prol de uma "necropolítica" ou uma política de morte.

É pertinente destacar uma outra característica que geralmente perpassa os manifestos: diretrizes. As diretrizes não são necessariamente regras, mas aparecem para estabelecer uma estratégia de funcionamento do manifesto enquanto movimento. O *Dogma95*, manifesto cinematográfico dinamarquês, estabelece 10 diretrizes para que um filme se encaixe no movimento, desde exigências de locação, orientações na captação de áudio e vídeo, exigências narrativas, um visual cru das filmagens… um manual para os artistas que desejassem produzir dentro do movimento (o que na prática não deu tão certo e algumas obras, mesmo fazendo parte do Dogma, não seguiram todas as regras).

Entretanto, até tais diretrizes não são necessariamente obrigatórias para que um manifesto seja produzido e assumido como tal.

> Sua estrutura é relativamente livre, mas alguns elementos são típicos de seu formato: o texto, que não deve ser nem demasiado curto nem muito extenso, possui estrutura de livro e tom de convocação, com presença de vocativos. A linguagem pode variar, dependendo a quem o texto é dirigido; geralmente, contudo, usa-se a linguagem formal, com verbos no presente do indicativo ou no modo imperativo. (Bortulucce, 2015, p. 6)

Um bom exemplo que reúne muitas das características citadas, sem estabelecer qualquer diretriz, é o emblemático *Falo pela minha diferença*, manifesto político da bicha terceiro-mundista, multiartista e ativista político Pedro Lemebel. Natural do Chile foi um provocador exímio das normas de gênero e sexualidade, enquanto usava seu corpo-manifesto em plena ditadura de Pinochet fazer ecoar o seu grito, dando voz e espaço à sua diferença em sua manifestação política:



Em seu texto manifesto, lido em uma intervenção política em 1986 ainda no regime militar, Lemebel costura sua fala inflamada com as vivências pessoais de seu corpo rebelde enquanto se opõe ferozmente à ditadura e posicionamentos autoritários. Ele expõe o desprezo pela ditadura pela qual o Chile passava além de provocar quem quer que o ouvisse com declarações que expunham o preconceito que também vinha da esquerda, que não só ele sofria, mas toda uma classe social marginalizada a qual fazia parte.

Esse ato de caráter indubitavelmente violento, foi um produto de sua revolta manifestada. Uma forma de expor o asco tanto às políticas ditatoriais quanto à rejeição de seu corpo rebelde pelas pessoas que ele acredita ter as mesmas convicções que ele. Um desafiador nato das estruturas e expectativas sociais normativas de gênero e sexualidade, Lemebel era um artista e ativista, que nunca separava o caráter político de sua existência rebelde das suas manifestações públicas e artísticas.

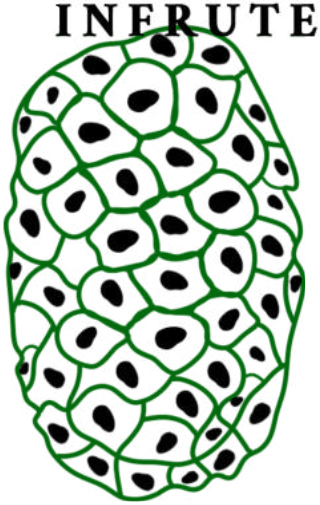
Figura 3 - Pedro Lemebel em “Frida II”, fotografia de Pedro Marinello



Fonte: Postagem no facebook na página da Fundación Proa[2]

[2] Disponível em: https://web.facebook.com/FundacionProa/photos/pedro-lemebel-frida-ii--1990-fotografía-pedro-marinello-gentileza-galería-d21/10157100270171997/?paipv=0&eav=-AfZ5Cs0bVLCg-YwHEAbUe9Ky12CXsRA5-CsP0ceOiNXQiF84pePvkOVYZQZiIhK5h-U&_rdc=1&_rdr. Acesso em: 15 jun. 2025.

INFRUTESCÊNCIA



PARTE II: CINEMA, UM TERRITÓRIO REBELDE

V – DÊ À ARTE SEU LUGAR DE SUBVERSÃO

O MANIFESTO AUDIOVISUAL

Os manifestos não se ausentam do campo audiovisual. O já citado Dogma95 foi o estopim de um movimento cinematográfico que se iniciou a partir de obras e artistas dinamarqueses. Desenvolvido em 1995 pelos diretores Lars Von Trier e Thomas Vittenberg, objetivou um afronte ao modelo hollywoodiano de produção cinematográfica com caros orçamentos que resultavam em produtos superficiais. O Dogma tinha como propósito um cinema de autor que entregasse obras cruas, onde o enfoque não fosse na firula ou em um esteticismo plástico distrativo e sim no valor de sua concepção e narrativa. Ao todo, o manifesto estabeleceu um programa com 10 diretrizes que caracterizariam o movimento, chamados de "Voto de Castidade". Para citar algumas das regras: "As filmagens devem ser feitas no local" "A câmera deve ser usada na mão" "São proibidos os truques fotográficos e filtros" "O nome do diretor não deve figurar nos créditos".

O resultado foi obras inegavelmente criativas e interessantes dentro da proposta do manifesto como *Festa de Família* (*Festen* de 1998, do próprio Vittenberg), que seguiu à risca a cartilha do Dogma95, ou *Corações Livres* de 2002 e *Irmãos* de 2004 (*Elsker dig for evigt* e *Brødre*, respectivamente, ambos de Susanne Bier), enquanto outros soaram mais como um exercício para criação de narrativas "polêmicas". Ainda que o Dogma95 parecesse mais paternalista do que provocante às vezes (vide a distribuição de certificados para os filmes que de fato seguissem as regras estabelecidas no manifesto), o movimento tornou-se cada vez mais popular, durando até meados de 2005, após um período em que acabou se descaracterizando uma vez que nem todos os filmes seguiam à risca os mandamentos do dogma. Contudo, até hoje ainda é muito lembrado e, apesar dos pesares, gerou memoráveis contribuições para o cinema.

No Brasil vale destacar o *Dogma Feijoada*, apresentado pelo diretor e roteirista Jefferson De em 2000 durante o Festival Inter-

nacional de Curtas Metragens de São Paulo e explorado no livro *Dogma feijoada - o cinema negro brasileiro*. O livro, composto de roteiros de Jeferson De e um texto introdutório de Noel dos Santos Carvalho, faz um breve panorama histórico da presença do negro no cinema brasileiro e apresenta as diretrizes proferidas por Jeferson para que um filme se encaixasse no dogma:

> 1) o filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) o protagonista deve ser negro; 3) a temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o negro comum (assim mesmo em negrito) brasileiro; 7) Super heróis ou bandidos deverão ser evitados. (Carvalho, 2005, p. 96)

Ainda que tenha causado certo burburinho na época e jogado um holofote em integrantes do grupo Dogma Feijoada, o manifesto não necessariamente se converteu em movimento estilístico, como o Dogma95. Estava mais interessado em construir diretrizes que eram (e até hoje são) reivindicações pertinentes para a construção de personagens e tramas envolvendo pessoas negras de forma complexa.

Surgido na época pós-retomada do cinema brasileiro, o Dogma Feijoada provocou ao discutir e incentivar a criação da identidade de um Cinema Negro brasileiro, expondo um sentimento acumulado de indignação em relação à representação estereotipada de personagens negros, que relegava aos atores geralmente os mesmos lugares de violência, servidão ou tragédia nas produções audiovisuais. Ainda que se sustente na base de um termo homogeneizante como "cinema negro" (é importante pontuar a diversidade existente dos muitos cinemas negros), o Dogma provocou uma discussão inicial extremamente necessária para se debater representação e representatividade. Referenciando o Dogma95 e temperado com um pouco de cinismo, o Dogma Feijoada provocava a indústria com antropofagia satírica e um bom humor à brasileira:

> [...] só os mais atentos entenderam o tom provocativo do manifesto e o seu modo jocoso, chanchadesco e simpático (tão brasileiro e nada europeu, enfim) de tratar de temas sérios. No

> melhor sentido tropicalista, o Dogma Feijoada canibalizou o Dogma europeu e, de quebra, abriu a discussão sobre a possibilidade de um cinema brasileiro feito por negros, sem o rancor e as queixas que caracterizam esses movimentos. De forma direta, objetiva e rápida tentava criar uma agenda mínima para pensar um cinema negro brasileiro. (Carvalho, 2005, p. 97)

Contudo, provavelmente o mais emblemático manifesto audiovisual brasileiro é o influente e inflamável "Uma Estética da Fome" (ou "EZTETYKA DA FOME", seu título estilizado) da autoria de Glauber Rocha. Possivelmente o mais marcante do nosso cinema. Apresentado em 1965 durante um congresso em Gênova e posteriormente publicado na *Revista Civilização Brasileira*, o manifesto é um documento de enorme importância para o movimento do Cinema Novo brasileiro que ocorreu simultaneamente a outros movimentos cinematográficos que se desenvolviam ao redor do globo (como a *Nouvelle Vague* e o neorrealismo italiano).

Apresentado durante o pós-golpe militar de 1964, o manifesto sucede outros filmes que foram integrados ao movimento, como *Rio 40º Graus* e *5 Vezes Favela*. É inegável o caráter artístico e político do Cinema Novo, um movimento que não necessariamente começou com Glauber Rocha ou se resume a suas obras, mas que teve como um dos principais pináculos o seu manifesto.

O Eztetyka da Fome não é um programa de diretrizes e fundamentos propriamente ditos como o Dogma95 e o Dogma Feijoada. É construído mais como um convite à subversão que provoca os artistas a desconstruir seu olhar em relação ao cinema e estabelecer com suas obras contrapontos ao imperialismo cultural estadunidense, suas fórmulas e seus temas prontos, reivindicando a valorização da visão latino-americana e a abordagem de questões e problemáticas brasileiras no nosso cinema:

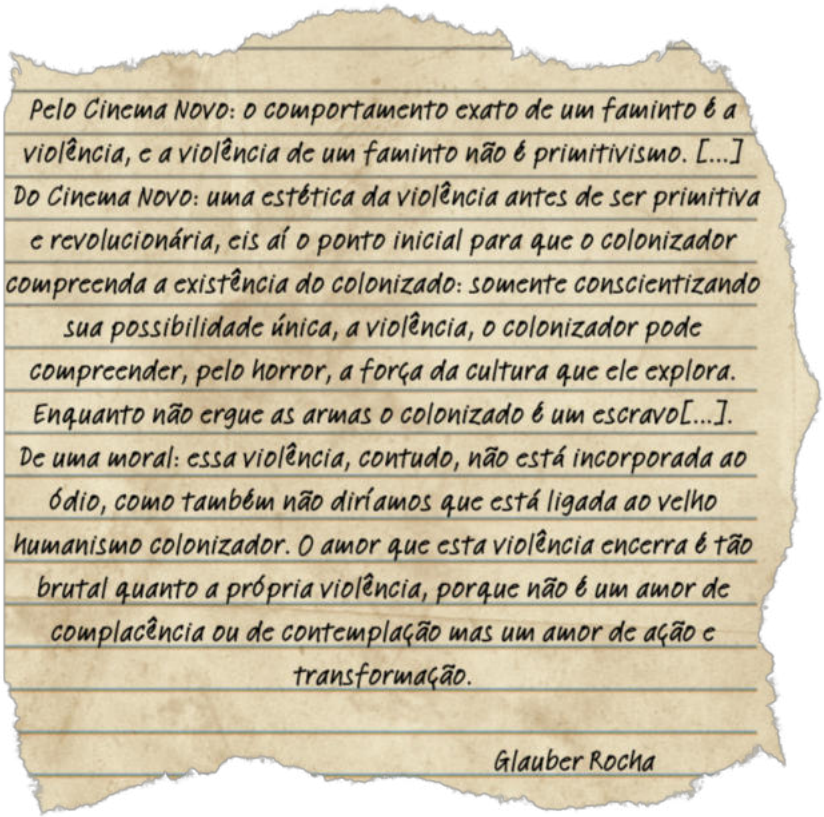
> Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. (Rocha, 1965, p. 1)

Ainda que às vezes pareça que o foco do texto manifeste mais uma reflexão sobre as abordagens do Cinema Novo e o estado da arte cinematográfica na época, é visível a tentativa de Glauber de inspirar reações selvagens e reativas na produção audiovisual brasileira. Em outro trecho do texto, por exemplo, Rocha caracteriza como algo próprio do Cinema Novo uma estética da violência que "antes de ser primitiva é revolucionária". Violência aqui entendida como uma reação, um ato de resistência já que a violência é a única reação possível de um faminto, porém que "não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador." (Rocha, 1965, p. 2)

Com essa proposta guiando sua visão artística, Glauber Rocha produziu diversos filmes na época. Dentre eles *Terra em transe* (1967) o qual, no artigo *Terra em transe como filme-manifesto, uma abordagem possível* de Cláudio Coração, o autor reflete como a obra de 1967 de Glauber Rocha apresenta-se como *o* manifesto em si:

> Então, o ato do manifesto é um libelo que se traduz na força da voz e que se encerra, em larga medida, no texto, na parede, no papel, na história etc. O registro do manifesto é o elemento estético preponderante disso que se fala, que se reivindica, que se aponta, que se imprime. Então, não seria exagero dizer que o manifesto como instância possa se manifestar (com o perdão da redundância) na carne da proposição artística e política, essencialmente pela entonação e pelo regime de voz, vamos colocar assim. (Coração, 2022, p. 101-102)

Ou seja, não há imposições para que os textos fílmicos produzam seus próprios imperativos e fabulem mundos (im)possíveis, materializando em si uma obra que não é simplesmente híbrida, mas algo novo que nasce da experimentação guiada pelo caos criador. O cinema de certa forma canibaliza o estilo textual do manifesto e cospe uma criação outra, sendo assim possível analisar os filmes sob a ótica de um filme-manifesto, onde o discurso político e o chamado imperativo para a ação e transformação social se junta à expressão artística de um jeito indissociável, o que permite uma flexão da obra como um invólucro vanguardista em forma, conteúdo e expressão.


Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. [...] Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo[...]. De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação.

Glauber Rocha

VI – A ARTE DEVE RESISTIR À MORTE

> "Para ser revolucionário, é preciso acreditar ainda em alguma coisa, mesmo onde não há mais nada a acreditar"
>
> (Camus, 2023, p. 91)

"Resistência" é uma palavra comumente vista em contextos de luta por direitos e reivindicações sociais. Mas, afinal, o que significa resistir? Partindo da investigação proposta neste livro, resistir está diretamente relacionado a uma certa rebeldia no processo de criação com a arte e com a produção da existência, isto é, uma vida que insiste em permanecer buscando formas criadoras de manifestar o seu olhar e a sua perspectiva de mundo por uma arte-resistência.

Considerando que aqui a arte funciona como uma ponte entre corpo e resistência, lanço algumas indagações: será que toda arte produzida pelos corpos rebeldes é necessariamente uma arte-resistência? Toda arte-resistência é de fato *resistente*? Resiste a quê? Contra o quê? A favor do quê? Uma arte-resistência é capaz de ensinar através de sua expressão subversiva?

Deleuze em *O ato de criação* usa uma analogia com a qual tenta conceituar o ato de resistir. Considerando a informação "um sistema controlado das palavras de ordem" de uma sociedade, em que contexto a contra-informação teria a natureza de um ato de resistência? O filósofo argumenta que em sociedades totalitárias onde as informações são controladas, deixar vazar a contra-informação que contrasta com a informação e a abala é firmar ato de resistência. Mas a arte não se vale desse valor de informação, segundo o autor:

> A obra de arte nada tem a ver com a comunicação. A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação. Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência. (Deleuze, 1999, p. 13)

O filósofo italiano Giorgio Agamben em um escrito sobre cinema, reflete sobre como a linguagem cinematográfica através de seus próprios mecanismos consegue modelar a realidade em si. O autor cita ainda o próprio texto de Deleuze, *ato da criação*:

> Deleuze certa vez disse do cinema que todo ato de criação é um ato de resistência. O que significa resistir? Acima de tudo significa de-criar o que existe, de-criando o real, sendo mais forte que o fato à sua frente. Todo ato de criação é também um ato de pensamento, e um ato de pensamento é um ato criativo, pois é definido acima de tudo por sua capacidade de de-criar o real.[3] (Agamben, 2002, p. 318, tradução nossa)

Todo ato de criação é uma destruição de mundos, para que haja liberdade de criação de um novo real. Desse modo o ato de criação é um ato de resistência, uma vez que se propõe a criação de novos mundos. Para Agamben, nesse sentido, o cinema se aproxima da memória, uma vez que de certa forma a memória modela a realidade à sua maneira, seria a linguagem cinematográfica então a manifestação em obra de arte dessa capacidade de modelação já que "O cinema não faz sempre isso, transforma o real no possível e o possível em real?"[4] (Agamben, 2002, p. 316, tradução nossa). Produzir com o cinema é criar e brincar com a realidade.

Os corpos rebeldes sobrevivem e resistem aos históricos ataques da máquina de estado e às políticas de morte planejadas e direcionadas para seus corpos. Desse modo, firmam ato de resistência por meio das criações que produzem e das vidas inventadas que vivem. Pode-se compreender a arte-resistência, portanto, como uma "máquina de guerra" dos corpos rebeldes capaz de alimentar microrrevoluções. As linhas rizomáticas dessa obra combinam as enunciações e os agenciamentos coletivos à criação de um docu-

[3] No original: "Deleuze once said of cinema that every act of creation is also an act of resistance. What does it mean to resist? Above all it means de-creating what exists, de-creating the real, being stronger than the fact in front of you. Every act of creation is also an act of thought, and an act of thought is a creative act, be cause it is defined above all by its capacity to de-create the real." (Agamben, 2002, p. 318)

[4] No original "Doesn't cinema always do just that, transform the real into the pos sible and the possible into the real?" (Agamben, 2002, p. 316)

mento que expressa artisticamente a revolta dos corpos rebeldes através do audiovisual. Assim nasce o filme-manifesto. Uma obra audiovisual que expressa a rebeldia de seus autores tanto em conteúdo quanto em sua forma e expressão, de ordem experimental, transgressora e vanguardista.

A característica de resistência arte-política dessas obras, ainda que se iniciem a partir de enunciados individuais, fazem vazar enunciações e agenciamentos coletivos.

> [...] quando a arte e a literatura não se convertem em meros instrumentos de informação ou comunicação, por elas passa uma linha feiticeira, em seus espasmos de criação, por ali se fabula um "povo que falta", uma comunidade de intercessoras e intercessores com quem se possa seguir e lutar, soltar gritos de alegria e rebeldia, produzir afinidades e enunciações coletivas, afirmar a vida em sua singularidade e intensa liberdade [...] (Costa, 2022, p. 6)

Os agenciamentos coletivos desvelam uma característica de organização política, social e afetiva dos corpos rebeldes: a comunidade. Os chamados para ação convertem-se em uma enunciação coletiva nunca uniforme e sempre heterogênea. "Na revolta o homem se transcende no outro, e, desse ponto de vista, a solidariedade humana é metafísica" (Camus, 2023, p. 29). Há força e poder na comunidade para rebelar-se, para resistir às investidas da política de morte e para celebrar a fabulação de existências.

Como o fruto da aninga que passa pelo processo de infrutescência (que diz respeito ao fruto que parece uma só fruta, mas na verdade é um conjunto de frutos que juntos criam uma imagem maior), a comunidade é parte essencial da organização dos corpos rebeldes, para que juntos em movimento mostrem sua força de criação e resistência. Se o fruto da aninga é um fruto considerado "falso" por ser na verdade composto por várias frutas menores, mas é o simbolismo ideal para a organização dos corpos rebeldes em comunidade fortalecida, nunca homogênea em seu meio, respeitando a multiplicidade e a diferença de vidas que compõem esse panorama.

Puchner (2006) em sua tese *Poesia da Revolução,* ou *Poetry of the Revolution* sem tradução brasileira, investiga as origens do

manifesto como texto político. Traçando um panorama histórico que inicia no *Manifesto Comunista*, o autor explora o surgimento de manifestos em diversas partes do globo, observando suas mudanças e incluindo a entrada do estilo nas mais diversas áreas artísticas. Ele ressalta a indissociação da política e da arte e o apelo ao coletivo que nasce desse encontro que ele chama de "arte manifesto":

> [...] uma arte forjada à imagem do manifesto: agressiva em vez de introvertida; gritando em vez de reticente; coletiva em vez de individual. O modernismo radical e a arte de vanguarda devem, portanto, ser considerados uma arte baseada não nas doutrinas e teorias proclamadas nos manifestos, mas na influência formal do manifesto, sua poesia, na arte.[5] (Puchner, 2006, p. 6, tradução nossa).

Nessa perspectiva, de forma objetiva o manifesto é um texto político e indivisível do teor artístico. É arte de afirmação política. "A resistência da obra não é o socorro que a arte presta à política. Ela não é a imitação ou antecipação da política pela arte, mas propriamente a identidade de ambas. A arte é política" (Rancière, 2007, p. 129).

O conceito de filme-manifesto proposto aqui é uma perturbação, uma "máquina de guerra" em estado de devir revolucionário e convite a esse devir. "Faz valer um furor contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho." (Deleuze e Guattari, 1997, p. 8). Uma máquina de guerra capaz de fazer vazar pelos fluxos da arte, atos de resistência e reverberar fissuras nas estruturas dominantes de subjugação de corpos rebeldes, uma arte-resistência que usa da poética da imagem para alcançar seu objetivo através do signo.

[5]No original: "[...] an art forged in the image of the manifesto: aggressive rather than introverted; screaming rather than reticent; collective rather than individual. Radical modernism and avant-garde art must therefore be regarded as an art based not on the doctrines and theories proclaimed in manifestos but on the formal influence of the manifesto, its poetry, on art." (Puchner, 2006, p. 6)

Deleuze afirma que a busca pela verdade do signo parte da violência do encontro com ele. "[...] é preciso sentir o efeito violento de um signo, e que o pensamento seja como que forçado a procurar o sentido do signo" (Deleuze, 2003, p. 22). Uma vez que o signo a princípio é associado a um objeto preexistente e estabelecido no mundo, sua ressignificação pelo âmbito da arte é uma violência, ao passo em que desloca o significado do objeto e nos obriga a buscar um novo sentido para este. Uma profanação do significado canônico do signo.

"Profanação" é um conceito do filósofo italiano Giorgio Agamben, presente no livro *Profanações*, com o qual agora dialogamos neste texto. Agamben afirma que a profanação está associada à desativação do velho uso de um dispositivo, abrindo assim um novo caminho para criar e inventar novas formas de uso para esse dispositivo que precisa ser tornado inoperante de seu uso anterior. O filósofo afirma ainda que esse processo é inerentemente político, uma vez que os dispositivos em seu estado de uso "consagrado" estão relacionados a sistemas de poder. O processo de profanação "desativa os dispositivos de poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado" (Agamben, 2007, p. 61). Dessa forma, pode-se pensar no cinema experimental e mais especificamente, no filme-manifesto, como uma profanação do próprio cinema por exemplo, uma vez que desestrutura o que é clássico, desativando o dispositivo de poder (a fórmula clássica, hollywoodiana, seu apelo só para o entretenimento, etc.) e cria uma nova forma de contar, de ver, criar e aprender com outros mundos, que por sua vez causará reverberações outras em quem for afetado por essa forma de expressão.

Realocar o significado do signo, configura, portanto, uma profanação do seu significado canônico – e, outrora, sagrado –, já que a "passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado" (Agamben, 2007, p. 59). A profanação permite o conhecimento, o apreender através do signo. Desse modo, Deleuze considera que o fracasso em compreender o significado imediato do signo leva à busca pela verdade dele e, portanto, é uma cifra que potencializa o apreender.

> Cada linha de aprendizado passa por esses dois momentos: a decepção provocada por uma tentativa de interpretação objetiva e a tentativa de remediar essa decepção por uma interpretação subjetiva, em que reconstruímos conjuntos associativos. O que acontece no amor, acontece também na arte. É fácil compreender a razão: o signo é sem dúvida mais profundo que o objeto que o emite, mas ainda se liga a esse objeto, ainda está semi-encoberto. (Deleuze, 2010, p.34)

O caráter de cifra do apreender da poética do signo e seu poder de transmutação e ressignificação como aliado de um cinema-manifesto instigante, engajador e subversivo, serve de ponte a outra linha rizomática da obra: a educação. Uma relação entre cinema e educação que vá além do exercício da informação e comunicação, da experiência de ver um filme e somente debatê-lo. Onde o audiovisual apareça como dispositivo de expressão, resistência e criação com a apreensão da linguagem do audiovisual e o uso de uma poética dos signos para construção de manifestos.

Ainda em *Profanações*, Agamben explora a ideia dos ajudantes, que são seres constantes na história da humanidade, em diversas culturas, obras históricas e afins. Os ajudantes estão ali para auxiliar os protagonistas em sua jornada, para auxiliar em seu processo de apreensão e conhecimento mundos. Agamben cita como os ajudantes estão presentes em obras destinadas às crianças, como "gnomos, larvas, gigantes bons, gênios e fadas caprichosas, grilos ou caracóis falantes [...] e outras pequenas criaturas encantadas" (Agamben, 2007, p. 28). Esses ajudantes auxiliam, mas também são muito presentes em obras educativas para crianças.

No capítulo *Elogio da profanação* e em outros momentos do livro, Agamben escreve como as crianças têm uma percepção de magia do mundo que os adultos abandonaram, bem como sua capacidade de brincar e criar, mesmo com itens que não são necessariamente lúdicos,

> As crianças, que brincam com qualquer bugiganga que lhes caia nas mãos, transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias. (Agamben, 2007, p. 60)

Considerando a ideia de Nietzsche do espírito criança, em diálogo com as ideias de Agamben, o devir-criança, é possível então que o cinema possa agir como um desses ajudantes? Não necessariamente uma ferramenta puramente didática, como um instrumento de ajuda, mas sim como um meio para alcançar a apreensão do conhecimento através do signo profanado de um cinema-manifesto?

O corpo é um dos maiores signos do cinema-manifesto. Em destaque, ele está em posição de ataque e defesa. Não mais vulnerável e preso às pré concepções e imagens calcificadas de sua existência. Até para mostrar sua vulnerabilidade, como acontece em *Línguas Desatadas* quando Marlon Riggs se despe em cena. A nudez é por muitas vezes usada como um signo da vulnerabilidade. Quando Marlon Riggs se desfaz de suas roupas nas cenas iniciais de seu documentário, isso acontece após o ouvirmos versar sobre dor, raiva e silenciamento. Ele desnuda-se também de seu medo. É o momento de romper. É o momento de falar. É o momento de profanar, rebelar, desatar. Seu corpo está ali, frágil sim, mas acima de tudo destemido, em devir revolucionário.

Há uma diferença latente em obras audiovisuais que buscam romper com imagens calcificadas dos corpos rebeldes, abrindo espaço para as mais diversas performatividades e fabulações de vida. É também importante observar as estratégias de representação estabelecidas e seguidas durante muito tempo que foram prejudiciais a tais corpos e que até hoje são combatidas. Como esses filmes se afastam das representações estereotipadas e imagens calcificadas tão criticadas durante esse livro? Qual o ponto de ruptura? O que contestam? O que negam e o que afirmam com sua arte?

VII - ENTREGUE-SE AO DEVIR REVOLUCIONÁRIO

Nas obras aqui apresentadas há uma construção na materialidade do documento que não dissocia o discurso político da imagem. Não é nem um nem outro, mas sim os dois, um e outro. Uma estética que é política, uma micropolítica estética, pois tais obras desvelam visões artísticas que buscam convidar ao pensar e ao agir em relação à representação dos corpos. Independente se a obra audiovisual em questão é um filme-manifesto ou não, ela opera em um espaço em que a expressão artística não se separa do corpo político. Tudo que se apresenta já se compõe enquanto ato de afirmação.

O discurso movimenta as cenas e convida a um movimento coletivo de resistência, contraposicionamento e transformação. É um ciclo móvel baseado no tripé *corpo-discurso-obra*, expressão e imagem. A linguagem audiovisual é usada de modo que a construção narrativa e/ou visual se afaste de uma representação limitada, estereotipada e abre espaço para a reconstrução daquele corpo e o traslado do significado de ponto a outro. É por essa razão que a performatividade do corpo (e não sua representação) é também um dos maiores signos do filme-manifesto.

É importante notar que essa é uma tendência que se fortalece quando os corpos rebeldes conseguem reivindicar seu espaço nos meios de comunicação de massa (um espaço reivindicado com bastante rebeldia). Com maior democratização ao acesso junto do avanço tecnológico, de certa forma o audiovisual ficou mais "democrático" de se produzir e de alcançar outras pessoas. Entretanto, essa democratização não é plena e sua qualidade técnica não é universal, bem como nem todo audiovisual produzido é sempre um convite à transformação social.

A arte pode fabular mundos, desenhar portas, abrir janelas para existências e realidades outras. Tudo passa pela ideia e pelo filtro do maestro criador da obra. Como o corpo se compõe através das imagens de um filme. Como um artífice criador ele desconstrói e reconstrói concepções sobre si e sobre o outro. A representação é um movimento em falso que alimenta concepções rasas sobre o

corpo alheio de forma vil e violenta e tem sido uma ferramenta de poder há centenas de anos. É o olhar na sua relação com a arte que coloca os corpos rebeldes em uma posição de outridade.

Falando do ponto de vista étnico-racial, historicamente desde a colonização o imaginário do corpo negro e indígena foi majoritariamente representado e decalcado a partir do olhar dos colonizadores e, portanto, da camada que mais detinha poder econômico e simbólico. Esse olhar vem acompanhado de um vício de representação, que tem como pilar o estereótipo, que age como uma forma de reduzir um grupo social à características simplificadas e superficiais, minando sua subjetividade e complexidade (o negro como animalesco, violento, hipersexualizado; o indígena como preguiçoso, submisso ou selvagem; homossexual como promíscuo, trágico ou o assexuado engraçado para citar alguns exemplos de representações estereotipadas).

Quando Beatriz do Nascimento em uma entrevista comenta que a história do Brasil foi escrita por mãos brancas e ao falar do negro e do indígena essa história é sempre "performada", (ou seja, maquiada) é sobre as artimanhas da representação que a autora fala. A representação como ferramenta de manutenção do poder é vista em todas as áreas do conhecimento e da arte. Da antropologia à literatura. Um dos exemplos mais infames presentes no cinema ocorre ainda na formação da linguagem como arte com o violentamente racista *nascimento de uma nação* (1915), filme americano sobre o período da guerra civil que vangloria a imagem da ku klux klan e apresenta os personagens negros (interpretados por pessoas brancas praticando *blackface*) como vilões selvagens e violentos que devem ser excluídos e erradicados.

Não é necessário regredir tanto no tempo, em 2000 Joel Zito Araújo lança o documentário *A Negação do Brasil* onde estuda os papéis dados a atores e atrizes negros na mídia, especificamente nas telenovelas brasileiras. Enquanto às mulheres negras é relegado o local da cozinha, da empregada doméstica, os homens negros representam homens violentos associados à criminalidade e vilania.

Vale a pena citar um movimento mais recente de reivindicação e retomada associado ao rompimento com a representação de

corpos trans e travestis. Não só quanto a forma como seus corpos são representados na mídia e na cultura, mas também na presença física. A comunidade trans, indubitavelmente uma das parcelas mais marginalizadas da sociedade, se mobiliza há tempos contra a prática do chamado *transfake.* Segundo Renata Carvalho, atriz e pesquisadora travesti brasileira, o *transfake* nasce do momento em que atores e atrizes cisgêneros interpretam personagens trans. Este fato é apenas a ponta do iceberg, uma vez que a problemática geralmente começa nos autores da obra, provavelmente construída por corpos cisgêneros que não necessariamente se sensibilizam com a alteridade trans e como representam aqueles corpos. Segundo a própria Renata em entrevista para um site:

> As narrativas mais comuns na arte para travestis e transexuais são a criminal, em que nós somos colocadas como perigosas; a sexual, do pornô, que eu costumo dizer que é o único lugar onde o nosso corpo é aceito completamente; a da estética, em que mulheres trans são ligadas a uma imagem muito masculina e homens trans atribuídos a imagens femininas; a da farsa, que reforça que somos uma mentira; a do segredo, que sempre tem algo a revelar e esconder, a surpresinha; a da doença, sempre nos associando a um corpo doente e causador de doença, muito pela aids; e, por fim, a narrativa do erro, que retrata um corpo errado, que precisa de ajuda médica ou divina" (Carvalho, 2021)

Renata ainda afirma que a representação do corpo *trans* por um profissional cisgênero reforça a concepção do imaginário popular de que pessoas trans são corpos que fingem pertencer a outro gênero: "Quando um ator como Rodrigo Santoro faz uma personagem trans e, na vida real, ele continua como Rodrigo Santoro, isso reforça a ideia de que somos homens de saia" (Carvalho, 2021).

A discussão sobre o *transfake* é relativamente recente e conseguiu pautar um debate importante e urgente sobre representatividade de corpos. Considerando suas características, é seguro afirmar que o *transfake* cai na aba da *representação* e não da performatividade, uma vez que está relacionado tanto às representações e construções estereotipadas sobre o corpo trans na sociedade, quanto a uma barreira fisicamente imposta aos corpos trans de não repre-

sentarem a si próprios. Felizmente, corpos trans estão conseguindo (com muita rebeldia) reivindicar esse espaço e pautando questões sobre representação, ainda que haja muita interferência e hostilidade. Não é por falta de iniciativa de profissionais trans e travestis, mas pela constante perseguição às suas pautas e seus corpos. A presença dos corpos trans e travestis na mídia ainda causa alvoroço, em grande parte pelo lugar de marginalização imposto reforçado pela representação midiática.

Ainda que o debate sobre representação e representatividade tenha avançado, essas reivindicações não são recentes, como visto no próprio *Línguas Desatadas* (1989) Marlon Riggs, que já criticava a imagem construída pelas piadas e pela cultura popular dos corpos negros e LGBTI+. Em um movimento de rebeldia (primeiro de amar seu corpo e depois de falar através de sua arte), Riggs desloca o significado de um corpo negro e LGBTI+ e o humaniza. Ainda que perpasse pelas violências às quais aqueles corpos estão socialmente à mercê, *Línguas Desatadas* celebra aquelas vidas e existências, convida à luta e ao amor.

A revolta e a rebeldia se manifestam na imanência da obra de arte que ressignifica o corpo rebelde, a performatividade do corpo rompe com a imagem distorcida da representação e ativa processos de um devir revolucionário. O campo do audiovisual, dessa forma, torna-se um modo de enfrentamento e um território de transformação e de produção de devires revolucionários onde o corpo enquanto signo produz suas enunciações coletivas, afirma seus imperativos e convida à transformação. Convoca outros corpos a erguerem suas vozes em um ato de resistência e experimentarem a rebeldia de um devir-revolucionário com a experiência do filme. As linhas fogem, espalham-se. Os convites agenciam um coletivo que vê na arte uma possibilidade de criação e de vida, de enfrentamento e resistência, tecendo uma verdadeira máquina de guerra. Máquina que transborda até a criação artística e vaza para a vida, para tudo que se produz.

Reconhecer no cinema seu caráter provocador de fazer pensar, para além de uma instrumentalização didática. Abandonar a simples ideia de representação de corpos e realidades, uma vez que o cinema é capaz de "pensar sobre si mesmo e contra si mesmo,

consciente de que não é a *representação* do mundo, mas a *proposição* de mundos" (Almeida, 2014, p. 226,), e assim perceber na rebeldia e performatividade do corpo uma profunda dimensão pedagógica e possibilidades outras do aprender com os signos.

Em *Sobre o teatro*, Deleuze fala sobre representação e o devir-minoritário possível a partir do rompimento com as esferas de poder e representação. O devir-minoritário é, portanto, um processo análogo ao da performatividade do corpo e por si um destino para a expressão manifestar-se em contraviolência.

> E a função antirrepresentativa do teatro seria constituir uma figura da consciência minoritária, tornando atual uma potencialidade, o que é diferente de representar um conflito. Deste modo, se nesse caso a arte não exerce mais poder é porque, participando da criação de uma consciência minoritária, ela remete a potências do devir, que pertencem a uma instância diferente do domínio do poder e da representação, ao possibilitar que se escape do sistema de poder a que se pertencia como parte da maioria. (DELEUZE, p. 7, 2010)

A performatividade do corpo rebelde se comunica com o devir-minoritário em mesma instância que o devir-minoritário é manifesto como um devir-revolucionário, já que se afasta da manifestação de poder opressora e ganha liberdade de criação, tanto artística quanto de existência. A "maioria" não está relacionada a um valor quantitativo, mas sim uma percepção social do que é minoritário em "relação ao padrão constituído pelo Homem-branco-cristão-macho-adulto-morador das cidades-americano ou europeu contemporâneo" (Deleuze, 2010, p. 18). Pode-se dizer então que toda arte que desvia do padrão normativo, fixo e majoritariamente estabelecido, é potência de um devir minoritário

Rompendo com os processos de poder e se manifestando através de uma arte-resistência, o devir-revolucionário da performatividade encontra no audiovisual um território possível para expressar tal multiplicidade e viver tais linhas de fuga. Esse é também um movimento contra-violento dos corpos rebeldes no campo artístico, político e social, não como aparelho do estado, mas em sua máquina de guerra voraz, sedenta pela criação e fabulação de si e pronta para defender sua vida. Em diálogo com esse pensamento de Gilles

Deleuze, a dimensão pedagógica do campo do audiovisual, como pensado por Celso Luiz Prudente, surge como uma linha de criação e resistência que enfraquece as representações vigentes dos corpos rebeldes, estabelecendo um parâmetro positivo de representatividade e, portanto, performatividade. Esse processo ocorre quando há o deslocamento do lugar de marginalização desses corpos em estado de devir-minoritário, imprimindo suas performatividades múltiplas em suas obras audiovisuais:

> No projeto cinematográfico em que o negro vai para além da posição de protagonista, sendo sujeito histórico, na medida em que reescrever com a objetiva a sua própria representação, inspirando assim as minorias como um todo na luta contra a euro-heteronormatividade, que foi dada pela imagética de dominação do euro-hétero-macho-autoritário. (Prudente, 2018, p. 105).

O padrão que nos aprisiona, o normativo que tenta controlar os corpos rebeldes, é representado pelos ideais do euro-hétero-macho-autoritário, como citado por Prudente. Criar vida e arte de encontro a esses ideais de dominação é criar modos de enfrentamento. É possível pensar a dimensão pedagógica não só para os cinemas negros, mas em todo cinema feito por corpos nas escruzilhadas da existência que objetivam romper com as estruturas doentes e opressoras vigentes. Há um indubitável poder e uma contribuição cultural e social imensas que promovem o enriquecimento da sociedade democrática ao desconstruir estigmas que outrora eram regras, para aprender com as alteridades e as perspectivas das diferenças.

Um exemplo a ser citado é o dos cinemas indígenas. Diversos cineastas indígenas em atividade referem-se ao uso do audiovisual como "uma demarcação de telas", uma oportunidade de expressar a cultura e a identidade dos povos originários autenticamente, longe dos processos de estereotipização calcados historicamente pelo olhar não-indígena no audiovisual. Para além das problemáticas representações, a participação de profissionais indígenas é pífia em tais produções (tanto na frente quanto atrás das câmeras), onde por muitas vezes são empregados atores não-indígenas caracterizados de forma caricata para representá-los. Há inúmeros exemplos desta

representação vistos em novelas, filmes e séries. A demarcação de telas, portanto, funciona como uma demarcação de suas existências, tanto enquanto diversidade de povos bem como de profissionais e artistas do audiovisual nas mais diversas funções.

Alberto Alvares, cineasta Guarani Nhandewa, em seu trabalho de conclusão de curso escreve sobre o processo de romper com tais imagens cristalizadas dos indígenas. Ele afirma que "invertemos o ponto de vista da câmera e produzimos nosso próprio registro, transmitimos ao mundo nosso olhar. Deixamos de ser 'caça', e nos tornamos caçadores." (Alvares, 2018, p. 7). O processo citado por Alvares de tornar-se "caçador", é análogo ao abordado anteriormente onde os corpos rebeldes abandonam o lugar de objeto e retomam o lugar de mestres artífices de suas próprias narrativas.

Na fala de diversos cineastas indígenas como Alberto, fica impressa a importância do audiovisual como um documento de registro histórico da memória e da cultura de seus povos. Contudo, a intenção não é necessariamente produzir para exportar, é um olhar que antes de tudo valoriza onde e com quem o filme está sendo construído. Alguns deles citam casos em que os mais velhos do povoado têm muito conhecimento que vai se perdendo durante o processo de fragmentação cultural e do impacto geracional. Nesse sentido, o audiovisual registra o conhecimento acumulado que constitui a identidade cultural desses povos, permitindo que a sabedoria dos mais velhos, que são verdadeiras bibliotecas humanas, não se perca. Como é no caso do filme *Os verdadeiros líderes espirituais* (2014), dirigido pelo próprio Alberto e que acompanha o cotidiano de alguns líderes espirituais mais velhos do povo ao qual ele pertence.

Périgo e Prudente (2020), escrevem sobre esse importante aspecto do cinema como dispositivo de registro cultural, em um artigo que explora as frutíferas contribuições da dimensão pedagógica do Cinema Negro para o etnoletramento na educação básica, que funciona como poderoso aliado de povos tradicionais para sensibilização do olhar de suas identidades culturais e seus costumes, além de uma enriquecedora contribuição e troca pelo registro das epistemologias e cosmovisões:

> Nesse sentido, a arte cinematográfica apresenta diferentes dimensões epistemológicas e permite, na temporalidade, relações atemporais, como tem sido demandada, por exemplo, no processo religioso, possibilitando a populações ribeirinhas e, notadamente, quilombolas a comunicação com as suas ancestralidades, cultivando sua força vital pelo resgate de identidade sob uma perspectiva ontológica, na qual se humanizam em relação paradigmática com ancestrais como Orixás, Iaras, Xangôs, entre outros. (Périgo e Prudente, 2020, p. 423)

Para além de um aparato de registro da identidade cultural, o audiovisual também funciona como importante instrumento de denúncia. Por sua capacidade de comunicação e facilidade de acesso, principalmente com a popularização dos *smartphones* que oferecem ferramentas tanto de gravação como edição de vídeos, o audiovisual tornou-se uma poderosa arma para denunciar as violências e intimidações que os povos indígenas sofrem.

Portanto, o cinema indígena adquire uma inerente característica de resistência, uma vez que opera na contracorrente das expectativas dos não-indígenas, desafiando os lugares aos quais grupos étnico-raciais são colocados. A experiência do cinema indígena possibilita a abertura de uma nova perspectiva de leitura de seu processo histórico-cultural e serve de denúncia das violências que ameaçam suas vidas. "É mais uma revolta do olhar que uma revolução. É um olhar que não aguenta mais a mesmice." como afirmado por Ailton Krenak (2016), líder indígena e autor de diversos livros.

No entanto, é necessário evitar aqui as generalizações: não está sendo dito que os artistas indígenas não conseguem produzir seguindo os padrões clássicos do fazer cinematográfico. Referindo-se à quantidade massiva de documentários feitos por cineastas indígenas, Ítalo Mongconãnn, cineasta Xokleng/Laklãnõ, ressalta a importância do audiovisual indígena de diversificar-se e alcançar um número maior de espectadores a partir de "diversos gêneros cinematográficos, para assim, termos mais visibilidade e sermos vistos como parte da produção cinematográfica brasileira" (Mongconãnn, 2021, p. 27). Uma visão que dialoga com a fala de Ariel Kuaray, cineasta Mbyá, em que é possível perceber que mesmo

quando não se trata de documentários, o jeito de perceber a narrativa ainda é diferente. Ariel fala sobre o desejo de adaptar uma parte da mitologia de seu povo para o cinema: "Eu falo ficção porque o cinema ocidental colocou esse nome. Mas para nós, não existe ficção ou realidade." (Kuaray, 2018, p. 159)

É importante considerar o audiovisual um catalisador do pensamento crítico, investigando as potencialidades de sua profanação e desativação de sua constituição antiga como ferramenta de poder, em prol do processo de desconstrução do olhar e reconstrução do corpo no audiovisual. As obras dos cinemas negros e indígenas apresentam, portanto, múltiplas possibilidades. Questões como preservação e conscientização em relação ao meio ambiente, denúncias e reivindicações, o resgate histórico de figuras e movimentos outrora apagados e das nossas raízes, luta por direitos seja à terra ou à vida, conflitos geopolíticos, processos históricos que levaram à persistência e resistência, cosmovisões diversas e suas particularidades… O desafio, portanto, é a desmistificação da própria linguagem cinematográfica e a desconstrução do olhar em relação ao cinema, para que se perceba a contribuição cultural e pedagógica de filmes que não se encaixam em uma estrutura padrão e clássica, e que não instrumentalizam o uso do cinema como ferramenta de apoio pedagógico, mas sim valorizando sua linguagem e forma de construção política-artística.

Ao se tratar de cinema ainda há certos equívocos e desconfianças, muito em parte pelo audiovisual como um todo ser visto como mero produto de entretenimento e não material de potencial artístico ou de outras competências, como por exemplo, a pedagógica. É fato que o audiovisual faz parte de uma grande indústria cultural que, como basicamente qualquer outra área da nossa sociedade, opera seguindo a lógica do lucro. O maior exportador do mundo e principal líder quando se fala de cinema é os Estados Unidos e sua soberana indústria hollywoodiana.

Para apresentar alguns dados recentes, em 2019 o filme *Vingadores: Ultimato* ocupou mais de 90% das telas de cinema do país inteiro[6]. No final de 2022 filmes hollywoodianos ocupavam

[6] Disponível em: https://cinepop.com.br/vingadores-ultimato-ocupa-quase-to-

em torno de mesma quantidade, principalmente a sequência de *Avatar* (2009) com 72%[7] de todas as salas. Além da presença e popularidade inegáveis de produções hollywoodianas no nosso cotidiano e nos meios de comunicação em massa, influenciados pelos algoritmos do que é preciso uma obra ter para ser sucesso.

Os cinemas que independem das grandes redes de exibição e projetam o circuito alternativo do audiovisual são escassos e geralmente sofrem para conseguir se manter. Poucos filmes conseguem furar essa bolha. O sucesso recente do filme *Ainda Estou Aqui* (2024) é louvável, mas uma exceção, impulsionado pela aclamação internacional do longa brasileiro e suas indicações ao Oscar. Como se o cinema nacional precisasse de validação externa (e especificamente estadunidense) para ser valorizado. O problema é: nem todo filme brasileiro irá concorrer ao Oscar, ou terá condições orçamentárias para autopromoção como o filme de Walter Salles.

Fato é: o cinema hollywoodiano ocupa grande parte não só dos espaços físicos, mas também do imaginário popular. Este tipo de cinema, por mais que tenha alguns produtos divergentes, é baseado em uma estrutura clássica e palatável. Infalível e sem grandes desafios de apreensão. Sua hegemonia solidifica uma fórmula específica no imaginário. Essa receita pronta de como contar uma história torna-se o padrão, um parâmetro a ser seguido. E o que não se enquadra nesse padrão não é agradável, não é bom. O cinema estadunidense, assim, vira praticamente a definição do que é o cinema em si. O seu sinônimo.

Com esse processo, ao cinema é atribuído também um caráter exclusivamente de entretenimento, o descaracterizando de suas qualidades que envolvem o pensar e o provocar. Essa descaracterização impede a dimensão pedagógica do cinema de ser acessada, uma vez que, se o produto audiovisual não seguir fórmulas ou se restringir à instrumentalização didática de algum tema específico, a obra pode não ser vista como útil ou pedagógica.

---

das-as-salas-de-cinema-no-brasil-e-gera-polemica-209698/. Acesso em 2 de jun. de 2025.

[7] Disponível em: https://oglobo.globo.com/blogs/ancelmo-gois/post/2022/12/hollywood-domina-quase-90percent-das-salas-de-cinema-no-pais-sem-cota-de-tela-filmes-brasileiros-estao-condenados.ghtml. Acesso em: 2 jun. 2025.

> Como distração ou passatempo, o cinema se converte numa espécie de intervalo, de afrouxamento, de descanso entre atividades sérias, importantes, significativas. Subtrai-se, assim, sua possibilidade de pensar, inclusive de pensar contra si mesmo. Transformado em ilusão, como se sua função fosse apreender ou representar o real – tarefa que será sempre falha, trate-se de cinema, fotografia, literatura, ciência ou filosofia –, é-lhe vedado o exercício do questionamento, da desestabilização, do estranhamento, da contestação. (Almeida, 2014, p. 225)

Maneiras de contar histórias que fogem do padrão também são enriquecedoras para a identidade cultural de um país. Um diretor do interior do estado do Pará que constrói uma narrativa particular de seu lugar, vai contá-la de um jeito que nem sempre pode comunicar-se com uma estrutura clássica hollywoodiana. Pois talvez o que aquela narrativa específica precise, não é o que *Hollywood* tem a oferecer.

É importante, portanto, ressaltar essa dimensão do cinema como um território de experimentação e criação onde a descoberta e a construção de novas possibilidades de vida é uma constante. Onde é possível adentrarmos mundos desconhecidos, com os quais aprendermos. Não necessariamente de um jeito instrumentalizado ou demasiadamente didático, mas que apresente os corpos (e os mundos que habitam) de forma complexa. O cinema como um espaço amorfo e flexível, moldado de acordo com os desejos do autor, expressando sua mais plena subjetividade em aliança com o outro.

VIII - DESATE OS NÓS E AS LÍNGUAS

Uma das principais referências para este livro e seu principal germinador, é o documentário *Línguas Desatadas* (1989) de Marlon Riggs (1957-1994), multiartista e ativista negro e homossexual que dedicou vida e obra a explorar pelo audiovisual as complexidades envolvendo a negritude, sempre em interseção com a afirmação da diferença. O filme funciona como uma linha rizomática de tudo tratado até aqui: é experimental, vanguardista e usa da arte para afirmação da singularidade. O discurso movimenta as cenas na obra durante todo o filme. O filme é um manifesto em si.

Sequência inicial de *Línguas Desatadas* (1989)



Fonte: Produção de Marlon Riggs. Captura de tela.

Convites à rebeldia e imperativos à insurreição coletiva como "Nós podemos fazer uma revolução juntos" (seja através da luta ou através do amor) não são estranhas à *Línguas Desatadas*; há a presença do corpo afirmando sua singularidade por imagens, pela dança, por performance ou por poesia; insurreições e performati-

vidades do corpo negro potencializadas pelo sentimento de raiva, dor, mas não só: há a celebração da protagonização de corpos negros, afrolatinos, trans, bem como a valorização da expressão cultural – na época *underground* – do *ballroom* e as formas daquelas pessoas se comunicarem.

> De irmão para irmão. Desde o primeiro minuto de Línguas Desatadas o diretor enuncia um desejo de coletivização de uma experiência que será apresentada ao longo de toda a narrativa. Mais que um anseio pelo coletivo, há um exercício de conexão entre pares. Irmãos. Riggs lança seu olhar e sua mensagem para este grupo social, homens negros, tanto na repetição constante da frase "brother to brother" quanto na escolha das imagens que abrem o filme, onde estes homens negros interagem aleatoriamente em espaços públicos. (Silva, 2021, p. 58)

O próprio título do documentário faz uma alusão a um imperativo: romper o silêncio da fala e, portanto, da expressão. A fala enquanto ato de expressão é ponto importante a ser destacado. Uma das estratégias usadas contra os corpos rebeldes é justamente a do silenciamento, afinal sem fala o corpo não pode criar, opinar, denunciar. Esse silenciamento é imposto e se torna um mecanismo de autodefesa, como o próprio Riggs caracteriza no documentário: uma faca de dois gumes. Um silêncio que é "meu escudo, minha máscara e minha espada. Me protege e em troca me dilacera. E eventualmente consegue me convencer de que minha voz não merece ser projetada ou ouvida." (Pantoja, 2021, p. 20-21). A boca, de certa forma, também vira instrumento de poder, pois a "impossibilidade da fala é a impossibilidade de se expressar e ser ouvido. A impossibilidade de ser um sujeito." (Pantoja, 2021, p. 21).

> Desde seu título, Línguas Desatadas evoca os diversos usos da boca, enquanto instrumento de libertação, reivindicação, violência e prazer. É a boca que profere xingamentos de colegas, nos filmes ou nas igrejas, em diferentes planos, detalhes de pessoas brancas e negras pronunciando ofensas como *homo, faggot, freak, motherfucking coon, niggers go home, uncle tom, punk*. Entretanto, é a boca que beija, chupa, unge o corpo do ser desejado e amado. É a boca que profere o encantamento e a chamada para comunhão entre pares. A boca que cospe e que beija. (Silva, 2021, p. 36)

É o desatar da língua, motivado pela revolta que leva à rebeldia da expressão. Um desatar que rasga o silenciamento do racismo, da homofobia, da transfobia. A boca que grita e que deseja e não mais permite ser amordaçada. É também a boca que convida, para que mais corpos entrem nessa dança, para que mais corpos se revoltem e descubram sua voz e enfim se expressem.

Cena de Línguas Desatadas (1989)



Fonte: Produção de Marlon Riggs. Captura de tela.

Os convites à revolução ou a produção de um devir revolucionário a princípio não apontam para uma guerra contra o sistema. Primeiro há de ser feita uma revolução pessoal, interna. Reconstruir sua identidade e abandonar as personas criadas para e por uma sociedade que martela estigmas e marginaliza sujeitos que desviam do padrão social. O documentário é costurado por experiências pessoais, tanto de Riggs, quanto de outros sujeitos pertencentes à comunidade LGBTI+ negra, que sugerem a reconstituição da identidade após a negação das estruturas dominantes. O ato revolucionário é a afirmação da diferença, é o autoamor. É não simplesmente expor as violências que aqueles corpos sofrem, mas celebrar a existência e o protagonismo de corpos LGBTI+ negros, bem como suas manifestações culturais, reivindicando um lugar para aqueles corpos que fuja do sofrimento perpétuo.

Cena de Línguas Desatadas (1989)



Fonte: Produção de Marlon Riggs. Captura de tela.

Riggs lança um olhar crítico e problematiza as cobranças e os preconceitos advindos da sociedade patriarcal, racista e machista e seus regimes de poder, controle e dominação aos quais temos que sobreviver. Se por um lado ele descreve a homofobia e a heteronormatividade em meio à comunidade negra, por outro ele tem de enfrentar o racismo no meio LGBTI+. Mas afinal o que significa ser negro? O que significa ser gay? O que significa ser homem? Todos esses termos e nomenclaturas trazem consigo uma definição com carga cultural pesada, influenciadas pelos processos históricos que todos conhecemos. De certa forma, renegar essas estruturas e reconstruir outras identidades no reconhecimento da diferença é um ato impregnado de violência.

Cena de Línguas Desatadas (1989)



Fonte: Produção de Marlon Riggs. Captura de tela.

Em *Línguas Desatadas*, Marlon Riggs coloca o corpo preto e *queer* na posição de protagonismo, de modo político, feroz e afirmativo. O filme desloca o sentido comumente visto de um corpo à princípio representado como marginal, perigoso, estigmatizado. Um símbolo da revolução que começa internamente e é capaz de abalar estruturas inteiras. Naquele momento o próprio corpo torna-se um signo. Riggs rompe com estruturas violentas de forma contraviolenta. Mas a natureza dessa contraviolência é indubitavelmente revolucionária.

A obra profana com ousadia o dispositivo cinematográfico, usando o caos artístico criador na construção do filme. Vemos os corpos rebeldes em cena dançando e desatando as línguas, expressando seu devir-minoritário. O diretor os deixa livres para criar e a câmera parece ser um canal místico e transcendental. *Voyeurístico* não em função de tornar exótico ou fetichizar esses corpos, mas na pulsão erótica não-sexual que só o audiovisual é capaz de construir. Um agenciamento baseado na excitação de ver um corpo rebelde se libertando, nascendo. Somos transportados para aquelas ruas, para as batalhas de dança, para o breu. *Línguas Desatadas* é um filme extremamente influente no meio vanguardista do cinema, em especial no cinema experimental produzido por corpos LGBTI+ porém não só nesse meio.

Traçados (2020), acompanha Leo: um jovem artista negro, amazônida e periférico estudante de artes visuais, às vésperas de

sua primeira exposição. O curta explora aspectos do cotidiano do personagem que está aprendendo como quer se expressar, tanto artisticamente como no mundo e pincela violências que um corpo como o dele sofre, como a hipersexualização do corpo negro e a homofobia no antro familiar. Entretanto, a pulsão do filme está ligada à relação de Leo com a arte e o afeto.

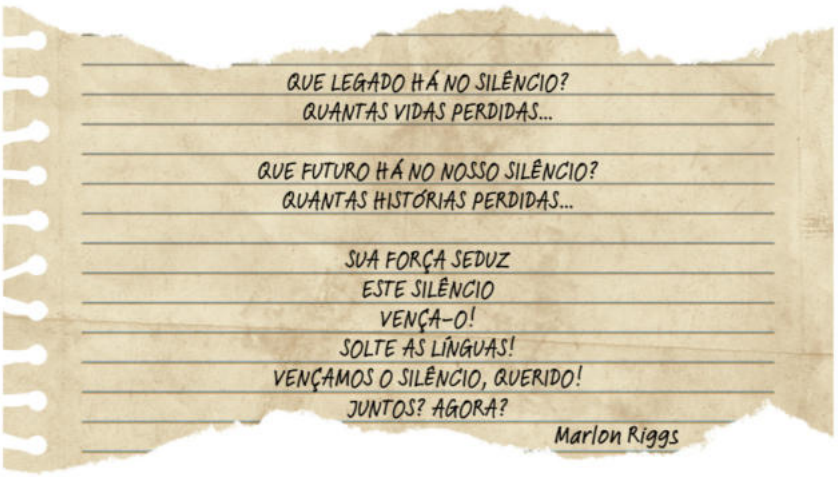
Usando uma analogia com a busca de seu "traço", Leo ainda tenta descobrir quem é, como quer manifestar sua existência no mundo e o que criar com sua arte. Na cena mais impactante do curta, Leo foge, às pressas de um possível agressor, enquanto a ilustração que ele fez para sua primeira exposição (uma homenagem a um conhecido que sofrera um crime de ódio), ganha vida em seu quarto e… dança. Como se aquele corpo, agora ancestral o estivesse protegendo. Leo abre a porta e chega em casa, são e salvo. É recebido por sua mãe, que se desculpa com ele por uma fala ofensiva elogiando seu cabelo. A motivação de sua ofensa denotava muito mais desconhecimento e incompreensão do que ódio de fato. Leo termina o filme sorrindo.

O afeto e a arte em *Traçados,* são a expressão da contraviolência de Leo, as estratégias que o personagem traça para sobreviver em um mundo tão hostil a corpos como o dele. Bem como é também a estratégia do autor do filme para criar narrativas que dessa forma, se configuram como contraviolentas em si, uma vez que rompe com imagens estereotipadas de corpos rebeldes, buscando outros destinos que não o sofrimento.

O legado de *Línguas Desatadas* que perdurou após *Traçados* respinga ainda em *Sangria* (2024), curta-metragem do mesmo autor que reflete sobre arte e violência pela visão de mundo de dois homens negros se conhecendo durante uma noite. O objetivo da história, por outro lado, não é expor esses personagens a situações violentas, tampouco os condenar a elas. Nos dois curtas, cada um à sua forma, é proposta uma reflexão sobre arte e representação, agindo como uma construção de estratégias de enfrentamento para que esses corpos negros estejam presentes em outras narrativas.

Ainda que não necessariamente profanem o dispositivo cinematográfico de forma avassaladora, os dois curtas podem ser consideradas micro-manifesto, tanto pelo seu conteúdo artístico-

-político, quanto por atuar em uma linha feiticeira bem longe do cenário hollywoodiano, em território amazônico. São reflexos do contato não só com a obra de Riggs, mas com toda uma forma de construir um cinema reativo e consciente. Artístico e político. Estético e poético.





PARTE III: ARTE, AFETO E EXPERIMENTAÇÃO

PELO FIM DO AMOR - UM MANIFESTO

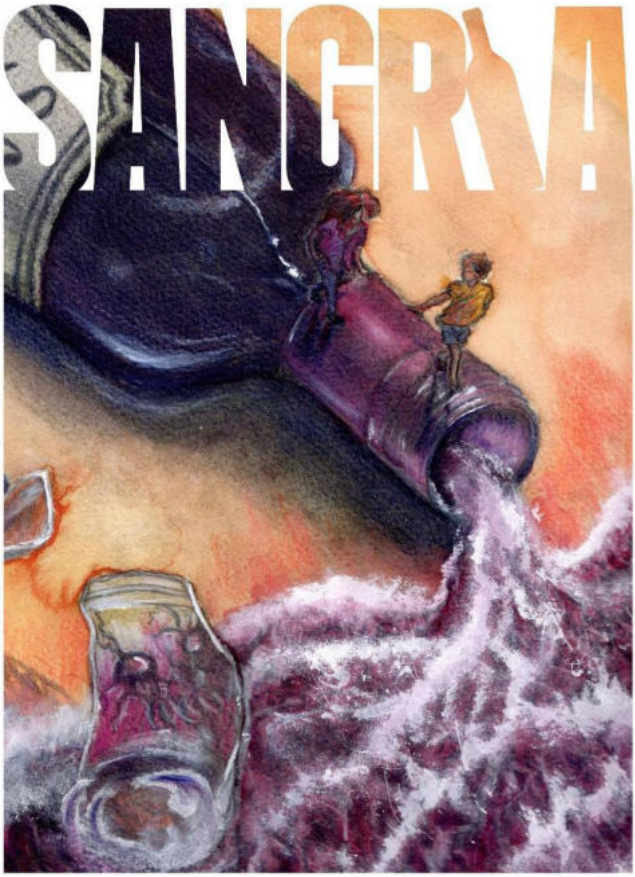
Do chão, não sei de quão alto eu caí.
Só sei que aqui conheci a sede.
Quando me encontrou vagando você me apontou estrangeiro. Disse que eu era um alienígena entre os homens. Eu não sabia o que era um alienígena, muito menos um homem, mas aceitei minha condição. Você disse que me ajudaria.
Enquanto isso, a sede me corroía.
Eu não sabia por que precisava,
Eu não sabia que gosto tinha,
Eu só sabia que precisava saciá-la.
Foi você quem deu nome à minha aflição e contou que o que eu queria era água. Que a água era insípida, incolor e indolor. Que curaria minha sede e me tornaria menos alienígena e mais homem.
Você me ofereceu, mas eu não conseguia. A água me repelia. Era algo anatômico, você disse. Mas eu estava disposto a fazer de tudo, até barganhar a alma que eu nem sabia que tinha.
Minha pele era um manto hidrofóbico, só ao ser mutilado eu seria capaz de sentir, de provar, de saciar minha sede e assim eu o fiz.
Você chamou essa água de amor.
Pedi pra que me apresentasse sua fruta mais doce.
Você me ofereceu o néctar mais amargo.
E eu aceitei esse amor.
Em troca da água, com uma agressividade sutil, você pediu para que eu andasse diferente, falasse diferente, existisse diferente. Mais homem, menos alienígena.
E eu aceitei esse amor.
Pediu pra que eu me vestisse como os outros,
Que eu me portasse como os outros,
Que olhasse como os outros,
Que desejasse como os outros…
E eu aceitei esse amor.
Ainda assim a água doía.

Quando viu que talvez eu não soubesse ser tão homem assim,
você pediu pra que eu sorrisse enquanto ria de mim. Enquanto me
desrespeitava, me agredia, me matava, porque o amor era assim.
E eu… aceito esse amor?
Se é esse o amor que você tem a me oferecer, eu prefiro a sede.
Prefiro ser nômade e menos homem. Eu não vou mais desejar a
água que me rejeita.
Eu quero a morte do amor.
Sua profanação, sua obliteração
Pra que assim o amor possa ser reconstruído, sonhado, fabulado
De tal modo que se precise inventar outro nome
De tal modo que esqueçamos seu gosto, sua coloração, sua dor
De tal modo que não mais seja desejado o amor em dolor
Eu quero a morte do amor
Eu não vou desejar um amor que me rejeita
Eu não vou desejar um amor que me rejeita
Eu não vou desejar um amor que me rejeita

Rudyeri Ribeiro

IX - BRINDE A IMORTALIDADE DO CORPO REBELDE

Poster do curta-metragem cametaense “Sangria”



Fonte: acervo artístico de Matheus Siqueira

Em 2023, o projeto do curta-metragem *Sangria*, inscrito em um edital de fomento audiovisual estadual, foi aprovado. Foi um desafio feroz e apaixonadamente abraçado por diversos artistas cametaenses. Foram três meses entre preparação e filmagem e mais

alguns meses para a finalização do curta. Apesar de momentos de turbulência durante a rápida e ágil produção (como de costume nas produções independentes), concebemos um belo e significativo filme que até hoje está rendendo frutos.

É impossível não romantizar as coincidências que ocorreram durante a produção e a exibição. Como um belo sorriso, o destino nos presenteou com uma lua de sangue apenas um dia antes de as gravações acontecerem, além de um período de lua cheia durante todos os dias da gravação, sem nuvens ou chuva no quente outubro cametaense. *Sangria* se desenrola durante uma só noite, iluminada fortemente por uma lua de sangue. O vermelho é cor predominante e muito significativa no curta, assim como em *Traçados*. O vermelho, de certa forma, é a cor da vida.

Agraciados pelo luar nas duas exibições do curta em solo cametaense, dia 26 de março e dia 23 de maio de 2024 – meses notoriamente chuvosos em nossa região – o filme "sangrou" em duas noites sem chuva em exibições para a comunidade cametaense. Nem tudo saiu exatamente como esperado, nem tudo foi perfeito, mas sem dúvidas foi uma experiência marcante e inesquecível. *Sangria*, acima de tudo, é um atestado artístico e político de resistência ao escasso investimento para produções audiovisuais do interior, com uma equipe de corpos rebeldes cametaenses produzindo coletivamente uma obra de conteúdo também político, cultural e social.

A produção narra os acontecimentos de uma noite em que dois homens negros amazônidas (Rubens e Zion) se conhecem. Rubens trabalha no bar de um familiar e está prestes a encerrar o expediente quando é surpreendido por um cliente desconhecido. Após um lampejo, uma faísca surgida de uma breve, porém marcante interação entre os dois, Rubens decide atendê-lo. O interesse parece mútuo e após um convite para dividir uma garrafa de vinho, os dois começam a conversar. No diálogo que se segue, conhecemos um pouco de suas perspectivas de mundo sobre arte e violência, que não são assim tão divergentes, mas também não necessariamente convergem.

Cena do curta-metragem *Sangria* (2024)



Fonte: captura de tela de acervo pessoal.

O curta é narrado majoritariamente como um romance com pequenas porções de suspense, além de flertar com elementos do terror e até da metalinguagem. É fortemente inspirado pelo cinema de horror, se valendo de iconografias do gênero para abrir possibilidades de diálogo com temas de impacto social, como o racismo, a homofobia e a violência policial. Pela recepção do curta, foi possível inferir que o objetivo de pautar temas sociais envoltos pela linguagem horror foi tão satisfatório como também efetivo.

A visão artística fabulada para *Sangria*, preocupou-se a princípio em como contar uma história com elementos do cinema de horror em comunhão com um compromisso pessoal com os corpos protagonistas da narrativa. A grosso modo, o desejo inicial era de fazer um filme-de-vampiro protagonizado por personagens negros amazônidas em Cametá, no interior do Pará. Essa lógica implicaria na existência de um homem negro imortal o que já é uma ideia central poderosa o suficiente. Em outra instância, um outro elemento também associado ao vampirismo, para além da imortalidade, é a violência. Ora, observando a representação dos corpos dos homens negros, além do processo de enraização da imagem desse corpo no imaginário popular pelo racismo, a violência também é um elemento associado à essa demografia. O primeiro impulso foi questionar: como contar essa história de forma a romper com esse vício de representação?

Um corpo rebelde que representa a demografia que mais morre estatisticamente no Brasil é imortal. Qual seriam as implicações

então da imortalidade para um homem negro? E em um dos países que mais mata pessoas LGBTI+ no mundo, qual seria a implicação para um homem negro homoafetivo? É óbvio que só há uma resposta possível: viver através da raiva. A raiva não é sentimento estranho para corpos rebeldes e foi um fio condutor de certa forma para a trama de *Sangria*, elemento presente também em *Traçados*.

Cena do curta-metragem *Sangria* (2024)



Fonte: captura de tela de acervo pessoal.

Em um determinado diálogo do filme, Zion afirma que só o que consegue sentir é raiva. Está há tempo o suficiente no mundo para entender que a violência sempre encontrará uma forma de perseguir homens como eles dois e esperar por algo diferente é pura ingenuidade. A raiva influencia diretamente tudo o que produz. É um autor de ficção e suas histórias refletem sua visão de mundo: não são "pessimistas, são realistas". Rubens por outro lado é um ator de poemas, que Zion associa como uma arte que está sempre preocupada com o belo e não com o que é "feio" ou ruim. Ao que Rubens discorda, uma vez que a poesia - como qualquer outra arte - também pode abordar aspectos negativos da existência.

"Mas se uma coisa é associada a outra por tanto tempo ela não se torna a essência disso?" pergunta Zion durante o diálogo com Rubens. No contexto narrativo, eles conversam sobre a linguagem dos poemas e sua constante associação com o que é belo, esteticamente agradável. Nas entrelinhas, é um questionamento que ressoa com seus demônios internos. Seu corpo por muito tempo foi associado a aspectos vis e violentos e ele viveu tempo o suficiente para começar a acreditar nisso. Envenenado pela raiva, esse é o único modo que Zion consegue flutuar pela sua existência. Mas a raiva é

uma faca de dois gumes. “O PREÇO DE DESTRUIR A MERDA TODA QUE NOS CONSTRANGE É DEMORAR TEMPO DEMAIS ATÉ NOTAR QUE A EXPLOSÃO TAMBÉM TE DEIXA DESTRUÍDA” (Mombaça, 2021, p. 33).

Cena do curta-metragem *Sangria* (2024)



Fonte: captura de tela de acervo pessoal.

É proposta em *Sangria* uma discussão levemente metalinguística, nascida de dúvidas internas durante o processo criativo de escrita da obra. Havia uma necessidade de mostrar que esse Zion tinha poder. Não somente e necessariamente em um sentido físico ou sobrenatural, mas de permanência. Entretanto, como fazer isso sem colocá-lo em uma posição de defesa em um cenário de violência? A tomada de uma escolha narrativa para essa direção mais defensiva e consequentemente mais sangrenta, não ressoava com os temas pautados no curta apesar de artisticamente se valer da linguagem e iconografias do horror, além de novamente colocar aqueles corpos em situações estereotipadas e de sofrimento.

Cena do curta-metragem *Sangria* (2024)



Fonte: captura de tela de acervo pessoal.

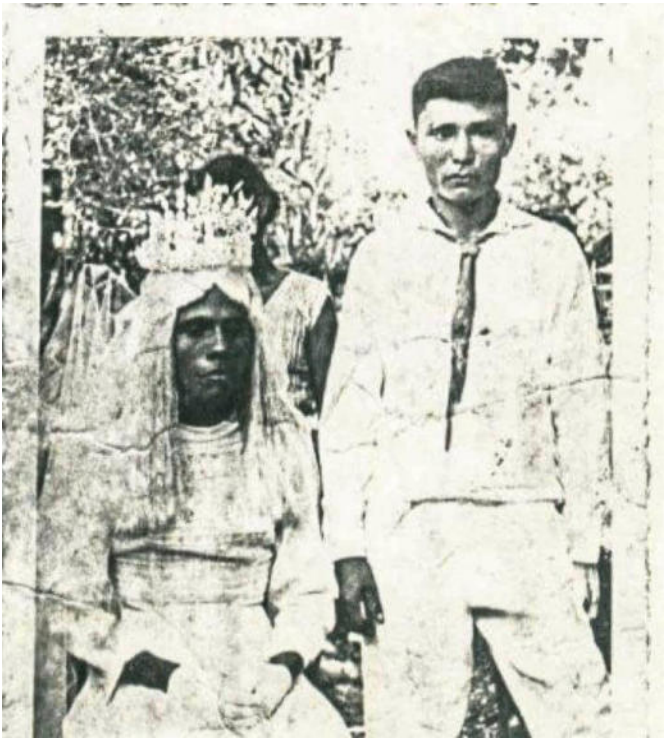
A perseguição, o medo, os números estatísticos que assombram os corpos rebeldes estão representados no filme de alguma forma ainda assim. Materializados principalmente na figura da *Força Fantasma*, narrativamente uma força truculenta militarizada que aparece na trama como uma ameaça à noite dos dois e que, em certo nível, acaba retificando a visão pessimista/realista de Zion, quase causando uma ruptura precoce entre os personagens. Uma representação simbólica das estratégias de perseguição a esses corpos que segue traçando planos e novos mecanismos para controlar e eliminar suas existências rebeldes, impedindo que acessem até o lugar do afeto, tentando convencê-los de que não foram feitos para isso. E Cametá não é estranha a histórias de perseguição de afetos.

Sangria foi livremente inspirado pela cidade de Cametá, principalmente a noite cametaense e sua atmosfera misteriosa, soturna e - quando não está copiosamente chuvosa - ébria e nômade. Cametá é uma cidade acolhedora, mas ainda bastante conservadora, como herança da lógica de dominação dos valores do euro-hétero--macho-autoritário descrita por Prudente. Ser um corpo rebelde no interior do Pará é também estar à mercê da violência, explícita ou velada. Há um caso emblemático de violência que teve como cenário a cidade interiorana, uma demonstração vulgar da moralidade conservadora em uma tentativa de dominar os corpos rebeldes e seu afeto, que remonta aos anos 60, precisamente em 1967. um dos primeiros casamentos homoafetivos da história, que teve lugar em Cametá: o casamento de Inacha.

Segundo o relato mais popular – que volta e meia viraliza na internet – dois homens que viviam no quilombo de Inacha, distrito de Juaba em Cametá, há muito tinham um relacionamento amoroso, às escondidas. Decidiram casar-se, supostamente com apoio do prefeito. No casamento foram vestidos à caráter: um de noivo e um de noiva. O casamento foi consumado mas pairaram as suspeitas de que na verdade quem casava-se ali eram dois homens. O casal então foi convidado para receber um presente na cidade, onde caíram em uma armadilha e foram capturados e presos. A noiva foi "inspecionada" de forma violenta, para atestar que se tratava de um homem e o noivo foi mantido preso na prefeitura da cidade (que também servia de prisão). Após isso, o casamento foi anulado

como se a desautorização da igreja tornasse menos sacro o que aqueles homens sentiam um pelo outro e os dois foram separados e enviados para Belém, para uma instituição mental. O fato foi noticiado em veículos da imprensa na época como um escândalo, junto da imagem abaixo:

Registro do Casamento de Inacha



Fonte: Reprodução da internet.

A maioria dos relatos se contradiz: alguns afirmam que os dois não voltaram para a cidade e nunca mais foram vistos, outros que o relacionamento não era escondido, outros que o casamento de fato não aconteceu e outros até mais místicos diziam que a noiva na verdade estava "encantada" e só casando poderia se libertar e "virar mulher". Apesar das controvérsias, todos os relatos concordam em duas coisas: uma cerimônia aconteceu e o casal foi hostilizado e separado pela sociedade cametaense.

Na pesquisa que construiu em sua dissertação no PPGEDUC apresentada em 2023, Luiz Ramiro Cruz Cardoso explora o caso a fundo trazendo suas implicações sociais e suas contradições, através de entrevistas com populares que conheceram os protagonistas e vítimas da situação e presenciaram o acontecimento, enquanto traça um paralelo com o livro *Olho de Boto* (2015) do escritor paraense Salomão Laredo, literatura fictícia sobre o caso. Destacam-se alguns momentos do texto de Ramiro como os trechos da entrevista com Dona Gengibre (nome fictício) que conheceu o casal e afirma que os dois não se relacionavam às escondidas, como diz o relato mais famoso. A mulher ainda corrobora o lado mais ligado ao místico dos relatos, que afirma que a noiva *desencantaria* com o casamento:

> Naquele período os entendimentos acerca de sexualidade e gênero eram turvos e qualquer suspeita de transgredir era rechaçada como abre o livro, contudo eles tiveram quase a possibilidade de morar juntos. Não era uma tarefa simples, Inajacy deveria desencantar como Mulher (versão laredeana) e Sereia (Versão da Dona Gengibre). Os dois se diferenciam da versão do jornal da época que afirmou que já viviam juntos há muito tempo. Neste cenário de julgamento, um pilar da sociedade cametaense não aceitava de qualquer forma aquele casamento, eram as Ligas das senhoras, Laredo (2015). (Cardoso, 2023, p. 61)

Ainda que, segundo relatos das fontes de Ramiro, o casal fosse tolerado por uns moradores, continuava a ser rechaçado e hostilizado por outros, mais ligados à tradição cristã. Outro relato presente na obra de Ramiro é a do senhor Espadinha de São Jorge (nome fictício) que afirmou que o casamento foi organizado por um grupo específico com o intuito de ridicularizar e expor o casal e que tanto os noivos quanto as pessoas presentes foram vítimas da situação. Ramiro atenta, ainda, para a questão da identidade de gênero de Inajacy (nome fictício usado pelo autor para denominar a noiva), que segundo os relatos presentes em sua obra se identificava como homem, e teve seu corpo invadido por uma inspeção violenta e intrusiva quando o relacionamento foi tornado público.

> Um corpo é levado às forças para uma instituição de saúde porque sua roupa não condiz. Ele é tratado como objeto semelhante às pessoas escravizadas, não acaso ele é uma pessoa negra. [...] No entanto, entre conversas a caminho pela horta, afirmou que Inajacy identificou sempre como homem, mas na transformação em noiva atendia apenas dois objetivos, que era seu matrimônio modesto e para fins religiosos. (Cardoso, 2023, p. 63)

Nunca saberemos todos os detalhes da situação, mas fato é que a vida dos dois homens foi mudada para sempre após a violenta separação que tiveram. Segundo informações coletadas pelo pesquisador, os dois não continuaram juntos após o evento traumático e o retorno à região cametaense. Aponta ainda que a noiva infelizmente faleceu em 2020 vítima da pandemia do novo coronavírus, enquanto o noivo continua vivo, no anonimato. Por mais que seja uma situação trágica e violenta, é inegável que o casal protagonizou um ato de completa rebeldia, subversão e, independente dos pormenores, de amor. Dois homens ribeirinhos, cametaenses, amazônidas, vivendo o afeto em toda sua mística e ingenuidade.

O caso emblemático de homofobia é um lembrete da herança deixada pelos valores mais tradicionais do euro-hétero-macho-autoritário e remete a tantos outros casos de violência contra minorias que seguem reproduzidos até hoje. Sempre que o Casamento de Inacha vem à tona e viraliza na internet é nítido nos comentários em redes sociais a mesma hostilidade ao que o casal foi exposto quando casou-se. São comentários desacreditando a história, ridicularizando e até reforçando as violências que sofreram.

Esse é um sintoma da perseguição e tentativa de controle do nosso afeto, que é tratado como menos legítimo e até antinatural. O amor não escapa de ser cooptado pelas estruturas de poder. Tentam nos convencer de que amamos errado, que o nosso objeto de desejo deveria ser outro, que nosso anseio de afeto deveria estar direcionado a outro lugar, que o amor sacro e legítimo é só de um jeito e ponto.

Se o amor é encaixotado nessa padronização violenta, em uma estrutura que só cabe a corpos normativos, então esse amor

é impossível aos corpos rebeldes: não podem amar e não podem ser amados. Em um sistema normativo, o amor acaba também se tornando uma estrutura excludente. A que corpos o amor é permitido? Criar um amor novo a partir dos cacos do que outrora fomos acostumados a entender como amor?

"É o amor que nos torna ou não humanas", diz Linn da Quebrada, corpo rebelde negro e travesti, "por muito tempo eu desejei muito ser humana, ser amada". O amor ao qual estamos acostumados é cheio de vícios, espinhos e maquiagem. Não é que esse amor não nos cabe, é que ele não cabe em nós. O amor é como uma fonte de água poluída, imprópria para o consumo. Envenenada pelas pré-concepções pelos ideais ultrapassados e tudo que não tiver as características de tal ideal, não merece ser amado.

É por esse motivo que o amor deve ser morto, profanado de seu velho uso, transformado em matéria prima para que dos restos encontremos possibilidades de construir amores outros. Nossos corpos não devem mais estar sujeitos a esse desejo: o desejo de um amor que nos rejeita. O amor também é estrutura e, como qualquer estrutura, também é suscetível a fissuras.

O afeto em *Sangria* é representado como um modo de enfrentamento às políticas de morte e à perseguição e à tentativa de controle dos corpos rebeldes. Como um fator de cura. Não há contra-violência mais potente à uma estrutura afetiva que rejeita do que amar, apesar dela. No curta, esses corpos rebeldes encontram no afeto não uma válvula de escape, mas uma linha de fuga como possibilidade de vida.

O curta-metragem traz ainda uma referência sutil e escondida ao casamento de Inacha: no rótulo da garrafa se lê "SANGRIA / DESDE 1967", o ano em que o casamento ocorreu, traçando um paralelo sensível com a história do casal que aqui viveu e foi separado. Cametá ainda é hostil com pessoas LGBTI+, porém o que o casal de Inacha iniciou (ou deu continuidade) é impossível de parar. É uma missão dos corpos rebeldes interioranos também continuar essa perturbação, que nada mais é que desejo de transformação, tanto na fabulação de sua existência quanto na criação artística.

Em sua narrativa, *Sangria* escolhe romper com decisões que levariam esses corpos à violência (imposta ou provocada) e escolhe um outro destino: o afeto. A construção do curta atenta-se para não cair na reprodução e repetição de penas perpétuas a existências daqueles corpos. Não é uma reprodução baseada em estereótipos, imagens calcificadas. É entender a dimensão de suas existências rebeldes e oferecê-las a oportunidade de outras narrativas, outras vivências.

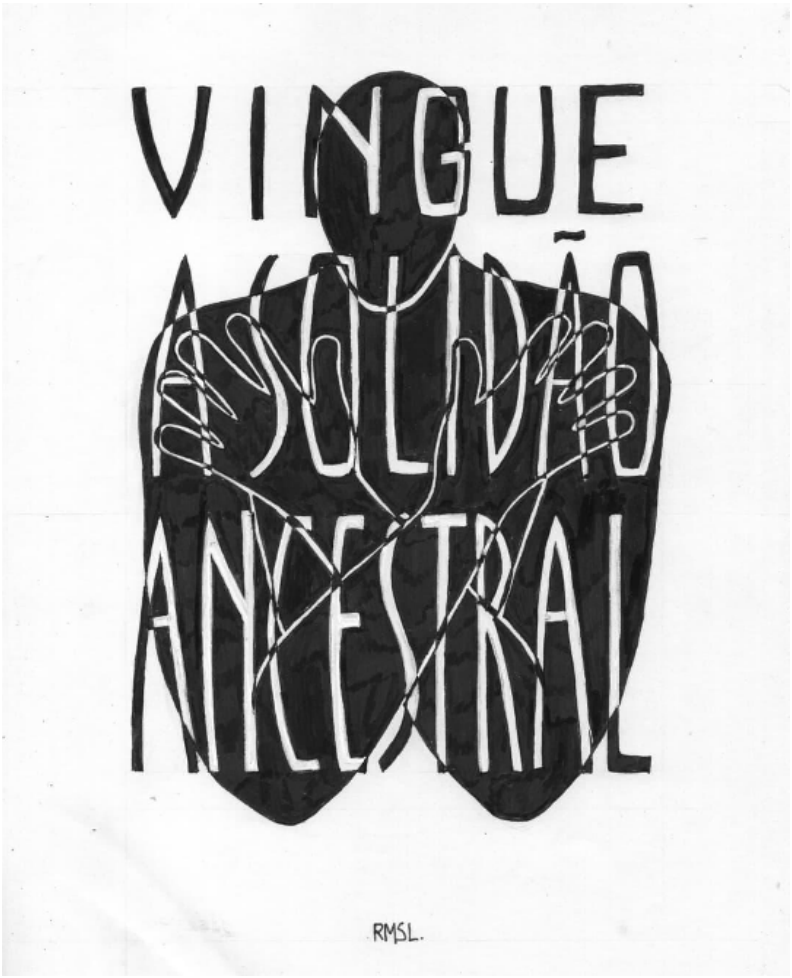
Cena do curta-metragem *Sangria*



Fonte: captura de tela de acervo pessoal.

Nesse sentido, Sangria é uma obra injetada de rebeldia, um manifesto, um pedido, um desejo que existam outras possibilidades de narrativas e histórias para os corpos que vemos em tela protagonizando aquela história, nesse lugar, naquele momento. Há outras saídas que não sejam a violência para dignificar esses corpos, para mostrar que há outras possibilidades de vida. Nem que seja por um momento, nem que seja por uma noite. Acreditar que há mais para se viver que em raiva. Que o afeto entre dois homens não mais será interrompido e seus corpos violados. Que aprendam que sim, também nasceram para o amor, para amar e ser amados. Que nós vinguemos o que foi roubado, a dor que foi infligida, o calvário a que foram condenados nossos antepassados. No nosso amor imortal e inventado.

Ilustração do artista paraense Rodrigo Leão: “Vingue a solidão ancestral”



Fonte: rede social Instagram do artista
https://www.instagram.com/p/CVRDWKxjuGF/?img_index=8

X - CRIE TERRITÓRIOS REBELDES DE EXPERIMENTAÇÃO

A criação de territórios experimentais de rebeldia foi imprescindível para esta obra florescer, ganhar corpo e materialidade. A primeira ação realizada nesse sentido, ocorreu durante o mês de novembro de 2023 através do *Cineclube Olhares*, onde promovemos no espaço da Universidade Federal do Pará/Campus Cametá alguns encontros com o cinema, em diálogo com o período da Consciência Negra. Exibimos três obras protagonizadas por personagens e personalidades negros, tanto na frente como atrás das câmeras. O público dos filmes foi composto por turmas e estudantes universitários da UFPA. A experiência foi sem dúvidas proveitosa e formativa, ainda que levemente frustrante pela ausência de um público maior ou mais constante.

Os filmes escolhidos foram os longas de ficção *Marte Um* (Gabriel Martins, 2022), *Cabeça de Nêgo* (Déo Cardoso, 2020) e o documentário em curta-metragem *Amador, Zélia* (Ismael Machado e Glauco Melo, 2021). Cada uma das três obras trazia diferentes abordagens e lidava com diversas questões da subjetividade negra.

Marte Um, filme mineiro, é protagonizado por um núcleo familiar negro se adaptando a um Brasil que acaba de eleger um representante da intolerância e da extrema-direita. Cada membro ali tem um dilema e um conflito pessoal. A mãe acredita que está amaldiçoada, a filha mais velha não se sente mais à vontade em casa, o filho mais novo quer escolher seu próprio futuro e o pai se vê frente à frustrações no trabalho e no ambiente familiar. Todos, personagens complexos e bem desenvolvidos em uma trama que nunca os expõe à violências desnecessárias ou explora suas dores de forma vil. *Marte Um* é um longa protagonizado por uma família negra, que rompe com expectativas esperadas para seus corpos (o romance de Eunice, a aspiração profissional de Deivinho), encontrando resiliência no afeto e novas formas de fortalecerem a união daquela família. No debate pós-exibição foram apontadas questões sobre a cadência da produção brasileira em comparação com o que

é produzido pelo cinema *hollywoodiano* e sobre as nuances sociais do filme. Ressaltou-se a facilidade e a leveza ao tratar de temas como homofobia e a ausência da violência como motor.

Amador, Zélia é um curta-metragem belenense que reconta parte da trajetória da multiartista, professora e ativista Zélia Amador. O curta teve a recepção e as respostas mais fortes dentre todas as obras apresentadas, talvez por sua linguagem documental mais direta. Nas colocações pós-exibição, o público (majoritariamente de mulheres nesse dia) levantou questões principalmente sobre a figura e a vivência da mulher negra. A partir de relatos pessoais, observou-se que algumas particularidades da experiência negra, que no documentário nem haviam sido exploradas tão a fundo, tocaram o público de um modo diferente. Interessante também o relato dos rapazes presentes, que ao entrar em contato pela primeira vez com a fala da ativista sentiram-se afetados e reconheceram ou lutas internas ou lutas de mulheres de suas famílias na jornada de Zélia.

O último filme exibido foi *Cabeça de Nêgo,* uma obra carregada de conteúdo político e ativista bem forte. Um filme protagonizado por estudantes e jovens negros em um turbilhão crescente de revolta, alcançando o ápice em seu clímax. Durante o debate foram levantadas questões sobre como a sociedade lida com os direitos estudantis e o ativismo antirracista.

A percepção foi que as ações do cineclube, de exibição e debates, dimensionaram alguns pontos acerca da relação público-cinema. As reverberações no público suscitam o que Celso Prudente evoca em suas reflexões sobre a dimensão pedagógica do cinema negro, uma vez que o público se engajou com as narrativas e naquele território experimentaram outros mundos, extraindo a potência e a importância daqueles corpos protagonizarem as histórias exibidas.

Interessante perceber no discurso dos espectadores que o cinema é algo que falta: em mais de uma sessão ouvimos comentários celebrando a iniciativa, bem como incentivando sua expansão como “isso [o cineclube] deveria estar sendo feito também fora daqui”. Ao mesmo tempo, foi possível apreender das falas que a linguagem do audiovisual e a performatividade do corpo em si ainda

encontram barreiras levantadas pela fórmula tradicional do fazer cinema e sua superficial característica de entretenimento.

Na sessão de *Marte Um* um participante disse que o filme apresentava "…um mundo sem preconceito". O comentário não foi rebatido diretamente, mas algumas percepções foram expostas sobre a narrativa, ressaltando o protagonismo da obra e o jeito diferente que escolhe lidar com os elementos apontados na discussão. Talvez por estar acostumado com representações mais gráficas do preconceito, o público possa ser levado a essa linha de raciocínio.

Na discussão sobre o curta que reconta a trajetória de Zélia Amador, alguns pontos interessantes foram levantados sobre a experiência da mulher negra e do antirracismo, porém um argumento específico que aparecia nas entrelinhas de algumas das falas chamou atenção: as percepções sobre as opressões que mulheres negras sofrem em comparação com a dos homens negros. Em algumas falas surgia a sugestão de que eram nulas ou até quase inexistentes as pressões sociais em cima dos homens negros. Não intencionalmente, o filme da semana seguinte, *Cabeça de Nêgo*, ia de encontro com algumas dessas percepções levantadas, porém o público acabou não sendo o mesmo.

No debate pós-exibição de *Cabeça de Nego* houve a tentativa de abrir uma discussão sobre a perspectiva empregada no filme: a de um homem negro. É possível perceber como a narrativa nos mostra em um microcosmo o funcionamento das relações de poder e como a imagem de jovens e, no filme, principalmente a de homens negros pode ser estigmatizada. O longa, que foi influenciado pelo movimento de ocupações nas escolas e universidades em 2016, também retrata a mobilização estudantil por melhorias. Coincidentemente dois ex-alunos da instituição federal que fizeram parte do movimento de ocupação do campus Cametá estavam na exibição e nos relatos no momento do debate ressaltaram pontos com os quais encontraram semelhanças com o que viveram em 2016, além de destacar o apagamento das memórias da ocupação que haviam nas paredes da universidade.

Nas sessões de *Sangria*, o público foi bastante receptivo ao desenvolvimento romântico da trama e da presença de Cametá em cena. Muitas dos diálogos pós-exibições sobre o curta ocorreram

em ambientes descontraídos, não necessariamente no espaço destinado aos debates. Os elementos mais ressaltados foram a linguagem, o reconhecimento de situações na trama análogas aos que os corpos rebeldes passam fora da ficção e a imponência poética de nossa cidade em tela, que praticamente é uma personagem à parte no curta.

É importante ressaltar que a escolha dos filmes exibidos no *Cineclube Olhares* seguiu muito menos uma linha que se voltava para o didatismo, para o cinema como *ferramenta* didática. O que se pretendia buscar são as reverberações causadas pela construção das imagens, principalmente dos corpos rebeldes em suas plenas performatividades. Desse ponto, cartografar os impactos dessas obras no público para então compreendermos a dimensão pedagógica do cinema. Essa relação do audiovisual com a educação não é nova ou recente, mas dificilmente a abordagem do cinema em sala foge da instrumentalização didática ou dos moldes de discurso dominantes:

> No caso do cinema, que não tem a priori finalidade pedagógica ou educativa (salvo raras e dispensáveis exceções), há um uso pedagógico que consiste em tomá-lo como discurso ou representação da realidade. Por essa estratégia, usam-se filmes ou trechos de filmes como recurso auxiliar, exposição de um conhecimento que se quer comunicar. Nesse sentido, dissemina-se uma ideia de que é didático tudo o que auxilia na comunicação, na transmissão de um certo conhecimento, tido previamente como verdadeiro porque é verdadeiro, ou seja, porque é assim afirmado pela ciência, pela ideologia, pelo discurso escolar dominante. (Almeida, 2014, 223-224)

É importante que o cinema seja visto não só como uma ferramenta de apoio didático conveniente, mas como um dispositivo de criação que estimula o pensar e o agir e cria um território de experimentação rebelde, indomável por natureza. Na experimentação é onde se busca outras formas de viver a existência, manter-se em constante movimento de criação é importante para manter acesa a chama da vida. Quando não mais nos reinventamos, padecemos. Criar tais territórios onde entramos em devir pode não ser a tarefa mais fácil, por isso as estratégias com o campo artístico são uma

interessante proposta para profanar os dispositivos de poder em uso. Provocar o pensamento com uma contra-violência é um caminho provavelmente abrupto, mas essa contra-violência transformadora muitas vezes é urgente.

A experiência com o cineclube foi importante para entendermos o que estratégias poderiam ser tecidas para enfrentar as ausências, as incompreensões, as possíveis dificuldades com a linguagem e abordagem das obras. Dessa experiência, porém, percebemos que o cinema alcança, informa, provoca e ensina. Além de sua ausência ser muito percebida pelos participantes do projeto. Entretanto, há um caminho ainda a ser construído principalmente em relação à apreensão da linguagem, que abre portas para múltiplas leituras das imagens, corpos e histórias que vemos na tela.

Nessa perspectiva algumas iniciativas dentro e fora da Universidade vêm acontecendo como forma de fazer aparecer os corpos rebeldes e movimentar a arte-resistência e seus fluxos de criação e intervenção na cidade. O Colóquio Anarkhos desde 2018 funciona como um fértil e necessário território de experimentação no campus cametaense da UFPA. O grupo de pesquisa é coordenado pelos professores da UFPA Gilcilene Costa e Valdinei Miranda e mostra há anos que há espaço para corpos rebeldes darem vazão à criação no interior do Pará.

O Colóquio Anarkhos é uma ação anual dos coordenadores do grupo junto a seus orientandos, tanto da graduação como da pós-graduação, geralmente acontecendo durante dois dias. Nessa janela temporal, em parceria com escolas públicas do ensino básico, turmas são recebidas durante as manhãs no campus da UFPA onde os alunos podem ter experiências únicas em oficinas propostas pelos voluntários e integrantes do grupo de obra. À noite ocorre o evento principal, com uma programação variada e multiartística, desde projeções audiovisuais, apresentações teatrais, declamações poéticas à performances *drags*. O que é comum ao Anarkhos é o seu caráter político-artístico-experimental, que não deixa de ser também acadêmico, uma forma de os participantes do grupo de obra compartilharem o que estão produzindo. A experiência oferecida pelo Anarkhos é de um rebelde e resistente território de experimentação, como a academia (principalmente no interior do Pará)

pouco tem coragem de ousar, aliado às mais diversas expressões artísticas.

O Circuito Cametaense de Artes Independentes nasce em 2024 da iniciativa de artistas cametaenses como um território de experimentação e troca a partir do sentimento de revolta, da ausência de investimento local na valorização da arte e cultura cametaenses. O evento foi idealizado por dois coletivos: o Coletivo Aningal e o Coletivo Carlotas, compostos por corpos rebeldes e artistas. Na segunda edição, planejada para 2025, trouxemos uma ousada proposta de oficinas que se comunicam com as mais diversas linguagens de expressão artísticas. Ao todo foram quatro: oficina de performance e expressão corporal, oficina de histórias em quadrinhos, oficina de produção artesanal de caderno de poesia e uma oficina de dois dias de direção, roteiro e direção de fotografia, todas direcionadas para o público do ensino médio.

Registros da Oficina de Performance e Expressão Corporal



Fonte: reprodução de acervo pessoal

As atividades foram realizadas na EEEM Abraão Simão Jatene, escola pública de Cametá que acolheu a ideia com carinho (mas não de forma unânime, ainda assim causamos algumas perturbações de acordo com alguns dos professores mais tradicionais.), com turma diversa de alunos do primeiro ao terceiro ano do ensino médio. A resposta dos alunos foi unanimemente positiva e os resultados das oficinas foram todos positivos. Cada oficina criou um território de experimentação de expressão artística específico e a

participação e resposta dos participantes foi melhor do que imaginávamos. Ao final, eles queriam que continuássemos, que as oficinas durassem mais dias, que ofertássemos mais atividades.

Registros da Oficina de Performance e Expressão Corporal



Fonte: reprodução de acervo pessoal

A oficina de Direção, Roteiro e Direção de Fotografia aconteceu durante dois dias, por dois oficineiros da área do audiovisual: Rudyeri Ribeiro e Caio Albuquerque. A experiência mostrou-se exitosa e extremamente satisfatória e formativa. Os alunos ficaram deslumbrados com as possibilidades técnicas e narrativas, rapidamente criaram afinidades com as câmeras e equipamentos e experimentaram seus olhares com a fotografia no primeiro dia. No segundo dia, focamos mais na área audiovisual e deixamos os alunos livres para experimentar como quisessem.

Ao fim, eles escolheram gravar um minidocumentário sobre a escola, realizaram entrevistas entre si e com alguns funcionários da instituição. Provavelmente, o que mais salta no experimento feito com os alunos da escola Simão Jatene, é como eles incorporaram o espírito da criança como pensado por Nietzsche e também Agamben. Viram o aparato técnico não como um signo sério, mas como uma possibilidade de brincar/criar e fizeram isso em forma de autorrepresentação.

No minidocumentário que gravaram, dividiram suas opiniões sobre a escola e seu sistema de ensino, o que estavam vivendo naquele momento (inclusive sobre as ações do Circuito que envolviam as oficinas) e seus anseios para o futuro, o que planejavam para suas vidas. Suas respostas desvelam sonhos e opiniões de forma espontânea, bem como o fascínio que a arte audiovisual suscita e o conhecimento técnico que experimentaram durante a oficina. Expressaram suas existências e encontraram no audiovisual novas possibilidades de compartilhamento e expressão.

Registros da oficina de Direção, Roteiro e Direção de Fotografia



Fonte: reprodução de acervo pessoal

Não houve nenhum tipo de direcionamento sobre o que deveriam perguntar, apenas a sugestão de um exercício com a câmera e a linguagem audiovisual que exploramos naqueles dois dias. Junto do minidocumentário, eles também gravaram o *making off* de tudo, sempre muito interessados na forma de expressão.

Observa-se que os alunos exploraram sua própria percepção, se colocando na posição de autores e criaram profanando com o dispositivo do audiovisual, uma obra que tem a sua cara e que comunica o que eles queriam comunicar naquele momento, de forma descontraída e principalmente brincante, canalizando o espírito da criança pensado por Nietzsche.

Registros da oficina de Direção, Roteiro e Direção de Fotografia



Fonte: reprodução de acervo pessoal

Da experiência exitosa fica impresso na memória toda a empolgação dos alunos da escola Simão Jatene com o dispositivo cinematográfico, que é extremamente satisfatório e recompensador. Pode-se considerar esse apenas o início de um movimento com o audiovisual em território escolar que ainda tem muito espaço para crescer e ser explorado, provocando o modo tradicional tanto de aprender como de ensinar.

Registros da oficina de Direção, Roteiro e Direção de Fotografia



Fonte: reprodução de acervo pessoal

As turmas de cada uma das oficinas eram compostas de alunos diversos, nem todos da mesma sala ou ano de formação. Ainda assim, as turmas se unificaram de uma forma mágica durante a realização das atividades. Uma prova de que em que estávamos fazendo ali havia também potência de descoberta e criação, através das perturbações e profanações dos dispositivos sacros no território escolar.

XI - SIGA CRIANDO PONTES E DESBRAVANDO TERRITÓRIOS

SEGUIR CONSTRUINDO PONTES ENTRE CINEMA E EDUCAÇÃO

> "Em pesquisa em Arte não se realiza hipóteses. Não se soluciona problemas. Destrói-se hipóteses pelo devir do objeto. Cria-se problemas pelo corte do objeto."
>
> (Luizan Pinheiro, 2016, p. 27)

Após adentrar os estranhos territórios artísticos descritos nesse livro as águas nos conduzem até aqui. Não a um ponto final, pelo contrário apontando para novos caminhos. O fim desta obra, é apenas o início de trajetórias outras. É possível sonhar com a ampliação do que foi feito até aqui. Convidar a adentrar outros campos de batalha e travar mais guerras. É possível seguir criando pontes em busca de criações outras? Os resultados experimentados aqui respondem que sim. Que esse território é fértil e frutífero, que as linhas de fuga levam a lugares ainda não imaginados.

A arte não me abre somente janelas para outras realidades, abre portas e me convida a entrar em devir. Convida a criar, a expressar quem somos. Ensina sobre o mundo e às vezes sobre nosso próprio ser de um jeito que não encontramos na educação padrão.

A habilidade de criação no cinema liberta os corpos em tela de tal maneira que afetem outros corpos, os agenciando e catalisando movimentos transformadores. Redistribuindo com contra-violência criadora através de uma arte que se tece de forma política e também afetiva. As exibições no Cineclube Olhares e os posteriores debates sobre os filmes demonstraram essa capacidade de reverberação no público que se sentiu atravessado pelos corpos e o que representavam nas telas, além do próprio dispositivo do audiovisual ter sido profanado pelos estudantes da escola básica e com o qual eles brincaram e criaram, aproveitando a possibilidade de autorrepresentação e experimentação, construindo sua própria narra-

tiva uma vez em contato com a linguagem técnica do audiovisual.

Por isso é importante destacar o audiovisual não só como um aparato técnico, mas também artístico e político. Obviamente há desafios, mas acreditamos na potência da expressão artística, principalmente para corpos que foram silenciados por tanto tempo. Reconhecemos as complexidades da linguagem e da infraestrutura necessária, ainda que exista certa facilidade com a existência de aparelhos eletrônicos mais acessíveis hoje em dia. Há ainda uma redistribuição e um nivelamento importante a ser feito.

Ainda que nessa obra o diálogo entre as áreas do cinema e da educação esteja em construção e essas pontes ainda estejam sendo tecidas, é possível adentrar esse diálogo de forma horizontal, interessante e inovadora através do filme-manifesto.

> Nem todo cinema, assim como nem todo espectador, encaixa-se nisso, mas a exigência de universalidade não é aqui necessária; mais interessante é pensar a questão das possibilidades formativas, pois não há um único itinerário de formação, mas caminhos plurais que precisam ser descobertos pela própria pessoa que busca sua autoformação. Não se trata de traçar uma receita para uma formação homogeneizante do homem. O que se quer é enfatizar a diferença antropológica, as possibilidades plurais dos modos de existir no mundo (Almeida, 2011) (Almeida, 2014, p. 232)

Para finalizar, reafirmamos o compromisso em seguir criando os territórios de experimentação e não só usá-los como o fim de uma obra, mas também como pulsão de vida, de aprendizado e criação. Promovendo encontros que não passem incólume, que também permitam atravessamentos e transformações na mesma medida que convidem a explorar a arte-resistência e os devires minoritários produzidos entre o cinema e a educação. Seguir caminhando por territórios estranhos e desconhecidos é essencial para fabular mundos possíveis. Espaços onde celebramos nossas existências subversivas e vivemos em uma resistência contínua, atravessada por arte e política.

POR UM NOVO COMEÇO

Aqui nossa dança acaba, mas não tem fim. A despedida é com incertezas, pois certezas quase sempre são momentâneas. A única certeza que podemos ter é curiosamente paradoxal: tudo sempre mudará. Esperamos que esta grande provocação tenha te alcançado de algum modo, que tenha te causado reverberações, que tu possas ter acolhido essas ideias loucas e tenha dançado, ao menos um pouco conosco.

Antes de terminar essa aventura para navegar outros rios e explorar outros territórios, lançamos só mais uma provocação: rebele-se, teça seu próprio manifesto! Plante fins e colha novos começos.

(TÍTULO DO SEU MANIFESTO)

(SEU NOME)

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. Difference and Repetition: On Guy Debord's Films. IN: MCDONOUGH, Tom (org.). **Guy Debord and the situationist international**: texts and documents. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2002. P. 313-319.

ALMEIDA, Rogério de. Possibilidades formativas do cinema. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 220-237, dez. 2014

ALVARES, Alberto. **Da aldeia ao cinema: o encontro da imagem com a história**. TCC (Licenciatura com ênfase em Matemática) – Formação Intercultural para Educadores Indígenas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 28. 2018.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. O MANIFESTO COMO POÉTICA DA MODERNIDADE. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, Brasil, v. 20, n. 21, p. 5-17, 2015. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i21p5-17. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/114486.. Acesso em: 13 maio 2025.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando o sol aqui não mais brilhar**: a falência da negritude. São Paulo: n-1 edições; Hedra, 2022.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. **Caderno de Gênero**, n. 11, p. 191-217, 2018.

BUTLER, Octavia Estelle. **A parábola do Semeador.** Trad. de Carolina Caires Coelho. São Paulo: Morro Branco, 2018.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado.** 16ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2023.

CARDOSO, Luiz Ramiro Cruz. **Casamento homoafetivo de Inacha***:* Uma cartografia das dissidências curupiranhas nas relações de gênero, sexualidade e educação na Amazônia Tocantina. 2024. Dissertação (Mestrado em Educação e Cultura) - Universidade Federal do Pará, Ca-

metá, 2024. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1XCDuw-supLn7llvlrdJZVup7sRanyezim/view>

CARVALHO, Noel dos Santos. (2005), "Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro", in Jeferson De (org.), **Dogma feijoada**: o cinema negro brasileiro, São Paulo, Imprensa Oficial.

CORAÇÃO, C. (2023). Terra em Transe como filme-manifesto, uma abordagem possível. *Scripta, 26*(58), 99-115.

COSTA, Gilcilene Dias da. Cartografias literárias nas artes de escrever-pesquisar. In LEMOS, Flávia Cristina Silveira et. al. (Organizadores). **Encontros de Michel Foucault com Gilles Deleuze e Félix Guattari**: governamentalidades, arqueogenealogias e cartografias. – Curitiba: CRV, 2022.

CORAZZA, Sandra Mara. Tese-manifesto de escrileiturartística na obra em educação. **Margens - Revista Interdisciplinar da Divisão de Obra e Pós-Graduação do Campus Universitário de Abaetetuba/Baixo Tocantins/UFPA**, Abaetetuba, v. 5 n.7, p. 41-63. 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. 94p.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DELEUZE, Gilles. **O ato da criação**. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999 Disponível em: https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: um manifesto de menos / O esgotado**. Tradução de Fátima Saadi, Roberto Machado e Ovídio de Abreu. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DUARTE, Bruno Felipe. Línguas desatadas: afrofabulação e bixaria negra no documentário de Marlon Riggs. 2021. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

GOIS, Ancelmo. Hollywood domina quase 90% das salas de cinema no país: 'Sem cota de tela, filmes brasileiros estão condenados'. **O Globo**, 2022. Disponível em: https://oglobo.globo.com/blogs/ancelmo-gois/post/2022/12/hollywood-domina-quase-90percent-das-salas-de-cinema-no-pais-sem-cota-de-tela-filmes-brasileiros-estao-condenados.ghtml. Acesso em: 2 jun. 2025.

JORDÃO, Pedro. Transfake: a exclusão de pessoas trans que fortalece os estereótipos na arte. **iG Mail**, 2021. Disponível em: <https://queer.ig.com.br/2021-03-02/transfake-a-exclusao-de-pessoas-trans-da-arte-que-fortalece-os-estereotipos.html> Acesso em 5 de jun. de 2025

LEMEBEL, Pedro. **Poco Hombre**: Escritos de uma Bicha Terceiro-Mundista. Organização: Ignacio Echeverría. Tradução: Marília Garcia. São Paulo: Zahar, 2023. 398 p.

MACIEL, Caroline Do Socorro Freitas. **Arte performativa de gênero:** corpo-manifesto e heterotopias inventivas na educação. 2021. Dissertação (Mestrado em Educação e Cultura) - Universidade Federal do Pará, Cametá, 2021.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. 144 p.

MONGCONANN, Ítalo. Reflexões de um cineasta indígena sobre o cinema indígena contemporâneo. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, *[S. l.]*, v. 1, n. 11, p. 22-30, 2021. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16576. Acesso em: 2 jun. 2025.

MONTENEGRO, J. 'Vingadores: Ultimato' ocupa quase todas as salas de cinema no Brasil e gera polêmica. **CinePOP**, 2019. Disponível em: https://cinepop.com.br/vingadores-ultimato-ocupa-quase-todas-as-salas-de-cinema-no-brasil-e-gera-polemica-209698/. Acesso em: 2 jun. 2025.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PANTOJA, Rudyeri Ribeiro. **Línguas e nós desatados:** a experiência na direção de Traçados. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso - Curso de Cinema e Audiovisual, Universidade Federal do Pará, Belém, 2021.

PEIXOTO, Bruna Lima. **Manifesto Fracasso**: escrever por vias de pensamento-experimentação. 2022. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

PINHEIRO, Luizan. **Anarcometodologia**: o que pode uma obra em artes. Belém : UFPA, 2016

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: n-1 edições, 2023. 192 p.

PÉRIGO, Agnaldo; PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica do cinema negro na percepção do etnoletramento em educação básica. **Amazônica: Revista De Antropologia**, Belém, v. 12, n. 1, p. 419-444, jul. 2020.

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica do cinema negro: uma arte ontológica de afirmação positiva do íbero-ásio-afro-ameríndio: a origem do cinema negro e sua dimensão pedagógica. In: PRUDENTE, Celso Luiz; SILVA, Dacirlene Célia (org.). **A dimensão pedagógica do cinema negro:** aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: o olhar de Celso Prudente. Curitiba: Prisma, 2018. p. 67-109.

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica do Cinema Negro: a imagem de afirmação positiva do íbero-ásio-afro-ameríndio. **Revista Extraprensa**, *[S. l.]*, v. 13, n. 1, p. 6-25, 2019. DOI: 10.11606/extraprensa2019.163871 . Disponível em: https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/163871. Acesso em: 1 de jun. de 2025.

PUCHNER, Martin. **Poetry of revolution**: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes. Princeton: Princeton University Press, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: **Nietzsche e Deleuze**: arte e resistência. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2007.

ROCHA, G. **A revolução do cinema novo.** São Paulo. CosacNaify, 2004. p. 63-67.

SANCHES, Pedro Alexandre. A surpreendente Bienal de Cinema Indígena. **Blog da Redação**, 2016. Disponível em: https://outraspalavras.net/blog/a-surpreendente-bienal-de-cinema-indigena/. Acesso em: 2 de jun. de 2025.

WITTMANN, Luisa Tombini; TÉO, Marcelo. Entrevista com Ariel Ortega, cineasta Mbyá-Guarani. **Fronteiras: Revista Catarinense de História**, n. 31, p. 159-163, 22 out. 2018. Disponível em: https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/FRCH/article/view/10569. Acesso em: 2 jun. 2025.

LISTA DE FILMES

Amador, Zélia (Ismael Machado e Glauco Melo, Brasil, 2021).
Cabeça de Nêgo (Déo Cardoso, Brasil, 2020)
Marte Um (Gabriel Martins, Brasil, 2022)
Sangria (Rudyeri Ribeiro, Brasil, 2024)
Tongues Untied (Marlon Riggs, EUA, 1989)
Traçados (Rudyeri Ribeiro, Brasil, 2020)

Índice Remissivo

A

Agamben 52, 55, 56, 57, 97
arte-resistência 9, 27, 51, 52, 54, 62, 95, 102
ato de criação 36, 51, 52

C

casamento de Inacha 84, 88
Celso Luiz Prudente 27, 63
cinema indígena 65, 107
corpo rebelde 9, 13, 20, 22, 30, 32, 34, 35, 38, 43, 61, 62, 73, 81, 84, 88

D

devir-minoritário 62, 63, 73
dimensão pedagógica
  audiovisual 23, 27, 62, 63, 64, 67, 92, 94, 108
  cinema 23, 27, 62, 63, 64, 67, 92, 94, 108
Dogma feijoada 47, 106

E

Eztetyka da Fome 48

F

filme-manifesto 9, 10, 11, 21, 23, 27, 28, 49, 53, 54, 55, 58, 102, 106
Friedrich Nietzsche 32

G

Glauber Rocha 48, 49

L

Línguas Desatadas 20, 21, 57, 61, 69, 70, 71, 72, 73, 74

M

manifesto audiovisual 7, 46

P

pensar cartográfico 22, 24
performance de gênero 36, 37
performatividade 23, 58, 60, 61, 62, 63, 92
profanação 55, 56, 66, 78

R

rebeldia 10, 11, 15, 23, 26, 27, 31, 32, 33, 34, 41, 51, 53, 58, 61, 62, 69, 71, 87, 89, 91
redistribuição de violência 34
representação 27, 47, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 74, 81, 84, 94
revolta 10, 20, 21, 30, 31, 33, 34, 38, 41, 43, 53, 61, 65, 71, 92, 96

S

Sangria 20, 26, 74, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 88, 89, 93, 109, 113
signo 21, 27, 54, 55, 56, 57, 61, 73, 97

T

Transfake 107

Sobre os Autores



Rudyeri Ribeiro Pantoja

Artista e produtor cultural cametaense graduado em Cinema e Audiovisual e Mestre em Educação e Cultura, ambos pela Universidade Federal do Pará. Dirigiu e roteirizou 2 curtas-metragens: “Traçados” (2020) foi selecionado para diversos festivais reconhecidos pelo país e premiado em 3; e “Sangria” (2024) que recebeu fomento de 2 editais estaduais e foi filmado em Cametá com equipe majoritariamente cametaense e também se fez presente no circuito de festivais do país. Desde 2024, junto ao Coletivo Aningal e Coletivo Carlotas, organiza o evento cultural “Circuito Cametaense de Artes Independentes”, com o intuito de valorizar a arte cametaense em suas mais diversas manifestações.



José Valdinei Albuquerque Miranda

É Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor da Universidade Federal do Pará, Faculdade de Educação, Campus Universitário do Tocantins/Cametá (UFPA). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação e Cultura do CUNTINS (PPGEDUC/UFPA) e do Programa de Pós-Graduação de Doutorado em Educação na Amazônia (PGEDA). Desenvolve estudos relacionados à Filosofia da Diferença, Micropolíticas, Corpo, Arte-Performance e Educação. Coordena o Projeto de Pesquisa "Filosofia da Diferença, Nomadismo e Educação" (UFPA).

CONSELHO EDITORIAL DA EDITORA DO CAMPUS UNIVERSITÁRIO DO TOCANTINS/CAMETÁ-UFPA

Profa. Dra. Benedita Celeste de Moraes Pinto
Universidade Federal do Pará – UFPA (Brasil)

Prof. Dr. Cézar Luís Seibt
Universidade Federal do Pará – UFPA (Brasil)

Profa. Dra. Débora Raquel Hettwer Massmann
Universidade Federal de Alagoas – UFAL (Brasil)

Profa. Dra. Dora Lilia Márquez Delgado
Universidad de Pinar Del Rio – UPR (Cuba)

Prof. Dr. Doriedson do Socorro Rodrigues
Universidade Federal do Pará – UFPA (Brasil)

Prof. Dr. Edir Augusto Dias Pereira
Universidade Federal do Pará – UFPA (Brasil)

Prof. Dr. Eraldo Souza do Carmo
Universidade Federal do Pará – UFPA (Brasil)

Prof. Dr. Fabrício de Souza Farias
Universidade Federal do Pará – UFPA (Brasil)

Profa. Dra. Gilcilene Dias da Costa
Universidade Federal do Pará – UFPA (Brasil)

Prof. Dr. Isaac Pedro Vieira Paxe
Instituto Superior de Ciências de Educação de Luanda (Luanda)

Prof. Dr. Jesus Jorge Perez Garcia
Universidad de Pinar Del Rio – UPR (Cuba)

Prof. Dr. João Batista do Carmo Silva
Universidade Federal do Pará – UFPA (Brasil)

Prof. Dr. Jorge Domingues Lopes
Universidade Federal do Pará – UFPA (Brasil)

Prof. Dr. Júlio Roberto Soares da Silva
Universidade Federal do Pará – UFPA (Brasil)

Profa. Dra. Kelli Garboza da Costa
Universidade Federal do Pará – UFPA (Brasil)

Profa. Dra. Kimi Aparecida Tomizaki
Universidade de São Paulo – USP (Brasil)

Prof. Dr. Marcos Fábio Freire Montysuma
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC (Brasil)

Profa. Dra. Monica Graciela Gatica
Universidad Nacional de la Patagonia (Argentina)

Prof. Dr. Robson Laverdi
Universidade Federal de Ponta Grossa – UEPG (Brasil)

Profa. Dra. Waldenira Mercedes Pereira Torres
Universidade Federal do Pará – UFPA (Brasil)

CINEMA, CORPO E EDUCAÇÃO

A presente obra investiga pontes possíveis entre o cinema experimental, o corpo e a educação, explorando linhas rizomáticas a partir de filmes, o estilo discursivo do manifesto e a rebeldia dos corpos. O livro experimenta noções conceituais como “corpo rebelde” (aquele que não permite ser enquadrado às expectativas normativas e que se recusa a sucumbir frente às políticas de morte estabelecidas para sua existência) e “filme-manifesto” (como experimentalismo, vanguardismo e chamados à luta), lançando questionamentos e provocações para o campo da educação como: que conexões e movimentos de criação são possíveis entre o cinema e a educação, para além da instrumentalização pedagógica ou do entretenimento do cinema na educação? Como afirmar a dimensão pedagógica e subversiva do cinema na educação? O texto explora o filme-manifesto como canal de vazão para grupos sociais minoritários se expressarem e apresenta o cinema como terreno fértil para devires revolucionários florescerem. O estudo conclui-se como uma reflexão das potencialidades do cinema como um aparato tanto político quanto artístico de dimensões pedagógicas que vão além de uma simples instrumentalização didática do filme, desvelando seu potencial rebelde de expressão e criação.

PPGEDUC UFPA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO E CULTURA

PROPESP
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação | UFPA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

9 786588 140260