



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Carla Regina Vasconcelos Rodrigues


**A Zona Oeste afetiva e singular: o cinema relacional como imaginação
radical e imagem técnica**

Rio de Janeiro

2021

Carla Regina Vasconcelos Rodrigues

A Zona Oeste afetiva e singular: o cinema relacional como imaginação radical e imagem técnica



Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

R696 Rodrigues, Carla Regina Vasconcelos.
A Zona Oeste afetiva e singular: o cinema relacional como imaginação radical e imagem técnica / Carla Regina Vasconcelos Rodrigues. – 2021.
354 f.: il.

Orientador: Jorge Luiz Cruz.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Cinema – Rio de Janeiro (RJ) – Séc. XXI - Teses. 2. Arte moderna – Rio de Janeiro (RJ) – Séc. XXI - Teses. 3. Imaginação - Teses. 4. Subúrbios – Rio de Janeiro (RJ) - Teses. I. Cruz, Jorge, 1955-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 791.43 (815.3)

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Carla Regina Vasconcelos Rodrigues

A Zona Oeste afetiva e singular: o cinema relacional como imaginação radical e imagem técnica

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 10 de dezembro de 2021.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Paulo Manuel Ferreira da Cunha
Universidade da Beira Interior

Prof.^a Dra. Liliane Leroux de Ricchezza
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense - UERJ

Prof. Dr. Leandro José Luz Riodades de Mendonça
Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dra. Nívea Faria de Souza
Universidade Estácio de Sá

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

À minha UERJ querida, presente na minha caminhada. Palco para meu primeiro contato com “Limite”, obra de Mario Peixoto, na aula “Arte e Tecnologia” do meu querido Professor Dr. Jorge Luiz Cruz. Aparelho acadêmico que marca presença e interface acadêmica como caminhos de descobertas de sentidos na vida dos jovens do subúrbio do Rio de Janeiro e intervenção no campo de saberes. *In memoriam* à doce Marcia Antunes. À experiência de formação humana e profissional que se revela nas relações e parcerias formadas, potências afetivas e efetivas.

AGRADECIMENTOS

A realização dessa pesquisa não teria sido possível sem o apoio institucional do Programa de Pós-Graduação em Artes Contemporâneas - PPGArtes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. De todos os seus professores que ajudaram a construir os passos fundamentais para o rigor e o caráter científico, destacam-se: Lillian do Valle, Regina de Paula, Nanci de Freitas, Johannes Andreas Valentin, Ricardo Basbaum, Leila Danziger, Inês de Araújo, Maurício Barros de Castro, Analu Cunha, Regina de Paula, Rodrigo Gueron, Alexandre Sá e Luciana Lira. A eles todos os meus sinceros agradecimentos por representarem uma equipe defensora da instituição pública e por serem fomentadores de conhecimento e sabedoria.

Neste trajeto conheci diversos informantes importantíssimos, sem os quais a realização dos estudos de caso não seria possível. Agradeço ao cineasta Marcelo Gularte pela entrevista e por ter me colocado em contato com outros entrevistados; ele foi o motivador principal e um grande colaborador na elaboração deste trabalho. Sou grata também a todos os cineastas, Paulo Silva, Cavi Borges, Clementino Junior, Felipe Cataldo, André Sandino, Sandra Lima, Rozzi Brasil, Lucas Ururahy, Cid César, Paulo Silva, Eduardo Pereira, Matheus Sá, Rodrigo Felha, Kaká Teixeira, Carlos Maia, Lelette Couto, que, ao concordarem com as entrevistas, ajudaram a constituir a dimensão social e simbólica do cinema independente nos subúrbios e bairros da zona oeste da cidade do Rio de Janeiro.

À querida amiga Eliane Correia Barata e à Raquel Cristiane Barbosa, agradeço muito mais do que somente a amizade: é uma irmandade que cresce e amadurece. Amigos que entenderam a estratégia da organização do projeto como proposta de esperança e enfrentamento na rotina de ser um humano melhor e expansivo. Aos professores colegas da rede municipal E.M. Eduardo Rabello e E.M. Jornalista Campos Ribeiro.

Ao meu querido professor Jorge Luiz Cruz, muito mais que uma orientação firme e precisa, em um processo de configuração do objeto, definindo o rigor necessário como prática de lisura, como profissional inovador, versátil e rigoroso em sua conduta e prática de orientação, declaro toda minha gratidão pela paciência e amizade mantida antes, durante e depois desta pesquisa.

Ao afinado professor Dr. Alexandre Sá, colaborador aos questionamentos entre uma teoria e prática fomentadoras de consciência mais histórica e menos romântica para se viver no nosso país fragmentado, que urge por uma montagem significativa na tessitura dos

caminhos que problematizem os potenciais a serem revelados como elementos que fazem face entre a sociedade brasileira e o sistema de arte.

À ancestralidade contida em mim: obrigada a minha mãe, obrigada às avós mulheres que avançaram com coragem, sabedoria e resiliência nos enfrentamentos e me permitiram o dom da vida a partir de suas fertilidades. Obrigada a Deus e ao seu Jesus Cristo que me capacitou e renovou as minhas forças para restaurar a esperança. Com todo amor às minhas filhas, que compreenderam a preciosidade do tempo que deixou de ser compartilhado em prol de uma subjetividade e à construção de um legado baseado na construção do conhecimento.

Faço um agradecimento especial a equipe de linguagens da ETESC-FAETEC, que se promoveu como campo de abertura e de frente, desde dos anos 2000, para que eu atuasse como professora-pesquisadora, professora-curadora, professora-ativista, professora-produtora, professora-escritora, professora-agenciadora, professora-teórica, professora-terapeuta, professora-professora, professora-etc, parafraseando o querido Basbaum. É uma instituição com projetos pedagógicos que me motivaram a encontrar a campo das relações como potencial para produção artística. Dali pude co-participar com o primeiro projeto pedagógico da instituição, o CURTA ETESC. Um jogo estava aberto, posições foram marcadas, espaços foram ocupados e experiências tecidas entre o campo da arte e suas fronteiras. O campo das relações estava se abrindo a mim, e dessa potência sedimentei esse trabalho. A Ele toda Glória! E ao grupo de linguagem ofereço a tese para o recomeço atuante, para exercer a intervenção e a proteção de um espaço público de discussão e para promover as artes contemporâneas, os artistas e suas obras.

Aos artistas todos que permitiram trocas a partir de suas investigações artísticas expressadas em suas singularidades: vocês fornecem combinações que fomentam engajamentos como força motivadora para recomeçar em tempos sombrios como o atual. Finalizo com uma frase dessas que encontramos no processo do trabalho, mas que marca e vira um lema: “Eu sou porque nós somos”.

Eu amo a arte-etc! Gratidão.

A experiência-limite é a resposta que encontra o homem quando decide colocar-se radicalmente na questão.

Maurice Blanchot

RESUMO

RODRIGUES, Carla Regina Vasconcelos. *A Zona Oeste afetiva e singular: o cinema relacional como imaginação radical e imagem técnica*. 2021. 354 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Com base nas experiências de produção de audiovisual no Rio de Janeiro nas últimas décadas, início do século XXI, investiga-se o cinema na Zona Oeste como cenário e circuito de produção de bens/serviços culturais e artísticos, um cinema relacional, como propositivas contemporâneas. Localizam-se signos, sistemas de significações e processos com o cinema como dispositivo e circuito de percepções sensíveis, sensoriais e sutis que ampliam o campo entre vida, cinema e arte contemporânea. Ressaltam-se as obras, os cineastas e os processos como formas de elaboração de lugar de atuação e de produção entre afetos e singularidades. A intenção é mostrar o cinema como potência para encontros e propostas de percepções com olhares estéticos, críticos, expressivos, expansivos que estimulem o *pensador-sensorial* (BASBAUM, 2013) em nós, por trocas de energias afetivas e sensoriais. Obras e autores como força de expressão, que elaboram relações de visualidades e sonoridades, formam imaginários e apresentam subjetividades. Procura-se entender a ação dos signos e os entrecruzamentos, como dados plásticos, teóricos e históricos da “Zona Oeste Afetiva e Singular”. Um cinema relacional composto por ações interconectadas de sujeitos que buscam resistir às dificuldades econômicas e ao mercado centralizado a partir de uma imaginação e posicionamentos. Criadores de círculos de debates críticos e culturais como auto formação e formação em operações de compreensão do visível e do invisível que canalizam a forma de organizar e estruturar o mundo de sentidos e o contato que temos com ele. O cinema como como fluxo vivo de geração de configurações estratégicas, em processos de significâncias e sentidos de um cinema relacional observado entre encontros e passagens; investigados em como fazer ou ser na construção de imaginários. Destaca-se o CINEMÃO e o CURTA ETESC como propostas de produção de desvio, como paisagens envolventes e imagem técnica, mediação e intervenção sensível e subjetiva. Parte do sistema de significação; campo e contracampo em projetos de filmes, que alimentam a imaginação radical, como propõe Castoriadis; convites a compartilhamentos como aspectos sociais e históricos.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Cinema. Imaginário. Percepções. Relações.

ABSTRACT

RODRIGUES, Carla Regina Vasconcelos. *The affective and singular West Zone: relational cinema as radical imagination and technical image*. 2021. 354 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Based on the experiences of audiovisual production in Rio de Janeiro, in recent decades, at the beginning of the 21st century, cinema is investigated in the West Zone as a scenario and circuit of production of cultural and artistic goods/services, a relational cinema, as contemporary propositions. Signs, systems of meanings and processes with cinema are located as a device and a circuit of sensitive, sensory and subtle perceptions that broaden the field between life, cinema and contemporary art. The works, the filmmakers and the processes are highlighted as a way of elaboration of a place of performance and production between affections and singularities. The intention is to show cinema as a power for encounters and proposals of perceptions with aesthetic, critical, expressive, expansive energies that stimulate the sensory thinker (BASBAUM, 2013) in us, by exchanges of affective and sensory energies. Works and authors as a force of expression, which elaborate relationships of visualities and sounds, form imaginaries and present subjectivities. It seeks to understand the action of signs and intersections, such as plastic, theoretical and historical data of the “Affective and Singular West Zone”. A relational cinema composed of interconnected actions of subjects who seek to resist economic difficulties and the centralized market from an imagination and positions. Creators of critical and cultural debate circles such as self-formation and training in operations of understanding the visible and the invisible that channel the way of organizing and structuring the world of senses and the contact we have with it. Cinema as a living stream of generation of strategic configurations, in processes of significance and meanings of a relational cinema observed between encounters and passages; it is investigated on how to do or be in the construction of imaginaries. Cinemão and CURTA ETESC stand out as a proposal for the production of deviation, such as surrounding landscapes and technical image, mediation and sensitive and subjective intervention. Part of the signification system; field and counterfield in film projects, which feed the radical imagination, as it was proposed by Castoriadis; invitations to sharing as social and historical aspects.

Keywords: Cinema. Contemporary Art. Imaginary. Perceptions. Relationships.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Zona Oeste do Rio de Janeiro - Área geográfica de Atuação e IDH	97
Figura 2 -	Mapa da cidade do Rio de Janeiro destacando a denominada Zona Oeste	98
Figura 3 -	Índice IPS por regiões administrativas da cidade do Rio de Janeiro	99
Figura 4 -	Mapa da cidade do Rio de Janeiro dividida em zonas	101
Figura 5 -	Mapa dos equipamentos culturais da cidade do Rio de Janeiro	102
Figura 6 -	Localização Geográfica e Divisão por Áreas do Município do Rio de Janeiro	134
Figura 7 -	Distribuição dos cinemas por área no município do Rio de Janeiro - Momento 1 (1905 - 1934)	136
Figura 8 -	Distribuição dos cinemas por áreas no município do Rio de Janeiro - Momento 2 (1935 - 1984)	137
Figura 9 -	Distribuição dos cinemas por áreas no município do Rio de Janeiro - Momento 3 (1985 - 1994)	138
Figura 10 -	Mapa afetivo urbano - Temos que mudar esse vazio!	150
Figura 11 -	“Reimaginando o subúrbio”	166
Figura 12 -	Nathali de Deus e Hugo Lima, criadores da WoTec	166
Figura 13 -	Série “Canalize-se”	185
Figura 14 -	Os cineastas	193
Figura 15 -	Algumas obras dos cineastas	197
Figura 16 -	CINEMÃO	206
Figura 17 -	Cid César Augusto e o Cinemão	216
Figura 18 -	Curta ETESC	226
Figura 19 -	Cartaz Curta ETESC	236
Figura 20 -	Projeto CinEscola	239
Figura 21 -	Cartaz Cinema e Educação	240
Figura 22 -	“Bola pra seu Danau”	256
Figura 23 -	“Baía”	260
Figura 24 -	“A procura”	267
Figura 25 -	“Santa Tolerância”	269
Figura 26 -	“Avoada”	274
Figura 27 -	“7 minutos”	282

Figura 28 -	O cinema na Zona Oeste por eles	285
Figura 29 -	“Estrada”	290
Figura 30 -	“Se segura malandro”	295
Figura 31 -	“Favela gay”	299
Figura 32 -	“Morador” e “Cidadão de bem”	302
Figura 33 -	“Caminho das pedras”	305
Figura 34 -	Luiz Antonio Pilar	311
Figura 35 -	As mulheres no cinema I	316
Figura 36 -	As mulheres no cinema II	317
Figura 37 -	As mulheres no cinema – Lelette Coutto	323
Figura 38 -	As mulheres no cinema – Leila de Souza e Tainá Andrade	330
Figura 39 -	As mulheres no cinema – Gisele Motta	333
Figura 40 -	As mulheres no cinema – Roberta Chaves e Renata Di Carmo	337
Figura 41 -	As mulheres no cinema – Lu Rocha, Thayná Ivo, Manáira Carneiro	343
Figura 42 -	Alinhados	351
Figura 43 -	Banners, convites, certificados – Zona Oeste Afetiva e Singular	352
Figura 44 -	Marialva Monteiro	353
Figura 45 -	<i>Making of</i> de “Pandemônia”	353
Figura 46 -	<i>Making of</i> de “O pop star nas estrelas”	354
Figura 47 -	Os cineastas-amigos	354

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Matriz das relações entre os cineastas	131
Tabela 2 - Cinemas em funcionamento segundo os momentos e áreas na cidade do Rio de Janeiro (1905-1994)	139

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

“W”	Nome do técnico de som – era assim que ele era chamado
ANCINE	Agência Nacional de Cinema
ASCINE	Associação de Cineclubes do Rio de Janeiro
B.O.S.T.A.	Título do filme sem definição
C.R.I.A.	Centro Revolucionário de Inovação e Arte
CAMEMPA	Casa da Memória Paciente
CECIP	Centro de Criação de Imagem Popular
CINEDUC	Cinema e Educação
CINEMÃO	Nome dado ao projeto e empresa de Cid César, faz a menção ao conceito do cinema industrial
COABH	Companhia de Habitação Popular
CURTA ETESC	Mostra de curta-metragem da Escola Técnica de Santa Cruz
DEGASE	Departamento Geral de Ações Socioeducativas
ECOMUSEU	Instituição que visa ao estudo, conservação e valorização do modo de vida e do patrimônio natural e cultural de uma região
EMBRAFILME	Empesa Brasileira de Filmes S.A
ESPM	Escola Superior de Propaganda e Marketing
FEB/UERJ	Faculdades de Educação da Baixada da UERJ
FNAC	Rede de lojas de departamentos culturais. A rede foi adquirida pela Livraria Cultura há pouco mais de um ano.
IBOPE	Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística
LGBTQIA+	Lésbicas, gays, bissexuais, transexuais e travestis, <i>queers</i> , intersexo, assexuais e outros - lutas pela diversidade sexual e de gênero
PAC	Programa Avançado de Cultura Contemporânea na UFRJ
POCA	Polo audiovisual cinematográfico de Antares
PPP	Projeto Político Pedagógico
PROJAC	Estúdios Globo (anteriormente chamado de Projac, abreviatura de Projeto Jacarepaguá), é o complexo de estúdios da TV Globo, localizado entre os bairros de Jacarepaguá (lados oeste e norte da Estrada de Curicica) e de Curicica (lados leste e sul da Estrada de Curicica), na zona oeste da

UFRJ

cidade do Rio de Janeiro

Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	16
1	O CINEMA COMO VERDADE EM RELAÇÃO ABERTA E IMAGINAÇÃO RADICAL	26
2	DEMOCRATIZAÇÃO DO CINEMA: DISPOSIÇÕES AFETIVAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA	38
2.1	“Por uma sensibilidade cosmopolítica”: uma proposição contemporânea	48
3	UM ENCONTRO COM O CINEMA NOS BAIROS E SUBÚRBIOS DO RIO DE JANEIRO	57
3.1	A ação dos signos: entre lugares, entre sentidos, entre relações	64
4	ZONA OESTE AFETIVA: SUBÚRBIOS E SUBURBANOS	72
4.1	Consciência semiótica: fronteiras e afetos	76
4.2	De sertão a celeiro... Qualidade, relação e representação	87
4.2.1	<u>Waldir Onofre (1934 - 2015): o exemplar</u>	109
5	ALINHADOS: POR UMA REDE COLABORATIVA	116
5.1	Rede de relações como operacionalização	129
5.2	Antecedentes... Estruturas e vivência plural e não linear	132
5.3	Atualmente... Imaginário social, os símbolos, os significados e as instituição	144
6	REIMAGINANDO O SUBÚRBIO	151
6.1	Criatividade em ação: Imaginação e vigor	163
7	POR AUTONOMIA DE SER CARIOCA: SUBJETIVIDADE POR IMAGINAÇÃO RADICAL E TÉCNICA	167
7.1	Problematização dos conhecimentos: ser e fazer	167
7.2	“Canalize-se”, 2020 – por ser/fazer como cosmopoética e cosmopolítica	176
7.3	Imagem furo e imagem muro	181
8	OBRAS E AUTORES: CONSTELAÇÃO DE SIGNIFICAÇÕES EM UMA ZONA OESTE SINGULAR	187
9	CURTA ETESC E CINEMÃO: IMAGINAÇÃO RADICAL E IMAGEM TÉCNICA	204

9.1	CINEMÃO	206
9.2	CURTA ETESC	218
9.2.1	<u>Antecedentes sociais e históricos</u>	218
9.2.2	<u>A imaginação e autonomia em escola técnica</u>	219
9.2.3	<u>Proposição contemporânea na educação</u>	237
	CONCLUSÕES	241
	REFERÊNCIAS	246
	APÊNDICE A – O cinema por eles	256
	APÊNDICE B – O cinema por elas	316
	APÊNDICE C – Outras ilustrações	351

INTRODUÇÃO

[...] o que chamamos de “cinema” vem se construindo, como prática e simbolicamente, desde seu surgimento no início do séc. XX – a representação do modelo industrial é tão forte, que é quase como se não fosse possível existir outros tipos de cinema.

[...] o pensamento industrial de cinema vigente no Brasil, em praticamente todos os momentos em que existiu durante os últimos 100 anos, foi sustentado por um desejo nacionalista de ocupar o mercado interno com o nosso próprio produto.

Maria Carolina Vasconcelos Oliveira

— Peguei o “*W*” em Santíssimo, com ele ia o equipamento necessário para a captação do som. Em Realengo encontraria com o Marcelo produtor, diretor e roteirista do filme¹, que carregava as vasilhas com os lanches necessários para garantir a alimentação e todos os detalhes. Dessa vez, enquanto eu dirigia não escutaria toda orientação e o repasse do texto que Marcelo fazia com o ator que performava o principal do filme; ele estava escalado para o set de filmagem. Em vez disso, observei a fala dele com grau de cobrança e exigência sobre a atuação para que o objetivo sensorial da expressividade fosse alcançado. Um deslocamento físico dos artistas e um atravessamento em uma nova condição de existência aconteceria em um roteiro de produtividade.

No dia anterior à filmagem, o cortiço emprestado em Realengo que serviria de cenário foi todo ocupado. A segunda fase de filmagem, a parte pobre. Mentalmente, Marcelo fazia a chamada dos detalhes que garantissem a continuidade do roteiro, a parte pobre. Outros atores que entrariam em cena já estavam lá nos esperando. “*W*” e Marcelo desceram do carro, e eu fui buscar o Anderson com a câmera e os tripés com a luz. Seria o início de um dia de filmagem com mais de 12 horas corridas, na rua com sol a pino, em um cenário desolador de

¹ *A pandemônia*. Teaser disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8IIFZlnxGms>. Acesso em 27 jan. 2022.

uma casa humilde, sem conforto, sem água e apenas um banheiro. O cenário externo de uma comunidade em suas demandas. Problemas que precisam ser vencidos por serem parte da economia da arte, momentos de filtragem, onde o valor de enfrentamento e resistência seja legitimador do processo.

Neste dia somente um tipo de lanche estava disponibilizado. Diferente de quando filmamos em Rio das Pedras, na Mansão, em que o diretor se apresentou como cozinheiro e tinha levado um almoço especial. Estava quente, tinha que esperar na rua ou dentro do carro; confesso que não aguentei. Bateu a fome, era dia dos pais, mas foi o dia que o cineasta encontrou para conciliar a presença de todos para filmar. Fui à praça almoçar; quando voltei, eles não estavam mais lá. Marcelo só tinha oferecido um lanche rápido, mas sempre procurou oferecer uma alimentação forte para esses trabalhadores nas camadas de produção do filme, assumindo a posição de artista-cozinheiro e artista-produtor. O artista-curador que planeja os custos, os gastos e as condições de atendimento, as expectativas advindas de demandas e das negociações que revelam os diversos esforços de engajamento dos artistas.

Outra cena estava sendo produzida dentro de uma casinha – um cortiço, na verdade. Na rua, as pessoas se aproximavam, curiosas, para perguntar. Um senhor chegou a oferecer uma música que ele queria lançar, se apresentou como um ótimo compositor, a filmagem como anúncio e brecha para realizações. Após chamar algumas vezes, eu não conseguia abrir o portão pequeno que me separava e me impedia de encarar o corredor estreito com várias entradas à direita. Aproveitei que o menino saiu e entrei no labirinto que parecia levar ao espectro de criação e invenção do artista, como se eu atravessasse membranas da obra e do processo em andamento. Outra filmagem acontecia: agora o foco era a casa do casal e personagem. Confesso que vi um outro cenário de um outro curta também feito por artistas da zona Oeste, acionei as minhas memórias subjetivas e imaginárias.

A cor vermelhidão dos tijolos, a poeira e a secura do ar daquele dia remontavam a um ambiente de sertão, uma experiência neorrealista de estar no cenário de outro filme, talvez em *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, codirigido por Kátia Lund. O saco com as bolinhas de mamonas verdes já sinalizava que elas participariam da abertura do filme por sua semelhança com o vírus e pelo perigo que há ao ingeri-las – um flerte com a primeira memória, a infância no subúrbio. Marcelo, com seus óculos escuros, a blusa e calça em linho azul claro e branco, de novo não almoçava, mas estava o tempo todo atento, com Anderson, ao movimento e enquadramento da câmera, ao plano, etc.

Caso o efeito de sentidos não fosse alcançado, ele pediria para refazer a cena, e ninguém questionava. Foi assim que, com a câmera no tijolo, ele fez um close do homem

negro empilhando o tijolo no carrinho, e o sentido de força, que não podia ser perdido. Lá na laje estavam os vizinhos acompanhavam o restante da filmagem. Um menino soltou a pipa várias vezes em nossa direção, até que gritou insistentemente:

— Qual vai ser o nome do filme? Era o olhar do menino para o cinema como campo de trabalho e produção, como um pensador-sensorial que todos nós somos convidados a ser, não mais como um produto exposto na vitrine ou na tela da sessão da tarde. Era uma nova forma de imaginar o cotidiano com sujeitos autores e autoridades, como um processo de desejo. Ele como intérprete e leitor, e com consciência semiótica entre ficção e realidade para montagem da imagem técnica. Era o testemunho de um protagonismo que rompia a rotina do menino e da pipa como proposta de desvio do ser/fazer.

Não podíamos responder; esperava que entendessem o comando “Gravando”. Somente o ruído externo não poderia ser controlado. Eu fiquei analisando os signos lançados na imagem, mas não sei se o diretor percebia, pois tudo estava ali como uma outra composição na minha cabeça. O papel de observadora e colaboradora cede ao de pesquisadora no intuito de entender como as cenas tem um poder de autoformação de olhares. Ao mesmo tempo em que os elementos visuais palpitavam e pulsavam num movimento vivo diante de meus olhos, eles também indicavam como funcionava o poder de sintaxe da linguagem visual. Estes expressavam o rigor e os objetivos bem definidos para se alcançar os efeitos e sua compreensão para a construção de um sistema visual que gerasse representação e produção de sentido.

Depois o cansaço retornou, o dia ia embora, somente a luz artificial poderia ajudar a enxergar o espaço, mas a cena da mulher com o marido na parte interna não tinha acabado: era preciso garantir a continuidade e a qualidade da luz. Era preciso estender o horário: não tínhamos outro dia, outro custo, outra mobilidade que deveria levar em conta a rotina dos atores que largaram seus afazeres para atender o chamado voluntarioso. De repente paramos. O filme – ou melhor, o espaço no cartão de memória tinha acabado, mas o desejo de concluir o trabalho não, momento de tensão. Seria necessário refazer a cena toda; todos lamentavam, pois faltava apenas uma fala de Patrícia e Pacífico. A filmadora Black Magic, apesar de ser muito boa, não oferecia um mecanismo para apagar as cenas desnecessárias, e só tínhamos ela para captação das imagens; tudo ali era parceria, amizade, dedicação e amor ao cinema. Silêncio total. Anderson e Marcelo precisavam dar seu veredito, eles eram os peritos e especialistas da arte. Os artistas criam problemas e obstáculos como suas *práxis e poiesis*, que eles mesmos precisam resolver:

— Paramos por aqui. Vamos ter que voltar outro dia!

Uma situação-limite, uma decisão técnica. Mas um posicionamento de artista em seu papel e como diplomata frente à situação de configuração, e da demanda criada e cumprida.

Recolhe-se tudo, remove-se a extensão, as luzes se apagaram, um saco de lixo foi recolhido, pelo beco escuro percorremos até a rua carregando as bolsas e tudo o que tínhamos levado. Por hora estávamos tristes por ter que refazer toda a filmagem, mas, cansados, queríamos relaxar. No meu carro transportamos um de cada vez seguindo uma logística; aproveitei para abraçar a Bia, filha do Anderson, que esteve presente na filmagem anterior, mas desta vez foi barrada. A Laila, filha do Marcelo, fez parte do elenco, também ficou no evento o dia inteiro, já demonstrava sinal de cansaço. Enfim, produziram-se problemas que compõem o sentido de fazer valer a pena, o cansaço e a exaustão como duração e adiamento do produto maior. São etapas de uma série de operações enquanto experiência como parte da memória do corpo, que será acurado em uma dimensão afetiva maior, como atualização e legitimação da obra.

Eu voltaria para Campo Grande deixando atores em Padre Miguel e Bangu. No dia seguinte, Marcelo me manda um áudio muito preocupado, pois o dono do terreno onde ocorreu a filmagem estava consternado com os copos usados e espalhados. A outra rotina precisaria ser retomada, como a produção de trailers para participar de editais, mas o diretor preocupava-se demais com uso do espaço, a integração dele a um processo maior. O rigor da *desprodução* foi esmaecido com a ausência da luz local para fazer fiel averiguação. Carregamos um saco de lixo, mas não vimos copos deixados para trás; a bem da verdade, queríamos descansar depois de um dia de trabalho. Marcelo ficou preocupado e angustiado ao receber a queixa do uso do local emprestado. Causou-me estranheza porque outro processo de sensibilidade avançava como forma e fruto da imaginação e da técnica: artistas em criação, para transformar a parceria como alavanca de produção, e a Zona Oeste um pólo de produção, poderia acontecer e ser, o local de produção para o artista, como um desejo e intenção.

O cinema moldado pela produção local como objeto dinâmico que dá forma à realidade e que projeta pensamentos. O subúrbio reimaginado a partir de práticas, como ícones e símbolos para leituras sensoriais, objetivado pela decisão de acreditar na possibilidade de acontecer e propor uma nova realidade a partir de novos sentidos e como autoformação. Busco uma abordagem por um campo sensorial, caminho próprio da arte contemporânea e inseparável, referencial que ressalta as configurações em que se dão as conexões do cinema na Zona Oeste.

No grupo do *WhatsApp* do filme “A Pandemônia”, todos os atores e colaboradores trocam fotos e áudios como memória e *making-of*, e esperam ansiosos para a próximo dia de

filmagem em Realengo ou Itanhangá. Liguei para o Marcelo e ele disse que vamos ter que verificar as imagens obtidas com as cenas, que serão editadas de forma criativa e funcional no estúdio do Anderson, onde ele trabalha. Com foco na leitura da Semiótica de Pierce (2010), me imaginei entre os olhares que compõem a direção de arte: os signos ofertados e estabelecidos durante a filmagem seriam reanalisados em um segundo momento, com intenção técnica e em busca do efeito visual. Somos *pensadores-sensoriais* (BASBAUM, 2013, p. 169) de um processo de investigação no que traz atração e repulsão e nos lança em um novo modelo de propor relações e uma nova realidade.

O olhar estético traz em evidência o signo primeiro, para então se entender que o mundo aparece e se traduz como linguagem fruto da relação tríade: signo-objeto-interpretante, presente na semiótica de Pierce que alimenta esse trabalho. Campo conceitual como lógica do caminho para entender a ação dos signos e os processos de interpretações que, apesar das naturezas, as combinações são infinitas ao se pensar no campo sensorial. Aqui delinheio a pesquisa como proposta de leitura do âmbito dos artistas, que, como proposições abertas e interfaces visíveis e sensoriais, formatam vestígios do ato criativo, resíduo e potência. Trago a atenção para as invisibilidades, e os efeitos dos vazios para circundar os passos da imaginação e a proposição de imaginários.

Ou seja, “extraem-se os caracteres elementares e gerais da experiência que tornam a experiência possível” (SANTAELLA, 2006, p. 8) em busca da experiência sensível. Tenta-se a forma ordenada do processo para se prestar à compreensão destes como escrita de si e técnica de formação. Também como mensagem de uma incompletude infinita, que é o próprio signo, já que sem ele não ocorre processo comunicativo. Portanto, não se trata apenas de se poder fazer a cena, mas de se permitir entrar na cena, como numa pintura, a partir dos elementos que potencializam as nossas percepções. Os filmes resultam de processos de autoria como encontros, mas não de forma espontânea; promovem a Zona Oeste Afetiva como experiências singulares individuais e coletivas em torno do cinema. Destaco o CINEMÃO como um projeto que promove arte com o carro nomeado “*caveirão*”, que entra nos lugares para levar o cinema à plateia com uma tela móvel – em vez de medo e insegurança, como sugere o signo verbal oriundo da experiência de entrada da polícia nas comunidades, assim interpretado e percebido.

O presente trabalho busca desvelar o processo de obras cinematográficas como bens simbólicos e artísticos: filmes em curta e longa metragens, documentários ou ficção. Analiso atividades como o CINEMÃO e o CURTA ETESC, que fazem o cinema ser protagonista, instrumento e âmbito de trabalho do artista, e também lugar de falas expressivas nas últimas

décadas, nos bairros e subúrbios cariocas da Zona Oeste do município do Rio de Janeiro. Destaco também as imagens e os sons como força de expressão que operacionalizam desejos e intenções. Como voz, narram e revelam imaginários desconhecidos que antes estavam ocultos, ordenam processos e despertam signos, ícones e símbolos visíveis e invisíveis.

Como objetivos específicos observo os modos de produção das obras e os contextos promotores das condições materiais que asseguram a continuidade ou não deste movimento. Apresento os filmes como frutos de encontros entre autores que, em parceria, agem pelos bairros e subúrbios do Rio de Janeiro contribuindo para um cinema independente na cidade. Localizo a Zona Oeste como parte desse contexto de experiências populares de produção de audiovisual com o objetivo de registrar os cineastas que ocupam territórios, físicos, sociais e imaginários com os filmes que dialogam entre si como narrativas. Como o movimento alimentador e apoiador, como as trocas de espaços, equipamentos, serviços tornam o encontro possível, e trazem uma superação das questões inerentes ao fazer fílmico. Situações-limites, fendas, aberturas enquanto estruturas, mas como movimento de partilha tornam visível e alinhavam a experiência do inventar; do viver o oculto somente possível a partir da imaginação coletiva: gentileza, generosidade como gramática do ser feliz. A conexão entre eles contribui para a construção de um conhecimento entre singularidades e afetividades, compondo um ambiente democrático que termina sendo problematizado.

A experiência fílmica junto ao grupo liderado por Marcelo Gularte me mostrou um fazer-cinema profissional, e também o papel do artista de ser fomentador e agenciador de processos em expansão e relações. A pesquisa foi dividida em duas partes, Afetiva (capítulos 1 a 6) e Singular (capítulos 7 a 9), para oferecer clareza aos percursos. Como parte da metodologia, organizei entrevistas em *lives* num canal no *YouTube*, criado com o nome da pesquisa, “Zona Oeste Afetiva e Singular”. Sem maiores aprofundamentos científicos, recorri a Peirce e à lógica de sua semiótica para uma organização do conhecimento, já que se trata de um mapeamento de autorias e obras que mostram como a sensibilidade e a imaginação podem alterar a realidade. Nos adjetivos escolhidos encontram-se as tramas relacionais que não se esgotam para o cinema relacional, como solução para descrição da percepção do processo. Relações em sistema de significações para reverter o ônus da desmotivação e dependência de um território, o que propõe novos imaginários.

A escolha desses nomes descreve os meus objetivos. Apresentar capítulos que consolidam e justificam o contexto que configura a organização interna e do campo de atuação do artista para produção e exibição das obras, ao qual chamo de Afetiva. Aproveito para refletir os referenciais democráticos ao mesmo tempo que provoço pensamentos sobre as

possibilidades discursivas de uma sociedade cosmopolítica que podem agir como contracampo aos modos de produção desse *cinema independente e relacional*, que faz oposição originariamente ao cinema industrial, o qual parece prevalecer como modelo final na forma geral de percepção. As relações estabelecem algo ou a alguém que conjugam esforços de várias ordens na composição do processo de produção; são geradoras de energia afetiva e sensorial, por isso são reconhecidas como potência para um relato histórico, plástico e teórico; como *infrafinos* artísticos, ou seja, potencial que impulsiona e move espaços, ainda que de formas invisíveis, pois estimulam outras formas de autonomia.

Na primeira parte, **Zona Oeste Afetiva**, apresento a Zona Oeste como campo simbólico e as condições materiais e físicas onde ocorrem experiências de cinema independente no município do Rio de Janeiro. Como parte discursiva, verifico elementos geográficos, urbanos e sociais das últimas décadas que formam o tecido básico e estrutural, os quais oferecem a dimensão social das narrativas que compõem a trajetória significativa. Ofereço problematização e configuração para o debate acerca da democratização do cinema e a proposição contemporânea do ser como político. Narro o sentido vivido na escassez de oportunidades culturais nesta parte da cidade, impulsionante de uma percepção dos acessos como se fossem acasos, e não como um projeto que disponibilize e dê garantia à qualidade de vida por aqui. Emprego o conceito de imaginação de Castoriadis (1982; 1987a; 1987b; 1992; 1999; 2002) em “Reimaginando o subúrbio” (capítulo 6), destacando o desejo de ocupação por instâncias próprias que gerem circulação e consagração como proposta de reexistir e resistir, como constituição histórica e social do sujeito artista e do imaginário.

Descrevo, assim, formas de ocupação como forças históricas que representam caminhos do cinema como experiência, algumas com a imitação de moldes de cinemas de fora ou mesmo entre si, e outras com o reconhecimento em festivais e a coparticipação internacional; apresento a imagem como sintoma de poesia ou clichê de cinema da Zona Oeste. Ainda neste capítulo, busco identificar formas de autonomia em situações-limite causadas por presenças de vazios, que mostram como é ser carioca por aqui – um ônus que ecoa como um tom de esquecimento e falta de entendimento. Os movimentos gerados por coletivos ou individuais escolhem o cinema como dispositivo poético-crítico (e autocrítico) para ser chave de interpretação da Zona Oeste Afetiva. Essa que é a trajetória condicionante, histórica e socializante e instituinte, parte da formação humana. Não se trata dos afetos como sentimentos: trago reflexões da herança colonizadora e as relações hierarquizantes como heranças e disposições afetivas entre embates imaginários.

Faço uma narração não linear, mas como experiência investigativa sobre as presenças que se fazem em feitos históricos e culturais como forma de revisar potências. Essas antecedem e devem ser consideradas na formação da comunidade que funciona como guardiã e garante a continuidade afetiva, estimulando a produção das obras como signo e retroalimentação e permanência. Sujeitos individuais que rompem a barreira do comum e agem em parcerias como estímulos às atividades artísticas e culturais numa parte do Rio, onde as políticas culturais públicas se apresentam como fronteiras por serem ausentes. Conhecer e investigar a ousadia de quem, para quem e porquê resultou o ato cinematográfico; o que provoca serve para descrever o encontro com o cinema independente alternativo, popular e de bairro, “de cria ou raiz”; por isso escolhi essa sensação de movimento de procurar, achar e encontrar e ainda deixar ocultos. Artistas e obras realizam uma escrita de si num mover vivo e em transição, como se fosse uma passagem, que pode ser lida em expansão, nos últimos anos de pandemia, mas que às vezes parecem estar dispersas.

A Zona Oeste singular é tratada para se esclarecerem as questões teóricas, processuais e plásticas das autorias nas artes, os modos como se apresentam a experiência em obras; são apresentadas como amostras representativas que estiveram ao meu alcance. Faço um convite imperativo, “Canalize-se” (capítulo 7), a partir da experiência de pesquisa de campo: um momento para a percepção da plasticidade e entre olhares. Uma forma de se pensar o artista como o inventor e negociador de um lugar de produção, de um campo de atuação como parte de um imaginário, como mercado. A arte como bem material e imaterial, capital simbólico e cultural apresentada por uma constelação de significações em *print* visíveis entre realizadores e cenas dos filmes, um pensar poético, ensaio poético, rastros que podem ser notados.

O campo de atuação de sujeitos é observado na construção dos sentidos que vão além das relações entre linguagem, autoria e projetos. São signos em ação e mediação que permeiam um movimento de autonomia como projeto de autogestão. Busco em Castoriadis todo o referencial para dialogar com o lugar da descoberta da imaginação e a constituição da subjetividade como partes de processos que permeiam a imaginação radical e o imaginário instituinte. Para Valle, a partir da compreensão de práxis “a autonomia humana significa[va] poder de criação, individual e coletiva, à luz da qual cada sociedade e cada indivíduo deverão ser considerados em sua singularidade” (VALLE apud CASTORIADIS, 1999, p. 9). As obras, como produção técnica e artística e prática de intenções, apontam que a circulação e a exibição sugerem afecção e força de expressão desse cinema independente e alternativo nos bairros e subúrbios do Rio de Janeiro, que surgem como fruto da imaginação dos seus ideários, autores-artistas.

Identifico que através dessas visibilidades são oferecidas, como efeitos e marcas de protagonismos, iniciativas, escolhas dos cineastas que acionam o mundo efetivamente com suas decisões conscientes sobre a construção do signo. Investiga-se o processo de percepção e produção como lugar simbólico e sensorial, que faz com que circuitos como o CINEMÃO e o CURTA ETESC, surgidos aos moldes dos festivais e mostras, sejam projetos únicos e pioneiros e muito importantes para a cidade do Rio de Janeiro. Estes são partes de um sistema de significação, seja como lugar de contribuição para o desempenho de uma linguagem cinematográfica e alfabetização visual e sonora enquanto proposta da equipe de linguagem de uma instituição, ou como projeto privado e particular do Cid César.

Ao estudar o símbolo na semiótica de Pierce, entendo que ele não é algo particular. Denota uma espécie, um tipo de coisa; e não apenas isso. Na posição de terceiridade, traz embutido em si ícones e índices como estruturas que levam a um entendimento e a um argumento. Obras e artistas formam os capitais pedagógico, discursivo e cultural; produzem valor, atendem demandas e provocam desvios. Criam índices em compartilhamentos pois definem os pares com quem vão negociar e trabalhar. Busco, aqui, algumas relações de significados que se dão através da produção de significante e do simbolismo neste cinema como campo de atuação para artistas; usado como forma de interação dos espaços e das pessoas, são indícios do humano na cidade e proposições para a arte contemporânea.

Como desdobramento metodológico, ocorreram entrevistas minhas com os autores dos filmes em formato de *lives*, que oferecem conteúdos em transcrições aproveitadas ao longo do texto e que podem ser consultadas nos anexos. Essas abordagens foram feitas a fim de obter conteúdo através das transcrições, mas também através das visualidades, as quais agem como ícones, índices e símbolos para se perceber a “Zona Oeste Afetiva e Singular”; como descrições sensoriais que alinhavam experiências dos corpos como indivíduos cosmopolíticos. Uma série de ações interconectadas por esses sujeitos, criadores de círculos de cotidianidade como auto formação e formatação de propriedade intelectual, exibem o cinema como linguagem, mercado e foco de produção de experiências artísticas e existências. E que nos permite identificar outras categorias, como relacional, heterogêneo, um *continuum* e multidimensional, relacionadas ao conceito desse cinema independente e a sua organização social. Assim como traduz o processo de pertencimento enquanto também autoria das obras. Por fim, as conclusões sobre as contribuições dessa pesquisa antes das referências. Em anexos coloco fotos de atividades que refletem um estudo da teoria e prática. Apresento as obras e os cineastas da zona oeste constituintes do processo de comunicação das imagens e da produção de sentidos para esclarecer o fenômeno da produção de filmes como experiências concretas

entre leitura áudio e visual, do que é visível e invisível, desta parte da cidade do Rio de Janeiro, algo que já vem acontecendo de forma paralela em todo Rio; como bens simbólicos, como campo cinematográfico e campo semiótico e sensorial que faz mais um convite para iluminar propostas de engajamentos vivos, como as redes colaborativas que formatam o cinema relacional em processos de existência.

1 O CINEMA COMO VERDADE EM RELAÇÃO ABERTA E IMAGINAÇÃO RADICAL

É a ação, na acepção de que fala Hannah Arendt, a forma do humano expressar sua singularidade e deliberar seu destino.

Liliane Leroux

A arte é um motivo para o saber, que produz uma certa relação ao tempo e que consiste em produzir sentido, sensação, pensamento. E Duchamp esteve em suas notas à procura de palavras para descrever o que se passa em torno de nós, aquilo que da invisibilidade pode ser escrito.

Patrícia Dias Franca-Huchet

Proponho a compreensão do funcionamento e a organização social das atividades com o cinema na Zona Oeste do Rio de Janeiro, com a reflexão sobre as configurações sociais da produção local; porque o *lugar importa* (OLIVEIRA, 2016, p. 257) quando se pretende entender os aspectos dos processos de autorias, e a construção da malha de significados, assim como elementos histórico-sociais. É uma forma de reverberar a problematização e compreensão dos processos experimentados por seus artistas, parte da psique e do imaginário simbólico de poder contidos nesse cinema relacional – este que se apresenta de forma crescente, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, nas últimas décadas.

Recorro a Cornelius Castoriadis (1982; 1987a; 1987b; 1992; 1999; 2002) em seu entendimento sobre a importância da autonomia no processo de socialização humana, no qual localizo a relação de interdependência entre psique e sociedade. Problematizo a democracia e a História para se pensar a construção imaginária, a produção do homem em seu corpo político para sua formação e evolução. O homem histórico que não apenas fala ser, mas age como um homem histórico e social que faz, em um sistema aberto, que oferece desvios e por isso tensiona as estruturas instituídas ao movimentar-se em busca de seus caminhos e rumos

próprios. Os nossos cineastas que aqui desenvolvem suas produções terminam por ser e fazer a sua própria auto-gestão.

Ao interagir com as instituições em trocas de sentidos, como verdades expressas em obras e criações, produz representações como capital simbólico, cultural, artístico, discursivo e pedagógico. O artista nessa relação de pragmatismo negocia papéis que misturam desejos e a construção de uma figura pública, ele mesmo, que compõe parte desse sistema e produz o seu lugar de artista como resultado de sua reflexividade subjetiva, que é um potencial. Para Castoriadis, a capacidade de se movimentar intensifica o poder criativo do povo que, em seu projeto de autonomia via imaginação, gera múltiplas formas de existência e formas de lidar com as questões, inaugura lugares de vivências problematizadoras, que impõem ações de buscas por soluções.

Essas fazem parte da experiência que, como viventes, podemos fazer do mundo; um mundo que se apresenta diante de nós com densidade formal e que nos apela a apreendê-lo, espontaneamente e/ou como um repouso em si, por determinação e/ou por acaso. Um espaço a ser ocupado pelos artistas-produtores de singularidades e subjetividades, onde o simbólico e o imaginário estão presentes em relações condicionantes.

Explica Castoriadis que o imaginário exprime o originário e o simbólico como limite instituído e encontrado na sociedade, “por sua capacidade de estar no intervalo entre o que ele deseja e o que o outro deseja dele” (RIFFEL, 2016, p. 2). Nesta realização de desejos, nem tudo está visível ou simplesmente disposto como verdades imaculadas e polarizadas. Não pode ser assim.

A obra quando representação de algo que não está presente, sendo ela, a obra, que se faz e torna presente; o artista o agenciador; e o público como o grande observador e dono dos afetos que alcançam a sua cognição por condicionantes sensoriais; aquele que faz contato entre a obra de arte e o mundo exterior. O ato criador dependente da imaginação intuitiva, de poder ver mesmo o que não está presente; somos pensadores sensoriais, por que a rede conceitual apenas não é suficiente para transpor os sentidos.

Para isso busco inspirações e reflexão na noção de *inframince*, proposta pelo artista francês Marcel Duchamp (1887-1968), como um elemento norteador da experiência da ordem do sensível, como um ordenamento lógico e sensorial dentro dos processos de percepção. A investigação científica me permitiu pensar em quais caminhos conseguiria descortinar o tecido da visibilidade produzida e as invisibilidades existentes, em rastros de memórias e pertencimentos como parte dos processos de existência e em relações de verdades por uma formação humana. Alinhavo sugestões para atentar para pontos que potencializam e tornam

possíveis as transformações que podem formatar esse cinema de zona oeste como uma relação em construção e aberta, como parte do processo contemporâneo, como zona de convergência a outras experiências, plástica, sonora, o filme, o vídeo, a cidade, a imagem.

A vida sem sentido é morte em vida. Para se fazer o movimento do existir como parte daquilo que já existe, é necessária uma abertura como a sensibilidade. A criação de novos traços inexistentes é fruto da busca por um saber racional e discursivo de um lado; e a ampliação da capacidade autorreflexiva do sujeito, o produtor de sentido. Assim apresento o cinema relacional como ação do pensamento que torna a vida como obra de arte, e como fruto de uma escolha lúcida, como um exercício de movimentar-se.

O encontro sensível entre os que se propõem uma construção coletiva e o material significado tem um fim maior que é livrar-se do engessamento à heteronomia. Ao ganhar sentido, fazem os limites e, como em zonas de passagem, são anunciados. Ocorre nos emaranhados de elementos, e podem sinalizar compassos, ritmos, gestos e combinações precisas; que descrevem e ecoam, como tradução e invenção, os contextos das criações e as sonoridades como uma malha de signos.

São presenças que acionam índices para sintonias e derivação de valores que não se resumem à eficiência do artista, mas, sim, se revelam nas relações de trocas, de resíduos, vestígios, sobra da ação dos artistas, como mediação e criação. E no papel do preceptor, com autonomia reflexiva e deliberativa de se tornar outro-eu-criador. Para o autor, o ser humano se funda em movimento de criação, pois é o desejo *fazer-ser* (CASTORIADIS, 1987b).

Encontrei a verdade instituindo mundos que são ambientes modeladores de homens civilizados, o sistema sendo constituído de forma plural a partir das formas educacionais como maneira de estabelecer e definir posicionamentos em movimento de formação e auto formação, operações individuais e coletivas, formais e informais. A vida em espaços de interação como um currículo com teorias abertas para se constituir o ser que vive pela ação: o vivente.

Penso que a busca da verdade está na dimensão aberta encontrada entre os artistas ao usar a imaginação radical para se pensar o novo, que passa por algo contido em signos que podem ser observados em detalhes. Aquilo que é impulsionado e determinado para a formação e produção da realidade. “O objeto é aquilo que nele sempre volta a insistir por resistir a sua diversidade. Cada um signo só será compreendido se respeitado na sua diferença” (SANTAELLA, 2006). Talvez para isso seja preciso o cruzamento e a superposição de campos dos conhecimentos onde se possam explorar as infinitas diversidades. A linguagem a serviço da manutenção da democracia e da subjetividade, a

semiótica de Peirce indo ao nosso encontro na pesquisa de forma ampla, nada muito específico, pois na verdade chamo a atenção ao processo de criação dos autores e relato as formas de ocorrências que resultam nas obras em todas as suas dimensões.

O homem como sujeito de seus desejos e autor de discursos que se dividem entre os que podem exercer e os que precisam de permissão para a participação. Ou calando-se ante a desigualdade dos fatos ou ignorando-os, e muitas vezes é uma circunstância de passividade de ser melhor esquecer. Seguir o padrão e sem questionar é quase uma tradição por aqui na Zona Oeste, e elaborar alternativas históricas como críticas e insatisfação torna-se mais que necessário; um posicionamento quanto às formas de negociação de sentidos, construção de mercados, de lugar de produção, lugar de economia e lugar de atuação. Produzir sentidos de resistência ou insistência são movimentos de emancipação, que evita o silenciamento e a subalternização. Olham o que estão vendo e trazem para os filmes, rompem como grau de colonização, e oferecem ao cinema um papel mais ainda denso e profundo. Este foge ao aspecto da diversão ou entretenimento. Atribuem ao dispositivo a função documental e etnográfica.

Percebi que assim como dominar as técnicas produtoras de saber e da filosofia, há a técnica de domínio tecnológico; ocorre a habilidade de imaginar soluções e transpor barreiras, como escrita de si, como performance menos repulsiva e mais atrativa; ou como conhecimento e conquista do ideal de verdade, como um especialista. Outras habilidades hão de surgir onde ocorra a situação-limite a superar, e a humilhação passiva a ignorar ou a afirmação de si a adiar, como um idiota. E talvez viver de forma mais simples para que outros possam viver pela reflexão e ordenação lógica/sensorial, como um diplomata negocia junto com sua imaginação o fazer-ser numa relação mediativa, reflexiva e deliberativa.

Destaco que a experiência sensível que produz o sentido, e não apenas o inteligível, está na mão ou nos desejos de rupturas que tornem o horizonte menos previsível, menos homogêneo, menos dividido e menos regularizado. A descoberta da historicidade humana por Castoriadis tem um sentido mais radical, quando se entende o uso da imaginação radical como faculdade que motiva o surgimento de estruturas novas como revestimento e significação. Assim somos geradores de sentidos e de significações imaginárias, até que, por processo de sociabilização, possamos liberar potências criativas, que podem ser outras rupturas fornecedoras de conhecimento. Aqui os artistas são descritos como os agentes de resistência e de formação do âmbito de seus trabalhos. E para isso propõem caminhos em verdades em imaginação como habitantes de seus mundos específicos e regionais. Trabalhos que devem ser

entendidos a nível regional, municipal, mas também nacional e mundial em suas especificidades.

O cinema por esta parte do Rio, interagindo entre o que é visível e o invisível, desconecta com a ideia de centro e periferia, mas faz entender as instâncias de alteridades como parte condicionante do sistema. Assim pretendo apresentar a dimensão social das produções fílmicas e a forma como eles, os realizadores e as obras, estão inseridos no campo do cinema e da arte. Organizadores visionários, que assumem a tecnologia como consolidação e auto-consolidação de como ganhar a vida e mais do que simplesmente ganhar a vida; a linguagem é mais que um espaço comunicacional, é abertura e conexão entre partes e que aponta horizontes de variação, deslocamentos, desvios, propõe brechas que alargam o universo epistêmico.

Obras e artistas que se integram como um corpo potencial e como espaço problematizador, por gerarem possibilidades de reflexão, crítica e de produção de sentidos. Castoriadis afirma que o ser é *caos* e *cosmo*. A vida como se a fosse uma verdadeira bagunça, sem hierarquismo, pois todos nós somos assim em algumas instâncias, como mundos em operações. Por isso via a arte como desvelamento desse caos na intenção de dar forma, e que, em paralelo, um novo cosmo surge a partir da iniciativa e da expressão como operações que legitimam intenções. Diz ele:

Este dar forma é a criação de um cosmo; ainda aí temos a criação de uma forma sobre um fundo. Problema enorme sobre o qual infelizmente não podemos entender: de certa maneira, um a grande obra de arte é absolutamente fechada sobre si mesma. Não tem necessidade de nada... Ao mesmo tempo que apresenta não só ela mesma, não é só o caos, mas um cosmo no caos (CASTORIADIS, 2009, p. 104).

Como propositores de transformação e de esclarecimento da realidade em suas autonomias como condição de verdade e de criação; e não mero justificador formulador de resistência, como alerta Castoriadis. O autor oferece embasamento à discussão sobre qual relação é possível em projeto de transformação e as suas possibilidades efetivas a partir do que o instituinte apresenta e da autonomia como heterogestão, como forma de emancipação humana e como forma de configurar a paisagem de sua própria existência; com poder de instituição que serve aos questionamentos ou à manutenção do *status quo*. Mas que cria mundo próprio e a cada novo sentido encontrado reforça o projeto de autonomia humana individual, subjetiva e coletiva.

Ou seja, a tomada de consciência acerca de seu próprio poder passa pela conquista da própria autonomia e pela fabricação da própria liberdade a partir da escolha e autodeterminação atrelada às conformidades encontradas e solidamente constituídas. O poder

de criação passa pelo dar forma a um novo mundo e não apenas copiar; mas trata-se de dar formas aos afetos. Na verdade, ele próprio questiona a qual democracia se faz representar, e qual o poder pode estar se instituindo para a garantia de igualdade de acesso a todos, como garantia de um processo democrático.

O projeto de autonomia proposto passa pela autorregulação e organização dos modos para percepção do mundo em que vivem e que colaboram como autogestão. Desta forma, mostro que as ações dos cineastas com seu poder de criação representam novas possibilidades de desenvolver aquilo que pode ocasionar mudanças na própria forma de estrutura de poder como cenário do cinema independente, que vem assumindo posicionamentos e se auto constituindo.

Sobre essa sociedade instituinte e a sociedade instituída encontramos estudos fundamentados na filosofia e na sociologia de Castoriadis que fazem entender como a radical imaginação pode interagir em rumos e alternativas às fragilidades ao sistema e como recurso produtor de circuitos e possibilidades:

A realidade social é definida como a visão e a tensão da sociedade instituinte e da sociedade instituída da história feita e da história se fazendo; é a criação histórica que emana do potencial imaginário da sociedade, logo a sociedade é o resultado de um processo de instituição que emana do imaginário, da capacidade de projetar sentido, uma dimensão irredutivelmente criadora” (JOAS apud CARVALHO, 2002, p. 53).

As obras vão refletir a maneira como são feitas, são decisões de sentidos tomadas, como busca de expressão própria e como forma de se dizer, uma performance como relações de verdades, campos de interesse, conjunção de parâmetros para discutir a vida social, e parte da verdade sobre si mesmo e sobre a sua época. As instituições são meios pelos quais as significações imaginárias podem emergir e podem se manter.

Os indivíduos fabricados podem fazer com que as imaginações e os seus significados sejam instituídos em negociações e permanentes. Uma nova instituição é uma nova interpretação, uma nova forma de ver e sentir e uma nova significação imaginária e uma nova instituição imaginária incessantemente se recompondo e se redefinindo. Os artistas com suas práticas apresentam modos de fazer e ser como forma de comunicação.

Ao me deparar com a imaginação como parte do processo de criação do humano que sente, acessei a atenção para enxergar também o que poderia estar camuflado ou em ambivalência. A inteligibilidade está na força de propulsão das ações e nas formas exibidas, mas nem sempre aparente. O invisível pode estar no sensorial como proposta ou *coeficiente* diferencial, parte do processo perceptivo.

As imagens dos filmes são produzidas e possuem conteúdos mais do que a simples representação: os artistas colocam intenção afetiva intencional, subjetividade no sentido mais aberto. O uso da imaginação talvez permita movimentos que marquem o trânsito dessas diferenças encontradas e ampliem o campo de possibilidades sobre esse modo de criação, a arte como chave de acontecimentos, como murmúrios afetivos.

Podemos perguntar, ainda: qual a pressão que há entre o tátil, o sonoro e o auditivo como potência para consolidar essa linguagem do cinema? Quais transparências são atribuídas como sintomas de linguagem? São questionamentos e estratégias de pensamentos para se localizar as obras e os artistas em processos de formação e autoformação, mas com o intuito de criar condições de não possibilitar o alcance ao conteúdo de forma não estanque e mecânica. O real para Castoriadis é tecido por camadas relacionadas a um sentido no tempo e não formado por compartimentos.

O cinema como arte que se materializa, mas passa por um processo de conceitualização enquanto experiência direta da sensibilidade e dos sentidos dos humanos. Processo esse que é fruto de uma cognição ordenada e de uma sensibilidade parte da psique, como afecções somáticas e psíquicas do composto humano. Assim temos acesso, a partir das obras e criações, às realidades ditas inteligíveis. O cinema que afeta ou afeta-se, por uma lógica e ética. A imaginação como saída e com elementos ativadores de relações entre cineastas, um cinema relacional. Lugar do interpretante das ideias dos sujeitos ativados e conectados que se apresentam como técnicas de informação e formação humana.

Em relações abertas marcadas por **horizontalidade e heterogeneidade**, guiadas pelos afetos e movidos por sentidos de romper com a rotina e propor a construção de novas e outras relações significantes, os cineastas fogem dos padrões mais típicos do país quanto a sua organização social, e não somente pelo tema e a estética. Parcerias estabelecidas entre trocas de materiais, tecnologia, telefonemas com orientações, laboratórios de produção, atravessamentos entre partes da cidade, como forma de fazer acontecer o projeto, o desejo, e constituição de uma nova realidade de formação de si como artista e profissional. Tornam visível a arte contemporânea, e imaginam soluções às demandas aos obstáculos, buscando formas de legitimidades. Clementino Junior, Mateus Paz, Rogerio Rimes, Luiz Pilar, Marcelo Guarte, Lelette Coutto, Sandra Lima, Paulo Gomes, Paulo Silva, Carlos Maia, entre tantos, são alguns que observam existências e trazem o inovador e o original para as telas. Abrem espaços para temas de verdades, passam a representar e criar representações de um cinema negro, alternativo e artístico. Mostram que os olhares em buscas de sentidos estão atentos e funcionando em toda a formação deles como autores e cineastas.

A forma de funcionamento, ao se formatarem contra-hegemônicos como autoformação e formatação, indifere no aspecto da militância e aparato ideológico; não se descarta o desejo de sobreviver financeiramente de cinema pelo seu poder de criação, já que este é o grande e real desafio que precisa ser vencido, e explorado a formação de um mercado, como parte do processo histórico-social da socialização desses indivíduos que, ao reagirem com imaginação e pensamento próprio, propõem o sentido como verdade e orientação.

Os pensadores contemporâneos como Castoriadis e também Foucault defendem a estética da existência, cujos modos de agir sejam uma busca que inclua a superação de si, onde a imaginação é o elemento radical de individuação capaz de fundar a constituição da subjetividade. Esta não está condicionada a sua funcionalidade biológica do corpo, simplesmente; ao qual condiciona e influencia o Ser criador, mas não determina o poder de criação do homem em buscas de verdades próprias e coletivas. Aqui na Zona Oeste do Rio de Janeiro temos nossos pensadores cineastas, que funcionam como janelas de outros modos de ver e encarar a vida: por autonomia e coletividade.

A criação é fruto desse corpo social e histórico ao qual ele pertence e a algo mais relacionado à autonomia encontrada no modo de agir e saber fazer, no modo de pensar, comunicar e produzir sentidos sobre os quais a sua vida coletiva e privada estão apoiados. Quais acontecimentos artísticos permitem a reflexão crítica, e colocam o problema num outro campo de ampliação?

Para Castoriadis, a criação é um traço humano por potencialidade, excelência e essência do homem que funciona com busca pela verdade. Como possibilidade de acreditar no sentido ativo, positivo, e não pré-determinado. Funciona como proposta de fazer existir outras formas de existência social e individual, como são percebidos com as alteridades de instituições da sociedade, das obras ou das formas de ser e estar.

Os espaços preenchidos de sentidos são decisivos para a criação de outros sentidos, como um encontro daquilo que tem que ser. A posição de alteridade não é apenas a resistência como um contrapoder ou reação de oposição. Perceptíveis nas presenças, entre estados de passagens de exibição e produção, entre lugares, entre sentidos enquanto requisita o público a participação do processo de criação e como ato criativo que traz o que está ocultado; como uma atualização, traz uma abertura para outras dimensões de experiência estética.

A autonomia vincula-se à noção de criação como busca pelas verdades impostas como autolimitação, liberada como potencialidade. É processo e a expressão da criação ou da imaginação radical. É um movimento interminável e de poder próprio que o humano pode instituir-se como vivente para criar a si próprio e o mundo através da imaginação como

capacidade de se fazer ser nesse mundo, para garantia dessa própria autonomia. Ao fim dessa trajetória de fabricação de sentidos e verdades vêm os questionamentos, pois, quando se apresenta o novo como forma de expressão, sinalizam as novas relações construídas e criadas, ao qual seguem num *continuum* de questionamentos.

A verdade se apresenta como relação aberta apoiada na busca por operações, entre gestos de autonomies e autoformação, como imaginação radical; entre ficção ou poesia, traz a forma de aceitação e legitimação de um novo idealizado em práticas efetivas e concretas canalizados pelo cinema. “Avoada”, “Baía”, “Samba do Desterro”, “Segura Malandro”, “Bola pra seu Danau”, “A voz dos Quilombos” funcionam como um rasgo na realidade, uma fenda possível na potência de vida que há na possibilidade da criação e de outros modos de vida. Assim como a sua propagação ramificada torna possível o existir e o sobreviver entre o campo social e o estético a partir da ativação da criação que torna presente o atual sentido, e o torna legítimo.

Quis buscar na imaginação a porta de saída, como Castoriadis propõe. Ele faz entender que o mundo, tal como se apresenta, é uma das formas possíveis, e como determinações sociais. Auxilia nas reflexões acerca da democratização do cinema, cujos processos internos das realizações ocorrem de forma mais colaborativa, menos institucionalizantes e profissionalizantes. Ao propor o “imaginário radical”, informa que a mudança e a ação são frutos de uma sociedade instituinte que é instituída por outras significações imaginárias sociais, herdadas do passado. Sendo assim, esclarece:

Uma vez criadas, tanto as significações imaginárias sociais quanto as instituições se cristalizam ou se solidificam, e é isso que chamo de imaginário social instituído, o qual assegura a continuidade da sociedade, a reprodução e a repetição das mesmas formas que, a partir daí, regulam a vida dos homens e que permanecem o tempo necessário para que uma mudança histórica lenta ou uma nova criação maciça venha transformá-las ou substituí-las radicalmente por outras (CASTORIADIS, 2004, p. 130).

Esse caminho complementa o entendimento sobre a forma expressiva, estética e discursiva desse *cinema independente, relacional e heterogêneo* apresentada ao longo do texto com amostras de situações de autorias e obras, principalmente na segunda parte da pesquisa, Zona Oeste Singular (capítulos 7 a 9), porém não menos importante. Denominação encontrada para visibilizar o lugar do locutor, os sujeitos ativos da visão e elaboradores de imagens operantes de feitos e sentidos.

Os afetos referem-se não apenas às emoções ou aos sentidos sensoriais que terminam por serem estimulados antes, durante e pós visualidades, mas como forma de *infiltração revigorante* que os cineastas conseguem estabelecer para driblar os desafios e as dificuldades.

Através de uma nova imaginação, pela e como imagem técnica resultante da criação como gesto, como ações; dialogam em um processo menos industrial, mais aberto para trocas, reparos ou alterações que poderiam tomar tempo.

O fato de estar entre amigos, e fazendo suas próprias coisas fazem algo por si próprios: criam relações, consolidam a imagem e a tecnologia. Relações horizontais em pares entre amizades, parcerias e lideranças como modo de existir; deixa vestígios, expande o campo do possível, atualiza e gera abertura para criação e trocas.

A **imaginação radical** para Castoriadis é essa condição da possibilidade da criação como dimensão inovadora e radical como intenção e atitude. Ela promoverá a oportunidade para o ser alterar sua própria subjetividade construída por uma psique social e histórica, em prol de um projeto de autonomia. A imaginação e o imaginário como fluxo de um processo criativo e dinâmico que criam possíveis respostas para questões presentes na sociedade.

Efetivamente, oferece ao mundo relações e operações fornecedoras de conhecimentos úteis que promovem um olhar para o mundo, como se fosse a primeira vez. Experiências em modos de existir que funcionam como socialização do ser, que são abertura e fechamento sobre si próprio, e levam a rupturas, a formulações e reformulações das instituições-sociais-históricas: “Tanto quanto a mônada tem a tendência a sempre se fechar sobre si mesma, a ruptura é constitutiva daquilo que será o indivíduo” (CASTORIADIS, 1975, p. 407)².

Temos uma potência de criação, uma força criadora que nos configura como ser humano singular e que nos dimensiona como coletividades humanas. Temos a faculdade de formação entre imaginário e imaginação condicionada a um imaginário social instituinte, que dá forma e interage como potência de criação. Para isso ela explora a subjetividade ou o sujeito a partir do termo *para si*; e divide a totalidade desse sujeito em quatro instâncias: *o vivente, o psíquico, o indivíduo social e a sociedade*. Estas interagem entre si na integração do sujeito e na formação de relações do sujeito entre si próprio e o outro, de maneira positiva ou negativa.

O imaginário social pode deliberar inflamações sobre o não agir e não transformar; muito pelo contrário, seduz a continuar a manter a ordem social como expansão da alienação e como dominação. O imaginário social opera nas mentes de forma anônima como heteronomia instituída; e a arte materializa o imaginário.

² Mônada psíquica são as primeiras experiências do homem, que se mantêm fechadas e rígidas, um acordo ontológico (CARVALHO, 2002, p. 12).

Igualdade, liberdade e justiça social só são vivenciadas em uma sociedade radicalmente democrática, mas o que fazer com os movimentos sociais, os partidos políticos e governos de esquerdas e de direitas que são abastecidos pela hegemonia capitalista do lucro? É preciso uma revolução radical nesse modelo como dimensão universal. A perda dos valores e das significações imaginárias causando vazio são frutos de um sistema de opressão de uma oligarquia liberal e capitalista no poder que ignora a verdade contida no direito à igualdade, a realização da justiça, a instituição da liberdade e autonomia. E vem apostando na crueldade e indiferença como moeda de garantia de direitos e benefícios, como discursos negacionistas e discriminatórios.

Para Castoriadis, a construção da democracia passa pelo regime de autolimitação, autonomia individual e coletiva, auto instituição possível após um processo de autoformação e autocriação voltadas para o bem comum. E como infrafino ou potência serve como fronteira tênue para a construção de sentidos que revelam singularidades naquilo que aparece ou desaparece, e que nos são apreensíveis ou não. Depende. “A Arte contemporânea nos dá ferramentas para produção da realidade, tornando visível um campo de questões e problemas” (BASBAUM, 2013, p. 52).

A busca pela verdade encontrada nas relações em processos de criação de algo, a partir de um espaço, uma lacuna, uma brecha, um vazio que indica o espaço a ser ocupado. A imaginação é o material necessário para indicar a maneira de inteirar-se na realidade, de forma a revisar o que está instituído. “Uma vez que para ele é necessário a revisão das instituições não proporcionadoras da criatividade do povo, revisão que leve novas formas de lidar com as constelações de significações, novas formas de socialização” (SANTOS apud CASTORIADIS, 2019, p. 288).

Por isso anuncio o próximo capítulo, que trata de refletir a democracia em sua condição de ficção igualitária, e a necessidade da descoberta de uma nova versão que questione a ficção desigualitária, que seja feita para condenar o destino que condiciona e que pretende ser determinista. A fabricação de si como técnica de existir perpassa pela invenção de novos sentidos, disposições afetivas que permitam deixar pra trás a condição social de nascença, para buscar a melhor versão sobre a própria vida. “Há uma outra sensorialidade operando em nossos corpos, a ser exercitada” (BASBAUM, 2013, p. 239).

É desta forma que esse cinema colabora com a arte contemporânea. Serve de canais em todas as etapas de produção, elaboração e exibição da obra. Existem apenas verdades quando verificamos os sentidos. Esse cinema na Zona Oeste interage como disposições e proposições afetivas nas formas de comunicação contemporânea, e consequentemente nas

artes. Vale também ressaltar que a busca de individualidade e subjetividade está cada vez mais sendo estimulados por esses meios midiáticos aos quais o cinema está conectado; isto para se pensar as verdades acerca dos processos de identidades que envolvem o próprio processo de formação humana.

Fica aqui a lembrança de que o sistema democrático oferece caminhos infinitos para que o homem encontre verdades entre ele mesmo e o sistema em que está inserido. Qual será a maior verdade a ser traçada? Fica a minha pergunta provocativa para pensar nas relações como uma forte proposta humana de convivência.

2 DEMOCRATIZAÇÃO DO CINEMA: DISPOSIÇÕES AFETIVAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Mas o que é nesse momento resistir? Esta é a grande questão, a mais urgente, que está posta hoje, para artistas e críticos. E isto, de maneira tanto mais aguda, em países como o nosso, onde o poder de iniciativa é ainda mais reduzido.

Otília Arantes

A democratização do cinema foi a temática da redação da prova do Enem de 2019. Pareceu-me consonante trazer a temática como destaque quanto às circunstâncias que promovem o uso do cinema, e às implicações necessárias às suas circunstâncias como clichê, *mise-en-scène* ou *inframince* que alinhava as dimensões dos desdobramentos como condição do campo de trabalho. Um movimento que faço para marcar o trânsito e ampliar o campo de importância e contextualização sobre esse modo de criação como o cinema e a arte, uma provocação e problematização. “A intenção é o estado de afetar-se humano” (SANTOS apud CASTORIADIS, 2019, p. 226). Castoriadis elucida a criação do sentido como um movimento para si, de autofinalidade, como apresentação da psique do ser vivente, como fonte de prazer, como um movimento de realização de autonomia própria. Um instrumento de trabalho de si mesmo.

Em minha cabeça surgiam indagações com resposta e conexão de sentidos a expressão *democratização do cinema*. A realidade se impõe a esta pesquisa, e como missão de estar atenta, trago reflexões desta como parte das operações de cinema na Zona Oeste. Procurava uma maneira de pensar o trabalho dos artistas como um meio de produção mais ampla e perceptível para refletir o lugar ocupado não de forma fixa e imóvel, mas circunstancial e reflexiva quanto ao sistema em que está inserido. E qual democracia é essa que territorializa corpos e instituições por uma lógica hegemônica e capitalista? São atravessamentos que permitem produção de sentidos reflexivos ou como encontrá-los por iniciativa própria, deslocamentos e singularidades.

Queria fazer um texto que abarcasse a beleza das produções, como exceção de acontecimentos singulares que podem passar despercebidos, onde a forma como são captados e apreendidos podem ser entendidos como lugar de fala. Indicam a emergência de um espaço que precisa ser ocupado, a carência de um outro modo de circulação e organização. Como poder de criação e potência ao fundamentar com Castoriadis, me fez acreditar o quanto uma experiência estética reorganiza a existência criando percepções singulares daquilo que afeta, e não como um filmar qualquer.

Em meu corpo veio toda uma emoção de uma garotinha espevitada, e isso custou-me uma recordação de como a presença da Telefunkem no meio da sala da minha casa, na vila de casas de um bairro de subúrbio, em Campo Grande, alcançava e doutrinava a minha imaginação. Era gostoso assistir nas sessões da tarde, em imagens preto e branco inicialmente, com a descrição dos musicais – apesar de não ter tido aulas de inglês na escola. O capitalismo agia sobre os signos da cultura de massa. Estratégias de colonização global que servem para se pensar o olhar instituído e sobre criar um espaço para revisar as margens de momentos históricos.

Era uma abertura, um instante de introspecção e percepção de que a informação externa e de outra cultura se moldava à minha como um entremeio, como um suporte para a cultura hegemônica. O espaço que poderia ser estéril e consumista me serviu de inspiração para pensar no processo de formação da consciência crítica, reflexiva e democrática; murmúrios afetivos e interrogações existentes sobre as sensações percebidas.

Com esse momento de minha trajetória quero pensar como o processo de democratização do cinema existe com ambiguidades pelos bairros e subúrbios. A prática social cotidiana aliada ao mercado coloca em xeque o projeto neoliberal, que decerto controla a socialização e acessibilização dos equipamentos quanto às distribuições das informações. Esta compõe a crosta signíca como conjunto de energias que dão sustentação ao movimento de examinar o que ainda precisamos saber como desdobramento e cuidado, para não apenas se moldar a esse processo implantado como modelo mercantil da vida, difundido como ideologia e condição que governa a maioria das ações sociais.

A lógica imposta na ordem econômica, política e na vida social afeta também as relações construídas pelos cineastas e os seus receptores, e a produtividade. O neoliberalismo como regime de poder está associado à forma democrática de existência que não esconde e não absorve os nossos problemas relacionados à desigualdade social, ou também a desigualdade estrutural que precisa ser tratada sem uniformização ideológica. Neste trabalho, que se fundamenta na imaginação de Castoriadis, fica fácil narrar as opções feitas por

temáticas a respeito das diferenças sociais, de gênero e raça nas obras encontradas como propostas de “**campo**” ou “porção de espaço imaginário contida nos enquadramentos dos filmes” (AUMONT, 1994, p. 21).

Enquanto ser vivo do mundo e pertencente a ele, aparecer e desaparecer são eventos primordiais na demarcação da expectativa de vida e na experiência do tempo, como em um exercício de construção de relações entre mundos internos e externos, entre circunstâncias e aparências, em uma busca de um sentido além do limite do próprio corpo, lembra Hannah Arendt: “Estar vivo significa viver em um mundo que precede à própria chegada e que sobreviverá à própria partida” (ARENDR, 2000). Para a autora, ser e aparecer coincidem como ações de conhecer, reconhecer e reagir ante a pluralidade do mundo, que se apresenta para ser julgada, pensada e manipulada pelos receptores e preceptores.

Seres vivos que, através do pensamento e da imaginação, re-presentam, tornam presente o que estava ausente, de acordo com o pensar, o querer e o julgar, como atividades espirituais básicas e autônomas. Alguns presentes nesta parte da cidade percebem a sua realidade, e querem requerer o direito de qualidade de vida e de se fazer representar.

Os cineastas, tentando igualar os contextos diversos como ação democrática de ser livre e se expressar, não ignorando as dificuldades, escutam os movimentos sociais, abrem espaço para o diverso e aproximam-se de públicos específicos; servem de levante para causas coletivas, não para ocultar as questões estruturais e transferir para indivíduos ou pequenos grupos.

E ainda assumir os problemas para si da responsabilidade daquilo que se manifesta por todo o sistema. Destacam-se casos pessoais e individuais na segunda parte da pesquisa para legitimar os processos de autorias e subjetividades que tentam dar conta desse cinema como um motor na ordem pessoal e coletiva, que são desenvolvidos a partir de relações em bases de direitos, deveres e igualdades. Uma construção efetiva para manobra de intervenção que disponibilize uma constelação de significados sobre artistas como dispositivo de trabalho, que tanto precede como sucede a obra (BASBAUM, 2013, p. 219).

A produção do cinema de uma forma geral tem uma origem marcada pelos elitismos. Desde o nascimento as pessoas tinham uma série de condições, provenientes de um círculo social de alto nível, que estimulavam e garantiam a estrutura e a manutenção através de padrinhos que garantiam o financiamento. O acesso aos meios de produção foi um fator certo para se perceber a formação de escolas ou centros formadores de audiovisual a partir do início do século XXI. Começam a aparecer relatos de diretores, atores, técnicos que chegaram ao gosto comum com recursos próprios, indicações, relações, parcerias, que resultam de

empenho e atitude, apoiados e influenciados por um movimento de cunho social como o compromisso de mostrar os problemas sociais, correndo o risco de virar caricatura, ou estereótipo, ou servir como biografia da pobreza – mas pode ser um clichê ou um sintoma de um mercado que deseja circular uma informação ou propagar a ideia de popularização.

Pelo teor arqueológico ou pela busca de vestígios, penso na ocupação física dos territórios pelo aparelho cinema, que manteve a nossa relação de meros espectadores e sociáveis. Hoje em dia a ocupações vêm pelo fazer cinema; isso fez do acesso à tecnologia uma espécie de simbologia e chave de interpretação para as tramas do presente.

Um indivíduo *com uma ideia na cabeça, uma câmera na mão* e em ação gera a possibilidade de trocas de energias afetivas e de informações, que, ao pensar com Peirce, compreende-se o processo de construir comunicação por categorias, ou seja, “o modo como as coisas aparecem à nossa consciência” (SANTAELLA, 2006). Ou conectados, como o *inframinee*, questiono como o teor gravitacional, a inferência dessas ações no modo lento e silencioso, pode contaminar, mover e mobilizar atenção e paciência.

Para se pensar a dimensão social da produção, percebe-se que a adoção da imaginação e os modos de produção como visibilidade e imagem técnica formam a proposta de questionamento sobre a dimensão da democratização do cinema no Brasil. A TV que oferece informações e que fez parte do meu cotidiano, assim como a experiência lá de fora no quintal do subúrbio, serviu para experimentar a liberdade, a autonomia, a criação. “O cinema como mecanismo de ocupações com produção independente e barata, ou com financiamento de editais podem ser descritos como uma reação ao modelo cinematográfico vigente no país desde o chamado período da Retomada” (OLIVEIRA, 2016, p. 11). Liberdade muitas vezes reconhecida quando condicionada à escassez, necessária ao sistema aberto, às interpretações para se olhar o mundo e sua complexidade.

Analiso a democracia como contracampo³ ideológico para a realização dos filmes, como parte do processo de produção desse cinema, em um contexto de contraste com a desmontagem das instituições públicas e culturais, a perseguição à ANCINE e ao desejo de filmar; penso que se conjugam a esses como força heterogênea atuante sobre o contexto de produção. Faz-se necessário entendê-lo para compreender o filme como espaço de representação sonora, auditiva, rastros, insinuações, ocorrências fílmicas que sussurram dimensões e experimentações e aprendizado sobre a criação de si, e um imaginário individual; como marcas das diferenças que inferem por dentro, por fora, por contexto próprio ou de

³ Busco o fundamento deste conceito mais à frente, na segunda parte da pesquisa (capítulos 7 a 9).

forma heterogênea. A obra é o fruto de ato criativo do realizador e colabora com esse processo de construção do imaginário simbólico; e, ao mesmo tempo, é técnica de movimento e socialização.

Em uma abordagem ampliada, percebem-se as relações existentes a partir de protagonismos de cineastas, autodidatas ou não, que formatam questões sobre o uso da imaginação, na qual se misturam ficção e realidade, para driblar as desigualdades condicionantes, excludentes e opressoras em todo nosso país, ainda mais na Zona Oeste. É o cinema relacional formado por posicionamentos assumidos no grande campo do cinema nacional (OLIVEIRA, 2006, p. 47), que fazem surgir um formato de parcerias em grupos ou pares com alguma coesão, que se aproximam de uma própria militância, enquanto buscam múltiplas possibilidades para se fazer existir.

Aqui é um lugar onde o conformismo das pessoas parece ser implantado para a lucratividade da indústria cultural, a partir de um pacote que inclui não apenas, mas principalmente, a conformidade ao status quo de ser um lugar de rareamento de atividades, o que eleva a disposição de consumo de mercadorias indicadas pelo próprio mercado, atrelado às redes de TV com ofertas de canal aberto e fechado.

Narrar como é o ambiente indica as possibilidades que os cineastas encontram em seus caminhos. As desiguais condições ajudam a imaginar o que fazer para se superar, quais ações são necessárias e as adequações que formatam a autoformação das possibilidades que carregam em si; lançam-se como carreiras internacionais ao participarem em festivais fora do país. Por signo de reconhecimento e técnica de mobilização de olhar. Nessa visibilidade, defende o direito de aparecer como elemento democrático e por fazer-ser sujeito vivente de forma subjetiva ou singular.

É o tapete vermelho dos grandes festivais um ícone do sonho enquanto celebridade, forma de premiação, desejo de reconhecimento e o pertencimento. *O indivíduo como produto de poder* (FOUCAULT, 1977) que desafia a construção de uma sociedade democrática. Fortalecimento para os realizadores, que em sua prática questionam poderes no campo do cinema e as instituições, enquanto viventes e sobreviventes, aptos ou não, mas com habilidade e autodeterminação prezam a formação humana; rompem com o silêncio e a passividade, a inércia e o esquecimento através da linguagem, como gesto que expande também a nossa percepção.

Busca-se um discurso mais específico e procura-se dar a forma de uma democratização à produção como produção de pensamento e revolucionar. Ao mesmo tempo, um autoritarismo avança como instâncias e modelo de caminhos para inserção no mercado

competitivo. As mostras e os festivais sinalizam aberturas e espaços para cinemas possíveis, em estrutura de disputa entre o cinema industrial e o independente. Um diálogo de criação mais profundo, menos industrial traria possibilidades mais favoráveis aos processos de criação; apresentaria um cinema diverso que testa a potência do comunitário, ou dialoga e pensa o novo.

Os filmes e cineastas provocam a criação de sentidos e promovem modos de existir. Conduzem reflexão sobre essas trajetórias como desejo de mobilidade social, e mudança de destino como emancipação pessoal ou social, mas não somente. Esta pesquisa identifica iniciativas isoladas como camadas individuais para a importância das ações em parcerias, e em colaborações. Algo comum entre eles, mesmo no contexto atual de pandemia, que chama a atenção para o cinema independente e as relações necessárias para a sua ocorrência.

Cinema contra-hegemônico crescente e diversificado, que acontece nos bairros e subúrbios do Rio de Janeiro, que conta com a democracia como utopia e autoformação em um país de uma desigualdade estrutural que avança para um sistema neoliberal e autoritário que precisa manter a relação de *status quo*. Este cinema alternativo e independente abre espaços e promove diálogos em circuitos próprios (mostras, festivais e outras instâncias de legitimação e circulação). Propõe acessibilidade ao pensar a dinâmica das artes e da cultura como produtoras de sentido, motivadoras na construção do saber político e estético ao trazer temáticas, fornecem visibilidade em imagens técnicas, compreensão, intervalos que reverberam a singularidade e abertura à diferença.

O filme como referente, produto e estratégia de identidade; a vida como experiência estética. A democracia como contexto e sistema de significação com o cinema como dimensão social. Investigo quais signos, índices e ícones a fortalecem ou a desprezam; com os fundamentos da semiótica peirciana, procuro entender as relações como produto de pensamento humano capazes de afetar e transformar materialmente o universo, ao mesmo tempo que são afetados por ele (SANTAELLA, 2006).

Esta pesquisa identifica como movimento a proposta de apresentar o fazer fílmico como algo simbólico, que aproxima e identifica uma identidade autoral de outra, mas destaca o direito de proposição do cinema como força de expressão, numa total abertura à dimensão de acontecimentos de um campo relacional que inclui também o que não pode ser bem articulado; e que não pareça ter sentido, pois ainda assim oferece uma experiência singular.

O significado disso ser fruto da ação de pessoas, sujeitos, humanos e cidadãos; e da ação dos signos que surgem da capacidade contemplativa, do conflito oriundo da busca de qualidade implícito na leitura como se faz quando se abre os olhos como se fossem janelas.

Elaborei perguntas para organizar a tese, e encontrei na imaginação, tal como elaborada por Castoriadis, a fonte. Gratidão! Agora percebo que o caminho é solitário quando se pretende ser coerente e verdadeira, como fonte de coragem para exercer autonomia, e também como autoformação. Me fortaleci em Basbaum ao me deparar com seus escritos, que convocam artistas a construir locais de atração, como circuitos de artes. Afirma ele:

É importante que os artistas tenham consciência e percebam o poder que têm em relação aos seus trabalhos no sentido de construir locais de atração, territórios que consigam atrair atenção e aglutinar uma série de conexões – isso não é pouco, pois parece que produzir arte é mesmo construir estes locais especiais, regiões de atração (BASBAUM, 2013, p. 120).

As interpretações necessárias ao processo de criação dos cineastas exigem total neutralidade para agregar, promover, e refletir como são ações desafiadoras que se propõem para se romper com o que está estabelecido; e qual a forma de atuação e compromisso com verdades que ocorrem em projeto individual e coletivo a fim de promover sintomas com a imagem (LEITES, 2020) que denunciem as fragilidades, as dependências e as formas de proteção ausentes em nossa civilização.

Desperto para quais disposições afetivas possibilitam, e são alternativas para o fortalecimento de uma cultura cosmopolita, e sob quais cadeias de signos semeiam o entendimento às pluralidades e aos desafios atuais que nos assombram em todas as áreas; quais elementos inspiradores fornecem a proposição de produção de sentidos como presença localizada e pertencentes em um novo mundo com mais paciência, diálogo, empatia, generosidade e coragem. A democracia como chave de leitura serve de ícone, índice e signo para inspirar com toda imaginação e vigor do novo, do diferente, do criativo, do inventivo e do investigador como gramática do conceito.

No contexto democrático, como fazer surgir o novo do instituído? Como fazer para que do mesmo posso surgir outro? Como usar autonomia para o que ainda não existe? ... Pois a autonomia, toda autonomia, se enraíza no fato de que o vivente deve criar seu mundo próprio, criando, a cada vez, os sentidos que o fazem existir; mas ela não se esgota nessa faculdade natural, e vai muito mais além, implicando no questionamento dos sentidos assim instituídos (LEROUX, 2008).

Para isso recorri a Castoriadis, que causa a reflexão sobre o poder de instituir, não apenas como resistência, mas como auto-gestão e autonomia própria. Ele propõe a imaginação radical para pensar como seria uma sociedade mais justa, igualitária e livre; e qual poder de instituição é uma forma de servir à manutenção do status quo e como promover o questionamento deste. O pensamento do filósofo e político propõe um projeto de uma

sociedade autônoma e democrática. A discussão de modelos fica garantida a partir do diálogo, que passa a orientar os movimentos sociais como uma dialética, dinâmica permanente, e presente. A reflexão quanto aos problemas do Homem e suas circunstâncias coletivas e em sociedade é um caminho para perceber que a liberdade de uma criação de si não é uma mera exaltação à individualidade (CASTORIADIS, 1999).

A autonomia como prática de produção afirma o direito de comunicação, e disso vem a forma singular de se expressar. Posso dizer que a fala popular rompe com a obediência e a passiva aceitação de verdades pré-estabelecidas. Já não somos meros consumidores, espectadores ou colecionadores do cinema. Existem plataformas, interesses, e relações de afetos que definem e reconfiguram a produção cinematográfica e o campo de atuação como campo visual. Afinal, qual relação é necessária para a aproximação da visão de um mundo mais espontâneo e menos modelador de obrigações como metas estabelecidas? Menos acabado e determinista? O que pode despertar para o perigo da indiferença e a zona de conforto que garantem privilégios na sociedade atual?

Ao se fechar como um mundo pronto e acabado, e que vende a ideia de uma democracia representativa de uma oligarquia liberal, condiciona-se o viver dos corpos ignorados em suas vulnerabilidades. Democracia distribuidora de clichês, e que propõe a segurança e conforto em troca de uma passividade em aceitação dos termos instituidores, de um sujeito soberano e unitário. Então, as questões que surgem a partir dessas produções contribuem para pensar aspectos de nossa sociedade, em sua frágil política e desigual democracia, e exige uma outra relação com a hegemonia.

Experiências possíveis de serem rastreadas pela semiótica de Peirce como expressões do pensamento, como descrição e análise dessas experiências, como fenômenos de participação. Mas o filme não nasce de forma espontânea, porque há um conjunto de forças entre produção, distribuição e circulação que trabalham em torno do signo como projeção consciente e inconsciente daquilo que nos afeta.

Fazer filmes como forma de diálogo com padrões hegemônicos é uma forma de pensar em questões de subalternidade, e fazer emergir outras questões com pessoas, instituições, territórios e culturas locais, pois apresentam escolhas e decisões de pessoas. É possível observar como este age como emancipação de pensamentos e comportamentos a partir da autonomia de movimentos que podem simbolizar a fala de sujeitos receptores, espectadores e consumistas (enquanto produtores – autores ou público do filme).

As ações dos cineastas em suas parcerias contextualizam os acontecimentos que fazem com que o filme seja um lugar de encontro para se pensar as condições do autor, criador de

um sistema de visibilidade com uma sensibilidade cosmopolítica presente. Para Valle, a vontade não se ocupa de objetos, mas de projetos; quando transforma o desejo em intenção, o ser se realiza enquanto acontecem as atividades. E oferece uma experiência rica e diversificada com a inteligibilidade capaz de modelar uma sensibilidade ao cunho político por pensar a experiência de um ser comum, pertencente ao cosmo, e não a um “EU” soberano.

Assim é o cinema fruto de projetos individuais e coletivos, que sinalizam autonomia como desejo e modo de viver, como intensidade, e experiência de vida (GUMBRECHT, 2010, p. 128). Estão no âmbito do fascínio coletivo e servem para questionar paradigmas de uma normalidade social (ou anormalidades) e as disposições afetivas estabelecidas entre os cidadãos. Cinemas não se inventam sozinhos, e estabelecem relações. Abrem um debate sobre a industrialização do cinema e o entendimento sobre as possibilidades e os moldes de cinema possíveis. A produção de sentido como pensamentos move o mundo para uma nova etapa, mas a perda do fascínio é um risco em uma sociedade mecanizada e automatizada pela aceleração do tempo, e a velocidade da vida proposta ultimamente. O sentido de ser cidadão vem da liberdade e do direito de ser autor e protagonista, ou mesmo personagem com um novo olhar para as realidades à sua volta. E exhibe um processo de autoformação como uma função humana em sua forma de viver e educar-se constantemente.

Peirce se preocupa quanto aos modos como as coisas aparecem à nossa consciência, não só de forma material, mas que exigem de nós o reconhecimento das coisas reais ou fictícias, onde somos convidados a ser um *pensador sensorial* ao entender que a arte é um processador sensorial (BASBAUM, 2013, p. 195). As categorias foram criadas para arquitetar uma estética, uma ética e uma lógica, como estruturas filosóficas e iluminadoras como se fossem membranas de contato presentes como experiência de comunicação. Através da imaginação, repensar o sentido do outro é a forma de entender a arte como produção de pensamento e de processamento sensorial. Foi o que fiz com a minha memória afetiva da televisão: a cena em preto e branco dos artistas americanos dançando fazendo movimentos rápidos e rodopiantes me seduziam a um movimento maior de questionar e experimentar o diferente, que naquele caso era o casal romântico, com roupas e de classe alta como modelo de sociedade binária e capitalista.

A tirania, disfarçada de democracia, enquanto desigualdade estrutural pode acontecer carregada de sentidos, e cheia de presenças. Mas não revoluciona enquanto as minorias ainda pagam o preço por sua descolonização interna e a recuperação ou fabricação de lembranças que possam protegê-las e informá-las dos riscos (NORA, 1993). Não adianta forçar a democratização da história e dos momentos tradicionais enquanto não se perceber a voz e os

sentidos das minorias, e não somente como uma força explosiva que questiona o status e a relação de reciprocidade que precisa ser construída, ou desconstruídas. Uma das perguntas que fiz nas *lives*, parte metodológica dessa pesquisa, foi justamente sobre a democratização do cinema, e destaco a resposta de Jessé Andarilho e Kaká Teixeira no dia 07/10/2020, cuja transcrição está nos anexos. Ali, ele próprio representa como é complexo viver o sistema democrático em um país como nosso, desigual. Jessé aposta nos livros de sua autoria e na formação de uma biblioteca popular em Antares, ele mesmo tentando formar a democracia ao seu alcance. Motivar leitores.

Como produção de uma visibilidade em que ao mesmo tempo se é observado, o cinema como um prisma questiona: para onde se quer olhar? O que de fato precisamos identificar como representação que alimente ou condene? O avanço tecnológico permitiu uma outra forma de partilhar o comum: potencializa-se um cenário de produção de conteúdo por dispositivos audiovisuais que usam signos para despertar o sensorial e o afetivo. O que o torna popular na forma livre de olhar a partir de sua própria câmera, como via de produção e de circulação de informação. É um espaço para se questionar as formas contidas nos editais e na legislação que estimulem o avanço, mas os retire da ambiguidade de se viver para arte ou para o mercado. Castoriadis denuncia o conformismo político e incentiva mudanças que causem rompimentos com a tradição. A ideia de que o artista tem que trabalhar isolado é uma questão que faz mais sentido ainda ao entender o projeto desse filósofo, onde a autonomia individual só é possível em um ambiente de autonomia social e a maneira como se comportam.

A democratização do cinema tratada aqui busca entender a dimensão local e os gestos globais contidos nas estratégias de levar o cinema ao público; refere-se a uma questão de acessibilidade. Estas estratégias, sim, possuem dimensão revolucionária e coletiva: servem como um filtro para que o espectador se importe com os efeitos das coisas, das estruturas e das pessoas aqui apresentadas, como estas podem causar outros deslocamentos de sentidos, disponibilizando uma forma de produção de sensibilidade. E isso é material importante para arte contemporânea. O regime social onde se acolhem as atitudes dos cineastas são o contraponto na apresentação desses mundos possíveis às novas gerações. O fundamental é o movimento ou a mudança, e é importante que as ocasiões ofereçam e tenham os elementos que se precisa ter para que a mudança aconteça. Daí entender a diferença entre um e outro, um espaço que causa a mudança ou a manobra do universo. O processo gerador de filosofia como forma de renovação e que alimenta o desejo de transformação, subverte a lógica da imediatez de consumo e perturba o imperialismo cultural; ao qual estabelece quem deve ser visualizado como o reprodutor daquilo que já sabemos, já entendemos e por isso mesmo não estranhemos.

2.1 “Por uma sensibilidade cosmopolítica”⁴: uma proposição contemporânea

Resta-nos, porém, saber como mobilizar esta disposição afetiva que, por tudo e em tudo, contraria o etos instituído, inaugurando novas práticas de inteligibilidade e de reconhecimento não baseadas na posse e na indiferença, mas no cuidado e na responsabilidade?

Lílian do Valle

A sensibilidade construída das percepções vem dos corpos, como mecanismo de afeto e experiências, e tornam presente o humano como direito de ser o produtor da imaginação. Em seus modos de ser e fazer, em uma negociação permanente e em sua consciência de si, os seres humanos criam relações existenciais no mundo: são viventes, mamíferos, parafraseando uma amiga bióloga, e que em tempos atuais se deparam com uma cultura neoliberal que promete a igualdade para todos numa relação reducionista de sobrevivência. Aqui neste capítulo pretendo discorrer sobre qual sensibilidade tem o poder de alterar os sentidos e a realidades das coisas.

Ao acreditar na relação arte e vida, proponho ir além do que está instituído; a imaginação radical como porta de entrada desta pesquisa é um convite para se pensar sistemicamente a relação entre o humano e o sentido imaginário; observo que a pluralidade é uma ocorrência abstrata e materializável em seu significado. Os acessos às suas conceituações perpassam a distribuição de sentidos e significados em vivências e experiências de sentidos instituídos e construídos em um fenômeno de abertura, que podem ser silenciados por razão instrumental ou como instituição orientadora da criação e da vivência das instituições.

Daí a importância de colocar nesse trabalho uma pragmática de valor como descoberta de potência, como abertura de verdades para se pensar qual criatividade coletiva pode ser fomentada, para se somar ao processo de criação e sensibilização, e não como imposição. Mas, aqui, fazer uma mediação pedagógica de inferir valores e inspiração para se pensar o

⁴ “Por uma sensibilidade cosmopolítica: a arte de fazer sentido e fazer o mundo”: disciplina cursada por mim, organizada pela professora Lílian do Valle em 2020/2, UERJ.

labirinto do conhecimento pelo sentido cosmopolítico e cosmopoético, e não apocalipticamente humano, ignorando outras fontes de relações e relacionamentos. Um cinema desenvolvido por relações exige a reflexão e a deliberação que explorem um saber de uma outra forma de poder e valor a ser definido, para assim repensar esse conceito como uma pragmática possível; este é o desejo de incluir o que ainda não pode ser bem articulado, mas que possa ser sentido a partir da funcionalidade do cinema na Zona Oeste.

O corpo concilia o visível e o invisível, e permite a aproximação daquilo que nos é comum; a arte age para se pensar o corpo como uma máquina que concilia o visível e o invisível, o externo e o interno. A prática artística é então um tratado ou uma ponte que serve de canal entre as partes, talvez *uma membrana de contato* entre um mundo dividido e homogeneizado e liberal. O controle social ocorre imediatamente ao que move e está vivo, porque é possível criar e usar da imaginação como um caminho na sensibilidade para esse corpo movente. As transformações ocorrem muitas vezes em silêncio, mas elas acusam um modelo de subjetivação individual e coletiva. A dessacralização do espaço de exibição leva o corpo a se instaurar em outra experiência perceptiva, que é uma forma de problematizar o real instituído.

A gestão do sofrimento, da modelização do sentir, do ser e do fazer é a tentativa de controle da imaginação sobre a produção do sentido que não é automático, como criação do humano que sente. Propõe-se a arte como a produção capaz de dar sentido e forma ao que sente, e uma atividade representativa do dono do corpo, o ser encarnado. Pensar sensorial como construto de uma arte contemporânea é encarar essas expressões a partir de uma educação sensível atenta ao plural e ao diverso, e para isso recorre-se à imaginação; elemento já presente no processo de criação que impulsiona o novo instituinte.

Castoriadis apresenta a função da arte como aquilo que faz existir o que nunca esteve presente: não há imitação, mas criação, intenção, lógica e finalidade; ocorrem perceptos em sensações processuais que agregam valores e sentidos que aguçam a imaginação. Os filmes e as obras surgem de processos de criação como amostras que questionam qual novo mundo nos interessa e que aguça a nossa intuição como projeto que requer a criação de novas identidades políticas para sermos “cidadãos” democráticos.

E qual articulação imagináramos para desconstruir um mundo apenas democrático e insensível? A matéria tirada da vida vira filme e *poiesis*. É preciso problematizar o que está sendo instituído como formação e autoformação, alertando para as presenças que silenciam os fenômenos pluralizantes e que absolvem o humanismo universal dos conflitos existentes entre

encontros de alterantes. Os diferentes são percebidos e potencialmente evocados em situações de aberturas, em uma vivência do ser e se perceber, como propositos da forma desejada.

Como formação humana, a auto formação como iniciativa do cineasta, ou movimento do próprio artista, que precisa ser perito no que faz. O ato de fazer como ato de fabricação faz das práxis e da técnica experiências e vivências. Torna mais elaborado o desejo de querer dar forma à matéria. Ocorrem criações de histórias em temáticas ou documentários que marcam um fim como objetivo, mas não tem o término.

Forma e conteúdo são inseparáveis, pois a significação é algo sutil e de cada um, e necessariamente vai desdobrar-se em vários processos de recepção. Mas o ato da produção do filme e criação vem a servir de mediação. Um meio de reflexão para se pensar a potência dessas produções, onde a práxis cinematográfica volta como uma proposta para outra sensibilidade. Como transformação e amadurecimento num movimento de ir além da possibilidade, como tensão existente do sujeito decidindo e fazendo escolhas ao se posicionar nas realizações e nas suas atividades.

Uma série de anotações marginais desses processos também fazem parte da elaboração, daquilo que é transitório, assim é a vida como uma verdade aberta em constantes revoluções. No caso, o cinema nos oferece sensações processais por circunstâncias em circuitos que são estimuladas na mente por experiência individual e subjetiva. A ação dos signos acionando sensações em um campo interrelacional, e fenomenológicas como operações de lembranças do viver em comum de empatia, compaixão; ou simplesmente uma forma de habitar o mundo por vontade, desejo e necessidade expressos em jogos linguísticos, em clichês, como alegoria de conhecimento. Descentralizar a forma de pensar e de sentir é “mexer como a utopia e dá ares de militância na medida que causa reflexão sobre questões de autoridades; fazer existir o heterogêneo” (VALLE, 2021, p. 5). Uma proposta de civilização por políticas de identidade. Multiplicidade de lógicas sociais, juntamente com a necessidade de articulações imaginárias.

Esse cinema relacional aqui desenvolvido provoca abertura e possibilita seguir como técnica e linguagem, fazer da imaginação importante e necessária na catalisação de um novo tempo, uma nova sociedade e um novo mundo, clamada a cada dia de embates. O questionar e o criticar não mais se sustentam como justificativa; entra em cena uma nova proposição para se reimaginar pertencente a algo maior como o cosmo, sem polarizar posições. Faço o convite para a discussão da importância de a formação humana partir de sentidos ligados ao cosmo, para entender o democrático por via da cosmopolítica como condição para se

estabelecer avanços sociais e representacionais enquanto mediações necessárias e urgentes como reflexão quanto ao imaginário social.

O cinema relacional que se constitui como independente, aquele que conceitualmente faz oposição ao modelo do cinema industrial e amplamente massificado pelo desejo de conquistar e garantir público, faz pensar a existência de modelos e moldes de cinema que estão para todo-mundo, como rota de fuga de todos, e torna o mundo habitável para todos. Entre produção, circulação e distribuição de signos, traz como oferta o preenchimento dos espaços vazios ou como infiltrações; os sentidos do mundo, e os que fazem desse acesso para estar e ser no mundo e para todo mundo.

Na verdade, busca-se pensar o processo de criação e de produção como formação e auto formação, e não apenas a aprendizagem e conhecimento. Em uma forma democrática, podem prevalecer o elitismo, o produtivismo e o fetichismo como valores culturais que incentivam a arrogância e a impertinência como alusão a um comportamento autoritário, com a naturalização da competitividade e do consumo. O mercado é o regulador das operações sensíveis e da necessidade como garantia das condições de pensar o outro em suas demandas. Quem é esse outro? Qual é a inclusão indispensável para deixarmos de agir por interesses econômicos, sociais e políticos numa estrutura nem revolucionária nem neoliberal?

O desejo de promover uma cultura cosmopolita depende, entre tantas outras coisas, da capacidade de olhar o diverso, que é sempre necessariamente também criação do novo, e uma nova disposição frente ao que é divergente. A criação de novos modos de ser capazes faz perceber o sujeito como parte física que interage em seu mundo – para tratar dessa questão, me apoio em Castoriadis.

Na verdade, a discussão é para se pensar a existência do heterogêneo, dos corpos e das representações culturais e simbólicas sem a preocupação racional do bem comum como garantia das certezas e condições limitantes. “O que posso pensar, em que condições e sob que limites?” (VALLE, 2020, p. 6). Essa interrogação permitiu construir a hipótese para refletir sobre como a estabilidade universal é substituída cada vez mais por evidências das incertezas que são do conhecimento local, mas também de seu caráter necessariamente limitado e particular de poder tornar o desafio de ser.

São presenças heterogêneas que preenchem o mundo, e contextualizam como se fossem poesia e prisma para vislumbrar a trajetória e o processo de criação do ato de viver próximo, em seus cotidianos em imagens técnicas, capturadas na câmera e na linguagem cinematográfica, a partir do olhar imaginativo, experiente, sensível, liberto e urgente tendo como bases corpos que realizam o ambiente democrático (VALLE, 2020). Segue ela:

Só aquilo que faz sentido, de maneira ínfima ou essencial, penetra o campo da consciência, suscitando assim um instante de atenção. Às vezes em contrapartida, o simbólico não sutura suficientemente o real, e surgem o visível, o audível, o inominável, impossíveis de definir, que incitam a necessidade de compreender (VALLE, 2020, p. 11).

Quero pensar as realizações com o cinema, e em como as imagens são acontecimentos para contar e narrar um processo de construção de memórias e como essas imagens promovem identidades individuais e coletivas. Quero localizar maneiras de apreciar as artes desses artistas pelo processamento sensorial aguçando a construção de outra identidade capaz de interagir nesse circuito relacional de maneira mais produtiva e proveitosa. Mas *por uma sensibilidade cosmopolítica* pensa-se em como seria não oferecer a uniformização de uma identificação universal, mas assegurar o direito de um modo de ser e de aprender. Os filmes “dão voz” às formas autônomas de ocupação visual e sígnica desta parte da cidade, e podem alimentar disposições geradoras de hábitos democráticos, mais imaginativos e menos preconceituosos.

Propõe-se que a partir da produção e exibição de filmes um movimento de individuação e socialização é formatado, ao mesmo tempo em que é promovida a reflexão sobre qual seria a sensibilidade necessária acerca das vulnerabilidades. Instaure-se uma abertura para o diverso, um incômodo que acolha o diverso que existe no mundo. Mostro o cinema como produto e produtor de sujeitos, criador de circuito e circunstâncias que servem para apresentar as formas diversas e alternativas de modos de vida como fatos e feitos comuns e necessários à socialização imbricada em uma responsabilidade de produção de sentidos, mas não somente; vislumbram processos de autoridades sem fechamento em um modelo comum ou especialidade diplomata.

Uma forma de se dizer ao mundo, e não apenas, mas dizer ao mundo de uma forma própria como em uma construção de si. Como se fosse um movimento de ocupação, causam relações e efeitos que apontam o mundo como suporte dessas individualidades e suas condições de precariedades. O cinema como mecanismo interativo resultante de mediação entre amizades e parcerias, potencializador de demandas e de mercado, que ocupa espaços físicos e mentais. E que nos oferece efeitos de presença (GUMBRECHT, 2010, p. 135) como um desejo de consciência acerca da produção de sentidos nas relações humanas.

A democratização do cinema que gostaria de abordar aqui chama a atenção para o mundo e como ele se apresenta nas formas possíveis que nos afetam como parte dos fenômenos que aparecem, e que fazem parte de uma categoria de mediação e formação de hábitos. É com imaginação que se propõe pensar na sensibilidade como responsabilidade,

como ação e reação a fatos concretos e reais seguindo a categoria do pensamento e da natureza proposta por Peirce, como experiência de formação e autoformação como ação de criar, e gerar comunicação diversas. Assim, instâncias de legitimação podem ser criadas com circuitos próprios organizados e destruídos num movimento único.

A vida política expropriada, deslocada, colonizada, perseguida, inviabilizada pela extensão entre um bairro e outro, passa a tomar um espaço público nas temáticas dos filmes, enquanto exibição numa relação triádica de signo, objeto e interpretante por um corpo cósmico. Como se fossem rotas e furos atrativos que podem exhibir as verdades, como em uma relação aberta para a percepção e a interrogação por seus sujeitos, inauguram um lugar de fala e um ativismo político por assumir posicionamentos sobre um mundo em desiguais distribuições dos acessos e violência; como sujeitos que constroem suas autoridades ao ocupar de forma singular com verdade de si e de sua época.

Assim os indivíduos ou os grupos exercem a sua autonomia para questionar os sentidos sobre os quais sua existência privada e coletiva se apoia. Uma ecologia das práticas é o que se propõe, baseado em práticas científicas e não somente espontâneas e determinantes (VALLE, 2020, p. 9).

E como diálogo cosmopolítico que se pretende fazer entender como fenômeno, e provocar a construção do fundamento reflexivo sobre qual engajamento é possível a partir da trajetória desse cinema na Zona Oeste. De forma que essa produção traga renovação e possa instaurar uma reflexão em procedimentos imagéticos, técnicos e físicos: o despertar para uma visão expansiva do humano em si. “A voz do quilombo”, de Lelette Coutto, fala de sonhos do jovem quilombola; em “Baía”, de Clementino Junior, é questionada a revigoração da baía de Sepetiba por seus usos. São instâncias de propostas para outras subjetividades coletivas e individuais. É como percebo o processo que descreve e narra a experiência popular do cinema alternativo e presente nas últimas décadas nos bairros e subúrbios da Zona Oeste do Rio de Janeiro. Constitui-se uma batalha de imagem por membranas de contatos entre sistemas sígnicos, deslocando fronteiras e lançando perguntas.

Surge esse cinema minoritário contra um cinema hegemônico, o subúrbio como lugar de produção dessas imagens, e reprodução de possíveis clichês. E que vai ao encontro do cinema brasileiro a partir de filmes que interagem de forma imediata na medida que propõem visibilidades e sonoridades aos processos reflexivos, sensíveis e até sensoriais das questões nesse início do século XXI, que nos mobilizam e nos afetam ao romper com a indiferença que o nosso mundo atual parece obrigar.

Ou seja, os circuitos e as circunstâncias de produção e de exibição alternativas dos filmes constituem repertórios, pois movimentam as realizações: os realizadores em seus processos de criação como se fossem cenários. O cinema alternativo e independente no Rio de Janeiro como produção e a ocupação dos espaços nos subúrbios cariocas e nos bairros que trazem, em sua dinâmica popular, mostras e formas atrativas de exibição, que funcionam e lembram propostas pedagógicas.

Possibilitam o fomento e a ampliação dos horizontes da cidade e suas diferentes realidades, onde os clichês de uma indústria hegemônica não bastam para representar a realidade. Assumem uma relação de partilha de uma sensibilidade ao mesmo tempo que constroem alternativas ao estabelecerem pares quando executam trabalhos de forma autônoma. Essa é uma potência que descreve o processo cinematográfico em uma operação de poder causar a experiência de vida; ao mesmo tempo, parte dela própria por sua técnica de linguagem peculiar que alimenta a imaginação para um novo recomeçar.

Autonomia como emancipação humana e como poder para os trabalhadores mediante as condições de produção e as ações sociais como processo dessa produção sem divisão entre dirigentes e executores. A criação feita pela pessoa é um exercício de liberação de potencial como auto-instituição, explícita e lúcida; e dessa imaginação radical, como chama Castoriadis (1999). Ele enxerga esse imaginário e imaginação como potência nas coletividades humanas, apesar das formas de conservação e reprodução serem estruturadas por normas, leis, instituições que modelam a sociedade humana. E traz um alerta para a expansão da alienação e da dominação na medida que ocorre o esgotamento do projeto vida.

Aqui escrevendo surge a palavra superação para descrever o peso da tradição histórica e da heteronomia instituída a partir das poucas oportunidades culturais que existem nesta área do Rio. Entretanto, um outro dado apresenta um país em meio digitalizado impressionante, apesar da exclusão social de amplas camadas da população. O acesso e a interação com a internet são crescentes; com a pandemia, tornou-se fonte primordial para fundamentar um dispositivo de comunicação, sendo proposto um outro estilo de compreensão de realidade, por uma **linguagem híbrida** configurada por hipoícone e índices que são parte do processo técnico de captação e montagem, como configuração da linguagem escolhida pelo diretor e autor, e as suas intenções construtoras da imagem técnica.

Esses que podem não produzir algo totalmente inovador, mas reaproveitam sentidos e formam novas maneiras de existir, como a colaboração e a assistência de um técnico de um dado específico, como o da passagem do som ou o que possibilita a edição da imagem. A sensorialização dos processos em suas instâncias pode despertar cada vez mais a sensibilidade

para a polifonia de existências e subjetividades; como signo de ocupar mentes e conceitos quanto a um novo devir em que seja possível um sentido emancipador. São lutas sociais por reivindicação por singularidades, subjetividades, que faz pensar no movimento de labirinto que cada ser precisa percorrer, enquanto o vive como passagem e transição. Proteção, rejeição, conservadorismo como falsa roupagem do conservadorismo nos dão a impressão de impotência no coquetel subjetivo contemporâneo.

Para evitar distorções, explico que o pensar cosmopolítico nesta pesquisa é uma forma de imaginar outra possibilidade de aproximação das obras e das autorias; oferecer uma luz ao que está instituído, e isso significa lidar com o imaginário social e radical. Estas que rompem a hierarquia das particularidades em que o homem expressa o mundo; sugiro os questionamentos para se quebrar mitos, retirar o véu da ilusão sobre as mobilizações sociais como agenciamentos e práticas culturais, para uma possibilidade de proposição do ser sensível-humano. “A relação entre signo e objeto está ligado ao fato de que a operação de representação do objeto pelo signo implica na determinação do interpretante. O objeto se manifesta interpretante através do signo” (SANTAELLA, 2008).

Parece ser revolucionário, mas é para não ser esvaziado por uma perspectiva neoliberal, como um discurso autocentrado nas produções e um mero oportunismo em busca de mercado e popularidade. O desejo de propor uma ética e compromisso em destacar as individualizações por suas obras fogem da instrumentalização de um consumo neoliberal, ou progressista, na construção de subjetividades. Faço a justaposição de semelhanças para reforçar que essas atitudes intensificam o pensamento político de interagir para a revelação de sentidos encontrados nessas ações, produtoras e reprodutoras da própria sociedade, que sirvam de refúgio e escudo.

É um modo também de se perceber a proposição do “nós” coletivo que reivindica direitos sociais justos e corretos, e afetos, referenciados como outro direito manipulado, silenciado ou privatizado como bandeira de mercado de uma economia cultural: a comunicabilidade. É uma oposição a condição global de mecanização das proposições, e termina por não produzir nada, apenas efeitos.

O problematizar de forma sensorial é pensar em maneiras de discutir políticas de percepção e coletar efeitos desviantes em um espaço simbólico de Ser na Zona Oeste e no mundo. E, assim, propor uma intervenção com a recolocação dessas produções em um tatame de possibilidades representativas, a fim de recolocar a democratização do cinema a partir de um ideal, como em um movimento de se arriscar e propor um mundo sob outra forma de expressão, fora do circuito homogêneo que minimiza custos e maximiza benefícios.

Me coloco na posição de prestar serviço à comunidade científica e aos realizadores, e pretendo que meus esforços de concluir esse trabalho provocativo de encontros com o cinema de Zona Oeste possam ir muito além da emancipação social, mas como potencialidade que estimule a emancipação sensorial; um esforço efetivo para produção de mudança.

Finalizo com a fala de Lelette Coutto, que não está nos anexos, mas está na página do canal do YouTube “*Zona Oeste Afetiva e Singular*” como o convite à reflexão quanto ao caminho cosmopolítico apoiado no cuidado como habilidade em saber: qual sensibilidade cosmopolítica é uma proposição contemporânea:

O que é a natureza? Vamos chegar próximo... No mundo ocidental não se quer saber. Você vê a brisa do vento, mas você não respeita. Não respeita o sol, a lua, a água, polui a água, suja o chão. Isso tudo é falta de respeito. As culturas ancestrais têm forma respeitosa de lidar com a vida, se você não respeita a vida, respeita o quê? Vamos pensar sobre isso? Querem sempre nos colocar na caixinha, mas a gente não cabe nas caixinhas (COUTTO, 11 nov. 2020).

Na verdade, é preciso entender que a proposta deste capítulo é uma provocação para se entender, olhar o que está se vendo. Os limites entre as tensões e os diálogos necessários dos processos de aparecer são formas de reivindicar o direito de existir neste mundo contemporâneo. As obras e os artistas em seus processos nos remetem a formas de trajetórias que servem de inspiração para resistir às agruras do capitalismo neoliberal. Quebrar paradigmas sobre a própria colonização do sistema do espaço, no caso se refere à própria identidade da Zona Oeste.

Quais jogos de forças estão visíveis nesse campo de representação? Quais elementos formatam um capital simbólico importante para trazer em evidências que essas realizações entre obras e autores exemplificam moldes e modelos de ser humano? É muito mais importante o que faz dessa pesquisa um convite para se ir além. Daí iniciá-la em busca das verdades abertas e apresentar as produções como um conjunto de estratégia e maquinismo exterior a nós que nos leve a reimaginar a vida cotidiana nos subúrbios.

O cinema relacional apresentado aqui vem dessa observação do esforço sobre humano para realizar as atividades. Um cinema que exalta a amizade, a empatia, a parceria, a coletividade, o bem comum. E entre as realizações destacam-se pessoas que possuem desenvoltura superior daquilo que receberam no seu próprio sistema. Daí esses autores serem dotados de imaginação radical, de sensibilidade radical também. O ato de sentir, julgar, pensar e agir é da natureza humana. A sensibilidade cosmopolítica rompe com o sentimento de escassez, transforma, soma e impulsiona a evolução.

3 UM ENCONTRO COM O CINEMA NOS BAIRROS E SUBÚRBIOS DO RIO DE JANEIRO

Não adianta fazer filme do Rio se o Rio não tem cultura de exibição... Ver filme, principalmente em um espaço comunitário, é um lugar de encontro, de cultura, de afeto... a visão do cinema como entretenimento, é uma ideia que apequena... O cinema comunitário sempre dispara o melhor da experiência cinematográfica.

Marcos Faustini

Escolhi a palavra encontro para tentar traduzir o efeito das atividades com o cinema em um território que experimenta a escassez e condições limitantes, que descrevo também como *situação-limite* (BASBAUM, 2013). Palavra-jogo que escolhi para uma aproximação às obras e atuação dos artistas. Para atribuir o sentido de deslocamento como uma experiência dupla de percepção, que pensa as questões de trabalho frente a um ambiente de circuito de arte e a autonomia possível; o sistema capitalista em seus arranjos de um mundo globalizado. O desejo é de achar e visibilizar identidades, que justificam a pluralidade própria de um tempo para dar atenção à diversidade. No Brasil ocorre uma ampliação de iniciativas de formação e autoformação pelo audiovisual e do uso dessa como estratégia de ocupação de espaços. Essa realidade evidenciou a necessidade de encontro e diálogo para possibilitar a troca de experiências e dar visibilidade das iniciativas e protagonismo em suas produtividades. O caminho que se percorre aqui é um convite ao encontro como invenção e imaginação, para se perceber a atuação dos artistas como gestos que vão além do instante de produção da obra-objeto e fazem pensar todo o sistema de arte.

Uma proposta de enxergar a produção desses artistas numa postura menos estética e contemplativa, e mais um espaço de atuação crítica e expressiva, como local de fala e de insistência como mecanismo de ação. Uma forma de entender os esforços dos artistas em existir ante vazios de iniciativas governamentais. O campo de batalha que eles enfrentam e que fica assim delineado pela maneira de encarar, com atitude, uma circunstância já instaurada. A palavra sugere o acaso ou o planejado, mas é redimensionado aqui como um movimento de abertura entre o que é instituído e o que é provocado como imaginação radical

e técnica de fazer mover-se e acontecer. Como crença no movimento igualitário encontrado na formação pela democracia, a educação e por aquilo que nos torna comuns enquanto expressamos o nosso *efeito-mundo*, como ser de direitos e sensíveis como uma escrita de si, um movimento de auto-encontro.

A ideia vem da sensação de estar em trânsito, não estar à margem, ou em condições determinantes, mas de perfazer as coisas que mobilizam as referências e provocam desvios e desconstroem conceitos determinantes. É para pensar o espaço ocupado em contraste com os vazios existentes, ainda que esses espaços sejam encontrados por ações dos cineastas. Lembro que se defende a libertação da ideia de centro e periferia, ou de centralização de lugar. Porque os espaços preenchidos pela presença das obras e dos artistas são frutos de autonomias e performance deles próprios. São gestos locais e efeitos globais que geram impactos e justificam os compartilhamentos destes nesta pesquisa.

Deparei-me com relações que sugeriram de encontros, que se estabeleceram a partir de esforços que sugerem um convite e um apelo de busca simbólica, como o encontro com o próprio sentido do viver, heterogêneo, e com ou outro, em várias etapas e dimensões; em camadas de visibilidade, mas por aparências e aspectos invisíveis, mas não ausentes. O meu objetivo é elucidar as singularidades presentes e suas produções, e exaltar o local de produção em suas especificidades. Esses que não se acham diferentes, mas igualados na capacidade de imaginar e repensar o que está em volta e nos oferecer encontros.

Castoriadis não tem muitos elogios à importância da socialização, pois acredita que a partir dela recebe um determinismo e não a imaginação para sedimentar a cultura e os encontros e que ficam argumentados como em um roteiro pré-estabelecido. Rancière (1996; 2005) pensa que o *político* é o encontro entre dois processos heterogêneos. Existem valores universais que transcendem identificações particulares? Ele pensa que a emancipação do cidadão como dois processos de política e de igualdade, só que a emancipação do cidadão só pode ser pelo aspecto intelectual. Diferente de Castoriadis, que privilegia a intuição, no diáfano que passa despercebido, que alinhava as dimensões com sujeitos ativos de sua própria visão. A preocupação dele será a delimitação do sentido e a sua significação, onde anotações marginais deverão ser consideradas como referências para o sentido. Estas também fazem parte do ato, como *making of* do set de filmagens. Imagem e ato de criação são encontros traduzidos em efeitos que se referem no *take do dia*, a organização social da vida, a construção do filme. O ato da imagem como espaço de interação social e com lógica própria que comanda as ações em volta, com o domínio conceitual que precisa do locutor.

O cineasta dialoga com ela, faz o papel de artista e decide por quais evidências e por seres disponíveis (o sonoro, o visual, o imagético, o orgástico), enfim, poderão compor a coreografia, o campo e a cena. Um espaço comunicacional que se consolida por uma estética, de lógica da imagem penetrada por uma tecnologia. Desejo e iniciativa unidos como poder de aglutinação de uma nova consciência aceca dos conteúdos que perpassam entre artista, observador e arte. É muito mais que representação. É questionamento, teoria e criação com imaginação por um fluxo e movimento não lineares que fazem a atualização da circulação do cinema como arte e linguagem. Fruto do encontro de onde se retira o sentido.

Castoriadis pergunta sobre o sentido do não-sentido e não-sentido do sentido. A iniciativa do indivíduo visto como algo elaborado por um encontro entre *práxis* e *poiesis* como tensão, pois é o pensamento se concretizando e materializando. Como um movimento local ou um deslocamento de operações que nos fazem pensar a história local. Na verdade, ele pretende uma forma aberta de relações que impede um acabamento como proposta ou que tenha um peso de catarse. O que podemos representar, o que é para nós, é o fim de um desejo e objeto de investimento, de um afeto positivo. Ambos condensam a arte a ser a janela sobre o caos, como resultado do encontro entre a poesia e a práxis, qual o simples ato de executar o objeto. Em seu texto fala de um desmoronamento do presente ao aniquilar a tradição; isto endivida o passado.

Para ele o homem contemporâneo está sem referência a um mundo. Instaure-se uma relação com o passado sem a sujeição à tradição, como divertimento turístico ou de museu, mas por retomada e reinterpretação do papel do artista como disposto e disposição para causar maior sensibilidade ao momento presente. Ele chama de crise da criação cultural esse momento onde o homem do presente parece não revolucionar e sem ação criativa, onde as experiências do passado parecem ser mais perfeitas que o tempo atual. Assim, o encontro do público com a obra é tão importante e tão criador quanto a sua criação, pois faz parte do processo de fruição e desdobramentos. E apesar de denunciar o recuo do projeto democrático como aparente esgotamento da criatividade na cultura ocidental, ele acreditava na potência da formação como fruto da imaginação psíquica e do imaginário coletivo. Reivindicava:

A afirmação da sociedade e da historicidade positiva como valores de uma sociedade autônoma, escolha indissociavelmente daquela que nos faz querer uma sociedade autônoma e justa, onde os indivíduos autônomos, livres e iguais, vivem no reconhecimento recíproco. Reconhecimento que não é simples operação mental, mas também e sobretudo, afeto (CASTORIADIS, 2009, p. 134).

Daí o ar de militância desse cinema, favorecido pelo avanço tecnológico, por câmeras digitais que barateiam a produção, programas de direção, internet e ferramentas de

compartilhamento, com redes digitais que facilitam a circulação do produto e distribuem conteúdos que incentivam a formação de um público de cinéfilos. Formatam circuitos próprios e locais, sinalizando as disparidades culturais no Rio, e tornam inevitável o olhar do artista sobre si mesmo, quando funciona como agente produtor, ao mesmo tempo que é condição e possibilidade de a obra ser uma derivação das ações empreendidas.

Cinema feito com baixo orçamento e com recursos dos próprios produtores ou por alcance de editais, em circuitos em vias de circulação próprias e diferentes do que é proposto pelo modelo industrial; faz esse cinema ser compreendido, ser modelo de autonomia e protagonismo, ser chamado de independente, instâncias relacionais que provocam reconhecimento e reflexão sobre o processo de autoformação e formação. Enquanto opção às estruturas, é contra hegemônico e sai na frente como alternativo e em oposição ao modelo dominante e instituinte, apesar de não deixar de copiar o modelo do cinema industrial e aprenderem entre si, como clichê ou sintoma por sintonia própria de comunicação, afetos que gravitam em torno de uma ideia do como fazer.

Mas é o existir como dinâmica que impulsiona e estabelece a técnica de colaboração com a sociedade mais igualitária e justa, “dão voz” não somente aos mais desfavorecidos, mas argumentam e formatam um movimento de cinema de Zona Oeste. Zona de possíveis, zona de abertura para experiências por magias em encontros circunstâncias e afecções. Aparecem como signo de autonomia e ousadia, discorrem como potencialidades para um campo de relações na estética, poética, política, descrevendo o ser e o estar nessa parte do Rio. Como ensaio, tropeços, acertos, desvios, portfólio, decupagem, cena, ação e criação.

Existe a necessidade de fomentar encontros e diálogos entre esses realizadores para identificar estratégias de fortalecimento das iniciativas. Essa pesquisa pretende agir como passagem que descortina o sistema de arte e a conscientização sobre a importância dos personagens desse circuito que trazem a expressividade como levante estético. E influenciar os artistas a serem um referencial da complexidade dos caminhos construídos; sinalizar os pontos críticos avançados a partir do exercício de autorreflexão e aprofundamento lúdico básico das capacidades humanas, ou seja, da imaginação.

Percepção, afeto, pensamento, expressão e relação são inspirações em processos de *inframine* para pensar o encontro com esse cinema não necessariamente pelo ato de ver, mas de saber dele como potência de existir, como ação de afetar-me e causar afetos em seus rastros e evidências. Existe cinema de Zona Oeste? O problema da significação está no modo com o signo é interpretado, e na forma de ordenar o processo. E o valor atribuído a essas obras não se encontra na eficiência do artista, mas no valor das trocas que ocorrem nesse

encontro. O que sobra, os vestígios, as obras, que de fato não vão resolver os problemas da Zona Oeste, mas vão oferecer encontros de olhares sobre questões abordadas e visibilidades.

A participação em mostras ou festivais internacionais e nacionais, como o de Tiradentes, produz visibilidade nacional e internacional, e é um desejo e objetivo comum desses produtores culturais e artísticos, que são movidos por esses encontros. São modos de fazer significar, de notar, conotar, nascer e crescer. A escalada internacional desponta como uma possibilidade de afirmação de identidade para artistas em coletivos ou em propostas individuais como projeto de vida, como carreira profissional, como política de afirmação, como modo de experienciar o fenômeno da forma como eles se apresentam; e mercado de circulação, que descreve os tipos de cinema que são feitos no nosso país.

O processo de produção dos filmes não tem o alcance do modelo industrial, o qual eles contestam, mas o processo apoiado em relações indica a dimensão social dos seus produtos. Estes questionam em si as estruturas de poder, e chamam atenção para a diversidade de cinemas que existem no país. Reconhecidos como relacionais, também podem ser identificados como alternativos e experimentais. Contam com uma estrutura de produção voltada para ações mais colaborativas e horizontais, fundamentadas na forma como cada realizador se insere no mercado, e na posição que alcançam em relação aos outros atores e grupos do campo, ao conjunto de práticas e representações operadas por eles. Historicamente, essa categoria se aplica ao grupo de indivíduos que se posicionam em contestação a um paradigma de produção que se apresenta vigente (OLIVEIRA, 2016, p. 24).

A categoria heterogênea é aqui aplicada por trazer um conjunto diverso de obras e representações; multidimensional, por acontecer em níveis diferentes entre partes do município do Rio, como se fosse uma continuidade na maneira como se processa. Um cinema feito de forma independente, alternativo, mas em relação a algo ou a alguém. Relacional, discriminado para fazer entender esse contexto de produção simbólica (OLIVEIRA, 2016). Os realizadores assumem o risco de uma produção menos institucionalizada, mas sem dúvida profissional, o que evidencia uma questão da autossustentabilidade do cinema, a que faço uma provocação quando proponho reimaginar o subúrbio. As etapas de distribuição e circulação são fundamentais para defender a ideia de ganho na produção. Criam seus circuitos e vias de circulação diferenciados e alternativos para operar modos de funcionamentos; como exemplo, posso citar a mostra *“É tudo caô”* do projeto Cinemão, que será tratado em um capítulo à parte.

Desta forma, tento chamar atenção para o campo de atuação condicionante das experiências com o cinema na Zona Oeste; e destaco marcos históricos para a construção do

campo cinema como signo por aqui, numa tentativa de consolidar um cenário de produção que interfere na elaboração de autoridades e propriedades intelectuais e simbólicas. Como signos, agem num contínuo afeto, mas, em sua fragilidade, exigem uma sensibilidade como proteção e como parte do desejo de pertencimento, e reconhecimento como também de poder de expressão através das obras, que são fruto de uma operação intelectual e imaginativa: autoconhecimento como processo de formação e auto-formação de ser, ter o cinema como profissão e atividade econômica.

Entre pares ou de formas individuais reimaginam o que é real, ocupam e também constituem; mercado como autonomia e protagonismo, retomam a trajetória do cinema brasileiro e o desafio de como ser independente, e não somente autossustentável. Isso é uma preocupação de Lucas Ururah, atuante do projeto Mariscarte, que deseja pensar o território em sua especificidade. Ele confessa sua tristeza tanto quanto à má operacionalização do espaço como ao deslocamento físico, e assinala a necessidade de marcar território e chamar atenção para o bairro como encontro entre olhares, entre o global e o local. Em meu encontro com ele no canal, fiz a pergunta sobre o coletivo Mariscarte e as suas práticas de vídeo instalação: queria entender o seu campo de atuação e a forma como este era construído, e também como o artista vai sendo definido durante o momento de produção da obra.

O encontro também fica combinado em entender a proposta de Castoriadis ao nos fortalecer ante as armadilhas do capitalismo e os seus desdobramentos; a nos oferecer o local da imaginação, em seus ensinamentos, como fundamental para a formação do ser social e histórico. No Brasil, as tensões diárias surgem como um convite para se reconstituir e se tornar perceptível. Ainda que as marcas e as nuances ou ao quase nada, somadas à imaginação, produzam efeitos que nos permitem indagar e refletir: entre bairros e subúrbios, os cinemas deixam rastros de forças de um modo de existir e outro modo de organização, como centros autônomos de artistas independentes que faz pensar como poderá ser o mundo nesse novo século que inicia. O que se propõe é pensar os circuitos desses cinemas em específico, como arte. Ocorrem em cineclubes ou em eventos públicos e privados acontecimentos singulares que fomentam a potencialidade de um campo relacional. Espaço de exibição que fortalece as produções de audiovisual como fomentadores de espaço de circulação de produções, de debates e distribuição de pontos de vistas. Em alguns deles se promovem aulas de audiovisuais para jovens, e dessa forma incentivam uma prática de produção. Formas que sustentam e deixam como legados *verdades*, que, para Castoriadis, se traduz na radicalidade de encontrar capacidade na autonomia humana, tanto individual, subjetiva, quanto coletiva.

Autonomia como autoformação e forma de se questionar verdades estabelecidas e os modelos de formação humana. A alienação do poder de criação perpassa por uma educação adestradora, doutrinadora por uma modelagem acrítica dos indivíduos. Por isso se exalta, neste trabalho, a imaginação radical e técnica de autonomia como formação e autoformação, pois estas desfiam os desencontros da desigualdade, da injustiça, da apatia e da hegemonia ou heteronomia. A produção de sentidos não precisa necessariamente vir de um encontro, mas no poder atribuído às condições de autonomia, para se romper como instituído, como um desvio, pode ser no dia a dia e no ato corriqueiro, sendo a exigência de fornecer sentido à própria existência algo efetivo e singular, próprio de um encontro. A realidade traçada aqui são limites e possibilidades, mas não são suficientes para dar vazão aos sentidos que a sociedade e seus integrantes precisam para significar a existência.

Leandro, do Cineclube Décimo, realizou uma série de encontros com entrevistas entre professores e alunos de organizações que fomentaram o áudio visual, em plataforma de *StreamYard*, e os diálogos aconteceram entre os produtores. Eu participei de um desses para falar da experiência do CURTA ETESC, e a transcrição dessa atividade pode ser consultada no capítulo sobre o CURTA ETESC. É digno de nota seu grau de rigor, e seu registro como oferta vigorosa ao se tornar um banco de dados para se falar de artes como educação dos afetos, e pensar o artista em um espaço ampliado que depende do coletivo e da formação do público, o momento para as escolas populares de audiovisuais como proposta de formação. Sua iniciativa ajuda a pensar no caminho do cinema como autoformação e formação com a implantação à tradição de práticas formativas, sem ignorar da necessidade do desvio, como recusa de um pertencimento ou como um movimento de autonomia e resistência. Um espaço de passagens para possíveis desdobramentos, um caminho para mediações e viabilizar ações. “Para tornar visível a produção contemporânea é necessário o emprego de métodos corretos, de modo a extrair de um conjunto de atividades caóticas e disformes os contornos precisos de um acontecimento artístico” (BASBAUM, 2013, p. 21). Nosso querido me fez entender que é necessário escapar às determinações de um campo ou mesmo ampliá-lo pela forma de atuação: assim resume-se a maneira de relacionar a identidade presente nos territórios e as suas realizações. O Leandro faz parte do grupo de cineclubes dos quais pude me aproximar, e, ao saber da minha preocupação em encontrar cinema na Zona Oeste, se sentiu estimulado a investigar quais eram as atividades similares no Rio todo, promovendo encontro, causando relações, distribuindo signos de cinema como atrativo para socializar e imaginar uma existência melhor.

3.1 A ação dos signos: entre lugares, entre sentidos, entre relações

O que tratamos habitualmente são as obras que se apresentam como espessura diante de nós, com uma certa densidade formal, que podemos apreender.

Observamos que uma certa *mise-en-scène* da realidade, uma pequena cena ou um pequeno espaço acolhem mais tubos de cores esperando a possibilidade de se tornarem um Seurat.

Patricia Dias Franca-Huchet

Proponho entender a relação de cineastas e obras como encontros que, em alguma medida, moldam as características da organização social de sua produção e agem na formação do sentido humano, ou seja, são frutos da forma como são produzidos, e narram sobre a forma como se dá. Como linguagem que gera sentidos, e resultam de práticas significantes em um processo artístico que inclui investigação e descobertas. A experiência de se fazer filmes e ou de se percebê-los é uma forma de entender e encontrar sentidos de *se dizer* como pulsão. O desejo de falar e de construir algo com a linguagem, do audiovisual, é uma forma concreta de deixar marcar que *existe alguém* e que o que está instituído.

Ao tratar dos aspectos que me remetem a um processo de identidade, comecei a observar os símbolos que surgiam nos filmes, e desenvolvi o interesse por entender como isso soava com o sentido de ser representação. As obras tornam aparentes e em destaque aquilo que é comum e vivido cotidianamente pelo morador da Zona Oeste. O signo desperta o sentimento de pertencimento, então busquei em Peirce algum esclarecimento. Mas a pesquisa não se resume a essas evidências. É um caminho para o pensamento, para abstração de se pensar em qual sensibilidade interessa. Assim, quando percorro o caminho das causas dos acontecimentos, observo o sistema em suas origens e provooco uma reflexão na base do sistema. Alimento a imaginação radical para se repensar esse sistema que agora está sendo observado de forma científica.

Promover a imaginação como um movimento de insistência para fazer acontecer. As atribuições dos artistas e o lugar de artista estão fora dos limites necessários e como rota de

fuga. A preocupação com a carreira de sucesso e o modelo de um artista bem-sucedido é imprescindível, pois dela depende toda a produção para futuras negociações. São trocas de energias afetivas e efetivas como propostas de parceria. Portanto, elucidar a pulsão de se dizer, se revela a descoberta de autonomia como movimentos particulares ao cinema e ao singular; e ao subjetivo que, por iniciativas, tentam dar imagem pelo cinema para se instituírem.

Interessa entender a produção de sentidos como proposição do sujeito e autor da obra; e esta como suporte e estrutura de encontros processuais e perceptíveis. Como chave de alcance às proposições imaginárias do autor, e da forma de percepção. No trabalho de Castoriadis, esses elementos são de fundamental importância para reflexão da sociedade e da história. O desejo de colocar algo no lugar do real, como sentido e a intenção, é uma forma de entender a importância do imaginário como uma referência ao real, sempre por oposição. Através dele temos acesso ao psiquismo humano e o modo de ser próprio do ser social-histórico.

Os aspectos textuais são temas, padrões estéticos de linguagem e discursos que contestam o formato do filme industrial, por serem feitos com baixos orçamentos, e em estruturas menos institucionalizadas, em circuitos próprios e em vias de circulação e reconhecimento. Estes traçam territórios e configuram um campo afetivo, indicam paisagens como forma de apresentar o uso do cinema nas últimas décadas aqui no Rio de Janeiro. Eles são influenciados pela própria evolução tecnológica, tanto na forma visual e sonora como por representar a acessibilização e a massificação da linguagem cinematográfica como narrativa em desenvolvimento de produção de significados. São possíveis formas de materialidades que conjugam esforços de seus agenciadores. Sobre a construção de sentido busco em Basbaum, algum despertar:

O sentido da obra é construído pelo modo de circulação, pelas instituições, por onde ela passa, pelo trânsito que a obra consegue construir nos seus deslocamentos, seja através do museu, da galeria, do centro cultural, ou via colecionador, pela revista, pela crítica. Isso tudo vem trazendo à tona a consciência de que cada um desses momentos era também responsável pela construção do sentido da obra. (BASBAUM, 2013, p. 112)

Na verdade, as configurações sociais de produção como princípios lógico-conceituais condicionam o processo criativo das obras. Objeto, signo e interpretante, a tríade proposta por Peirce, em sua semiótica se faz de instrumento para entender e questionar os dispositivos que legitimam, como o sistema democrático e cosmopolita, por um ordenamento lógico e sensorial aqui proposto. Isso torna perceptível a experiência sensível contida na produção dos

filmes. Busco esclarecer o modo como o signo age e o modo como ele é interpretado, destacando os aspectos sensoriais que envolvem a percepção da ordem do sensível.

Os filmes e seus signos são frutos dessa relação de referência que intenta representar, e que aqui encaixo como estudo a lógica crítica que determina as relações de referencialidades do signo, como provocações/reflexão. Me apoio sutilmente na semiótica de Peirce como instrumento metodológico para iluminar o fenômeno de linguagem e o conjunto de informações que a cercam. Um intento de significar os modos de combinação possíveis que estabelecem comunicação entre os pensamentos e a vida na formação de malhas relacionais de signos, em realizadores e em obras.

Os títulos dos filmes indicam a presença da intenção dos cineastas, convidam a um novo processo de pertencimento e reconhecimento, e geração de sentidos: “Morador”, “Caminhos das Pedra”, “A voz dos quilombos”, “Baía”, “A História de um Silva”, “Mais um que se vai”, “O popstar das ruas”, “A Pandemônia!”, “Trem do soul”, “As Canções de Amor de uma Bicha Velha”, “A forças das Marias”, por exemplo. E permitem imaginar a obra como produto final de outras instâncias autorais que fogem aos padrões mais típicos do cinema industrial. Jogos de linguagem que funcionam como tecnologia da imagem, pois agem como mediação e promoção do evento. Eles fazem olhar para a realidade dos bairros e subúrbios, provocam processos que podem originar outros processos. Esta forma de acontecer e repassar as ocorrências é de fato um elo e laço de comunicação na Zona Oeste, o velho modo de fazer comunicação: *“Você já ouviu falar?”*, *“Você indica?”*.

Destaca-se Marcelo Gularte como um grande promotor da ideia de fazer cinema na Zona Oeste, ao trazer em seus roteiros personagens cotidianos, artistas locais que ele ressalta e evidencia, de forma que eles passam a ser personagens de filmes como realidade apropriada e narrativas da história local: Bob Rum, morador de Santa Cruz e autor de um tradicional funk (A história de um Silva); o famigerado Bonequinho Vil, do jornal que virou personagem, encenado por Marcos Saúva nas lonas da Zona Oeste; o Mc Magalhães, que passa a existir em seus curtas como típico cidadão que vende coisas no trem, o camelô. E apresenta a sua filha Laila como uma artista plural que colabora com ele na escolha dos roteiros, como foi em “Terras Realengas”, e que segue uma ótica de significar a vida através da arte. São interfaces do artista em foco de produtividade, corporificando estratégias de narrativas.

Poder imaginar é o primeiro passo dos três tipos de raciocínio do ato de compreender e apreender o objeto. O homem produz signo como forma de organização do conhecimento e das experiências; e cria outros signos para interpretar os signos anteriores. Assim só podemos pensar um pensamento com a inferência de outro pensamento. Entender o simbolismo, ou

semiosis, como Peirce preferiu chamar, que está contido nos processos é abrir um caminho ao mundo sensível e perceber que existe uma lógica para a construção da linguagem. A ação do signo afeta a mente humana por causa imediata, que é a ação do signo por seu interpretante. É que Peirce estabelece como um processo relacional que ocorre na mente, onde um outro signo é gerado ao traduzir o primeiro, de acordo com aquilo que está apto a despertar na mente. É como interpretante dinâmico, age em cada mente de forma singular.

Destaca-se a Zona Oeste como parte de uma cidade estruturante e condicionante, de um cinema como experiência imagética e descolonizadora de pensamentos (NORA, 1993), que assume a forma simbólica de se pensar, representar e legitimar realidades e os sistemas de disputas de sentidos. Apoio-me na discussão desenvolvida por Rodrigo Bertamê em sua dissertação: “Rizomas Suburbanos: Possíveis ressignificações do topônimo Subúrbio Carioca através dos afetos” (2017). Discute-se como o signo oferece subsídios para entender os rastros de subjetividades enquanto proposta de ressignificação da vida no subúrbio a partir da identificação de símbolos. São formas de ocupação e transformação da cidade que determinam as forças, e que instituem as condições em abrangências e limitações; são, também, fundos contextualizantes para as obras, que podem ser imaginadas como rota de fuga da realidade, como sintoma. Informações sistematizados que se organizam como energias, parte do fenômeno de produção de significação de pertencimento e autonomia. A semiótica como campo de estudo orienta o entendimento de como transcorre a ação do signo, num infinito, como lógica possível de entender o heterogêneo.

Na *live* do dia 14/07/2021, o diálogo entre Carlos Maia e Marcelo Gularte sobre a forma singular do cinema na Zona Oeste formou-se justamente sobre esse conteúdo que problematiza a ação dos signos: a maneira que acontecem, entre lugares, entre sentidos, entre relações. Pode-se conferir a transcrição desse diálogo no apêndice A.

As obras como *Janela sobre o caos*, ou como um desvelamento da realidade, como desenvolve Castoriadis (2016) em um de seus textos com esse título, dão forma ao que antes era inexistente como ato de execução e de criação e práticas de significação. São afetos do homem diante de sua realidade, que cria perceptos, agregados sensíveis e que oferecem uma nova potência. Os agenciamentos culturais e a atuação com as práticas culturais como organização interna traçam a aparência e dão visibilidades aos afetos da vida no subúrbio, como também configurações e dimensões específicas de práticas que formam o processo de produção dos filmes. Sabe-se que, em alguma parte nos subúrbios, existem bairros sem a presença de espaço físico definitivo para exibição de filmes; em outros, alguns prédios, mesmo tombados, são ocupados, reformulados e comercializados a outros fins. Presente ou

ausente, a dimensão política do cinema está na ocupação, na apropriação dos espaços, na facilitação do movimento de autoafirmação, na condição de testemunho, no cineclubes como mercado e como projeto educacional, como signo.

Estes são quem associa valores e traz à lembrança as representações que incentivam e associam a ideia do que é trabalhar com cinema por aqui. É uma lógica que justifica a crença como ideal, como justiça de esforços ao tornar o fruto do processo, o filme, uma nova etapa da realização, como algo que surge do processo de organização estrutural e determinada a partir da reunião de elementos próprios. Sabe-se que a ausência de investimento político e financeiro é um desafio que vai sendo vencido conforme a posição do cineasta realizador no campo de produção e as suas relações estabelecidas.

Eventos com o uso do cinema como objeto de interesse ocorrem em toda cidade de forma gradual. O que faz lembrar a importância deste para a comunicação visual, tanto historicamente quanto quando encontramos espaço para ele na experiência da vida. Demonstrem a necessidade de olhar e localizar a Zona Oeste como parte integrante desse movimento de fala imagética e afeto, não somente pela afetividade.

Por aqui, lançamentos de livros com a bibliografia póstuma de cineastas; livros frutos de estudos acadêmicos sobre a representatividade dos palácios cinematográficos enquanto cinema estabelecido nas ruas; lançamentos de filmes-documentários com temáticas denunciadoras da condição de vida do carioca; organização de festivais por região ou zona da cidade; sessões de cinemas em lugares alternativos sinalizam hibridismo, paralelismos de situações em autorias; e especificidades em grupos coletivos e institucionais como *semioses* e *autogeração*, como signos que ajudam num processo de automitologização e oferece pertencimento como herança para um tempo presente e cíclico.

Cinema independente atuante como patrimônio, como pedagogia nos coletivos e projetos culturais, age como ação que termina por agregar valores às práticas, às poéticas e como políticas. Se pensarmos no alcance das formas de alfabetização visual que ele vem nos oferecendo nos últimos anos, entenderemos como o processo de manipulação e consciência semiótica passa a ser determinante. As práticas culturais ainda não atendem todo o tamanho da carência real; criar instituições seria uma estratégia, um dinamismo que formataria um campo de códigos comuns, e talvez não seja a real solução. Enquanto isso, alguns coletivos ocupam o espaço da cidade: Mulheres de Pedra, Mariscarte, Lata doída e CDD encena, entre outros, fazem do audiovisual um registro e documentário das ações. As leituras das ações desses coletivos e agrupamentos formam o processo de produção, circulação, distribuição, percepção e geração de outro signo conhecido como *semiose*. Marcelo Gularte fala na

entrevista em anexo que *o cinema é uma plataforma para repensar a vida* (GULARTE, 14 jul. 2021).

Chama-se a atenção para interseção entre cinema como símbolo de produção de linguagem humana, e memória como elemento e vetor para cosmopolíticas sensíveis à construção de identidades e subjetividades em processos de representação. O conceito se aplica a pensar o cinema formado por *signos híbridos* como origem, os quais são capazes de produzir sentidos e significados que construam uma prática de leitura sígnica que forma uma rede de afetos, rede de efeitos, que misturam coisas e criam coisas novas. Criar algo novo para que faça sentido através da arte é um campo e forma de tocar no outro além dos sentimentos e das sensações, mas por afetos. Importante descobrir signos que melhor interagem com esse entendimento e que despertem o estado de atenção. Signos fronteiras que atraem ou causam repulsa. É preciso filtrar: por quem?

A partir daqui destaco e respondo às perguntas de como, onde, quando e por que acontece a produção do cinema como fala e movimento, fruto da aplicabilidade diária do conceito de democracia como potencialidade de popularizar. Tento tornar evidentes as condições que interferem e determinam a partilha daquilo que chama atenção e é sensível para a comunidade, pois é esse conjunto que aproxima ou altera as relações estabelecida por pares. Modos de produção, formas de vida e ideias contidas em obras que são territórios de política e de sensibilidade. Perceber esse conjunto de práticas dentro de um modo de organização social da produção é importante para se estabelecer uma utilidade e uma prática de parceria, como autoridade ou habilidade para expandir campos de atuação e produção de sentidos.

Cinema independente feito por pequenos produtores que tem sua prática e modos marcados por situações que lançam outro paradigma para a produção vigente. E são, na verdade, processos de categoria relacional que trazem sensíveis recortes e revelam outras formas de produção. Tento desenvolver as ocupações e distribuições das práticas artísticas e culturais anteriormente citadas para valorizar ainda mais os resultados alcançados por esses cineastas que são, na verdade, agenciadores e fomentadores de produções, que vão ganhando espaço frente aos circuitos de artes e de mercados. São visibilidades que ora afetam, ora são afetadas, e reafirmam o papel social das artes que interagem com a produção de sentidos, mas não somente. Oferece a sua solidariedade através da visibilidade que sai na frente como resistência, mobilizadores de atenção nesse momento pandêmico, onde os sentidos ficam suspensos e impedidos de acontecer, nos exigindo outro contato físico, apenas virtual e mascarado por códigos e signos que se impõem como um novo normal. O que exige de nós uma outra reflexão, diálogo e resiliência como imaginação, e a vacina para todos.

Em “Perdida” (2017), de Rodrigo Felha, morador e atuante de Cidade de Deus, descreve-se na imagem técnica a trajetória da violência, da bala, signo de fatalidade tratado na fala por uma sutil leveza, e chama a atenção para a traiçoeira surpresa ao ser atingido por ela – mas que, para o homem preto, é uma bala marcada e achada. Torna impactante a personagem, ao mesmo tempo narradora, em seus movimentos dançantes, femininos e sensuais:

“Olha como é que ela vem” – repete a atriz durante a declamação da poesia, ela apresenta dramaticamente o que constituiria o alvo, o que seria o encontro, fim da possível trajetória da bala. Este curta metragem vela um conflito comum, tenso ao cotidiano carioca. Como um foco, como um plano detalhe no olhar do ator, com filtros e nuances causados pelos efeitos da câmera, em preto e branco, adicionados em movimentos suaves com os dedos das mãos sobre os olhos como uma cortina que anuncia a tensão do homem negro, apático e sem brilho, um certo lugar iluminado de encontro com tom reflexivo e crítico. A personificação da bala pela atriz, que envolve e o seduz como um convite trágico do provável acontecimento, um encontro fatal, um momento de perigo experimentado pelo espectador. Um acaso da vida, mas uma inspiração contida na obra como ícone da vida de quem vive pela cidade.

Coloco ela aqui como anunciação e interesse em entender a origem das expressões, dos projetos e dos processos de problematização acerca do uso da criatividade como construção de fala imaginativa, que rompe o silêncio e o processo de subalternização com a produção e reprodução de imagens e som. Produtoras de percepções como descobertas ou clichê, como forma de levarem o cinema como instrumentos de produção de uma representação direta do tempo, muitas vezes como imitação de moldes de se fazer cinema.

É vital olhar e reconhecer as questões discursivas inerentes ao cinema independente; apresentam-se projetos com temática brasileira e com visão crítica da sociedade, um cinema que trabalha com o que se está instituído, cria diálogos e torna presente questionamentos e reflexão. O processo de criação ou invenção não é um campo específico da arte: a vida pertence à arte como um agregado sensorial, a arte produz a vida e a opera como real. Guerón nos esclarece o conceito de clichê a partir de Deleuze, que é acenado pela busca do que se repete ou do que se origina como experiência sensível, do que ganha sentido, e torna visível ao questionar qual é o lugar da obra de arte entre o que é inventado, fabricado ou exige arte como intervenção:

Clichê como um esquema para anestesiar parcialmente as mais diversas experiências de realidades que não podemos suportar diariamente na plenitude do que elas podem ter tanto de terríveis e geradoras de sofrimento, quanto de deslumbrantes e geradoras

de prazer. Ou seja, o clichê como algo que surge desde o corpo: algo que cria a partir de uma necessidade vital (GUERON, 2011, p. 19).

A relação estética/política como partilha passa a ser apresentada em um labor fílmico. As imagens falam com personagens; trazem à lembrança a seguinte frase: “As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhe podem emprestar” (RANCIÈRE, 2005). Ou seja, somos parceiros da arte e obtemos dela disposições afetivas para continuarmos a reacender a vida por aqui. Porém, será com Castoriadis que a pesquisa desenvolve um corpo de afetos e singularidades que ajudam a imaginar a proposta de qual autonomia é necessária para ser carioca nessa parte da cidade do Rio de Janeiro. O cinema como imaginação e as imagens resultantes de técnicas como meio e garantia de direito de comunicação, força e linguagem semiótica.

A ação dos signos: entre lugares, entre sentidos, entre relações ficou em mente como proposta e desafio. Acho que posso criar uma coleção de imagens que dão pistas e trazem à tona os vestígios das ações desses artistas. O ato de colecionar as imagens dos *making-of* dos sets de filmagens, entre lugares que formaram cenário de produção; vestígios de sentidos dos desejos de organização, pulsões, e estratégia de solução. Seria possível ampliar este trabalho ao configurar uma exposição com o encontro das imagens que possuem relações com sensação e percepção específicas e singulares, que tornariam possível dizer como é o cinema na Zona Oeste em ação e imaginação para pessoas que estão por aqui e não somente. *Ter voz*, como expressão comum, *ter vez* e ter o que dizer como desejos e feito de aparecer, mas como autoconstrução enquanto propósito de imaginação radical e técnica. Faço uma homenagem poética para fortalecer as parcerias, e não enaltecer as conquistas individuais como se fosse uma solução de isolamento desses sucessos.

Assumindo Castoriadis nesta pesquisa, com o uso da imaginação é preciso tê-la como estratégia para a modificação do circuito da arte e suas camadas discursivas. Uso dessa arma científica para pensar uma condição de sobrevivência desses artistas, e o espaço que buscam ocupar merece respeito. Nos anexos, trago um pouco das contribuições de Lucas Ururah, artista e cineasta experimental de Sepetiba, com angústias e questionamentos ante as demandas da região; ele questiona como usar de imaginação e de qual técnica, quais fronteiras que vão se clareadas e quais relações precisam ser construídas para tornar o processo de existir potente.

4 ZONA OESTE AFETIVA: SUBÚRBIOS E SUBURBANOS

Se somos uma esfera, uma bola, não seria
melhor olhar o todo como um só?

Isra Toledo Tov

Fala, Paciência.

Chico Buarque de Hollanda

A vida que se apresenta como verdade aberta se mostra como material que tende o tempo todo a ser remodelado e ressignificado dentro dos estudos pautados em Castoriadis. A história do um humano singular passa por interminável fazer e refazer, e não pode ser fruto apenas de uma determinação condicionante e limitante. A questão do sentido passa pela percepção das próprias pulsões como movimento e deslocamento que deve ser articulado; a potencialidade de um campo relacional está em incluir o que ainda não está visível e bem articulado, e o que não pode ser generalizado por uma experiência. Cabe ao autor entender qual intervalo ele consegue capturar do sentido de sua insistência e resistência, para formar um movimento de mudança e gerar o processo.

O sujeito é acionador da produção, fabricação e criação a partir de um contexto social-histórico, com suas decisões e posicionamentos deliberados pelo poder de criação e imaginação. Percebe-se o atraso de política cultural e a falta de presença de marketing cultural, capaz de promover ações patrocinadoras desses profissionais da arte, marcam a passagem dos artistas por seus territórios vivido aqui. Como se fosse um jogo em que participam para eliminar o que vem em primeiro plano quando um dado e uma *prensão* negativa, e torná-lo fundo ou trazer pra frente e no presente os dados que oferecem sentidos a experiência; porque “a experiência como primeiro plano corre sempre o risco de confusão e caos. Entretanto em certo grau é sempre os dois ao mesmo tempo” (MANNING, 2016, p. 25). O autor explora a percepção autista para adaptar a multiplicidades de emoções do ambiente dolorosamente vivido e as situações limites. Ficam justamente os artistas acionando esse exercício, dessa dinâmica de fazer acontecer a inserção da obra em um mercado vasto e mais potente. Fica o artista como papel de ser agente de transformação do tecido social, de gerir pontos de atração de atenção e aglutinação, e locais especiais. Tornam presente o que está ausente por intuição e vontade de transformar o projeto como fruto do desejo, e esse realizado por um complexo de ações que definem o grau de consciência e intenção.

O cinema da zona oeste é relacional, das relações como você acha e como fica isso? Perguntei eu, mas destaco aqui a resposta para o argumento de se fazer pensar que o cinema da zona Oeste não pretende estereotipar ou territorializar subúrbios e suburbanos, mas pretendo promover esclarecimentos e configurações de uma zona Oeste afetiva. Percebo que localiza de quem são e como são ou fazem cinema não será uma verdade fechada, senão seria falta de imaginação e simulacro. Vide em anexo, a fala de Carlos Maia na *live* do dia 14/07/2021. Dessa forma a construção do significado em uma experiência isolada ou de uma vida inteira se revela como fonte e referencial (afetos), e como fronteira ou desafio para ele descobrir o que lhe é singular. Por isso existe a tensão entre o que está totalmente instituído e a capacidade individual de criar, e inovar. A criação em atos de imagens e em efeito sugerem uma organização social da vida, e convida a ser um espaço de interação na forma de olhar e pensar. O aspecto estético está presente na relação de produção de sentidos, pois precisa de um leitor que entenda se sua complexidade. O cinema que apresento aqui, traz a aparência do que é comum, a técnica de como aparecer, para assim desvendar o mundo das imagens, deixando o que é latência ao ser influenciável sobre as sensações, pensamentos e nas ações.

O movimento de interpretações próprias ajuda a dissolver essa questão e conflito, dependendo do grau de autonomia para aceitação dos riscos como parte dos investimentos. O artista também passa a ser pólo de atração, pois representa que há outra maneira de se pensar e de imaginar. Marcar presença no mundo e deixa vestígios, o que sobra, não resolve o problema, mas causa desvios. Castoriadis alerta para a leitura assustada sobre a realidade, e a reclusa na psique alucinada e no mundo social-histórico, estabelecido pragmático e particularizado que impede de criar, paralisando e isolando em um mundo particular. O vivente se constrói construindo para si os sentidos que fazem existir um mundo próprio, e pela decisão do sentido que pretende atribuir mediante as significações. Assim o imaginário radical está na base tanto do funcionamento psíquico individual, quanto na operação de reflexão da auto-história social, manifestando-se duplamente como imaginário radical do sujeito e como imaginário social radical.

A invenção histórica da protagonização da vida privada, com escrita de si descreve a trajetória da técnica como subjetivação. Como a prática de autobiografia e a constituição do sujeito, que vai ter o seu apogeu na noção moderna do indivíduo como projeto racional. A descrença em um essencial universal do homem leva ao entendimento da singularidade a ser expressa como um fragmento da existência humana: gênero, raça, opção sexual, etc., isto como diferença a ser preenchida pela forma exterior a partir de como nos imaginamos se vistos. Na verdade, parece que vivemos em busca de uma plenitude que teça as diferentes

partes do eu dividido. Mecanismos sociais impõe uma experiência comum da vida como unidade ou totalidade a formar uma identidade responsável, previsível, consistente, constante e inteligível, como se fosse uma história bem construída; um caminho de etapas levadas a um fim e a uma finalidade. A amizade construída como comprometimento e cumplicidade agrupa e cria convergências como um modo de existir, mas como modo de trabalho, espaços de alianças, espaços de convívio e de afinidades; intersecção como prática de criação. Políticas de amizades que marcam tipicamente a vida no subúrbio, o vizinho como referencial de simpatia e calorosidade. Mas a questão financeira de sobrevivência é um fator fundamental num mundo capitalista que mecaniza e esfria por uma relação automática de cruzamento de dados e cobranças, tudo feito de forma automática.

O processo relacional vivido pelos cineastas também vai se instaurando com a própria ação do signo ou por semiose dentro de engendramento lógico do processo comunicativo, pelo próprio caráter do signo de gerar interpretantes efetivos, como algo não único que aconteça entre os homens. “Signo é alguma coisa que representa algo para alguém” (SANTAELLA, 2006). Todo pensamento se processa por signos, que é um diálogo entre pensamentos e vida, percepções que são formas de descrições dos fenômenos.

Que extrapola e vai além, e para outros bairros por todo Rio. Uma politização da amizade seria um exercício de imaginação, uma maneira de ser feliz como receita e gramática de socialização. O compartilhamento da sensível como prática de generosidade, eliminando as diferenças que causem estranhezas entre seus pares. A vida em coletividade como sociabilidade e rigor de convivência, como seguisse um protocolo para não ficar excluído, ou aliado do processo. O artista em trânsito através de outras funções do que produzir a obra de arte; a condição que o artista encontra, e como insistência age, para uma inserção no mercado, cheio de contradições e conflitos. Não existe fronteiras para ser artistas, e esses cineastas pretendem ir além de seus bairros, por isso é preciso se projetar para fora do país, é preciso criar a circulação e ter visibilidade como aparência para o mundo. Escapar de seu próprio local de trabalho, regional nacional, criando alianças com outros locais, outros centros, outros artistas, para escapar do jogo político de tornar invisível por constrangimento a produção em nível local. Esses cineastas-artistas são conscientes e buscam uma organização como estratégia de ação em coletividades. Por isso entendem que a colaboração e a produção como coautoria é uma proposta de desvio de ele ser o dono da assinatura da obra. Há uma vontade de produzir e intensificar um intercâmbio cultural, como um voluntarismo dos artistas de querer agregar, recepcionar e criar experiências com um intercruzamento cultural.

Um exemplo desse imaginário em ação é a “*A casa do Sandino*” como a casa do fazer, desperta o papel do artista curador, produtor, que torna um espaço próprio e particular, do saber, do perceber e habitar, onde os seus problemas podem ser resolvidos pela construção de noções do *eu* e do *outro*: atendia o processo orgânico dentro de sua casa, onde ninguém vem ou apenas envia o material de fora. Atravessador das condições limitantes, escapando às determinações a partir de sua singularidade. Essa ampliação de sua atuação que estabelece um território do artista e de suas realizações, dentro de sua casa. O exercício de suas atividades numa interlocução informal, institucionalizada em menor grau com os agenciamentos de seus filmes e seu trabalho de curadoria, como estúdio de trabalho. Ali ele precisa administrar o tempo, e os resultados do trabalho, ele exibe um magnetismo e posicionamento de domínio sobre seus projetos. Isso funcionou mais na pandemia onde precisava simplificar e viabilizar sua prática de produção de curtas. É nome fantasia de seu CNPJ, arranjo poético, estrutura de pertencimento, narrativas legitimadoras, desejo de rescrever e reinventar mecanismo de circulação. Forma de presença ante às demandas, é “sintoma e sinal de que alguma agudeza de preparação e delicadeza de pensamento estão sendo reivindicados como ferramenta necessária” (BASBAUM, 2013, p. 75) atendia o processo orgânico dentro de sua casa, onde ninguém vem e passa a enviar o material de fora. Autonomia para encarar com organicidade seu trabalho, menos burocratizado e hierarquizado. Assim constrói-se pistas e linhas de fuga para se pensar o lugar do artista do subúrbio, ou suburbano, as suas atribuições e limites. Observa-se o viver integralmente artista, a não conformidade aos modelos de que seria um artista de sucesso. Sujeito às mudanças e transições, inventam trajetos e percursos: espaços de movimentação, deslocamento e mapeamento. São camadas do real, condições de produção e fomentação de circuitos. Pessoas que atuam como sujeitos pesquisadores de autonomia própria de um espaço de comunicação por sentidos de comunicação. Nesta nova realidade constituída por uma *tekhnè* e *poiesis* determina seu fim ético e político, e termina por propor uma atividade de *práxis* e *poiesis*, pois assume a criação de um conjunto de repertório que falam por si mesmo e com objetivos de visualidades a questionamento latentes e ainda sem respostas. Um movimento local, um deslocamento na ordem diária de fazer e ver o filme que chama atenção. “Porém, ainda no mundo clássico, *tekhnè* é a ação intencional se desfaz o domínio absoluto da *tyche* (acaso), mas é também o que se estabelece pela ação humana, como alternativa à natureza, à *physis*” (CASTORIADIS, 1987).

Agora vou a exposição do documentário de Rogerio Rimes, em Cosmo, na casa dele. Afinal, é uma forma de eu estar perto deles prestigiando os eventos *online* ou presencial. Isso

faz toda diferença entender e ter consciência e consistência de diferentes, e seu campo de atuação.

4.1 Consciência semiótica: fronteiras e afetos

A arte pode oferecer uma chance para a sociedade refletir coletivamente sobre suas figuras imaginárias das quais depende por sua própria consistência e auto compreensão.

Brian Holmes

O que procuro explorar em vez desta forma restrita é um espaço de aparência, na qual eu não te nomeio, mas escuto para que possamos criar um espaço de invenção e de encontro.

Nicholas Mirzoeff

A nossa sociedade possui camadas de significações que nos orienta no que fazer ou não e o que nos identifica por signos, por elementos da linguagem, segmentos das narratividades, figuras de expressão que confere à semiologia linguística um primado sobre todas as semióticas. Estas definem o sujeito e a sua psique a um único baluarte de signo, o propositor padrão e estrutural da coisa, expresso como obra. Esta torna-se fonte de investigação do modo do desenvolvimento da relação psique e sociedade, no processo de socialização do indivíduo social-histórico a partir dos estudos de Castoriadis e a formação da subjetividade homogênea, heterogênea, reflexiva e deliberativa.

Queria ampliar ou conduzir um a forma de olhar os sujeitos criadores como processo de autonomização subjetiva em relação aos outros grupos de sujeitos, às instancias de produção de subjetividade maquiniza, ecológica, arquitetônica, religiosa etc.... O que representa o domínio pelo gesto de produção fugindo automatização da vida, a partir da capacidade de iniciativa e expressão própria e a busca de sentido interno. “São passagens que conectam campo visível e discurso” (BASBAUM, 2013, p. 40).

A possibilidade de regulação ocorrido pelas transformações tecnológicas obrigam a considerar uma tendência homogeneizante, universalizante e reducionista acerca da heterogeneidade e a singularidade. Acontece como condição determinante, a individualização

do artista pode ser caracterizada pela reapropriação e uma re-singularização da utilização da mídia. Pode servir como novos referenciais, banco de dados, videotecas, e as interatividades entre protagonistas. A nossa própria forma de reação também é determinada pelas afetividades e a maneira como nos expressamos, em jogos de sentidos, níveis de subjetivação que se manterão ao longo da vida.

A linguagem e a língua é o veículo e instrumento para se transmitir e propagar a socialização e as significações. As práticas artísticas possuem o papel de manutenção e constituição de um dado simbólico, como também através das artes críticas podem contribuir para questionar a hegemonia dominante, também constituinte de um imaginário social. A imaginação radical como sintoma busca um sentido interno da vida, sem essa a vida fica indecifrável e incompreendida; e o homem como ser social e em suas atribuições recorre a sua consciência para buscar alternativas para suas discordâncias.

A arte faz parte da proposta de Castoriadis: *Uma janela para o Caos*. Essa forma abertura se refere à disposição agregadora de poder olhar e se reinventar; o caos é o desafio de ordenações necessárias que precisa ser deliberada na psique, como pulsão ou desejo. Portanto o inconsciente é algo presente, e importante para se entender o comportamento humano e a construção dos significados como imaginário, não é ignorado nas obras do nosso autor. A imaginação é a capacidade e o condicionante do modo de ser subjetivo.

Na verdade, a participação do artivismos artísticos é importante como intervenções contra hegemônica produção das imagens para perturbar o capitalismo, e contribuindo para a construção de novas subjetividades. Como se vem argumentando os diferentes níveis para transformar e revolucionar e estabelecer um novo passo por entender como as cadeias de articulação são criadas para driblar fronteiras; afetos desenvolvidos pela cognição e pela educação. Fica instaurada uma análise do discurso e a discussão do processo de criação, pois muitas vezes as operações podem ser incompreendidas.

Mas ações determinantes resultantes das obras precisam ser lidas pelo grau de reprodução de signos que são possíveis encontrar; ações que não frutos de acaso, mas por movimento de autonomia e decisão. Fica claro a função da arte como criação, como fascínio pela liberdade e direito à reação. Um jogo de móvel e imóvel, um movimento de proposição por um meio que acaba sendo política, pois o indivíduo se ver instituinte de um novo modo de instituir e alterando o instituído ao ser criador. Ação imaginativa que funciona como mediação ao ser proposição vivencial de práxis e poiesis ao mesmo tempo. Formação e autoformação

A conquista da técnica, da direção, dos sistemas de signos, e dos significantes torna a experiência de olhar, como uma membrana ou fronteira no desejo de imitar a vida, mas não necessariamente ela própria (instituída). Instiga a conexão com e pelos sentidos sensoriais com o mundo; como campo relacional como a verdadeira natureza da arte, o movimento de conquista do espaço, e do lugar de fala. Ação e foco como afeto provocador de direção e movimento, como ficção ou com o uso da imaginação como ferramenta; obtém-se o signo como objeto dinâmico, que é capaz de produzir interpretações na mente singular, mas que pode surgir primeiro como força de afeto, como uma sutil marca da presença (SANTAELLA, 2006).

Tento chamar atenção para como as paisagens sonoras e visuais que nos cercam, nos afetam e se misturam em combinações de signos podendo gerar estímulos para interpretações infinitas. A experiência sensível não precisa ser um ato inteligível, as sensações e a percepção do ato já produz sentidos. Aqui serve para estabelecer a comunicação de uma lógica como consciência semiótica para se despertar o sentido de pertencimento, logo identidade e reconhecimento do dialogo estabelecido. A arte entendida como potencial de sublimação pois despertar o humano, mas não o seu humanismo.

A arte das sensações e dos sentimentos entre reconhecimento e legitimação. O potencial lógico e rico em detalhes, dos processos comunicativos, é tratado por Charles Peirce como estudo para a elaboração de uma consciência semiótica. E que emerge nessa pesquisa como estratégia metodológica e comunicativa. Acionada pelo conceito de *infra-mince*⁵ como signo de transposições das aparências; um terreno fértil para proposições estética, poética e política nas artes contemporâneas. Assim poderemos entender o processo criativo coletivo e individual de formas teórica, plástica e pratica, diferencialmente e em suas especificidades. Desenvolve-se um ambiente de comunicação científica e instâncias locais de subjetivação ou os seus complexos onde se constituem. Trago interpretações tradicionais que delimitam e fazem conexão entre o local e global; dimensões já existentes que procedem de uma criação artística e oferece paradigma estético daquilo que é comum e gera atualização das ocasiões como acontecimentos, como abertura ao exterior, e serve como canal de afetos e de

⁵ Inspirada nas notas de Duchamp sobre seu trabalho poderíamos a pensar numa maneira de traduzir a distância, o intervalo, as diferenças entre coisas ou as pessoas uma forma de revelar as possibilidades identificáveis. É um adjetivo, um atributo, uma qualidade acrescentada àquilo que nomeia (REINERT, 2019, p. 63). Queria abrir um espaço dentro desse texto, um lugar para a intuição que é a origem do trabalho artístico, e um desdobramento de pensar as ações dos cineastas, como se estivessem entre tempos de realização, entre-dois, como reprodução das facetas relacionais presentes nas obras, processos e nas situações-limite.

exploração singular por processos de *autonomização* ou *autopoiese* (GUATTARI, 2006, p.18).

Em uma sala escura, um trem chega à estação, representação do início do cinema como máquina, e tecnologia. Na França 1895, a cena da chegada do trem na estação, no salão Grand Café em Paris, exibidos pelos irmãos Lumière, levam as pessoas saírem correndo. O efeito da imagem técnica como janela, faz do cinema um convite às experiências até hoje; ou como uma porta de entrada e de saída, e encontro com objeto.

A cena que apresenta o cinema e seus feitos, causa espanto, imaginação, magia e encanto ante um mecanismo e seus domínios, ao relacionar a proximidade da experiência real. Uma lógica de afetos mais do que uma lógica de conjunto bem circunscrito que evoca uma subjetividade em uma instância coletiva. A imagem do filme como um campo afetivo que indica paisagens mentais, configura territórios e identidades, ou dá origem a outros processos (BASBAUM, 2013, p. 39).

No espectador, como um exercício de imaginação, outro movimento acontece com o processo de percepção, e um certo inconformismo ou não. As ideias vindas dos personagens e das temáticas seguem o rumo da leitura em construção, de análise e de identificação, que busca no reforço visual como conhecimento. Descobrem signos que estado de atenção que fornece melhor entendimento acerca dos sentidos e sobre as coisas que acontecem ao seu redor, ou se relacionam entre si. Procuramos uma experiência direta (DONDIS, 2000). Não como meros espectadores, mas como espect-atores - lembro Boal que pensa o espectador em ator ao propor que as pessoas façam teatro como experiência, “espect-atores” (FERRARI, 2016). Escolho essa envolvimento para pensar o cinema como processo de narrar à vida através da fala imagética que formata personagens em temáticas, e oferecem visibilidades. Serve de alerta e recorte para comunidade, que ao olhar e ser olhada, deve retomar seu potencial criativo e sensível através de autorias e obras como interpretante dinâmico e um objeto imediato.

Logo no início, do curta “Cinema de meu bairro, cadê você?” (2015) apresenta cenas da estação de trem, representação e reforço visual, para apresentar Santa Cruz, que fica a 70 km do centro da cidade do Rio de Janeiro, como o bairro que pode ser onde a cidade começa ou bem onde ela termina. É por aqui onde o trem dorme e os trabalhadores descansam. A narração vem acompanhada de cenas documentais e históricas em preto e branco, paisagens urbanas compostas por ações cotidianas que entram em contraste com a imagem da estação de trem atual, mais aglomerada e colorida, o ponto de vista do alto, convida a entrada na cena como em um quadro pictórico em perspectiva.

Na verdade um fragmento compondo um *espaço fílmico com uma porção de imaginário contida na cena, no enquadramento é chamado de **Campo*** (AUMONT, 1994, p. 21). Preocupada como processo pensei com conceito de campo, fora de campo e contracampo, para poder localizar elementos que interagem coma produção de signos, e que agem de forma indireta nas imagens técnicas disponibilizadas. Um exercício de imaginação, de ação de signo, de quem a produziu como também de quem a usa como modo de percepção na busca de sentidos.

A ação de recolher, juntar e guardar imagens, sejam por lembranças ou praticamente como pelo ato de colecionar, como se fosse montar constelações de imagens, traduzem-se os processos de percepções e sensações que, reunidas, despertam outras operações, como a repetição e a acumulação daquilo que é variado ou é exceção, o que possui valor afetivo ou valor monetário, o que faz parte da memória e o que foi herdado, etc. Estes recortes nos oferecem uma identidade fragmentaria à mercê do tempo e do uso possível que as imagens oferecem para leituras subjetivas.

A voz de Renata Lima apresenta o cinema como mecanismo de localização e ocupação dos espaços; e como narrativas que se sobressai ao campo visual, chamamos de ***Fora do campo***. Ela traz a memória do cinema de rua do bairro de Santa Cruz, através de falas de personagens que testemunham a importância do cinema em suas vidas. Dele tirei a citação de Marcos Faustini (2009) como anuncio deste capítulo, ex-morador, escritor e atual secretário da cultura do município, autor do livro *Guia afetivo da Periferia*. Talvez o trabalho pioneiro de olhar o cotidiano carioca em um conjunto de experiências que são oportunidades de exercermos protagonismo. A proposta de pensar o afetivo pela educação e cognição passa por entender a arte como uma forma de tocar o outro, além dos sentimentos e sensações; e necessariamente não afetar. A consciência semiótica constitui-se como um mecanismo produtor de significâncias contidas em elações de aparências que expressam estágios sintomáticos de um processo de subjetivação. Como símbolos que expressados movem o sentido de militância e resistência como uma prática cidadã. Desta forma estou convencida que a democracia e os embates que vem sofrendo é um ***contracampo***, por representar uma força outra que existe e faz-se contexto enquanto precisa ser defendida como direito, como ideologia que legitima o sistema. O que nos leva a concluir que o problema da produção cinematográfica nunca foi da ordem estética, mas os posicionamentos políticos infiltram.

O curta interpela o espectador a ser sujeito do processo de identificar o sentimento de pertencimento, signo de fazer parte do bairro, e perceber as transformações provocadas com os fechamentos dos cinemas. Essas presenças físicas dos prédios cinematográficos, quase

musealizados que permitem pensar e refletir como os movimentos de salvaguardas, e de colecionismo servem como proteção e formatação de mundos. Além da experiência de pertencer, indicam a existência de uma comunidade de artistas e guardiões que ao interagirem estimulam o surgimento da obra de arte, ou de uma comunidade afetiva (MOOSBURGER, 2007). Isso aqui é importante, pois orienta as ocupações por aquilo que nos afeta, como militância, narrativas e ações simbólicas que trazem para atualidade um projeto de continuidade e imaginação como sentido de memória afetiva.

O trem faz parte do trinômio trem-proletário-subúrbio como modelo concreto de ocupação (MATTOSO, 2019) como ícone e índice. Serve de referência e símbolo que representa o imaginário carioca (MAIA, 2016) e as suas possibilidades diversas. É a imagem marcante e importante para a ocupação da cidade. Mais que movimento, é território e direção. “Quem viaja sentado só consegue ver quem está a sua frente, e a viagem se torna um suplício de olhos e olhares nervosos, de Santa Cruz até a Central do Brasil” (TOV, 2013, p. 41). Início da jornada para o trabalhador, meio e fim.

A cada estação um bairro, subúrbio, um contexto de ocupação, memória, história e identidade; e a construção da representação. A lida nos subúrbios muitas vezes pode sufocar ou mesmo servir de desafio para encontrar a essência de alma, o som do gozo que não quer se calar, que desoculta na obra por signos que inspiram a lembrança da identificação, a presença do desejo de pertencer e está incluído. De ver o espaço ocupado por um cinema nacional e carioca, que expresse as representações e valores que alcance em tantas dimensões. Gesto local e um efeito global de conexão impar como atração por ser cotidiana e por repulsão por ser a estrutura básica já parte do imaginário desses seres humanos.

De volta ao subúrbio, do centro da cidade, mas qual? Como? De volta ao desejo de espera para algum dia realizar, e sim nunca deixar de acreditar, que na vida é possível provocar experiências, que são ao mesmo tempo consequências na busca por sentidos, em meio popular como realizações. O sujeito e indivíduo como marginal ou herói, à espera de elevação por ações educativas, ou como criador de outra condição humana e uma comunidade política como auto criação. Assim uma forma de garantir a democracia é a partir da linguagem e como os seus pares se articulam, conjugam signos, e correm o risco permanente de se retroalimentarem como sintoma de engajamento para viver em civilização, como se fossemos seus. As imagens como bloco de afetos ou perceptos faz sintoma de um processo que está relacionado de quem está determinando a potência causadora da experiência sensível ou afetiva (LEITES, 2020).

O Rio de Janeiro é composto por bairros que crescem ao redor dessa linha do trem, esses são chamados de subúrbios, que se encontram no interior da cidade. Mas não é tão simples, outros estão em tornos das baías e do mar. Os bairros compartilham em histórias e memórias, aquilo que os diferenciam e os marcam pela desigualdade na distribuição de recursos, da presença de políticas públicas, e na participação de sujeitos em seus territórios. Mas de fato a Z.O. é narrada conforme a diversidade existente em toda sua extensão. Neste mesmo território, no extremo oeste outras representações narram singularidades. Elementos geográficos e urbanos sociais das últimas décadas que formam o tecido básico, e estrutural que oferecem contextos para trajetória significativa na forma democratização do aparelhamento cinema. Representam a Z.O. como campo de estudo onde ocorrem o movimento de cinema independente, popular no município do Rio de Janeiro

Um close da Pedra da Gávea, em seguida a narradora anuncia:

— *“Cartão postal da cidade do Rio de Janeiro, visão privilegiada do morador da zona sul, mas não é da zona sul que vou falar hoje”*.

Thaís Gavi começa seu curta “Morador” (2018) com essa outra representação, símbolo que controla uma forma de olhar. São âncoras para uma operação natural e mental de significar. Assim como a primeira cineasta apresentada nesse texto decide colocar uma série de depoimentos que apresentam moradores da Cidade de Deus e como encontram possibilidades de produção intelectual e artística para combater o estereótipo de violência. O filme traz em evidencia personalidades que atuam junto à comunidade. O argumento do roteiro, é um convite ao encontro sobre os caminhos de merecimento e pertencimento que precisam ser percorridos para driblar e superar as dificuldades. Uma visão ampla, deslocada daqueles que buscam a fusão da arte com a vida como identificação, e descrevem o terreno estético como batalha, seus desencantamentos e desilusões cotidianas.

As duas cineastas iniciam seus filmes com signos, como objeto imediato que dá forma ao pensamento: O lugar importa. Um elemento geográfico que causa identidade e aguça a sensação de pertencer a algum lugar como celebração e afetamento. O cinema como suporte exterior e produtos de imagem referências e de lugares de memórias. A imagem-tempo trazendo outros sentidos. A representação a partir da utilidade, gera uma estética que é para se fazer ouvir, ver, e sentir no interpretante como fala, como em um exercício de “olhar a vida com os próprios olhos, para descolonizar” (SANTOS, 2005), ou seja, se projeta algo na mente de cada um de forma singular. Gosto muito dessa frase de Milton Santos pois provoca a reflexão sobre ser sujeito da própria percepção independente do calor da tradição, e que concede o reconhecimento do seu poder ao mesmo tempo que pode possibilitar o dever de

mudança. Uma expressão objetiva com uma função subjetiva de poder. Analisar as condições limitantes que condicionam, afetam e interferem no processo de criação, nas estratégias de construção da vida em nosso cotidiano requer liberdade como direito, mas coragem para sonhar.

São imagens simbólicas, cópias de um original que proporcionam uma rede de relações entre o sujeito-matéria-contexto que potencializa de maneira singular. São marcas, signos, ícones com conteúdos relacionados da vida social de seus usuários e cidadãos que experimentam cruzamentos e superposições de informações. “Está dada a ordem de lembrar, mas cabe a mim me lembrar e sou eu que me lembre” (NORA, 1993, p. 17). Mas à frente continua afirmando como esse pertencimento alcançado a partir de lembranças que revelam o poder de coerção interior, de *descolonização interior* causador do processo de identidade e sentimento de pertencimento promove também o engajamento inteiro e o envolvimento do sujeito, possíveis atores sociais. O artista pode ser um gênio, mas precisa contar com o veredicto público para criar a sua obra a posteridade; o ato criador não é executado sozinho porque o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, interagindo, decifrando se apropriando das qualidades intrínsecas até por um *coeficiente artístico*⁶ como fronteira que depende da interpretação e autonomia do espectador, iniciativa para que haja o veredicto. Aí está o movimento do cinema independente relacional, multidimensional, por estimular modos de pensar o público, ao estabelecer comunicação e ao mesmo tempo conquista o público interno e possivelmente estimula o mercado em construção em evidencia.

Como em uma colcha de retalhos, as imagens funcionam reacendendo o valor de existir como circuitos de exibição, e não apenas o econômico, mas o afetivo. Como pedaços estabelecem conexão com os modos de identificação emocional, e são narradores a vida social de seus usuários. Se preservados permanecem como um legado entre corpos que vem, vão e habitam; esses elementos existem e tem vida próprias. São experimentações que deixam presença como indicação de poder de decisão dos artistas de estabeleceram códigos para presenças materiais e imateriais que evocam transferências de significados entre o diretor de arte, o cineasta e o público. São cosmopoéticas que estimulam a cosmopolítica como percepções que partilham modos de fabricação, de fazer poesia com a linguagem cinematográfica para simbolizar conteúdo; ao mesmo tempo que dependem de circuitos oficiais para serem vistos. A voz que narra transforma as coisas locais em realidades políticas

⁶ É uma expressão pessoal da arte que indica aquilo que está na obra, mas não de forma consciente ou proposital. A obra em estado bruto.

e também psicológicas; serve de ocupações em nossas memórias, indicadoras através do tempo de termos um legado de identidade e pertencimento. Vestimos as imagens com hábitos e como habitantes, conhecemos as suas diversidades que indicam como o cinema funda uma comunidade política da humanidade a partir do fazer cinematográfico.

Campo visual e sonoro, porção de imaginário dos sujeitos e de suas relações num movimento de traduzir e traduzir-se pelo fazer artístico, dialogar com signos, códigos e significantes é fazer pensar o mundo em dinâmica própria do autoconhecimento. A construção de imagens é a proposição de elaborações mentais a partir do ato vivido e neste universo todo afeto que revelam a constituição do “eu” em um conjunto de signos que se inter-relacionam com seus aspectos morfológicos e significativos. Recorri ao pensamento de Castoriadis para entender que as experiências produzem significados e passam pelas operações como imaginação e pensamento; estes derivam outras, que precisam ser expressos e tornar visíveis (CASTORIADIS, 2020). O cinema vem sendo inserido no cotidiano do carioca por todo o Rio, e não podia ser diferente aqui.

A vida subdesenvolvida, sub escrita, subalterna, na caixa, na lata, na ata da prioridade do dia passa a ser contemplada numa tela maior, em vez daquela estabelecida na sala das casas, proporcionada pela TV, como foi antigamente. Ainda existem moradores do subúrbio que nunca foram ao cinema, é comum encontrar testemunhos por aí. Mas qualquer um pode ser um cineasta em potencial tendo acesso a um celular, o domínio da linguagem, uma ideia na cabeça e um projeto que ofereçam sintomas como local de fala de ser alguém habilitado e especializado a produzir experiências necessárias em sociedade (LEITES, 2020).

Para os que entendem a relação de cidadania, e buscam um movimento de resistência para se instituir em uma nova função e performance mediante a flexibilidade assumida como disposição; é sublime perceber as obras por suas autorias e o que elas oportunizam, e o que pode ser e o que se quer ter. As autorias, em parcerias buscam fomentar a cultura cinematográfica por toda região, e para todas as pessoas sem distinção da classe social a que pertençam. Sem fronteiras ideológicas procuram suprir a insuficiência de políticas públicas direcionadas especificamente para os bairros e de forma equilibrada e igual (LIMA, 2007).

A construção das redes de comunicação vem sendo percebido em outras áreas do conhecimento, como os estudos da geografia por ser aqui um espaço entre o urbano e o rural. Os filmes repousam em uma certa comunidade que alcançam, fazem leituras e buscam a conexão com lugar. Rogério Oliveira e Annelise Fernandez são os organizadores de um livro como título: “Paisagens do Sertão carioca: Florestas e cidades”(2020), que foi distribuído em PDF. Os autores destacam experiências como resistencia numa forma de organização social

do conhecimento que integram formas de pesquisas a modos de vidas em defesa de um território socio ambiental e cultura tradicionais com suas marcas na paisagem. Apontam os vínculos que desenham uma rede de valores para a defesa de um território. E ainda destacam sistemas de signos que atuam na região como os simbolismos das propagandas e marketings do mercado imobiliário, com seu conjunto de valores que colocam o lucro sobre a terra como um grande objetivo em primeiro lugar. A conquista pela terra como um valor concreto é um desafio que onera o real custo de vida por este território, que tem grandes muros em condomínios que separam não só visualmente, mas controlam e determinam como limites e fronteiras nas trocas que poderiam estabelecidas em relações humanas de vidas em comunidade- geocentrismo para explorar e conceituar riquezas, exclusão e formas de existir por classes. O texto, em seguida defende um “*parque sem gente*”, ao se referir ao Parque Estadual da Pedra Branca, criado em 1974 e tido como o “*maior parque urbano do mundo*”, contra as atividades que derrespeitam os limites, mas identificam o verde, com explicação na semântica popular de ser a *cor do dinheiro internacional, o dólar*; e por fim as subjetividades e simbolismos comum do povo simples da terra. Explicam eles enquanto nos acresecentam como a consciencia semiótica se torna responsável pela construção social do lugar:

Esse conjunto de ações, ao construir vínculos entre os atores locais, constitui um território de resistência, sob a égide de práticas, linguagens e símbolos. Juntando esses aspectos, temos então a consolidação de territórios-redes que se nutrem do poder da comunicação.... Esses sistemas são conjuntos de valores, símbolos, cores, cheiros, modos de vida, práticas. Concebemos a integração entre a educação, a informação e a comunicação como o meio de veiculação desse sistema sêmico, sendo, ao mesmo tempo, retroalimentada por esse mesmo sistema com seus signos e códigos (linguísticos ou não) (OLIVEIRA, 2020, p.120).

Com Rancière (2005) entendem-se as questões da visibilidade como fruto das relações entre a estética e a política como uma saída para os trabalhadores e proletariados. A arte como educação dos sentidos, nos modos de ser, ver e fazer é uma forma de provar que a sensibilidade não é natural, e sim instituída por processos semióticos. A ausência ou rareamento de ações governamentais em todas as instancias (municipais, estaduais e federais) de alguns anos são desafiadoras para quem quer se expressar artisticamente e deseja transformar às diversas comunidades existentes. Como também entende que precisa canalizar suas pulsões em formas de desejo como forma de ampliar padrões de existências. O desejo de liderança, quase uma militância ativista, faz pensar nos cineastas como influenciáveis com a presença constante em redes e mídias digitais, tempos de internet e velocidade, e que a partir de suas obras e dos seus processos de criação ocupam um lugar de fala; acima de tudo são

seus agenciadores e motivadores de suas obras e produtos. Busco em Peirce o possível caminho de tradução de pensamentos em outro pensamento num movimento ininterrupto, como combinação e autogeração de signos, pois só podemos pensar um pensamento em outro pensamento, em uma relação de signos, que é a própria linguagem.

A ausência de políticas culturais coloca nas mãos desses produtores os maiores interessados quanto a circulação e o mercado, exigindo desses o conhecimento prévio da legislação em como negociar e apresentar em mostras e festivais. O que oferece reconhecimento e popularidade como divulgação dos seus trabalhos. Na verdade, os festivais são catálogos que findam maneiras de apreciação dessa arte. Destaca-se aqui o trabalho da cineasta Rosa Bernardes um “Ser Tão Carioca” encontrado página homônima, inicialmente chamada “Filmes do Sertão”, depois “Sertão Carioca” e atualmente “Ecomuseu do Sertão Carioca”. Observa-se imagens técnicas com índices e ícones que levam a um pensamento sensível sobre como as propostas podem mudar como o patrimônio material e imaterial vem sendo tratado de toda parte da zona Oeste. Ela potencializa as qualidades e os caracteres que propõe signo *indicial* para leitura de algo e signo simbólico que simboliza um conceito de ausência e de cosmo. Como pratos vazios circulares, corpos de mulheres envolvida em plásticos, imagens que se completam e se relacionam a urgência da preservação ambiental e as infiltrações provocadas nas percepções sensíveis. Traz em evidencia o cinema de Zona Oeste como mais um movimento de mobilização social de levar a arte ao povo e tornar o cinema em seu papel de comunicação de massa, mas de afetos particulares e alternativos, com potencial de ganhar o mundo. Os cineastas habilitados a criar com a imagem e com *signo-sintoma* (LEITES, 2020, p. 116) são produtores de efeitos que constroem uma estética própria, com uma materialidade de ondem vem e estão inseridas como representação e simbolismo em processo de estudos e apresentações como esta pesquisa que colaborem efetivamente para uma organização das afetividades audiovisuais.

Mas aqui destaco dessa forma para polemizar como esses atores sociais lutam para serem lembrados e reconhecidos por um público, não apenas local. Como combate aos negacionismo em moda atual e estratégia para implantar o esquecimento defende-se um campo ligado ao sentimento de pertencimento como é o da memória social, mas criar uma estratégia *artista* de fomentar reflexão para construir soluções acerca das complexidades instaladas. Cinemas alternativos e independente que testemunham um momento de transição entre o rural e o urbano na zona oeste do Rio de Janeiro, e são produtos de uma popularização do cinema a partir da acessibilidade tecnológica, que aprendem e buscam efeitos por conta própria e como troca de informação. Constituem imaginários com movimentos de câmera,

com desenho no espaço, deslocamentos dos corpos dos personagens em ensaios, que formam uma orquestração das cenas que resultam em uma plástica de imagem e efeito estéticos que precisam ser lidas, escutadas, olhadas e analisadas com rigor e acolhimento. Como experiência estética para acolher e governar a realidade, o Cosmo, o Todo (GUERON, 2011, p. 52). Visualizar quem ou o que é a Zona Oeste é fundamental nesse trabalho, como se extrato relacional, pudéssemos interagir como os dados como pensador-sensorial. Vamos lá.

4.2 De sertão a celeiro... Qualidade, relação e representação

Trabalhar circunstâncias locais, mas estabelecendo relações entre uma rede global: Este é talvez o primeiro passo estratégico que grupos independentes de artistas aprendem como meio de se tornarem menos amarrados às conexões locais, assegurando uma mobilidade política necessária para produzir mudanças no ambiente em que atuam.

Ricardo Basbaum

Para se pensar o potencial do objeto desta pesquisa procuro explorá-lo em seus aspectos, históricos, teóricos e plásticos que agem como *preensão*,⁷ ou seja oferecem a compreensão de qual direção da experiência sensível, herdado como acontecimento ou coisa real. São campos relacionais que permitem uma análise, e funcionam como dados de ocasiões e não objetos de foco, mas que pode ser parte do entendimento de trazer para a atualidade uma pragmática de valor quando se deseja produção de sentido, como busca da qualidade. Um modo de tornar sensível, o que na forma concreta afeta e marca, e compõe a diferença e a pluralidade de ser, fazer e comunicar-se no Rio.

Dessa forma pretendo apresentar um conjunto de informações que possa dar conta aquilo que *se/ou* ainda está invisível, para que possa conceber a praticidade da pesquisa e

⁷ Por uma política ou pragmática de explorar o valor e sentidos de inframince proposto por Duchamp, provooco refletir sobre o processo de como se dá a diferença. Erin Manning (2016) em seu artigo explora como se à expressão por uma pragmática especulativa.

serviço de envolver e seduzir para um possível ato criador. Castoriadis se apropria da linguagem como necessária à formação do sujeito, uma linguagem social que nasce como primeira instância, primeiro social na figura materna. Ali vai ancorar a imaginação radical, as informações conscientes e inconscientes como dados de produção de sentidos. Muitos desses dados podem ser atemporais que marcam a relação e oferecem potencialidades; contrastes nas relações sentidas, que dão nuances e determinam a ocasião mundo, como modo de ser. Localizar o termo sertão como parte de um território não pode ser de forma repentina.

Percebi que ainda existem dúvidas quanto a visibilidade e ao alcance territorial desse território no município, como parte da cidade do Rio de Janeiro, entre *o descer e o subir*, como costumeiramente é descrito em expressão oral, mas não pertencente à Baixada Fluminense. Por isso ofereço o mapa para localização e representação física do objeto observado. Destaco as realizações importantes que são convergências e sincronias que aparecem a consciência de quem interage pelos subúrbios, que fazem parte do processo de percepção, que podem permanecer incluídos ou estar marginalmente relacionados, mas como forma de comunicação, compõe o cenário histórico e social desta parte do Rio de Janeiro. Estes também compõem a vida como organismo vivo e vivido e entra como objeto atemporal, como complexidade, mas como processo de apreensão podem ser eliminados como jogos de significações por auto finalidades como prevê Castoriadis.

Subúrbio é um termo ou um objeto dinâmico, signo e para designar lugar afastado dos centros caóticos e violentos, com áreas destinadas às classes dominantes, e especificamente o subúrbio carioca está preso, com um lugar conceito e um fenômeno ideológico para descrever o movimento de ocupação por parte de trabalhadores com seus usos e limitações que os subalternizam, norteados pelas carências e ausência de investimentos em todas as áreas da vida. Costumo pensar como um campo de concentração de pessoas com práticas significativas próprias e diversificadas que opera entre o urbano e o rural, características inerentes aos bairros. Mas é também uma realidade que fez a diferença: “se eu quero produzir, eu vou ter que me organizar” (OLIVEIRA, p. 53 apud VERAS, 2012).

O escritor e pesquisador Magalhães Correa foi o primeiro a chamar a Zona Oeste como Sertão Carioca, e a descreveu como terra de latifúndios, de senhores e senhoras de engenho, com marcações na maioria das vezes imprecisas que causavam questões judiciais pelos limites das terras, que foram divididas em fazendas e propriedades, que geraram novos bairros, cujos nomes seriam originados de seus proprietários, e depois foram loteados (MANSUR, 2008). “Sertão”, como foi chamado, substituiu uma cultura agrária rural e com importante cultura popular que acontecia em torno das unidades rurais e capelas. Essa parte da

cidade, é uma forma inicial de nomear um território da cidade com eixos de desigualdade e operacionalidades complexas.

Como em um jogo de forças, entre zonas públicas e privadas, o acesso e a circulação neste espaço da Zona Oeste se constroem entre marcas de escassas oportunidades e marcos de ativismos poéticos e políticos. Torna-se emblemático recorrer a um signo talvez evidente, mas não desnecessário pensar com essa evidencia pode discorrer sobre questões de autonomias e por essa via é inerente às identidades formatadas por aqui; e quais são as políticas de imaginação que vem ao encontro à essa configuração. Serve como pano de fundo para entender o que é a experiência de produção de artes por aqui, mas dever ser eliminado se não for atualizável e não oferecer consistência a experiência, como afetar e dá uma apreensão negativa. Entender a composição desse termo na nossa identidade sensifica o estado tênue de qualidade que queremos alcançar; tornar visível o que atrai e o que causa repulsa como imaginário que narra estrutura, coisas pessoas e instituições.

Recorro a Peirce para estabelecer uma discussão ontológica e fenomenológica de como se dá a produção de sentidos; e para destrinchar os processos de interpretação, de significação. Ele destacou inicialmente uma lista de três categorias para formatar a experiência como pensamentos, produtores de sentido, sobre as coisas reais ou fictícias: pretendeu ele separar por categorias o que é perceptível aos sentidos da sensibilidade. Que para a pesquisa é importante pois os artistas, os cineastas conjugam suas experiências vividas, como um movimento a frente como parte de um jogo que é a arte. Como um modo de habitar o mundo em seu entendimento social e histórico, como forma de pertencer a um lugar, como fantasia, como experiência, como aspecto de constituição do sujeito.

Quero um texto, um convite a experimentar as descrições sensoriais e conceituais contidas na experiência teórica, que também é criação. Um ensaio do que seria a potência de olhar as circunstâncias de trocas e afecções como forma de despertar o pensador-sensorial, ou ainda trazer à tona uma proposição de olhar curioso como desvio do que é comum, uma zona de *inframince* que identifico pelo surgimento de ações como operação global que despertem o potencial relacional e as singularidades; em uma região de diversidade infinita e pertencente ao cosmo.

Baseado pelo possível modos de combinação, Peirce classificou as categorias das formas comunicativas como *primeira*, aquilo que ele identificou pela busca de Qualidade, acaso, indeterminação, potencialidade; e em *segundo* momento a relação que poderia se criar em resposta a esse primeiro: a relação, a força bruta, a ação, a reação, conflito, esforço, resistência; e em *terceiro* a representação que nos fazem compreender os fins, as normas,

ideais que regem o pensamento, a conduta e o sentimento como generalidade, continuidade, representação mediação.

Mais tarde ele vai substituir essas por primeiridade, secundidade e terceiridade. E que aproveito para pensar como a Zona Oeste foi traduzida como sertão inicialmente, dentro dessa lógica de forma não conteudista, mas por experimentações em conhecimento e significância como modos de se notar, conotar, nascer e crescer os signos. Proponho outro olhar para essa questão pelo desejo de compreensão do processo de comunicação, e convite. Não há comunicação sem signos, por qual permite a leitura e a interpretação da realidade. Aqui compõe a sugestão por imaginação como um enigma ou um labirinto operacional de como criar estratégia quando se busca por visibilidade; pela a sensação de ser reconhecido; e o profundo desejo de associação.

A consciência por ele segue essas três categorias de percepção que faz entender os conceitos de qualidades, relação e representação, dão pistas de sensações imaginativas; e formam proposições sensoriais para imaginar condições, brechas e potencias contidas no signo e na formação da palavra *sertão*. Que na busca da conexão com os trabalhos artísticos induz a pensar no caráter plástico, teórico e histórico. E como jogos de palavras e significações mentais que interagem na construção da imagem e do imaginário. Na busca pela apreensão da singularidade regional desta parte do Rio proponho entender esse intervalo no tempo e no espaço e social como uma camada espessa e textura imposta nas relações vividas por aqui:

1. Sentimento, indefinição, caos do acaso - assim era esse espaço de terras e latifúndios;
2. Ação, surpresa, luta - Aqui temos todos os entraves que encarecem qualquer iniciativa e que exige uma estrutura;
3. Pensamento, inteligência, aprendizagem- temos o desejo para se transformar e trazer os afetos de pertencimento e resistência.

Ou ainda continua a correlação entre como:

1. Impressão, sensação, percepção - ícone
2. Distinção, dar forma - índice
3. Compreensão e representação - Símbolo

Desta forma desejo estabelecer um diálogo quanto ao entendimento da lógica, ética e estética quanto às origens dos desafios enfrentados por aqui como condições reais da

existência social das práticas sociais como realidade ou pensamento. De maneira favorecer ao ato comunicativo pautado em relações de proximidades e reconhecimentos de sentidos, para entender os passos que faz a Zona Oeste aparecer com a lógica linguagem e o fundamento da semiótica. Essa é uma proposta mais intuitiva e perceptiva do que cientificamente comprovada. Fica aqui uma sugestão.

Trago em primeiro plano a experiência singular e a especificidade do termo como um exemplo e um dado real: O que é sertão aqui e agora? Quais acontecimentos e desdobramentos presentes em narrativas residem potenciais de sentidos e podem agir para despertar simbólico por um pensar sensorial e com impacto provocativo para ação e reação? Por um passado rural que necessita de um fluxo de distribuição de capital simbólico para dissolver as fortes desigualdades econômicas existentes ao longo do território e a má distribuição de renda que é próprio da sociedade brasileira. O tecido local serve como inspiração para descobertas e usos, para se pensar a própria cultura brasileira e suas instituições. Os artistas e cineastas locais buscam estabelecer relações além de aparências para despertar a necessidades de financiamentos estratégicos para a manutenção de um ciclo de efetividades geradoras de auto-organização e responsabilidades.

Atitudes mais acuradas em relação à linguagem são destaques, pois exibem um trabalho de mediação de arranjo interno e local, ou se não provocam debates sobre a própria história da arte brasileira: *afluentes culturais* é um projeto organizado por Ana Caroline Araújo e Bernardo Marques. Estes apresentam uma série de publicações culturais como dialogo e propõe uma fruição artística, inserindo as artes visuais como resistência cultural e territorial. O projeto é uma publicação via lei Aldir Blanc, e se concentra, neste momento, no uso de plataforma digital no intuito de que este material possa ser usufruído por estudantes e professores de instituições de ensino dos mais variados segmentos, tendo livre acesso a registros que apresentam a memória e o patrimônio cultural contados a partir da historiografia oral e popular. Um documentário poderá ser produzido sobre o trabalho, que busca financiamento, um *teaser* apresenta os contos do projeto como forma registro por vídeo. Através dessa publicação virtual podemos ver o Sertão Carioca ontem e hoje; essa é a proposta que pretende se desdobrar em material físico. Esforços engajados e não naturais, frutos de um traço acadêmico, onde o artista procura ocupar como espaço e circuitos culturais como formatação.

Sertões, Favelas e subúrbios sempre foram territórios simbólicos nas obras cinematográficas brasileiras e funcionam como co-presença em uma experiência de figura fundo, e como imaginário são celeiros para a inspiração representação de uma experiência. Ou

uma revolução anunciada ou um fracasso reconhecido através das adversidades expostas, e informam problemas da sociedade brasileira que precisam ser enfrentados. “Estética da crueza e do sertão trabalhada na montagem... Estética cinemanovista que tinha o objetivo de evitar a folclorização da miséria. Como criar uma estética e ética para imagens de dor e revolta?” (BENTES, 2007, p. 245).

Para Cornelius Castoriadis (1922-1997) a subjetividade só pode ser tecida sob o domínio da representação, que corresponde ao domínio do social-histórico. O homem em relação com o mundo forma imagem e constrói um mundo imaginário interligados pela afetividade e a intenção, como uma habilidade e aptidão à vida. A ideia de autonomia foi desenvolvida em seu livro *A instituição imaginária da sociedade* (1982) e em outras obras posteriores continuou o seu estudo. O social-histórico é uma forma assim se dar conta do humano como um sujeito reflexivo em frente as suas buscas pelas verdades como algo problemático e não impossível e fechado em seus conceitos. A subjetividade é social e histórica, pois ao está imerso no mundo da representação que significa linguagem como mediação, o que possibilita o modo do homem ser, ela como produção simbólica que ordena dá sentido ao mundo e as relações sociais. Não existe social histórico sem sujeito e sem imaginário radical. O sujeito contemporâneo constatado não mais como um senhor de si, mas com uma razão contraditória, que quer garantir a realização dos desejos individuais e coletivos. Não mais como uma verdade transcendental, mas submetido a equívocos, interesses e contingências. Que vive o mal-estar da cultura atual que impõe limites. Geradora de uma tensão permanente entre civilização e psique, que é abastecida pelas autenticidades dos sujeitos em seus projetos de emancipação e autonomia. Estas ocorrências fazem parte do processo de uma subjetividade autônoma, que vai de encontro pela busca de autonomia defendido por Castoriadis, mas sem a perda de sentido.

O entendimento de uma subjetividade reflexiva para Castoriadis esta pautada na ideia propriamente filosófica de um imaginário radical como forma de amenizar o mal-estar do sujeito na cultura, mas que para isso reforça às questões referentes a autonomia e ao imaginário. O sujeito humano é constituído pelo domínio do real psíquico (inconscientes e pulsões) e o domínio das representações ou significações sociais. As instituições sociais são exemplos para o autor das produções simbólicas intersubjetivas e participam de um coletivo anônimo, pois fazem parte da criação e interage com a capacidade de imaginação própria do vivente. Ele vê o homem com capacidade autopoiética radical, onde a linguagem não é o fundamento do homem, mas ela própria é uma criação humana e inauguradora de um social e histórico no homem, e essa que vai possibilitar o modo de ser do homem. Geradora de

produto e produção com significações imaginárias, e por isso precisam de liberdades, e não seu aprisionamento e fechamento. Quanto mais originária mais potente a criação como marcação do processo de autonomia como pelo desenvolvimento do ser.

Ocorre como faceta pela busca da dignidade muito mais que representação. Coloco aqui esses signos para se obter a contribuição efetiva ao imaginar a transformação como desejo de qualidade, pensando com Peirce, como lógica para ampliar o poder da razão, e da consciência: As relações sociais variam conforme as mudanças no tempo e no espaço. E para aproveitar e questionar ao qual identidade estamos construindo ou desconstruindo. Castoriadis alerta para a ilusão, o simulacro e o falseamento ideológico quando o sujeito atribui um poder de transcendência a coisa estabelecida a ele ou à sociedade, causando uma alienação; existente na relação heterônoma do sujeito com ela. Como jogo de poder coloca em evidencia a alienação do sujeito por ordem social ou psíquica, pois as significações imaginárias são consideradas em si mesmas, como condição são expressão do real, do psíquico e do desejo. “Para Castoriadis a separação entre real, imaginário e simbólico não passa de uma separação heurística e não real”. (PASSOS, 2006, p. 7).

Ter esse signo como parte da memória e como herança cotidiana dos vazios culturais causam desconforto, e nenhuma satisfação ao entender que a ocupação das terras em massa são frutos de antagônicas especulações imobiliárias. Mas marca e deixa vestígios, que se traduzem em passagens, percepções, em pulsões, que não permitem atrasos, mas determinação e posicionamentos. É importante considerar o papel do sujeito em criar os jogos simbólicos, como o inventor, um sujeito imaginante capaz de substituir uma coisa por outra. Ferramentas de trabalho precisam ser desenvolvidas para viabilizarem deslocamentos, e isto faz parte da condição contemporânea do artista enquanto embute valor a obra (BASBAUM, 2013, p. 239). O imaginário radical não pode diluir as diferenças entre o imaginário real e simbólico, uma forma errônea de pensa-lo por um nível individual. O imaginário social é produzido na e pela cultura, e através das instituições sociais.

Os circuitos e as circunstâncias de difusão cultural fazem um alerta às estratégias de ocupações e de relações construídas para demarcação de posses, mas não para buscar alguma mobilidade acerca da conceituação de qualidade de vida e de direitos. Esse cinema surge como representação para cidadão e moradores que pensam em trilhar caminhos junto a educação ou a profissão de designer gráfico, para compor sua renda, em busca de relações de produções, o cinema despontando como campo de trabalho ou como ação de empreendedorismo.

Ainda vem a imagem do filme feito por meus alunos no CURTA ETESC com o título o de sertão ou deserto. Mas histórias era construída e inspirada no West americano; por personagens composto por índios apaches, mocinhos, bandidos e mocinha a ser salva. Uma relação antagônica, pois os signos americanos distribuídos pela *mass média* são mais fortes do que a história de nossos próprios índios, que historicamente tem uma relação importante.

O cinema como pratica de produção apresentado nessa pesquisa traz a clareza, que causa espanto, sobre qual a reflexão feita em qual lógica de mais valia que se perpetua por aqui, que não fosse tanto por privilégios, mas direitos melhor assegurados. A proposição da autonomia defendida por Castoriadis assegura uma possibilidade de uma sociedade autônoma e sensível pela qual devemos trabalhar. Por um homem não resulta de feitos deterministas, mas como um ato continuo de refletir e deliberar por um habitar sempre em reconstrução.

Escreve Isra Toledo Tov, poeta, artista, professor, curador, investigador e escritor militante por proteção e restauro das ações da mata de Paciência. Produtor de ações culturais inclusive de um documentário contando a história desse bairro. *Redescobrimo a Mata da Paciência, 220 anos depois*, documentário de Márcio Melo e Isra Toledo Tov tenta resgatar o legado arqueológico do local. Organizador de CAMEMPA - Casa da Memória Paciente tem a iniciativa de usar as redes digitais para destacar a memória afetiva e histórica do período colonial. Busca mobilizar ações políticas e científicas para essa parte da zona oeste ocupada inicialmente por sistema de engenho na exploração da cana de açúcar. O Engenho da Paciência, de João Francisco da Silva, é a mais antiga e importante fazenda de cana-de-açúcar existente no Brasil, que não recebeu desde então nenhuma forma de manutenção das ruínas deixadas desse tempo. A visão do alto por drone possibilita a sensação de bucolidades do espaço, uma fragmentação aérea da identidade da zona Oeste, do espaço ocupado de forma urbana, com seus nichos históricos e religiosos.

As suas abordagens nos filmes e nas imagens provocam e produzem a sensação de tempo, a percepção de acasos, a posição de fenda, como se fosse um bairro abandonado no tempo em trânsito, à mercê da exploração da região. Mas a forma perceptiva de abordagem desperta a sensação de estar diante do mistério e do inusitado a partir das narrativas e dos discursos encontrados. A percepção do signo sobre o bairro de paciência recebe um tom nostálgico e turismo pitoresco. “É o lugar onde o sujeito se produz como aquele que fala” (PASSOS, 2006, p. 9). É uma subjetividade falando de forma social e histórica, objetificando e objetivando o sujeito.

Em seu livro ele narra sua experiência de contato com outro signo do cinema brasileiro. O que nos faz pensar como as subjetividades não são criadas por fases da

psicogenéticas da psicanálise ou as *matemas do inconsciente*⁸, mas também pelas máquinas sociais, *mass mediáticas*, linguísticas que não pode ser qualificada com humanas (GUATTARI, 2006, p. 20). Que marca as possibilidades polifônicas dos modos de subjetivação e amplia o leque de alcance do cinema desenvolvido por esses artistas pesquisadores. A autonomia da subjetividade segundo Castoriadis delinea em como o indivíduo pode forjar um novo social por sua capacidade imaginativa e criadora a partir do momento que se compreende como o sujeito criador. Encontrei essa narrativa no livro de Tov:

Pude assistir “Deus e o Diabo na terra do Sol” (de 1964): Foi paixão à primeira vista... Nunca me sai da memória o efeito provocado por uma cena, em que um cangaceiro, um matador, o Antonio das Mortes, caminha pelo chão rachado da seca, e a câmera de Glauber focaliza o solo ferido pelo sol a partir da perspectiva do caminhante. A fome, a fé, a miséria, o desespero e a ignorância, imbricadas numa estética única, moderna e bem brasileira! ... A intrincada relação centro-periferia, também no cinema mundial, é complexa, ambígua, repleta de manipulações simbólicas, e apenas reproduz, a que ronda há mais tempo na literatura brasileira, nas artes plásticas, em que o centro, hegemônico, bojudado de etnocentrismo, olha desdenhosamente para seu entorno periférico. Da mesma forma primitiva e míope com que a zona sul carioca parece olhar pra Sepetiba, Santa Cruz e Paciência” (TOV, 2013, p. 33).

Faz uma referência com Castoriadis que pensa o papel do imaginário na instituição da sociedade e o conceito de autonomia, e cujo o papel de questionar tradições em busca de um modelo próprio como uma democracia direta, e não apenas uma democracia representativa determinada por uma oligarquia anunciada e que está no poder, o que detém a capacidade de tomar a decisão. Assim a importância dos indivíduos que compõem esse sistema, que não perderam totalmente a capacidade de imaginar. Para isto precisa ir além do papel consumista que se apoia no quesito propriedade para fazer valer seu poder, e a apatia política capaz de conceber uma indiferença ante as destruições da própria natureza. (MAIA, 2008, p. 172).

A opção por temática cinemanovista com adaptações que atende às exigências do mercado do cinema internacional como um clichê de ser excêntrico, e serve para entender repulsa, estranheza e o fascínio causado por temáticas que traz em seu cerne reflexão ou identificação de uma situação condicionante. Sentimentos contraditórios que são bem aproveitados pelo cinema, ao romantizar e aproximar da cultura popular, mas que coloca a arte como saída para questões conflitantes e tensas. Representações simbólicas como sentidos rearranjados e redesenhados, e não distantes do campo de batalha e afetivo.

⁸ Nos estudos do inconsciente e consciente Lacan nos coloca a pensar no Ser Humano não como um número, mas como um conjunto de significados que, assim como os números, se transformam sem perder sua essência, seu valor. <https://www.grupoatomoealinea.com.br/psicanalise-e-matematica-eu-sujeito-do-inconsciente-e-eu-sujeito-da-realidade.html>

Signos sendo construídos e retroalimentados ou em processo de autogeração por fazer parte de uma cadeia de interpretante que pode se expandir de forma coletiva para conectar sentidos e corpos globais. Em o “Pop Star das Ruas” (2021), Marcelo Gularte mostra na ficção o imaginário trazendo a glamourização de um personagem: Carlinhos se torna uma celebridade, recebe vários convites para participar de um reality show e ganha muitos seguidores. Leva os atores dos subúrbios para filmar nas ruas no centro da Cidade do Rio, ali foram celebridade por um dia. O centro do Rio como campo experimental e compartilhamento global de estar conectados ao desejo de ser em escalas de sentidos, e partilhas de relatos de quem ocupou o tempo e o espaço.

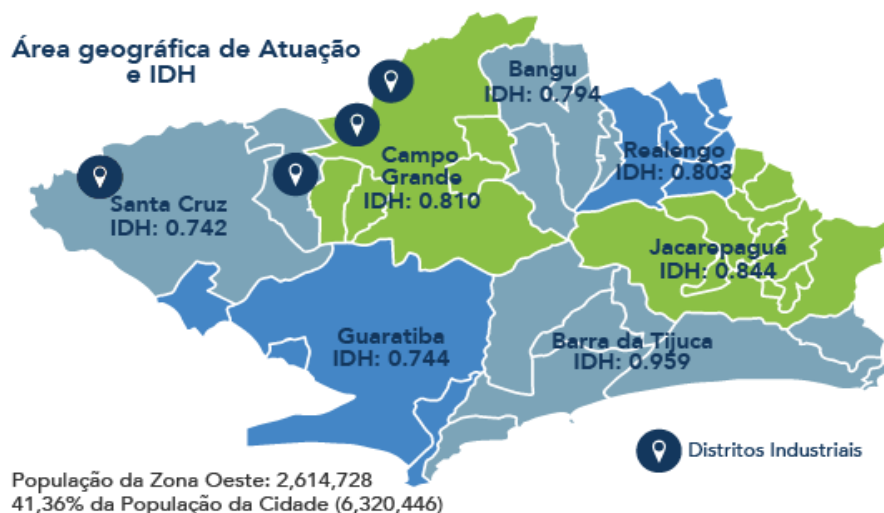
É o *pop* que dá visibilidade ao sonho de superação dos problemas a partir de uma transformação radical, sobre um fundo musical pop, de autoria de um amigo, que serve de inspiração para narração do romance. É uma saída para fazer lembrar o mito de ser carioca, signo de brasilidade e nacionalidade com o uso do samba, e as filmagens ruas populares da cidade. O herói, malandro é um possível “Orfeu” que representa a solução midiática aos dramas comuns da pobreza. Funciona como a reconciliação com os estereótipo da ideia do malandro, o sambista anunciador de uma alegria efêmera, que coloca o espectador numa possível relação de identificação.

Destaca-se a emergência de contemplação desses cineastas sociais, artistas que demonstram condições para formatar um movimento próprio e profícuo na Zona Oeste, como dignos e índices de um tempo. Uma parte do Rio de Janeiro que sofre um processo de aumento populacional, ao mesmo tempo que ocorrem discrepâncias ideológicas acerca das políticas, da ciência, da religiosidade, da violência, das desigualdades territoriais acerca das condições básicas que garantam a qualidade de vida para todos e não apenas para um grupo privilegiado e elitizado; contrastes que ocorrem em todo o país nos dias atuais.

Os processos artísticos ecoam de forma mais contundente, pois quando falta o que é básico como saúde, transporte e educação; um mecanismo de descobertas de habilidades é atizado como gestão pessoal e gestão vital. As inquietações não se calam à tirania neoliberal, não há padrão de consumo ou liberdade de escolha; percebe-se um ciclo repetitivo para manterem-se no poder. Mas ocorre o desejo de fazer parte da onda contemporânea mundial de ser autor de sua própria história se afirmar como essa pesquisa e a rede criada a partir dela.

Dados do Instituto Rio apontam a Zona Oeste do Rio de Janeiro é a região de menor IDH* (Índice de Desenvolvimento Humano) do município, marcada por significativas desigualdades sociais e realidades contrastantes.

Figura 1 – Zona Oeste do Rio de Janeiro - área geográfica de atuação e IDH



Fonte: http://www.institutorio.org.br/sobre_a_zona_oeste_

Então é assim: A zona oeste possui uma população de 2.371.135 pessoas em 2010, a segunda mais populosa do Rio de Janeiro. No último CENSO, dos dez bairros cariocas mais populosos em 2010, sete ficam na zona oeste: Campo Grande (328,3 mil habitantes), Bangu (243,1 mil habitantes), Santa Cruz (217,3 mil habitantes), Realengo (180,1 mil habitantes), Jacarepaguá (157,3 mil habitantes), Barra da Tijuca (135,9 mil habitantes) e Guaratiba (110 mil habitantes), cerca de 60% dos que vivem no Rio de Janeiro. A Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro é composta áreas de segregações geográficas, sociais, econômicas e culturais determinadas ontologicamente e fenomenologicamente pela ocupação na relação espaço e tempo. Composta por diversos bairros ao todo 41, e 10 regiões administrativas: Anil, Bangu, Barra da Tijuca, Barra de Guaratiba, Camorim, Campo Grande, Campo dos Afonsos, Cidade de Deus, Curicica, Camorim, Cosmo, Cidade de Deus, Deodoro, Freguesia, Gardênia Azul, Gericinó, Grumari, Inhoaíba, Itanhangá, Jacarepaguá, Joá, Guaratiba, Magalhães Bastos, Mallet, Paciência, Padre Miguel, Praça Seca, Pedra de Guaratiba, Realengo, Recreio dos Bandeirantes, Santa Cruz, Santíssimo, Senador Vasconcelos, Senador Camará, Sepetiba, Sulacap, Taquara, Tanque, Vargem grande, Vargem Pequena, Vila militar, Vila Valqueire entre outros formam região mais populosa da cidade Segundo o Censo de População de 2010, a região envolve as áreas de planejamento AP4 e AP5.

Destaco com Oliveira Filho (2017) as divisões do território da cidade por limites que estabelecem as áreas de ação atualmente. Lembrando que somos oriundos de freguesias e paróquias:

As áreas de planejamento foram, inicialmente, conceituadas no Plano Urbanístico Básico da Cidade do Rio de Janeiro de 1976. Cada Área de Planejamento engloba algumas Regiões Administrativas, que, por sua vez, comportam alguns bairros. A zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro compreende duas Áreas de Planejamento: a AP-4 e a AP-5. A AP-4 é composta pela Região Administrativa XVI – Jacarepaguá 7 e Região Administrativa XXIV – Barra da Tijuca 8; já a AP-5 pelas Regiões Administrativas XVII – Bangu 9, XVIII – Campo Grande 10, XIX – Santa Cruz 11, XXVI – Guaratiba 12 e XXXIII – Realengo 13 (OLIVEIRA FILHO, 2017).

Figura 2 – Mapa da Cidade do Rio de Janeiro destacando a denominada Zona Oeste

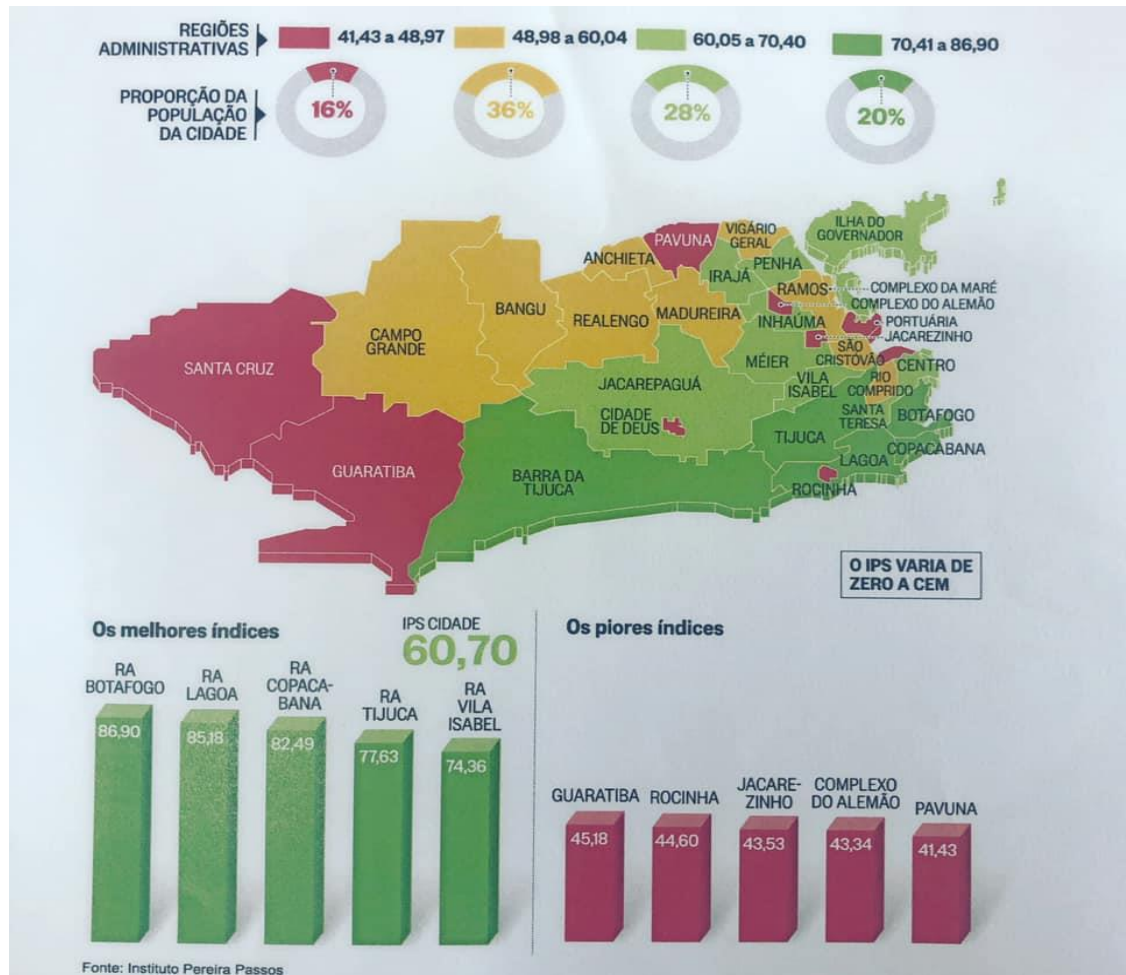


Fonte: <http://www.encontrariodejaneiro.com.br/zona-oeste-rj/mapa-da-zona-oeste-do-rio-de-janeiro.html>

Nesse outro mapa apresenta-se um quadro comparativo entre os bairros e a qualidade de vida. Santa Cruz e Guaratiba estão ainda entre os piores índices, e pertencem às áreas da cidade com forte existência de movimentos culturais, ou seja, baixo acesso a direitos culturais. “*Pode a cultura ter o papel de liderar a transformação de uma região?*”, pergunta Marcos Faustini, atual secretário de cultura, em sua postagem nas mídias. Sabemos que o cinema de zona oeste vem construindo sua trajetória e pretende formatar como um canal dessas possibilidades. A ausência também é presença, pois chama atenção para a urgência de semearmos sentidos como efeitos originados das presenças que provoquem *sintonias com as coisas do mundo* (GUMBRECHT, 2010, p. 147). Entre os projetos fundados pelo novo secretário da Cultura estão ainda a Escola Livre de Teatro da Zona Oeste, a Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu e a Escola Livre da Palavra na Lapa. Oriundo de Santa Cruz sempre atuou em prol da cultura de periferia, divulgando o ritmo de vida no subúrbio carioca e as suas especificidades em seu livro “*Guia Afetivo da periferia*”. Foi Secretário de Cultura de Nova Iguaçu e assessor especial de Cultura e território da Secretaria de Direitos Humanos/RJ, foi também Superintendente de Cultura e Sociedade/Cultura RJ e coordenou a Agência de Redes para Juventude. A ONG continua como o projeto ele assume a responsabilidade de fazer o Rio renascer.

Vejam no quadro abaixo:

Figura 3 – Índice IPS por regiões administrativas da cidade do Rio de Janeiro



Fonte: https://www.instagram.com/p/CLZn7_Epwhr/?igshid=mozuwvrqht00.

Estes são os bairros compõem a parte Oeste dos subúrbios do Rio de Janeiro. Sua territorialização e apropriação ocorreu a partir do século XVI, como fruto de grandes latifúndios a presença e administração das colônias das sesmarias pelos jesuítas, para colonizar terras virgens. Os aglomerados urbanos localizavam-se próximo às fazendas de engenhos, ou às vilas de pescadores, tendo a chegada da família real e a implantação da estação de ferro, em 1878, como acontecimento - chave para o acesso à região, permeado pela distância e por barreiras físicas, geográficas e culturais (MANSUR, 2015). Uma forma de controlar o uso dos territórios, a forma de habitação e de circulação das classes populares mais baixas, e trabalhadores. Em contradição está a Barra, porção planejada para ser ocupada pela classe mais alta, mas com todas as imposições de uma economia neoliberal e capitalista.

Bairros populosos e com índice de IDH desiguais, e com um diferenciado acesso às condições de vida, e aos direitos básicos dignos à sobrevivência, mas com o desejo de condenar as ideias de pobreza e segregação associadas a este. É comum o uso do termo periferia por ser uma área que rodeia um centro, como uma zona de contorno, como uma forma geográfica de fazer referência a organização urbana; muitas vezes está relacionado à forma de ocupação do território e à estratificação por estar à margem, mas carrega em si uma informação simbólica muitas vezes associada a exclusão. Ao usar o termo periferia, o poeta Isra Toledo Tov em seu livro “*Guia da periferia paciente*” (2013) traduz a preocupação sobre a marginalização do termo, apesar de exaltar o bairro a um cotidiano e uma paisagem afetiva e singular:

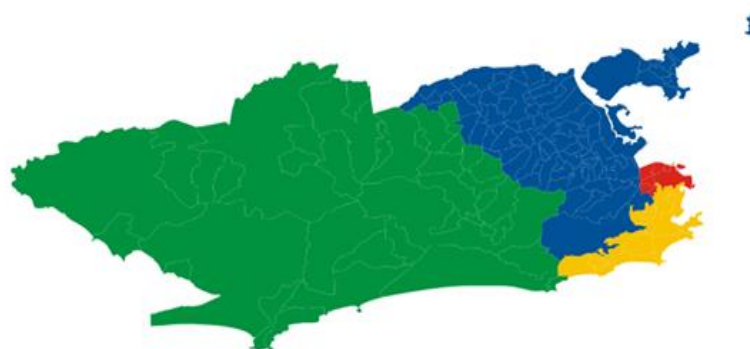
Assim, não importa muito o espaço físico ou geográfico; o que faz de você e de seu bairro, e de sua comunidade, um universo periférico é determinado de fora: Um outro define o que é centro, auto define-se como centro, e, automaticamente, exclui desse centro aleatório o que não lhe é afim, o que não interessa mais, o que lhe causa medo ou pavor. A periferia é, portanto, antes de tudo, uma construção ideológica e social! Por isso, para romper suas amarras, precisa-se, pro início de conversa, de uma ampla e geral desconstrução discursiva. A quem interessa o discurso hegemônico centralista? Não seria melhor ter uma cidade unida, unificada, interligada? Isso é possível? Creio que sim (TOV, 2013, p. 93).

Aqui tenho o interesse de entender as dinâmicas existentes, complexas com realidades díspares, próximas e distantes com particularidades singulares. E provoco como seria o projeto ideal com cinema para uma das maiores regiões do estado com um maior número de salas exibidoras, mas que estão concentradas em um único bairro, e com a população distribuída de forma desigual? Como atender uma região com maior número populacional, com uma produção cinematográfica viva, criativa e resiliente?

As respostas apoiadas em Castoriadis passa pela significativa ação dos cineastas que se propõe a realizar seus filmes como donos da significação e de corpo político, que pensa em sentidos e instituições sociais com imaginação, como existência individual, social e comercial. Estes precisam sobreviver em um mundo de boletos e *pix* que se propõe pensar qual seria o modelo autossuficiente de cinema?

Observe o Mapa seguindo as cores que já antecipam o grau de diversidade e desigualdade estabelecidas nas áreas. Esta visão do Rio de Janeiro é a mais comentada e usada. Neste a Barra está contida na área verde, que é a Zona Oeste. E a mesma está relacionada com as outras partes do Rio. Turisticamente a cidade é mais conhecida mundialmente por seu território menor representada pelo vermelho e amarelo: Zona sul e Centro.

Figura 4 – Mapa da Cidade do Rio de Janeiro dividida em zonas



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zoneamento_da_Cidade_do_Rio_de_Janeiro.svg.

Legenda: Verde: Zona Oeste; Amarelo: Zona Sul; Azul: Zona Norte; Vermelho: Zona Centro.

Decidi pensar com Marc Augè (2010) que percebe a importância da dissipação de certos conceitos e o alcance da representação das dinâmicas de criação e recriação das experiências. Ele apresenta os paradoxos da globalização e defende uma antropologia de mobilidade, e a existência do “não lugar”. Ele alerta as formas em que a “cidade-mundo” é aprisionada, imaginada e simbolizada e servem de representação e de coexistência à ação humana dinâmica, que em processo criativo e autônomo de criação e recriação da realidade, precisa lidar com a diversidade cultural, mesmo em um quadro atual de negação dos direitos necessários à transformação e à emancipação social, revolucionária e civilizatória necessárias para aos modos de vida do urbano. De acordo com esse pensamento questiono o cosmopolitismo quando pretende formatar um centro e as bordas como periférico e marginalizados por não estarem no alcance da circunferência. Com isso deixo de lado a ideia de periferia, apesar de alguns artistas verbalizarem, mas nesta pesquisa não encaixo esse conceito, pois entendo que não se adequa aos objetivos e a realidades dos subúrbios.

Me deparei com um inventário cultural realizado pelo Observatório de Favelas e Pela SMC, em 2016, chamado Oeste Carioca, possui artigos e trocas de experiências surpreendentes. Também a central única das Favelas utiliza um dos mapas do instituto Rio que demonstra a distribuição irregular e em defasagem as ofertas de serviços e equipamentos culturais e as áreas habitadas e povoadas. “Destes, apenas 11,5% se encontram na Zona Oeste, que hoje concentra 42 % da população carioca. A geografia das políticas de cultura é também uma expressão da reprodução distinção territorial de direitos em uma cidade” (E-book Culturas de Periferia, 2017).

Figura 5 – Mapa dos equipamentos culturais da cidade do Rio de Janeiro



Fonte: <http://observatoriodefavelas.org.br/wp-content/uploads/2017/03/OBSERVATORIO-DE-FAVELAS-E-BOOK-CULTURA-DE-PERIFERIA-V8.pdf>.

Ressalta-se na raridade de ocorrências de equipamentos culturais, está incluso as bibliotecas como fomentadores de culturas na área da Zona Oeste. É importante salientar que as lonas culturais não foram incluídas nesse estudo. A ocupação e uso do espaço com cinema é bem complexo vide o quanto ao quantitativo de salas ao longo do tempo e do espaço. Portanto os circuitos culturais como espaços institucionalizados são importantes por representarem locais de atração, territórios que conseguem atrair atenção e aglutinar interesses. Aponto esses quadros para problematizar a demanda e a oferta e provocar outros modos de pensar o tecido social onde esses artistas estão inseridos. Não basta pensar apenas em atender o público para socialização, faz parte da estratégia. Organizar encontros com pessoas requer disposição e dispositivos para promoção de encontros que gerem fecundas sensibilidades.

Não bastasse a distância e a pouca oferta de transporte, um grande ponto que chama atenção é a falta de qualidade. Embora 77% dos equipamentos culturais da cidade se concentre no Centro e na Zona Sul, metade dos moradores da cidade vive na Zona Oeste. E a locomoção entre uma área e outra fica prejudicada como um sistema de transporte que não

atende a realidade, o tempo gasta em trânsito é um real peso no orçamento diário em relação custo benefício. Para enfrentar o desafio de distribuição dos circuitos culturais pensa - se a importância desses como presença e ocupação dos bairros com as atividades como espaços que privados e não governamentais, são vistos como alternativos à constelação de sentidos produzidos institucionalmente.

O que justificam recursos em uma área com a extensão geográfica como um fator real de logística que influencia na continuidade delas com engajamentos e habilidades que somada à sensibilidade e atenção podem levar a superação de circunstâncias de escassez na produção, na gestão e marcando a produtividade. No caso do cinema a distribuição como logística e os circuitos que provocam circulação como gestos precisam ser pensados e argumentados com uma visão mais específica. Na zona Oeste a complexidade pode ser trabalhosa e desafiadora, as iniciativas precisam ser fixas e permanentes, na medida que aparecem, assim como deve ser combatido aquilo que muitas vezes parece estar despercebido e esquecido, como se fosse desnecessário e de menor valor.

Cito Castoriadis para pensar na autonomia como um projeto de utopia. São palavras-chave de um velho e novo projeto, cujo sentido de impossibilidade, não cabe mais, assim como viver sob o poder, do instituído e do limitante. Arte vem surgindo como compromisso social na variante revolucionária e projeto, através da vida social local ou global:

A história fez nascer um projeto; esse projeto nós o fazemos nosso, pois nele reconhecemos nossas mais profundas aspirações, e pensamos que ele é possível. Estamos aqui neste exato lugar do espaço e do tempo, entre estes homens, neste horizonte. Saber que este horizonte não é o único possível não o impede de ser o nosso, aquele que dá forma a nossa paisagem de existência (CASTORIADIS, 1982).

A pluralidade a partir do multiculturalismo é o marco principal das ações culturais e artísticas na construção da relação mundo/humano. Com diferentes formas organizativas e de inserção social das organizações e, sobretudo da importância dos espaços de cultura e patrimônio para a região em estudo e para o conjunto da cidade. Assim, como as informações e análises derivadas dessa pesquisa, busca-se contribuir para a formulação de políticas públicas culturais afeioadas à região do Oeste Carioca. Entre os equipamentos Culturais destaca-se algumas instituições com grande potencial: o Sítio Burle Marx, candidato a patrimônio da humanidade, Mulheres de Pedra, Capela Magdalena, o Ecomuseu de Santa Cruz.

Cada vez mais estudos são encontrados sobre esta parte Oeste do Rio, em forma de dissertação e teses, observam-se a forma organizacional, econômica e política desta parte da

cidade, e procura-se cada vez entende-la, e a desvelar. Oliveira Filho (2017) em seu estudo apresenta que a vida no subúrbio ocorre de forma híbrida entre o rural e o urbano, com identidades hereditárias que resultam de um movimento de militância como memórias afetivas e coletivas em ação.

Em “*Réquiem terras Realengas*” (2009), Eduardo Pereira apresenta uma conjugação de signos de espaços urbanos degradados, e cenas que mostram elementos globais em meio a um cotidiano rural no bairro de Realengo, um subúrbio híbrido. Não estamos num campo de batalha por onde as estratégias devem ser apontadas e devemos ficar atentos ou armados, mas é importante ressaltar o global como campo onde os relacionamentos e as representações simbólicas podem ser redesenhadas e rearranjadas. Conviver com os símbolos globais em meio às representações locais nos convoca ao movimento de flexibilidade.

O global sendo concebido como um campo de relacionamento, com negociações de sentidos e representações a todo instante por um pensamento coletivo; torna-se uma proposta de identificação com corpos que fazem parte do planeta. Isto se instigarmos um processo de sensorializar e conceitualizar na arte como campo experimental que nos causam efeitos afetivos, mas ao propormos um cinema potencial devemos provocar maneiras de imaginar políticas de percepção e coletar ações desviantes que configuram imaginações ativas e críticas ao que vem se apresentando e formatando uma arena social.

Desta forma o projeto e o sentido do viver precisam ser expressos através do uso, em alguma materialização, na concepção do sentido e da significação, construídos a partir da linguagem. O filme feito para o aniversário do bairro, com uma ópera de fundo, inicialmente narrado por fotografias indicando pertencimento local faz oposição quando marcas escritas pela língua inglesa; fazem lembrar o que acontece simultaneamente no mundo inteiro: a globalização. As contradições aparecem e as cenas de violação do patrimônio surgem com a fala violenta, que faz lembrar de um abandono ou falta de manutenção; o atraso, tempo suspenso velocidade em vetor ao contrário, parado e em pause, mas o mundo acelera e vai. Como mecanismo e algo exterior que narre e represente este movimento de ocupação, com seus centros de controle, que a instituem e a legitimam ou não, como num jogo de lados entre versos e reversos, onde artista e público dialogam em busca de reconhecimento (IVENS, 2002).

A experiência coletiva é um celeiro e um campo para a produção de sentidos por entender de onde vem as ações, pois articulam o debate e problematiza os discursos sensoriais, perceptivos e cognitivos necessários para se particularizar todo o território. Uma autonomia baseada na amizade, mas deveria ser por um a dimensão política que eleve a

construção do espaço como ponto de atração, de agregamento das diferenças, um espaço de confronto, quando exige posicionamentos e produção de discursos. E deve ser analisado com argumentação que apresente a lógica e algum rigor, mas sem perder de vista a subjetividade reflexiva, tão autônoma quanto a do autor que fez a obra, para que a partir da crítica aceita-la ou não, e agrega-la mesmo assim. “A história da humanidade é a história do imaginário humano e de suas obras” (CASTORIADIS, 2004, p. 127).

Mirzoerf (2016) explica que classificar, categorizar, estetizar faz parte do complexo visual, o direito real de tudo ver. No entanto, a intenção de mapear as experiências com o cinema, a partir dele como as produções independentes nos subúrbios pertencentes à zona oeste do Rio de Janeiro, vai mais além quando busca-se uma abertura para pensar um novo ponto de vista de olhar os referências, como um decolonizar. As linguagens nos constituem seres simbólicos. Pretende-se indicar o sentido e a significação destes ante ao contexto atual pós-iluminista e de extremismo. O caminho que se percorre faz lembrar o cinema da baixada: Ambos acontecem de forma periférica ou à margem, como modos de interação social que refletem o cenário multicultural, que possibilita o olhar para as diferenças como reflexo da realidade dos seus bairros e sugerem interpretações da forma de seus usos e de suas representações. Seriam notas de uma insatisfação e não somente sujeira e pichação. Seria um espectro de sujeição, modo de operacionalizar o pensamento. Aquela imagem fica na mente, a condição da vida cotidiana como a do muro branco, pronto para ser ocupado por outra história.

As vidas aqui se aglomeram na rotina de chegar do trabalho, dormir e retorna a ele no dia seguinte: tempo, energia e dinheiro são insubstituíveis para o mundo capitalista e neoliberal atual. Muito além das limitações geográficas e políticas, surgem iniciativas individuais e coletivas que funcionam como válvula de escape da homogeneização proposta pela grande mídia; surge um fenômeno político, estético e poético de auto expressão, de subversão, que acontecem como espaços de visibilidades da imaginação, fendas de uma não subalternização: O cinema da Zona Oeste encabeçados por autores e realizados através do tempo como acontecimentos. Fundamentam a proposta de Castoriadis de que “iniciamos uma nova fase de criatividade política, saindo a apatia e da privatização que caracteriza as sociedades industriais contemporâneas” (MAIA, 2008, p.174).

Não existe nenhuma neutralidade ou espontaneidade inocente no desejo de busca de gesto e de significados afirma Rancière (2005). Encontrar um discurso para tais ações não é apenas uma forma de registro e de concretizar o cinema como linguagem e arte nesta parte do Rio reconhecida também como Sertão; vai muito mais além que desvendar possibilidades e as

táticas de guerrilha da existência da arte neste território. Castoriadis (1982) explica que a origem do gesto está imanada por uma convenção combinada anteriormente, apontando a dependência dessa para a produção de um signo, que é símbolo máximo da produção da comunicação, e uma comunicabilidade.

Em Campo Grande, Ives Pierini, filho de Ives Mecena, um dos fundadores da Lona cultural, inicia um movimento de cinema de Zona Oeste (CIZO – Cinema Independente da Zona Oeste). Junto dele estava Júlio Lima, fotógrafo e cinéfilo do local. Fizeram um curso junto com Cavi Borges, e realizou filmes em VHS: uma semente havia sido plantada. Além disso filmes também faziam sessões de exibições do cinema brasileiro no espaço a lado da Lona. Eli foi outro que conectava a ideia de documentários que formassem a memória local, e colaborassem para a bandeira de defesa da arte não fosse esquecida. Hoje promove eventos que compõe a tv do bairro (TV Campo Grande). Mostram que é preciso muito esforço e trabalho para que transforme a inspiração em movimento ou uma narrativa interessante e num bom filme.

A experiência deles mostra que para tudo há versão, intenções desejos e pulsões, apresentam uma narrativa própria de serem o cinema independente da Zona Oeste, é um recorte e uma maneira individual e singular de refazer seu olhar sobre a própria experiência. A iniciativa deles começou com a participação do *Festival do minuto*, que na opinião de Júlio Lima “era uma preparação, para o assistir ao filme de minuto no celular de hoje como o TikTok, aplicativo atual”. Mas marca também uma etapa para afirmação por uma autonomia individual, e autoformação como descoberta do poder. A fala nessa entrevista gira em torno da valorização da vivências que tiveram, e ressaltam a importância de Cavi para um tempo e fazem planos para um futuro. Mas adiante eles colocam a importâncias das relações pautadas nas experiências de Waldir Onofre e Rogerio Rimes, passado e presente construindo relações como potência.

Sandra Lima em “Caminho das pedras” aposta nas parcerias como roteiro para transformar a comunidade. Ainda utiliza as narrações como testemunhos de ação comunitária e a cultura urbana como recurso para a alimentação diária da esperança. Aponta as vulnerabilidades cotidianas e traz como proposta um convite para conhecer a cultura da comunidade e as condições para se formatar como grupo de coletivos, com autoestima, ações engajadas e comuns, com a solidariedade e amor próprio como o maior sentido e compensação do viver. Mas os enfoques das narrativas vão se tornar abrangentes, as questões femininas e regionais são importantes no trabalho dela.

Os movimentos culturais e artísticos funcionam como gestos de mediação ou de exteriorização, ora em intervalos ora em reversos, que simboliza a cultura como sugestão de interação em busca da sofisticação e da comunicação. Quebra paradigmas e preconceitos que invisibilizam a classe trabalhadora. Artistas e personalidades em provocações de conexões entre bairros, subúrbios da parte Oeste da cidade do Rio de Janeiro sugerem mobilizações. O título Zona Oeste Afetiva pretende pensar a realidade democraticamente marcadas por processos de autonomia que geram a participação comum entre aqueles que procuram pensar a vida por atos estéticos e, portanto, passam a assumir um lugar de protagonismo.

Dão forma a um novo modo de sentir e configurar a realidade com uma subjetividade política, na medida em que uma outra sensibilidade passa a ser instituída. A inteireza do texto é chamar atenção para como vem provendo a política de identificação como reivindicações iniciais de como o multiculturalismo como influência de imaginário por essa parte do Rio venha a fomentar outras intervenções. Como num jogo, o político e estético, o tempo e espaço de quem, para quem, onde, como, quando, e onde se definem como competências e incompetências para o comum, que os legitimam em forma de experiência, a si mesmo e a própria comunidade. Basbaum alerta da necessidade de pensar quais estratégias de colonização global estão presentes e pertencem aos aspectos culturais e artísticas, algo comum que acontece em outras partes. Há uma vontade de produzir e intensificar as trocas afetivas e efetivas, mas há o desejo de investimento e reconhecimento. É a presença da tensão que se torna insolúvel, são as questões organizacionais e financeiras, não há como eliminá-la como se estivéssemos em um jogo.

Em entrevista, Carlos Maia, ator, dançarino, cineasta e morador da zona Oeste que participou de uma entrevista no canal como cineasta Marcelo Gularte. Ele faz alusão a essa questão do recurso e a sabedoria em como lidar com isso, porque na verdade parte da iniciativa e autonomia de cada um, a construção de uma manobra para driblar a escassez.

Assim, a arte como janela e interface entre mundos visíveis e invisíveis que representados comprovam a autonomia e subversão inerente ao ato criativo, artístico e estético. Sobre este último torna interessante entender o que afirma Rancière: “O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. O momento de formação da humanidade específica” (RANCIÈRE, 2005, p. 34). Mas é Castoriadis que vai nos fazer entender sobre o ato imaginário como um momento de práxis humana, de poder de criação individual e coletiva e que cada ser deva ser respeitado em sua singularidade. Cita-se:

Uma vez criadas, tanto as significações imaginárias sociais quanto as instituições se cristalizam ou se solidificam, e é isso que chamo de imaginário social instituído, o qual assegura a continuidade da sociedade, a reprodução e a repetição das mesmas formas que a partir daí regulam a vida dos homens e que permanecem o tempo necessário para que uma mudança histórica lenta ou uma nova criação maciça venha transformá-las ou substituí-las radicalmente por outras (CASTORIADIS, 2004, v. 6, p. 130).

O cinema como territórios de pertencimento, e de memória passam a ser potencializado em uma relação de dependência com o público que o agrega e o acolhe entre percepções e recepções. Também os autores são sujeitos e objetos que percebem e são percebidos, no mundo onde ser e aparecer coincidem, nada e ninguém existe no mundo cujo o próprio ser não pressuponha um espectador (ARENDDT, 2000) apontando a frágil relação de dependência para aprovação, reprovação, de culpa ou de prazer na busca do conhecer, reconhecer e agir diante da diversidade do mundo.

Como em um impulso de auto exposição os filmes são feitos de forma isolada, mas com um sentido comum de modos de ação ao mundo já esquematizado, em vários bairros diferentes, como se fosse um movimento de redemocratização do cinema. Longas e curtas metragens são feitos em instituições ou o por conta própria seguindo um roteiro como forma de encontro com imaginação e sensibilidade, a qual Castoriadis defende estar na forma que o ser humano dá sentidos às experiências que vive, e não a algo facultativo à inteligibilidade ou formas de pensar. Estes servem de estudo caso para a reflexão sobre qual poética e política de protagonismo assumem estes autores e produtores que resolvem falar de “mundanidades” e partilhar a existência de um mundo comum. *Os viventes são “feitos de mundo”* (ARENDDT, 1981). Lindo isso!

Para os bairros conhecidos como dormitórios para trabalhadores, podem parece ser tudo igual, na espera do dia seguinte sem a expectativa do encontro, eis que surge a arte cinematográfica como gesto e efeito para levar a vida cotidiana aos tons satisfatórios e dialógicos entre o produzir e o reparar para fazer entender e ir além da compreensão das relações sociais. Isso faz parte da própria experiência do tecer, quando a missão é a de viver juntos (SENNET, 2011).

Desta forma o projeto e o sentido do viver precisa ser expresso através do uso, em alguma materialização, assim como deve ser analisado como mecanismo e como algo exterior que narre e represente o movimento de ocupação, com seus centros de controle, que a instituem e a legitimam ou não, como num jogo de lados entre versos e reversos, onde artista e público dialogam em busca de reconhecimento (IVENS, 2002). Entende-se o surgimento dos personagens, das temáticas encontradas e abordadas nas produções fílmicas que ora

promovem uma aculturação e fornecem um hibridismo ora simplesmente repassam para a tela a potência do ser e do ente real como cópia mimética da vida dos subúrbios, e deixam evidenciais de um cinema alternativo e popular.

4.2.1 Waldir Onofre (1934- 2015): o exemplar

Homens do mar! Ó rudes marinheiros,
 Tostados pelo sol dos quatro mundos!
 Crianças que a procela acalentara
 No berço destes pélagos profundos!
 Esperai! Esperai! Deixai que eu beba
 Esta selvagem, livre poesia
 Orquestra — é o mar, que ruga pela proa,
 E o vento, que nas cordas assobia...

 Por que foges assim, barco ligeiro?
 Por que foges do pávido poeta?
 Oh! Quem me dera acompanhar-te a esteira
 Que semelha no mar — Doudo cometa!
 Albatroz! Albatroz! Águia do oceano,
 Tu que dormes das nuvens entre as gazas,
 Sacode as penas, Leviatã do espaço,
 Albatroz! Albatroz! Dá-me estas asas.

*Castro Alves*⁹

Como referência deslocada da sociedade na época em que vivia, Waldir Onofre (1937-2015) é de uma personalidade quase mítica, considerado como resistência ativa e transgressor de hábitos urbanos; traz em primeiro plano a sua singularidade da experiência e a especificidade de ser exemplo, ainda mais para quem cresceu ouvindo falar: *Tem cineasta nesse bairro, e faz cinema*. Era comum não o encontrar na TV ou nos comerciais do *globo*,

⁹ Poema preferido do cineasta; mesmo depois, com Alzheimer, declamava trechos dela.

mas no serviço *de boca a boca* dos cidadãos que aqui residiam. Mas a sua ausência por aqui deixa um intervalo tênue no tempo das vivências e lembranças, deixa uma espessa camada que expressa a textura das relações construídas e vividas por ele.

Destaca-se por retratar a própria arte dentro do filme, a forma *híbrida* de abordar a linguagem ao usar produtos e obras alheias como referenciais para falar de seu bairro e de seu mundo. Como invenção e manipulação da linguagem, *usa as obras dos outros para falar de si próprio* (BASBAUM, 2013, p. 70). O humor e com sátira fazem parte da poética e da inteligência do artista, como um jogo de linguagem ao fazer presente como comédia popular, um gênero e parte do novo ciclo do cinema brasileiro.

No filme traz o ator negro para viver o papel coadjuvante do amante, e este toma para si uma importância do personagem principal, algo não tão comum para a época em que ele escolhe e decide realizar, como crítica e pioneirismo. Destaca o papel da arte como circuito e ambiente de atuação do artista necessário ao cotidiano do subúrbio. Faz cinema para um bairro parte a zona oeste, apesar de receber sugestão e ser convidados a sair para zona sul do Rio onde poderia ter mais evidência. Seu projeto de autonomia era a emancipação pela arte e sua generosidade incluía o bem comum, o seu bairro. Acreditou ser possível criar vínculos com a arte brasileira por seu pensar diferenciado imaginativo e autônomo de insistência e persistência ao propor pares e parcerias entre as personalidades locais. Sempre morou em Campo Grande, ao qual chamava de forma carinhosa e pensava como aldeia onde morava, e mantinha conexão como uma missão *de contar a história do seu povo*. Trazia as produções de outros filmes para ser feita aqui. Incluía as pessoas da família para completar como figuração e os amigos nas cenas o que diminuía a tensão do custo da obra na fase da produção, era uma questão de funcionalidade como é até hoje, mas era também uma forma de generosidade, gentileza e humildade que imprimia a marca de um cinema relacional que o faz ser global e do mundo.

Chamou os artistas locais, misturou a vida real e fictícia, ao trazer para tela rotina comum do bairro e artista também, e trata com humor hábitos e costumes da época faz uma releitura da peça tradicional: Tudo começa com as cordialidades das esquinas, parte de um cruzamento simbólico de reciprocidade, hábito comum em uma cidade, como o Rio de Janeiro - O botequim, na esquina, no centro de Campo grande, ali o padeiro se aventura, ousa e convida ao primeiro encontro, a mulher e esposa, noiva, recém casada; e já denuncia o papel do homem branco, católico, machista que não poderia ser traído ou ser *cornio*; ou traz evidência a questão da mulher em relação ao seu o corpo, como o direito ao aborto, ao prazer e ser amada, com sutileza e dimensão erótica. O título do filme que anuncia uma

pornochanchada e uma série de informações sociocultural de aspecto comportamental, emocional e cultural que causam reflexão e vão além da época.

O filme não começa assim, mas nessa cena o filme se intitula: “*A aventura amorosa de um padeiro*” foi inspirada em observações do cotidiano urbano e suburbano do cineasta, de perceber a presença da diversidade e as complexidades que se transmuda na forma de percepção do olhar. A vida de botequim como narrativa legítima um tempo de um Rio de amizades e solidariedades, é conservada na tela de cinema, e que hoje, esse botequim que serviu de cenário para as cenas foi substituído pelo apelo do comércio, e quase ignorado e invisível, sem referência a esse espaço de filmagem, viraram lojas a maioria deles. O filme já foi exibido em canal aberto, hoje uma cópia está sob domínio do filho do ator, e ainda fomenta atividades de memória e de produção de audiovisual em torno do pai, e um livro de sua biografia. Sua filha Lelette é destaque nessa pesquisa, e seu filho Carlos Onofre trabalhadores da arte e com visão de campo de atuação dos artistas reconhecem a tensão que é para alcançar o reconhecimento em nosso país e as lutas cotidianas e insólitas de se viver da arte; e como as ferramentas adquiridas no convívio com o pai marcam suas presenças e em como são curadores de suas próprias caminhadas na configuração do lugar do artista que é também espaço de interlocução para a sociedade.

O seu trabalho “*Quilombolado*” foi uma inspiração na trajetória do artista, que se entristecia com a brutalidade do jogo econômico-institucional imbatível, causador da desatenção e mecanicidade da importância do papel do artista; nesse trabalho Lelette faz homenagem a outros artistas que sofrem o desgaste da não evidencia e o desmerecimento. Ambos os filhos demonstram grande responsabilidade e esmero com a história e memória, legado do pai, e o que herdaram: O desejo de ser e estar em comunicação com a sociedade como forma de habitar o mundo como imaginação e técnica, como escrita de si. A cordialidade, a positividade, o símbolo do cuidado e afeto como herança. E em sua fala Lelette sugere ser esse caminho que aprendeu como seu pai, para transformar a humanidade diante ao momento de dor e disparidades, enquanto denuncia a falta de empatia e a importância do direito de igualdade dos dias de hoje.

Desta feita foi Waldir Onofre tornou-se um personagem e um referencial para os Jovens da região, como estrutura de pertencimento, identidade e memória. Foi um dos primeiros cineastas negros a movimentar e reinventar mecanismos de circulação de ideais e de outro modo de ser e se instalar por aqui. Produzir o longa-metragem: “*As aventuras de um padeiro*” (1975) junto a Nelson Pereira dos Santos, ganhador o Kikito de Ouro no Festival de Gramado de 1976. Uma paródia aos costumes urbanos e aos conflitos da época. Serve como

um exercício de descoberta de consciência de lugar, a Rua Aurélio de Figueiredo e suas lojas no bairro de Campo Grande, para antigos e novos moradores. O bar do Ernesto ainda hoje conserva o cenário das filmagens e é muito referenciado em outros filmes, como um repertório, como um museu ou como forma de estudo sobre a memória da região, apesar de ser uma bem feitoria antiga com placa de venda.

Um filme que mostra Campo Grande como cenário, é o bairro mais populoso na zona Oeste, e apresentam os moradores da região atualmente, artistas locais consagrados como Mestre Saul, ainda jovem e faz uma metalinguagem sobre a importância das artes; as parcerias ou relações que precisaria ter e existir para se fazer o filme, principalmente no circuito pós-produção. Desta forma, o nome do diretor esteve sempre associado às ações culturais, sendo lembrado e homenageado, como repertório e ícone do cinema negro a ser homenageado por Sósimo Bulbull, por ser ele o autor defensor do direito do ator negro.

Como iniciativa e ousadia de se lançar a desafios e abrir espaços em parcerias e disposições de generosidades. Percebe-se que a troca de informações e a continuidades das ações seguem num ritmo de manutenção de um circuito, com um ciclo de dependência de parcerias para não ser esquecido e para sempre ser lembrado, motivando outras ações, rompendo barreiras. Menino-homem na infância pobre, buscou sua autossuficiência e engenhosidade em atividades para si próprio e aos seus irmãos. Foi no curso de correspondência que aprendeu os primeiros manejos com o cinema; e fez o mesmo movimento pelo teatro, cinema a cultura e a arte coletiva, e por seu bairro.

Um dos curtas que apreze como homenagem a ele “*Waldir Onofre encena*”, de Kaká Teixeira, em 2015, narra o início da história do artista no circo, e a sua missão em ajudar alimentar a sua família, o seu desejo de deixar o seu nome no crédito de um filme como escrita de si. E vai além deixa um legado simbólico, ideológico, e artístico aborda a questão do negro e o preconceito racial, causando orgulho e trazendo a valorização do bairro, onde artista nasceu, morava e convivia.

A parceria com Nelson Pereira dos Santos foi de grande importância para realização de seu roteiro, que o apoiou e o incentivou a se firmar como artista. Este que já exercia seu protagonismo e a ampliação do campo de artista, pois ele não se limitava em ser ator, ele acumulava outras funções como diretor, roteiristas, produtor, agenciador, curador e vislumbrador dos seus projetos. A mãe do Glauber Rocha, Lúcia Mendes de Andrade Rocha (1918-2014) também participou do filme como forma de união e agregamento de valor, pela visão de querer trazer valor para a obra, uma tática que já fazia ou por afetividade mesmo, mas a construções de relações entre redes globais como vivência de amizades e sinceridades.

Estavam também Maria do Rosário Nascimento e Silva, fazendo a jovem insatisfeita e casada, Paulo César Peréio como o um padeiro em aventuras conjugais, e Haroldo de Oliveira, que fazia o artista negro e ousado que assumia as repercussões em seu meio.

Na fala dos filhos em entrevistas fica clara o desejo de transformar e realizar através da arte, mas a dificuldade de sobrevivência a partir dela. Este é o grande dilema, o trânsito do artista mediante as funções que assumem; e vão além de mero produtor, em sua insistência em permanecer e penetrar no campo artístico são sempre marcadas por conflitos e complexidades para entrar no mercado. Waldir em sua singularidade escapas às determinações, faz seu curso de correspondência, trabalhou como assistente de direção, atuou como ator, e não se limitou por todas as suas dificuldades por ser um ator negro; encarou os modos de funcionamento das instituições da época, partiu para instituir forma de saberes e fazeres.

Assume as tarefas e os deveres estratégicos como auto-organização e eficiência, e isso é percebido como talento entre os filhos. Demonstra uma consciência diferente, e faz a diferença nas linguagens e montagens feitas no filme, essas que provocam processos de mediação, faz-se entender Castoriadis quanto ao recurso da imaginação para se repensar o já estabelecido, por autogestão e autonomia.

Monta uma empresa, onde sua filha trabalha junto, mas com o fim da Embrafilme vai para o sul para tentar a vida por lá, uma cidade pequena como as mesmas semelhanças estruturais do Rio. Inicia o projeto do seu segundo filme, *“A noite do Amor”* sobre a colonização e a escravatura; ele faz um paralelo com a ideia de carnaval para falar das questões do mundo atual, ressaltando a importância da cultura popular, o roteiro chegou a ser encenado como peça teatral no João Caetano, mas não conseguiu acabar e realizar, como uma grande tristeza, Lelette deseja que esse filme seja realizado ainda, e esperam conseguir apoio. Em *“Clovis no carnaval da Zona Oeste”* feito em 16mm, espera um processo de restauração do áudio, para que haja acesso para todos. *Encontra-se desgastado, sem áudio e com imagens lindíssimas e muito interessantes* (fala de sua filha em entrevista no dia 26/03/2021). Deixa todos os materiais com Lelette até ser acometido pela doença que o interrompe em suas experiências de invenção e produção, finalizando um ciclo para iniciar outro, pautado na trajetória do artista e suas realizações.

Tornam visíveis seu esforço em atrair e fazer acontecer estruturas, pessoas e locais, como se fosse uma busca de verdades, de camadas contidas em si. A sua subjetividade é um movimento que representa liderança e cooperatividade ente os pares em prol da realização, que soma a força da imaginação e o seu imaginário como fossem janelas abertas para um tempo, e rota de fuga desse que nos aprisiona. Faz-se pensar uma nova sociedade brasileira

como um espaço e território contido a algo maior, e ao um sentido de ser humano e produzir humanidade. E aqui em uma visão contemporânea pensa-se sua obra e trajetória como um lugar alcançado, não por puro efeito de repetição ou tradição de exaltar o patrimônio do bairro; mas por pioneirismo de participação e criação de circuito e circunstância de artes, como se estivesse de fato conectado com a cosmologia maior do próprio planeta, para pensar as diversidades e as pluralidades. Temos em sua insistência uma parte da zona oeste afetiva e singular, um referencial e celeiro para se pensar o projeto de autonomia defendido por Castoriadis, e que aqui é destacado no início da chamada do capítulo desta sessão. O movimento de ocupação parte do poder de escolha e de decisão, com a construção de conexão de redes locais e personagens que precisam ser afirmados no presente, e trazidos como presença, ainda que seja por mistura e perda de fronteiras, entre tempos e sem linearidades; que funcionam como exposição e lugar de fala. Que a condição da arte oferece quando legado herdado fica à disposição de seus filhos agentes, faz do humano ir além de um tempo de existência, alcançando a própria eternidade indo além do gesto. Arrisco aqui em dizer que esse é o poder do ato criativo, e a obra como produto da criação, potência que faz multiplicar e fomentar vida e vicejar a esperança aos viventes como descoberta do lugar do sensível, e da sensibilidade.

A identidade do artista continua no entrecruzamento de fronteiras, ente um lembrar e esquecer, entre entrar e sair das evidências, como representação e mediação. Nos faz experimentar a aventura desta figura que delinea o espaço através da sua singularidade, como forma de construção do “eu” e do “outro”. Escapa às determinações de um bairro, amplia seu campo de atuação e marca o seu território por suas realizações. Cito Basbaum para ajudar pensar sobre o artista:

É sempre interessante quando se percebe a arte a se aparelhar com um tecido poético-institucional que incorpora em sua prática dimensões não discursivas de linguagem; tais situações não são frequentes, de modo que quando ocorrem merecem atenção e um olhar cuidadoso (BASBAUM, 2013, p. 75).

Em debate da *live* Prof. Dr. William Vieira torna claro um objetivo produzir um movimento de cinema de zona oeste com mostra e exposição onde possa reunir e celebrar a importância do cinema como patrimônio físico e simbólico, onde pudesse reunir os cineastas e os realizadores de cinema na zona oeste como um festival, como imaginação e técnica de descoberta de si. Uma *história de sucesso* como indica a historiadora Angélica de Angelo: “*O que é um sonho? Waldir sonhava com o cinema e com aquele mundo mágico. Ele queria que*

o nome dele aparecesse nos créditos.... Nossos sonhos são cosmopolitas, se você dá acesso aos talentos da região para onde isso vai? Onde vamos? Não tem limite” (16/11/2020).

5 ALINHADOS: POR UMA REDE COLOBORATIVA

Sertão e litoral pertencem a universos distintos. (...) Baile perfumado caminha na direção oposta. Não há mais sertão como cosmo fechado, lugar isolamento. Tudo circula, se inscreve em circuito de troca. Sertão e litoral revelam suas conexões sinalizadas por produtos variados, ...da sala escura do cinema da cidade ao cineasta que filma cangaceiro em pleno sertão.

Ismael Xavier

Para compreender as novas formas e as novas ideias proposta por artistas e em sua criação, uso também a imaginação para aguçar a percepção; e acessar o lugar ocupado no imaginário pelo papel do artista sobre o campo de atuação na constituição da subjetividade. Ação e intervenção para se compreender o deslocamento como constituição da sociedade. O cinema fruto de relações entre rede de efeitos, o cinema relacional. E até que ponto elas são originárias e de onde partem, e quem as acolhe define o percurso. Esses posicionamentos apoiados em Castoriadis provoca segurança, pois tudo dele gira em torno da imaginação como elemento fundador e norteador de seus escritos sobre o imaginário social como dimensão onde se institui as texturas, as fibras, as tessituras do real compartilhado, com o limite das mônadas psíquicas que delimitam a construção da identidade, e o uso do imaginário como interação.

A mônada é um estado da psique humana que interage com tensão como fundo, enquanto extrai aquilo que lhe faz abrir-se ao outro quando se rompe ela autocria-se. Por isso Castoriadis entende que as determinações biológicas da vida não servem para reduzir ou determinar o lugar da subjetividade. A natureza é o primeiro estrato, estágio ou o pré-social do ser humano, a base para o agir criador. Forma uma relação de interdependência e complexidade entre sociedade e psique por seu percurso expresso na capacidade de criação que não pode ser vista por lógica ou racionalidade. Psique e sociedade possuem interdependência, mas é a autonomia e a imaginação que vão construir a sua socialização.

A composição sócia histórica do indivíduo é onde se dá a concretização do instituir-comunicante, é um metalugar de significados instituídos que tecem uma rede, um imaginário social, os símbolos, os significados e as instituições; onde surge o indivíduo social, eu seu *legein* e *teukein*, ou seja, os modos de pensar-comunicar e do seu fazer, respectivamente. Como um propósito subjetivo, e unidade de um projeto e atividade reflexiva e deliberativa que é o viver a vida, partir não de um tabula rasa que está sempre recomeçando. Mas conta com uma base já instituída pela linguagem. Esses estudos apontados nas obras de Castoriadis são embasamentos para se pensar as mediações em circuitos de funcionalidades com o campo de atuação.

A imaginação como elemento condicionante da criação e com potencialidade de alterar e inferir na formação da subjetividade; serve para a socialização da psique do homem, e por fim determina o projeto de autonomia. A premissa castoriadiana prevê uma iniciativa, e por isso a interação como chave para compreensão para as visibilidades produzidas pelos seres humanos enquanto usam a imaginação como experiência e ato de estar sensível, como ação de criação a partir da psique do ser vivente, que faz movimento como intenção. Intenção é o estado de afetar-se humano, desta maneira ele se diferencia ao estar ligado a um modo de criação representativa; mas em um movimento de criação de sentido para si como finalidade, autocriadora de si, compreendendo a si próprio como resultado dessa dinâmica (BASBAUM, 2013, p. 239).

No Programa, durante as aulas das disciplinas *Entre arte e Ativismo* e *Por uma sensibilidade cosmopolítica*, ampliei o meu campo imaginativo. Recebi um convite inconsciente e consciente para inventar, pensar em um novo instituir. Procurei fazer a ponte com a pesquisa, e usar como mecanismo de imaginação e experimentação teórica e metodológica aplicada na escrita desta pesquisa. Usei a problematização sobre o que e como se processa a construção das relações por um conceito de autonomia e imaginação; e a reflexão sobre as constelações de sentidos obtidos a partir de uma visibilidade. Queria experimentar a liberdade da disciplina na condição expressiva da arte contemporânea, buscar atração e efeitos em experimentações de curiosidades. Qual imagem surgiria das trocas feitas em relações? E como elas se davam fortes constituídas por elos frágeis, mas potentes? Estabeleci um ambiente sensorial e conceitual, que me puxava a investigação de forma mais ampla os parâmetros de formas de agenciar; o contexto em estágios sintomáticos e emaranhados como se fossem processuais atos de criação que alinhassem as dimensões das relações das práticas dos cineastas. As relações sendo examinadas e imaginadas por modos de se fazer comunicar e do seu fazer como comunicação e fabricação de subjetividades. Imagino

que ainda posso estender essa prática pós-pesquisa, explorar o conteúdo adquirido para motivar reflexões a partir de experimentações de plásticas e de sonoridades que deliberem relações. São proposições abertas e agregadoras, necessárias presenças todo tipo de relação.

Trago a experiência como parte da metodologia, uma proposta de jogo de simultâneas coincidências e cuidadosas escolhas, com fios de linhas coloridas, como riscos inesperados, e com agentes que buscam vários tipos de conexões que oferecesse a forma plástica, fruto do processo de criação: Alinhados não se explica, se explora zonas do ato criativo, ao ritmo, ao movimento de passagem, e o limiar do ato de criação; como um labirinto a ser percorrido, como jogos de linguagem, clichês, provérbios e ditados contido como um ato de pensar. Como um grupo de trabalho os artistas que se deslocam no espaço para filmar, e são deslocados; e fazem deslocamentos no público, que assiste e recebe as interferências. Revelam riscos, dobras e conexões como o mundo, assim como agem em circuitos e em relações. Deixam vestígios, notas e são notados. Articulam passagens, unem pontos concluem etapas constroem eventos e suas mediações.

Como gesto para se pensar a relação práxis-tekné-poiesis; reflexão sobre as proposições do inframince, para descortinar a invisibilidade combatida por obras e cineastas, como exaltação a importância da autonomia. O andar e caminhar do sujeito na própria cidade como instituição imaginária, por uma sensibilidade que exige uma lógica e intelectualidade sobre o controle das pulsões do sujeito; um gesto não natural. Propõe-se repensar a condição solitária do sujeito sem meios de realização, um movimento local, um deslocamento e algo superficial e infrafino, mas com potência latente que se desperta quando se percebe o papel do artista em suas diferentes frentes de atuação.

Parte do trabalho final das disciplinas, que acreditei como proposta para articular uma maneira de pensar a organização interna do cinema relacional que vão além das dimensões sociais da produção; uma tentativa de tradução imaginária das percepções provocadas nas ações dos cineastas ocupando o território. Um espaço como metalinguagem para se pensar as subjetividades reflexivas e deliberativas na filosofia de Castoriadis como potência de interação criativa onde a inteligibilidade não é tomada por uma ocorrência em si, mas uma forma de socialização. Essa que faz o sujeito se abrir para o outro mesmo sobre tensão:

A sociedade, se em relação a psique; o diferente, se em relação ao igual; o coletivo anônimo, se em relação ao indivíduo; a teia de instituição e significados instituintes que ancora a criação do sujeito socializado, se em relação à clausura do estado de fechamento (SANTOS, 2019, p. 223).

A inteligibilidade como estrutura e camada mutante e mutável que torna a dinâmica da criação uma sociabilidade, um encontro solidário, como duração de convergência e de afetos.

O cinema resultante de ações comunicativas e ações instrumentais entre seus pares e coletivos, operam em tempo real com estratégias sincronizadas neoliberais de intensificar a produção material e afetiva para a formação um consumo mecânico e controlado, próprio da economia da cultura. No caso eles fundamentam a produção de sentidos e significados a partir dos processos simbólicos iniciados, como alteração no imaginário social encontrado e como a criação de outros. Alinhados se explora aqui para pensar a contaminação do ambiente possível por traços poéticos, por deslizamento entre setores como acontecimentos artísticos em instituições, provocando a reinvenção de papeis e instancias.

Busco a intercomunicabilidade universal do cinema como objeto-relacional e as condições de agenciamentos como imposições na esfera cultural, simbólica e seus processos conscientes e inconscientes. O desejo declarado do cineasta Clementino Junior pela formação da *rede colaborativa* também é algo comum às práticas de ocupação como logística de provisão de Marcelo Gularte ou Rodrigo Felha entre outros. Entre tensão, escolhas, comunicação, curiosidade, riscos, etc. percebia que a ocupação do espaço físico, geográfico, mental, imaginário e político pode ser percebida pela poética das relações estabelecidas entre pessoas que buscam; e fazem ao ocupar o lugar, e cenário.

Esses artistas que tentam cumprir as exigências e os protocolos de produção, distribuição e recepção de suas obras pensam o cenário da independência do cinema independente em relação às tecnologias de produção e circulação. Acionam aberturas em nossas mentes comum movimento de cumplicidade, não discursivo, mas experimental.

Como em um *continuum* essa questão não se encera aqui, pois trata-se de um campo e área de atuação por cineastas que vem sendo ocupado por uma militância enquanto produzem estruturas alternativas de mercado e circulação, enquanto aproveitam a onda de editais, leis e patrocínio que aparecerem. Partem do que está instituído para usarem de imaginação e proporem o novo, alteridade e diferença. Alinhados sugere o invisível o tecer das teias de significado existencial assim como os cineastas tornam o cinema e arte contemporânea visível.

A atividade-instalação foi um convite a uma vivência como proposta sensorial e tátil que me faz lembrar as proposições de Oiticica, que fez parte da minha trajetória de pesquisadora enquanto observava o potencial que era estabelecido na presença dos contatos que firmavam os cineastas entre parcerias. A instalação sugere entender o processo de socialização da psique do homem enquanto vivente em níveis de atividade de reflexão e de

atividades deliberativa, ele o sujeito com ser social e histórico, não está condicionado a sua psique ou sua estrutura corporal. O indivíduo acontece na sociedade e com sua capacidade radical de se importar ou propor alterações e imaginar, ocorrem em níveis de subjetividades.

Uma tradução inicial como jogos surrealistas para fazer pensar o campo relacional como efeitos dos encontros por infiltrações, em toques sensíveis e afetivos; que ultrapassam às singularidades para uma poética de ocupação dos espaços. Pensar a possível transformação a partir dos materiais fugazes como elementos de criação, que está sujeito ao coeficiente de determinação do artista como auto da criação.

A instalação como objeto instituído aproveitando as estruturas instituídas sugestão de reflexão sobre as energias dispostas, habilidade para investir, capacidade de questionar o instituído e as instituições, atividades de sublimação. Esses para Castoriadis são pressupostos metapsicológico para a constituição da subjetividade. Um propósito de usar a imaginação no movimento de ocupação protagonista e territorial que traz em sua potência a ativação daquilo que há de singular na forma radical de pensar o presente, interno e guardado de forma oculta que vai ocupar o externo com sinal de ruptura e ao mesmo tempo proposta de invenção.

Usei a semiótica de Peirce como fundamento para se *pensar que o determinismo do signo pelo objeto é semelhante à determinação do interpretante pelo signo* (SANTAELLA, 2005). São ordenações invisíveis e frágeis que são determinantes para a realizações das obras que expõe a ética como parte da lógica de Pierce. Exponho assim o processo de produção da teia ou da rede colaborativa de forma concreta e poética. Mas mais a frente faço um quando com exemplo de parcerias.

Propus aos meus alunos trabalhar com linhas que eram jogadas em direções diversas (ações com finalidades ainda como espontaneidade) para que pudessem simbolicamente ocupar o espaço físico por autonomia própria; da mesma forma que fica estabelecida um link nossa imaginação de formação de comunidade e coletividade. *“Os fins gerais estão no modo do ser, e qualquer coisa que coisa qualquer possa ser ele também é um signo”* (SANTAELLA, 2005).

No fim, percebe-se que autonomia individual se dá pela autonomia social. A atividade ficou pouco tempo, fui obrigada a retirar, pedido da direção, pois gerou um desconforto, estava no meio do caminho, impedia que as pessoas vissem... frases surgiam, mas não explicavam. Eu entendi que explorar o espaço institucional era algo proibido: *Menino, ai não! Ai não pode!!! - Frase retirada do curta B.O.S.T.A., de um dos personagens*. Alinhados foi uma atividade que se explica e se explora, apesar de um estabelecer um modelo evidente, é acontecimento como organização interna. *“Buscar a dimensão sensorial própria da*

experiência do contexto como processo, tendo a montagem de situação e a percepção das estruturas do sistema como experiências vivências” (BASBAUM, 2013, p. 239).

O curso da ação significados pelos fios das linhas que cruzavam espaços aéreos entre as árvores ou paredes, ligavam pontos distantes ou próximos, internos e externos; repetiam-se até definir uma forma, uma rede, ou uma arquitetura sensível e delicada que traduziram a lógica, a ética e a estética como é a proposta de Pierce. Esta experiência me fez estudar a tríade: signo, objeto e interpretante; como um enigma para se ler como formas de representação dos pensamentos. Muitas vezes os estímulos chegam até nós de forma sutil, amena, como infiltrações chamam atenção para serem percebidas sensivelmente.

A coordenação do ato de filmar é tão importante quanto o desejo de continuar e trabalhar em equipe, para um agir e um viver-juntos. “Alinhados” foi a atividade experimental que causou impacto por alterar a rotina de uso dos territórios das escolas, onde sou professora. A proposta como experiência sensorial de produção de imagens a partir das linhas que se jogam, se acolhem e envolvem e repetem; promove efeitos como ferramentas para se pensar a orientação do homem como presença e produção de sentido, a partir de algo inicialmente espontâneo e aparentemente desconexo ou planejado e performático.

Mas em um totalizante emaranhado de fios que envolve com camadas repetitivas, e faz aparecer as formas, por suavidade e através dela por transparência; se intensas e regulares repetições a forma afirmar, e corta a indiferença, rompe com os limites fisicamente impostos, legitima a ação de autonomia para um campo estético, ético e político mediante a atuação e produção coletiva. São resultados de experiências observados por quem participou, são ganhos para se pensar a imaginação, o imaginário, a criação e a instituição em seus diversos elementos e desdobramentos, conforme Castoriadis embasa esse trabalho e em seus estudos.

O espaço de criação formatado pelo espaço de trocas coletivas ou em pares, a obra como fruto do gesto. Os signos presentes como símbolos de protagonismo de ocupação técnica e por imaginação. Os filmes, as imagens, as equipes, os roteiros, os locais de filmagem. São cenários constituintes e formadores de uma funcionalidade, com um objetivo e uma preocupação de onde vai dar tudo isso. Como produtor de saber e construtor de um homem ativo na sociedade, que realiza trocas entre seus fazeres e agrega valores; um Aluno joga a linha e outro recebe, um cineasta marca o encontro e outro concorda e inicia uma rede e ou teia.

A prática constitui o desejo de reflexão sobre o evento de fazer cinema na Zona Oeste, e que permitir pensar como a combinação criativa de possibilidades, ou seja, como canais de expressão de sentidos. Estética, ética e lógica em cada aluno sujeito, como núcleo irradiador

de sentido de quem estava no controle funcionaram como reguladores. Então a ética é a lógica de ser localizado na estética como expressão da força de sedução ou atração capaz de gerar signos.

Uma lógica de esta alinhados pela produção artística era mais visível do que a lógica de mercado. Uma técnica que lembra o automatismo surrealista, apresenta a criação de modo coletivo, aberto e aleatório, como em um processo de anulação da autoria individual que conecta o ideal do grupo; em prol de dar forma e força ao *cinema relacional*.

Cinema organizado por fruto de ações colaborativas horizontais em formato de baixo orçamento; cinema independente e alternativo em relação a algo ou a alguém por sua origem histórica. Assim também denominado por fazer contestação/oposição ao modelo industrial de produção pelas escolhas das temáticas e representação que trazem à tona. “Conjunto de práticas, valores e representações de um determinado grupo de atores depende do posicionamento que eles ocupam em relação aos seus outros” (OLIVEIRA, 2016, p. 57).

O autor leva em conta a conceituação de campo dado por Bourdieu para se aproximar da definição ao cinema relacional. A quantidade de espaço com oferta de lazer e de trocas de informações culturais são desafios reais e não imaginários. Enquanto em um bairro não existe nenhum teatro ou sala de cinema, como Santíssimo, espécie de bairro dormitório, há outros, como a Barra, com várias opções como clubes, centros culturais, teatros, cinemas, faculdades, etc. As oportunidades alternativas para reflexão sobre o processo de construção social de subjetividade e de identidade perpassam pelo exercício de autonomia e de soberania do indivíduo, ao que lhe é estruturante e ao estruturado (BOURDIEU, 2007).

Uma realidade que é um constante desafio para os sujeitos que optam pelo caminho da fruição e da sensibilidade para entender o conjunto de causas e efeitos: Ou as causas próprias ou outra gestualidade alternativa representará o direito de intervir, de olhar, de classificar e de separar resultam na expressividade como linha de fuga, onde a vontade não se preocupa mais com o objeto e sim com o projeto, o desejo e a intenção (ARENDRT, 2000). Segue-se a seguinte prerrogativa para se entender campo:

A forma das relações que as diferentes categorias de produtores de bens simbólicas mantêm com os demais produtores, com as diferentes significações disponíveis um dado estado do campo cultural e, ademais, com sua própria obra, depende diretamente da posição que ocupam no interior do sistema de produção e circulação de bens simbólicos e, ao mesmo tempo, da posição que ocupam na hierarquia propriamente cultural dos graus da consagração, tal posição implicando numa definição objetiva de sua prática e dos produtos dela derivados (BOURDIEU, 2005).

Um desejo ou pulsão para pensar o cineasta como artista mediador, transformador de matérias, alquimista; e o ato criativo das filmagens como modulador dessa matéria e ação que dá forma intermedia responsável pela ligação e transformação da matéria pensamento, matéria ideia, matéria bruta que se tornará um trabalho de arte. Que servirá para pensar o processo de pré-produção dos filmes, um rompimento com a escultura tradicional, uma instalação que investiga as inferências mínimas que podem modular o campo de cinema. Traz a questão da singularidade do artista, ele como intermediário e mediúnico, que procura um caminho como se fosse um labirinto a ser percorrido; um articulador entre zonas: As ideias vagantes como um lado nebuloso, e de outro a obra em estado bruto, o filme. Zona para se pensar o ser social e histórico; o espaço indefinido do desejo de filmar sem garantias, de se jogar muitas vezes, campo de experimentações possíveis, e zona geográfica por transcorre pelos bairros e ignorar fronteiras.

A teia, a malha ou a rede de forma concreta nos remete a própria forma da semiótica peirceana. Fundações lógicas que interferem na linguagem formam resultante da ação humana é também uma forma de pensar o grau de envolvimento que o homem tem consigo mesmo e com outro, enquanto vive coletivamente. Como Autores e autoras de obras em diálogos visíveis, em *interconexões e transconexões* que oferecem instancias específicas para circulação e reconhecimento das obras. Fortalecem e trazem para o presente a importância do pertencimento como irmandade, amizade, companheirismo ou profissionalismos para reivindicam um espaço no campo do cinema independente, como também frente ao cinema brasileiro, ao mesmo tempo que questiona as estruturas de poder atual. Nas *lives* conversei com os cineastas ou quem fez parte do processo de execução e realização da obra. Os encontros exaltavam o cinema da Zona Oeste como proposta de entender os afetos que condicionavam o surgimento das obras, mas perceber os protagonismos em coletivos ou agrupamentos e as lideranças que se destacam de forma a viabilizar a produção dos filmes. Um cinema relacional por se opor ao modelo industrial e ser amplamente disseminado; e heterogêneo por ser agregador e funciona de forma horizontal, com essas lideranças interagindo e os fortalecendo. Além de tudo multidimensional por ser tratado em diferentes eixos de existências enquanto sua própria estrutura de produção.

Um grupo do “zap” foi criado para que eu pudesse conhecê-los e marcar entrevistas. De repente percebi que ali era um espaço de conexão e troca de experiências. A rede estava estabelecida para a pesquisa, formulários foram coletados. E não apenas para essa pesquisa, mas de forma que eles pudessem se informar e terem a dimensão da importância do trabalho deles. Envolvidos, conectados aproximados, formatados por uma ética subtendida nas

mensagens que trocam. Novos cineastas podem chegar, produtores que se relacionam com a vida na Zona Oeste que formam um circuito próprio para consolidar o que normalmente eles não podem contar: circuitos oficiais que o fazem existir. Então criam seus circuitos próprios em instancias próprias, o que oferece o caráter de ser multidimensional e *continuum* de um cinema independente em processo de auto definição.

Como em um jogo de forças, onde tudo se torna acessível se pago, quase nada é disponibilizado de forma gratuita, a demanda entre o espaço público e o espaço privado, constituem marcas do processo de construção social em desigualdade e de oportunidades; e como mediação ou exteriorização em gestos, ora em intervalos e reversos vem se provocando uma intervenção cultural nos espaços da Zona Oeste do Rio de Janeiro de forma autônoma, sem ou quase nenhuma presença do Estado, e o cinema é apenas uma delas.

As relações afetivas e de afinidades pessoais que tem peso na formação de equipes vem colocando em prática um a gramática de compreensão e solidariedade. E que influencia a conquista de um público modesto, mas com chance de se tornar fiel e presente. Tradicionalmente o filme documentário é um desafio ser explorado comercialmente e as ligações afetivas constituem um mecanismo de interesse para a formatação desse público que faz fortalecer este cinema. Na perspectiva de perceber a zona oeste pertencente ao um contexto de um movimento maior, em que o cinema sai na frente como libertador e subversor da realidade; busquei dados que apontam as condições físicas, e a trajetória territorial do cinema relacional, multidimensional e num *continuum* enquanto processo de crescimento, como patrimônio, ícone símbolo e representação de memória afetiva, na cidade do Rio de Janeiro. Foi interessante observar o legado de ocupação nas décadas anteriores, para perceber que a situação atual oferece a possibilidade de tratar como herança ideológica a importância da presença do cinema como desenvolvimento afetivo e social para seus moradores.

Pode-se explorar o sentido coletivo de se “viver-junto”, mas como também perceber a produção dos filmes a partir de um sistema de cooperatividade em redes, como fruto de alinhamento geral, sedutores e promotores de abertura de reflexão, sem um fechamento temático ou proposital, mas compreendendo a obra como forma de instauração de memórias sociais e comunitárias. Na verdade procuro alinhar no tempo e no espaço o que Castoriadis propõe. Usar a imaginação para pensar um conceito de Zona Oeste não isolado de todo o resto da cidade, e construir uma experiência sensível que o cinema oferece a todos nós. A concepção de alinhar é a aproximação da ideia de listar como pares, envolver por laços de amizades, conduzir fios de esperança, tecer com elos de resiliência o que sutilmente acontece e oferece em formas de parceria com empatia e generosidade, com movimento de sonoridade

e cumplicidade por uma rede de colaboração, mesmo em bairros distantes. Alinhados por uma rede colaborativa na verdade não se explica, se explora na medida “que eles não podem depender dos circuitos oficiais para existir” (OLIVEIRA, 2016, p. 35).

Ao me deparar com os processos de produção da obra, pude constatar as seguintes situações:

- Produções realizadas por cineasta moradores em combinação com outros moradores e simpatizantes locais, como membros da família.
- Produções realizadas por cineastas moradores locais com parcerias com outros cineastas vindos de fora, não estando diretamente ligados com a realidade que retratam.
- Produções sobre a comunidade feita por simpatizante, ex-moradores com relação estabelecida dentro da Zona Oeste, mas estão residindo fora.
- Produções realizadas por iniciativa de grupos populares e movimentos sociais, eles próprios ou um cineasta em especial.
- Produções com as comunidades, que contam com uma equipe de organização, mais do que autoria.

Longas e curtas metragens produzidos em instituições ou por cineastas servem de análise de dados para a reflexão sobre qual poética e política de protagonismo assumem estes autores e produtores em um contexto, com seu estilo pessoal e modo visual de organizar dados. As obras como álbuns oferecem imagens como potencial de linguagem para buscar o significado na arte.

O que faz a zona Oeste afetiva ser composta por singularidades, a partir de uma autonomia dinamizada por cada um. *Zona Oeste Profunda, Prolífica, Ativa, etc.* Signos sendo propagados para descrever o potencial da região e das ações locais que fazem ser visível um conjunto de práticas e de valores, que dependem das relações construídas interna e externamente na cadeia de produção de bens simbólicos

Um movimento local, um deslocamento na ordem diária de fazer e ver o filme que chama atenção para arte e para o processo criativo. “Porém, ainda no mundo clássico, *tekhènè* é a ação intencional se desfaz o domínio absoluto da *tyche* (acaso), mas é também o que se estabelece pela ação humana, como alternativa à natureza, à *physis*” (CASTORIADIS, 1987). Este ajuda a entender o processo de mediação que ocorre na possibilidade de criação e na possibilidade de tensão de tornar real o seu pensamento, e o seu fim. Ato de fabricar ou ferramenta de fabricação, no caso específico desse texto os artistas, cineastas, obra e

atividades podem ser mapeados e analisados quanto a ficha catalográfica, a sinopse, como forma de exemplificar as parcerias.

Um movimento de conexão que já ocorre ao redor da zona oeste. Experiências bem-sucedidas, que coadunam olhares, destacam personalidades que semeiam esperança e fomentam horizontes aqui dentro, em possíveis parcerias garimpadas e desejadas; e que fortalecem o cinema independente e nacional. A exposição inicial proposta de alinhar e fazer pensar quanto as condições econômicas da produção afetam o processo, e como essa ideologia de rede mascara uma real necessidade de investimento e fortalecimento do setor. Dispositivos, de articulações e relações que são motivados principalmente pela autonomia, e o desejo de não depender de circuitos oficiais para existir.

Na Zona Norte, área vizinha temos o Cine Vaz Lobo, como símbolo e tema de documentário, criado pelo cineclubes Subúrbio em Transe, sobre a responsabilidade do professor Luiz Claudio Motta. *As produções do Subúrbio em transe, na sua maioria, são resultados de parcerias diversas, como os dos alunos do Núcleo de Arte Grécia no documentário Alma Suburbana, seja de coletivos como o Cinema de Guerrilha da Baixada, no inédito documentário, ainda em produção* — afirma Luiz, que possui produção de visualidade na Zona Norte e sempre disposto a colaborar com todos pelo Rio.

O Ponto Cine, em Guadalupe, tema e argumento do documentário “Arroz, feijão e cinema”, dando destaque ao seu fundador Adailton Medeiros. Grande articulador e incentivador da popularização do cinema enquanto elemento fomentador de parcerias; Reverencia-se Felipe Cataldo que atuou durante muito tempo junto ao “Cinema Nosso”, e ainda ensina e influencia a jovens talentos pela própria zona Oeste como Flavio Moraes e Thuam Mozart.

No Centro, o CAN - Cineclubes Atlântico Negro, tem a frente Clementino Júnior, administrador e professor dedicado e muitas parcerias. Clementino tem participação de grande evidência por suas obras fílmicas e textos escritos. Atualmente faz o doutorado em educação pela Unirio e dá aulas e áudio visual, além de atuar em algumas curadorias de festivais

Na Zona Sul destaca-se, o Cavi Borges, citado por um importante jornal como patrimônio do Rio de Janeiro. Ele tem uma produção própria de filmes, abriu recentemente uma biblioteca de cinema chamada Marialva Monteiro, como homenagem a este ícone da educação e cinema carioca, além de nos oferecer serviços em sua locadora, já tradicional que ficava no Humaitá; e Luciane Vidigal como a mais proeminente atuante do “Nós do Morro” continua com suas oficinas sendo contemplada pela lei Aldir Blanc. Lembro de Mac Niven,

morava em Copacabana que fez uma vaquinha solidária por todo Rio para produzir “Olympia” (2017).

São pessoas que acionam a imaginação como solução para se pensar uma estratégia e porta de saída com posicionamentos militantes e contestação explícita quanto as últimas políticas governamentais impostas no Brasil. São protagonismos que abrem espaços, para serem ocupados por cineastas por todo o Rio, entre outros que podem não estar citados aqui, mas compõe a força de expressão de um cinema popular. São encontros com o cinema no tempo para formar a memória-história do cinema no município. Eles sinalizam a força cultural e universal do cinema no Rio, e compõem o significado de presença (DONDIS, 2000). O Ponto cine, em Guadalupe, fronteira com a zona Oeste, foi a primeira sala popular de cinema digital, um espaço de exibição para importante projeto de formação de plateia, quando recebeu muitos alunos das escolas municipais da zona Oeste para assistirem filmes de produção local. Eu pude acompanhar meus alunos em uma sessão do filme “Alma Suburbana” (2007), de Luiz Claudio Motta. São memórias afetivas que cruzam informações e provocam conexões.

Paulo Silva também já fez vários trabalhos com Júlio Pecky e Cavi, sempre muito generoso e disponível para colaborar. Esses sabem que a fragilidade resolvida com parceria de fato é uma solução, o fato da dependência de relações de amizades e irmandades (brodagem) é resolvido com bom humor e paciência. Marcelo Gularte faz conexões diversas com outros diretores de outros bairros para realizar seus filmes. Além de escritor e músico, Marcelo reúne técnicos, atrizes, poetas e ator com seu papel de liderança. Seu roteiro como documentário ou ficção, como curta ou longa metragem conta com alguns já citados como Cavi Borges e Cid Cesar. Amante da zona oeste foi um forte colaborador dessa pesquisa pois me apresentou e orientou o meu acesso a parte dos cineastas.

Destaco a fala na *live “O cinema por eles”*, no dia 14/07/2021 de Marcelo Gularte e Carlos Maia, que serve para problematizar a ideia romântica e simplificadora de se pensar o conceito de cinema relacional. Na verdade, os conflitos e a tensão são percebíveis em suas experiências e diversidade de logística e funcionalidades

No Rio de Janeiro, é quase impossível ter lançado algum filme de baixo orçamento nos últimos quinze anos sem ter sido atravessado por Cavi Borges, o idealizador da locadora e produtora Cavídeo (GOMIDE, 2020). Esse é o comentário do jornal para sinalizar a importância do apoio e a forma de rede como se fosse um networking, um troca-troca e um ganha-ganha, mas faz parte do processo de construção de autoridades, ao lançar a ideia de Cavi como patrimônio. Cavi é uma dessas pessoas maravilhosas que confirma a existência de

um cinema independente, ou alternativo. Traz uma prática e a interação como forma de disposição de apoiar as atividades de produção cinematográfica por todo Rio, formatando um mercado. Fiz uma entrevista com ele para explorar seu protagonismo e seu desempenho levando-o a ser chamado por patrimônio carioca. Cavi faz um levantamento histórico desse cinema relacional que surge por ações e iniciativas; por formação e autoformação de vários tipos de cinema que existem no Brasil.

Assim, cinema e identidade aparecem e se entrelaçam, compondo novas subjetividades e representações, que são redes de singularidades, prática de pertencimento, como um viver em sociedade, como irmãos. As primeiras referências descritas ao termo *brodagem*, como forma de produção na relação afetiva como caminhos de ser fazer filmes, foi em Pernambuco. Mas aqui trato de um cinema feito entre e por amigos, sem fronteiras geográficas por uma lógica de produção artística, mais que uma lógica de mercado. Com a imaginação fundante e como janela para o caos. Sem ela não seria possível pensar em identidade, falar em constituição psíquica, relação sociais ou conhecimento humano. É o elo das ligações entre, *trans*, ou *inter*. Não precisa categorizar ou buscar alguma coerência, mas o peso da elaboração importa como potência de afetos e singularidades.

Parte de condições modestas, com o cinema de baixo custo viabilizados por editais, ou com auxílio estatais e em parcerias; grupo de amigos se mobilizam constantemente ou em pares que se repetem ou alternam, por trás das câmeras ou na frente. São atores, roteiristas, colaboradores na filmagem e na montagem (técnicos da câmera e do som, designers que adicionam seus olhares na fotografia e na direção de arte) vem acrescentando ao mundo da imagem, o exercício de produção de sentido como sintoma de visibilidade. O limiar de uma passagem entre um limite, que remete a outra dimensão, a generosidade e solidariedade sendo abrilhantada por essa interpretação.

A imagem técnica sendo construída como proposta, como descrição de um cinema a partir de relações afetivas e modos improvisados por condições e meios. Obras e artistas, jovens recém-chegados no mercado ou não, percorrem editais e distribuidoras; batalham mercado para manter circulação e oportunidades como formação e autoformação. “A dupla percepção da obra, em sua autonomia e em suas ligações com um campo, circuito ou sistema: Há uma outra sensorialidade operando nos corpos, a ser exercitada” (BASBAUM, 2013, p. 239).

Muitas vezes sem fazer alarde, outras vezes desejam aparecer e estar junto da grande mídia, e ainda aparecem em eventos acadêmicos. Visam festivais brasileiros e não somente. Garimpam festivais e seguem uma agenda e protocolo para elegibilidade, como a importância

do acabamento. Estão em busca de reconhecimento da crítica e do espaço junto ao território nacional, e o cinema brasileiro contemporâneo. Nesse cenário de independência essa rede colaborativa produz arranjos de um grupo que em parcerias recorrentes que busca coesão, que se assemelha-se a um grupo de amigos. Assim enfrentam questões de produções e simbólicas, como também alguns deles se destacam por uma questão utópica de cinefilia. Assim eles se inserem no campo cinema, assumem uma posição de liderança com abertura aos outros autores. Essa esfera de organização social e da forma como os projetos funcionam chamam atenção da dimensão social desse cinema, independente de seus aspectos estéticos. Alinham a lógica de produção para mercado à lógica de produção artística e simbólica.

Nos anos noventa surge a coletividade em rede e consciente em sua maioria ligada às escolas de cinema que se organizava para consolidação das políticas públicas do audiovisual e pela existência dos editais. Neste novo século outra flexibilização das relações de produções e difusão mais os avanços tecnológicos fazem surgir outros realizadores apoiados em seus movimentos descrita de si, como indivíduos e subjetividades. Eles chegam ao seu longa muitas vezes de forma estreante, e isso é bom pois inova na linguagem.

Cavi Borges ainda continua dizendo em sua entrevista sobre essa nova forma de determinação de se fazer cinema, relata o campo de atuação do artista e os desafios que tornam a rede colaborativa um mecanismo idealista para fortalecer e democratizar o cinema entre nós seus três eixos: produção, exibição e distribuição.

5.1 Rede de relações como operacionalização

Pensar o cinema como fruto de um ato criativo é pensar na operacionalização com uso da imaginação; mas também é um argumento para fundamentar a questão dos papéis do artista e suas formas de elaboração e como técnica de existir. Aproveito para pensar junto com o Castoriadis como é essa questão que transpõe limites e faz tornar possível a visibilidade. Seguindo a orientação de *inframine* e em busca por aproveitar a autonomia para se pensar o ato de relacionar em duplo nível: Criar e inventar. Em um primeiro instante a ação de inventar como se o protagonista traz em evidencia, inventa o que está oculto e faz surgir. Não é fazer por outro, mas potencializar o que pode surgir e tornar possível.

Em segunda instancia a operação de criação como ação de atualização. O artista efetua a passagem do que era virtual, que existia como potência para o atual, em materialidades

específicas e indiretas. Com essa articulação entre partes, aberturas para outras dimensões da experiência artística são criadas. Os artistas passam assumir um papel de alquimista, médium, intercessor, muito mais que ser um profissional técnico.

A imaginação primeira é radical, originário e não pode ser alterada é aquela que opera uma ação original. Tem o caráter de ser fundadora, e não subalterna ou subordinada. Ela é criadora do produto, e não o produto, é o novo. As relações entre os realizadores do município do Rio além de serem representantes, fazem movimentos de ocupar e desenvolver uma identidade e uma subjetividade; produzem experiências e vivências de formação e auto formação, como a escrita de si, reinventam-se e reimaginam-se foram das condições determinantes.

Em nossa percepção estão as obras como as de criação, formas de fabricação, o registro do gesto, formas de invenção de um mundo comum que serve de partilha, que serve de espaço da comunidade, com do direito e o dever de questionar de qual humanidade. As relações com atitudes ético-político, atitudes econômicas, que fazem parte das escolhas dos realizadores. Um sujeito autor interagindo e formatando um sujeito coletivo, que passa a receber as obras como destino e rota de apreciação.

Para finalizar esta seção apresento um gráfico que traz as relações dos atores analisados e observados. Matriz de relações que existem ou já existiram entre os pares de realizadores do universo dos indivíduos entrevistados. Vale ressaltar que esses vínculos, especialmente os pessoais foram preenchidos a partir das declarações dadas à pesquisadora pelos entrevistados, e, portanto, correm o risco de estarem incompleto. Segue a tabela:

Tabela 1 – Matriz das relações entre os cineastas

	M. Gularte	Cavi	Paulo S.	Clementino	Sandino	Cid César	F. Cataldo	Kaká T.	Paulo G.	Rozzi B	Lu Rocha	Sandra L.	Paulo G.	Magno	Julio P.	Nathan r	Jupy
M. Gularte		D															
Cavi	F		D, F														
Paulo S.															D, A		
Clementino					D-A- E-F												
Sandino			D, C														
Cid César	F, B																
F. Cataldo					B, F												
Kaká T.																	
Paulo G.																	
Rozzi B																	
Lu Rocha																	
Sandra L.																	
Paulo S.																	
Magno									F								
Felha																	
Roberta																	
Rimes													A		F, E		
Drica															F, E		
Zé José																	
Matheus																	
Gisele																	
Taina																	
Tayna																	

Legenda: (A) – Direção; (B) – Direção/montagem; (C) – Direção/fotografia; (D) – Direção/roteiro; (E) – Direção/produção; (F) – Produção/produção; ■ - casamento.

Fonte: A autora, 2021.

5.2 Antecedentes... Estruturas e vivência plural e não linear

Em jogo aqui estão as possibilidades, mas também as dificuldades, de perceber a promessa que a arte contemporânea tantas vezes formulou: A promessa de transformar nossa relação entre si, não em um plano ideal, mas dentro de um campo aberto e problemático de interação social no mundo...funcionam como normalizadores dispositivos dentro dos conjuntos de regras de uma economia financeirizada.

Brian Holmes

E nas últimas décadas, a trajetória do cinema como signo e ocupação visual e movimento sensível na parte Oeste da cidade do Rio de Janeiro é formada por um conjunto de experiências que vão além da inclusão física desses nos shoppings. Como em um movimento de viver na cidade, por afecção própria e como autoexpressão, as ações dos cineastas rompem o silêncio, querem ser escutados e tem o que contar. “Na verdade, as afecções somáticas e psíquicas não ocorrem de forma separadas, formam um composto humano, pois é um somatório que vale pela determinação e potência” (VALLE, 2018), acionado pela imaginação, que produz o sentido que não precisa ser automático.

Traçar um mapeamento do uso do cinema como linguagem, espaço físico e perceptivo é uma maneira de descrever as identidades e seus repertórios que surgem de relações éticas, estéticas, jurídicas e políticas. Marcelo Gularte nos deu a informação da importância do Padre Miguel, e faz a passagem para falar sobre a importância do padre, pouco comentado.

A zona oeste não é homogênea. É um território muito desconhecido da sua produção, mesmo querendo fazer um mapa a gente sabe que existe muitas lacunas. Falando de zona Oeste, da História da Zona Oeste, é muito difícil de fato represá-la. O que acho interessante na História da zona oeste em geral, e na história do cinema nacional, onde tangencialmente a zona oeste tem uma relação muito rica participação. E não pode passar em ledas nuvens. Por que estou falando isso? Porque Miguel de Le Monchon, indo da França no início do sec. XX, vem para a Matriz Nossa Senhora da Conceição, na praça de Realengo. Esse padre tem uma importância enorme e muito grande para o cinema nacional, porque foi ele um missionário, o primeiro cineasta do subúrbio. Foi ele que registrou o cotidiano, porque o cinema nessa época era uma câmera de observação. Ele registrava o cotidiano da região e depois ele exibia no cineclube que ele criou, adjacente a paróquia uma sala de exibição que ele completava a sessão e como filme de cinema mudo. Até que certa vez ocorreu um assalto na igreja e levaram uma verba resultado de uma caixinha, para sanar essa dívida, ele teve que vender todo equipamento do cinema. A gente está falando de um território. Na história da zona oeste, este indicio

do acontecido foi conseguido de um contato com o Prof. emérito Carlos Venceslau, da Castelo Branco. A zona oeste tem uma relação fundamental com a história do cinema. O padre Miguel é um marco da região, e recebeu o nome do bairro. Além de cineasta, é um educador (GULARTE, 14/07/2021)

Os palácios cinematográficos, enquanto espaços físicos e símbolo, também fazem parte de um movimento de ocupação, sendo esses transformados em igrejas, e estabelecimentos comerciais, com outra finalidade de uso. Ainda assim localizam materialmente e simbolicamente o objeto e projeto: cinema. Por exemplo, o palácio Campo Grande é um desses prédios antigos, pertencentes a uma memória involuntária ou o por um momento de não gesto, ou seja, como resultado do uso do espaço, aqueles que frequentaram a sessões de filmes convocam lembranças, como explica Agamben (2015).

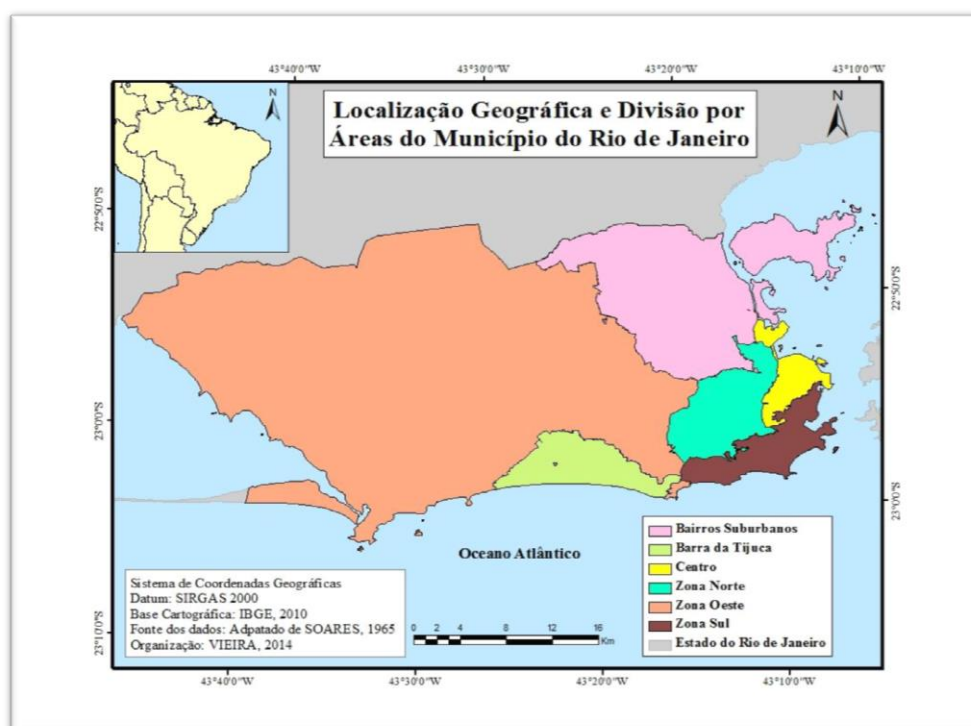
O cinema como opção de diversão e entretenimento, alguns conhecidos como Poeirinha, em Santa Cruz. Em todo Rio de Janeiro os palácios cinematográficos soam como testemunha física das transformações na cidade do Rio de Janeiro, e descrevem as cenas de uma cidade em transição nos primórdios da contemporaneidade como patrimonialização e colecionismo ações que apontam um movimento de identidade e memória (BESSA, 2013).

Em uma ação de militância e resistência por escolha, o professor e morador William vieira transforma sua dissertação “De cinema a igreja: a memória do Cine Palácio”, em 2009, em livro. Um gesto que dá forma ao desejo de salvaguardá-lo como patrimônio, o maior cinema da América Latina, até a sua compra para ser utilizado templo de igreja. O reconhecimento do cinema como bem patrimonial que inicia um caminho com ramificações acerca da história própria e da memória do bairro, noticiado e proclamado bem maior pelos jornais e moradores da época indicam a arte do viver nos subúrbios dessa cidade é necessário vencer o desafio de ir além. Ele é um vitorioso que ainda proporciona exhibições de filmes no coletivo de educação popular Margarida Alves. Na verdade temos os trabalhos acadêmicos cumprindo sua missão de resistência e militância a partir da educação, da cultura, da comunicação e pesquisa científica.

Encontrei um estudo com subdivisão entre Zona Oeste e Barra da Tijuca e Zona Norte e Bairros Suburbanos (os bairros suburbanos da Leopoldina, Linha Auxiliar e Rio D’ouros). Achei interessante por ser a Barra da Tijuca, formalmente pertencente à Zona Oeste, mas as suas características quanto à história de ocupação urbanas são diferentes e, também, pela ocupação de estabelecimentos cinematográficos como circuitos que narram a realidade. Apresento o Rio dividido por áreas comuns no uso do território da cidade com a instalação de cinemas, isso facilitar entendimento à complexidade de nossa realidade atual, da zona Oeste.

O mapa é muito diferente do que é oficialmente visto, mas oferece a percepção do problema da locomoção e distribuição nos espaços. Importante perceber a dimensão do cinema independente enquanto alternativo à ausência de projetos educacionais e políticos. É um processo de experimentação de imaginar através do tempo através da imagem, o território marcado. Uma relação espaço/tempo, um dever anunciado e constatado do conjunto construído para o legado. São poros, lacunas e intervalos que participam da existência das pessoas ao seu redor. Ponto de respiração e motivo de inspiração e recorrências a processo de subjetivação. Que influi no processo do sujeito criador e que embasa a visão da arte como um projeto, fruto de um processo. Afinal a partilha do sensível dá a forma a comunidade, para o uso da imaginação como encontrei em Castoriadis, percebo esse conjunto comum determinante e como afeto às histórias dos cineastas.

Figura 6 – Localização geográfica e divisão por áreas do município do Rio de Janeiro



Observei a distribuição dos números de salas de cinema em momentos diferentes entre os anos de 1905 a 1994, em um tempo anterior a essa pesquisa atual. Nesses dados imagina-se a potência que existe nas relações de parcerias, como porta de saída para a escassez e a disparidades dos números quanto a presença do cinema de forma física. Para um resultado mais específico dado a complexidade da questão, a autora recorre ao mapa de Correa (2003) para visualizar os usos da terra urbana, como por exemplo, o distrito central de negócios, as

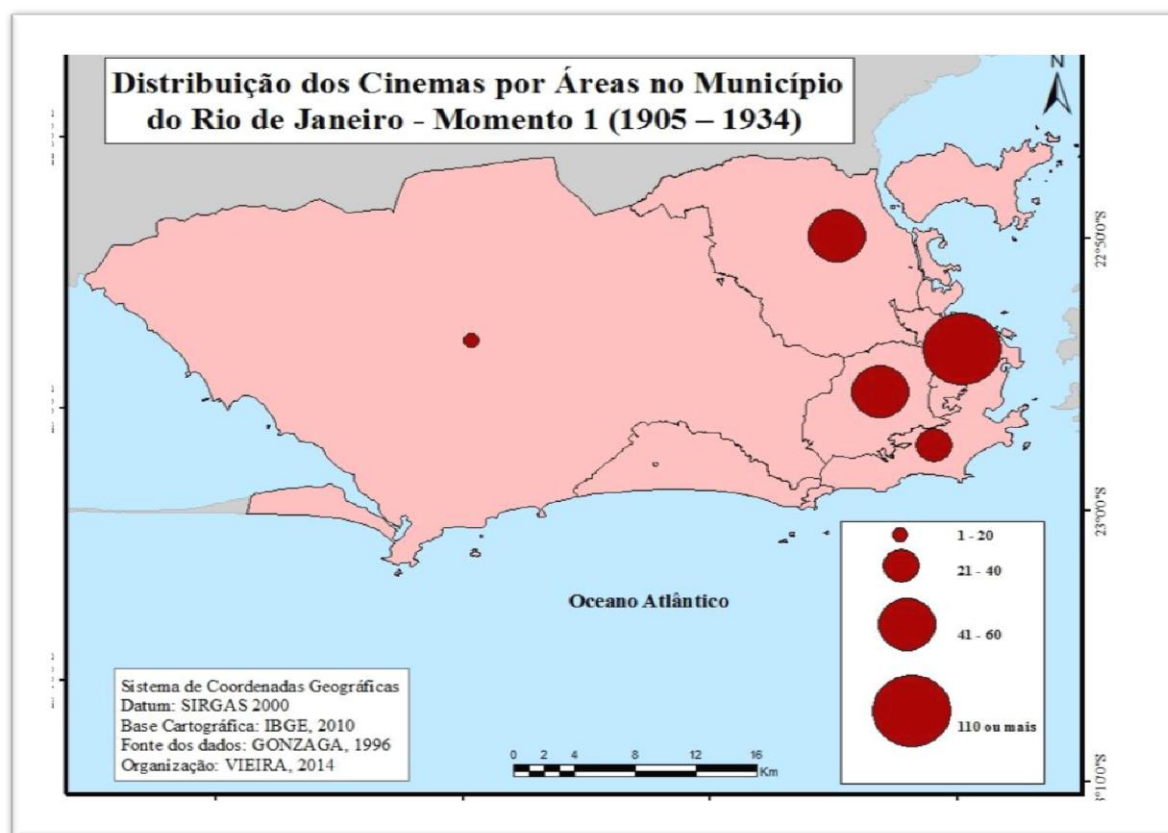
áreas industriais ou sociais, e neste caso a existência do cinema como mecanismo de visibilidade. Bem verdade que o mapa é um utensílio e mutável, e por isso apresento aqui para entender e visualizar a relação Zona Oeste em profundidade e extensão. Nele podemos ver a Barra como parte dessa região geograficamente.

Nos próximos mapas¹⁰ observei a distribuição das salas de cinema na cidade do Rio, no espaço e no tempo determinado na pesquisa (1905 a 1994). Interessa entender a importância deste, em relação como momento em que vivemos para ressaltar a função do encontro como política de busca de popularização do cinema. Na visualidade do mapa percebe-se a desigualdade de presenças e ofertas de espaços ao longo do tempo, lembrando de um caminho já percorrido, que provocaram destinos.

Nitidamente a Z.O. não foi tão bem assistida nessa história de ocupação cultural e cinematográfica. Por isso em momentos dessa pesquisa exalta a sobriedade de ações que de forma emergenciais resultam as obras e os seus realizadores que fazem história, memória e identidade como um encontro, traçando rumos ao futuro próximo. Por isso é bem fácil a entender as configurações de militância entre os que se colocam como motivadores de ações mobilizadoras acerca de patrimônios cariocas.

¹⁰ SOUSA, Raquel Gomes De. CINEMAS NO RIO DE JANEIRO: TRAJETÓRIA E RECORTE ESPACIAL. IN: SOUSA Raquel G. SOUSA, Raquel Gomes De. CINEMAS NO RIO DE JANEIRO: TRAJETÓRIA E RECORTE ESPACIAL, Rio de Janeiro, RJ, 2014 Capítulo III – Trajetória dos cinemas na cidade do Rio de Janeiro (1905 - 1994), pág. 61; 79; 86.

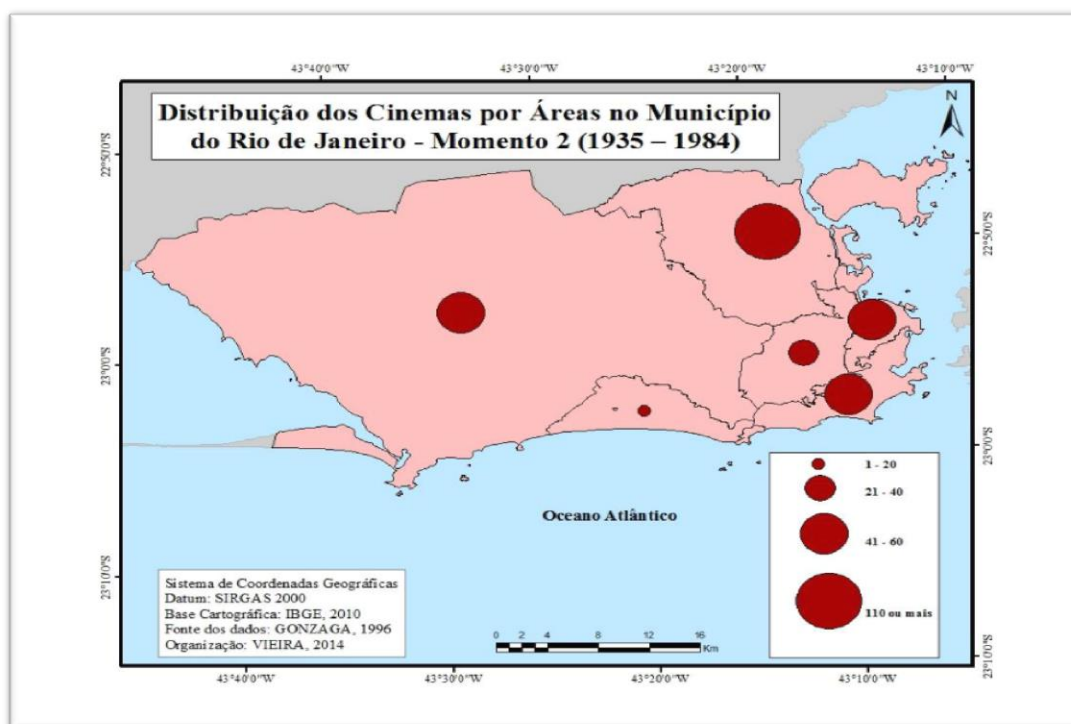
Figura 7 – Distribuição dos cinemas por área no município do Rio de Janeiro – Momento 1 (1905 - 1934)



Como pistas visuais os mapas são incluídos aqui para mostrarem elementos antecedentes a esta caminhada, e simboliza a inspiração para a organização soluções como engajamentos culturais ante a ausência e o vazio herdados em meio a falta de investimentos culturais. Cabendo a ação madura e coletiva para sobrevivência. “O cinema alimenta a alma das pessoas. E fortalece a consciência de um país”, diz Adailton Medeiros, 2006, quando foi inaugurado uma sala de cinema em G em parceria com a M2 Empreendimentos e a Riofilme: “*O Ponto Cine é a primeira sala popular de cinema inteiramente digital do Brasil, com capacidade para 75 espectadores, sendo 73 poltronas (com fileira especial para obesos e outra para namorados) e mais 02 (dois) lugares para cadeirantes*” (BARROS, 2014).

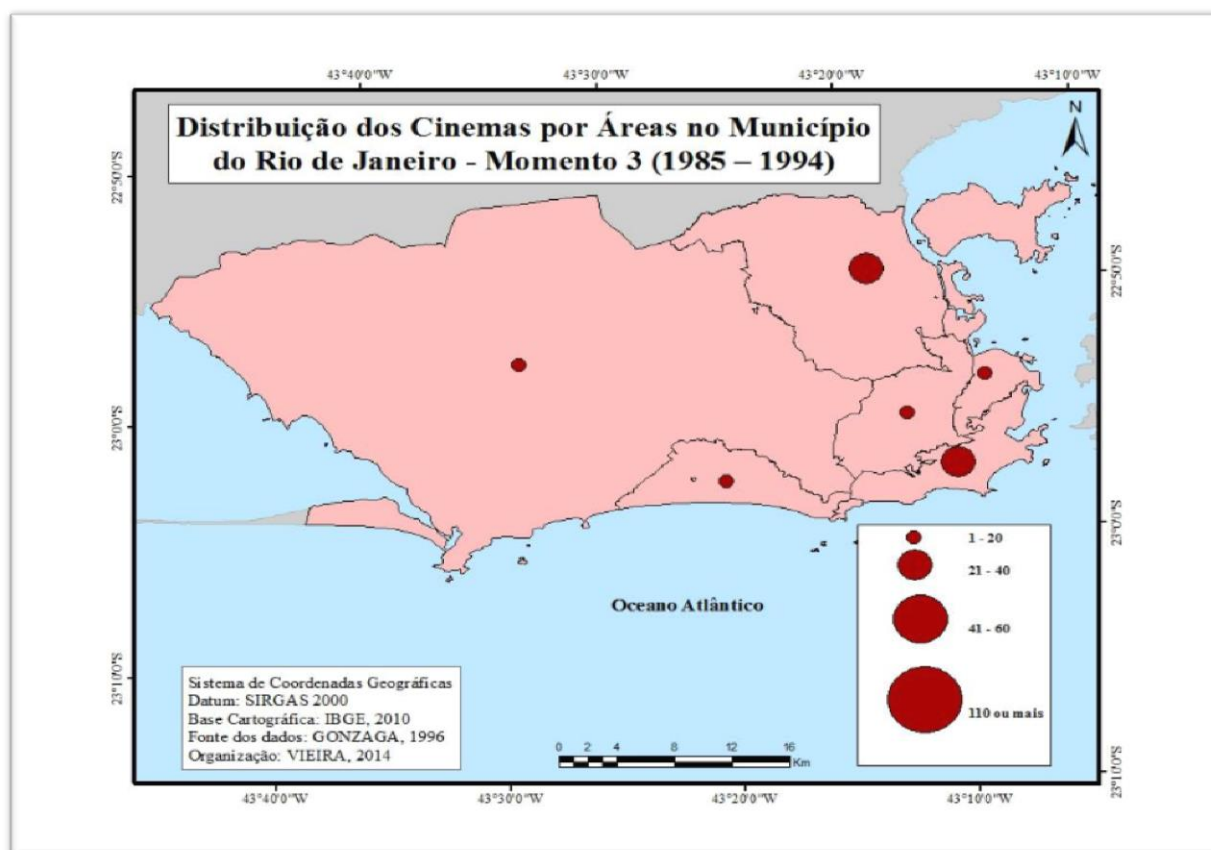
Na etapa seguinte, percebe-se a inclusão da Barra e a expansão causada pela autonomia e história ocupação imobiliária, com objetivos diferentes de todo a zona Oeste. “*Ver passou a ser compreensão*” (DONDIS, 2000): encontrei nesta sentença as questões intrínsecas a esta parte do Rio conhecido pelo estereótipo de ser um bairro mais elitizado, que carrega símbolos de uma sociedade global e complexa.

Figura 8 – Distribuição dos cinemas por áreas no município do Rio de Janeiro –
Momento 2 (1935 - 1984)



Neste último momento da pesquisa dela, já no final do séc. XX, percebe-se quase uma igualdade de distribuição de espaços, o que provocaria uma certa regularidade nas formas de experiências acontecerem. Lembrando que se trata de estabelecimentos cinematográficos abertos e registrados entre cinemas de ruas e shoppings centers. Os mapas registram a força homogênea de circulação e distribuição, deixando de fora as experiências alternativas como forças potenciais e construtoras de memórias e identidades. Mas o uso desta fonte é para fortalecer o salto criativo que é dado pelos cineastas, realizadores que provocam e levam o cinema ao encontro do público.

Figura 9 – Distribuição dos cinemas por áreas no município do Rio de Janeiro
– Momento 3 (1985 - 1994)



Veja também a tabela¹¹ com números indicativos de cinemas que funcionam como espaços de exibição ao longo desse tempo. O que se vive pratica é que existe ainda hoje pessoas que nunca fora ao cinema. Aspectos de desigualdades quanto a distribuição de oportunidades oficiais implementadoras de estímulos para uma lógica de alfabetização visual e de fomento de sensibilidade humana como proteção e comunicabilidade condenam o isolamento como lógica perversa.

¹¹ SOUSA, Raquel Gomes De. CINEMAS NO RIO DE JANEIRO: TRAJETÓRIA E RECORTE ESPACIAL. IN: SOUSA Raquel G. SOUSA, Raquel Gomes De. CINEMAS NO RIO DE JANEIRO: TRAJETÓRIA E RECORTE ESPACIAL, Rio de Janeiro, RJ, 2014 Capítulo III – Trajetória dos cinemas na cidade do Rio de Janeiro (1905 - 1994), pág. 51.

Tabela 2 – Cinemas em funcionamento segundo os momentos e áreas na cidade do Rio de Janeiro (1905 - 1994)

ÁREAS	MOMENTOS		
	Momento 1: 1905 – 1934	Momento 2: 1935 – 1984	Momento 3: 1985 – 1994
RIO DE JANEIRO – RJ- TOTAL	250	310	105
ZONA SUL	27	53	37
ZONA NORTE	41	38	9
BAIRROS SUBURBANOS	59	128	22
CENTRO	110	44	10
ZONA OESTE	13	41	10
BARRA DA TIJUCA	–	–	6

Propõe-se a reflexão sobre as aproximações e os deslocamentos existentes na cinematografia carioca em úmeros de estabelecimentos declarado como função de exibição de filmes para efeito de metodologia da influência perceptível das presenças. Os períodos estudados são utilizados nessa pesquisa como dado ilustrativo do movimento de existência física e concreta dentro da cidade, a forma que se relaciona enquanto atividade econômica e social. Deste jeito, observa-se a Zona Oeste dentro de um contexto e resultante dos levantamentos para perceber como o sonho de uma rede de interatividade entre os pares é mais do que lógica e imaginação.

Para enfrentar a desigualdade de distribuição de salas pensa - se na importância da presença e ocupação dos bairros com as atividades criando espaços privados e não

governamentais, vistos como alternativos. Estas justificam recursos e tem como a extensão geográfica como um fator real de logística que influencia na continuidade delas com engajamentos e habilidades que somada à sensibilidade e atenção podem levar a superação de circunstâncias de escassez na produção, na gestão e marcando a produtividade como produção de identidade. São vestígios, um teor arqueológico e o sentido de intensidade de contato que antecedem a inferência gravitacional das atuações atuais:

Pois identidade é sobre corpos, terra, trabalho e instrumentos de produção. É sobre a distribuição de recursos. Em parte, é disso que se trata David Duke. Ele está se dirigindo a uma condição de fundo da má distribuição de recursos em que para baixo a mobilidade está forçando uma classe trabalhadora, espremida pelos impostos e explorada por um governante grupo, como isca racial e bode expiatório, povo negro, povo judeu e mulheres. Então nós devemos sempre ter em mente o papel dos recursos materiais e dos vários sistemas que geram sua distribuição e consumo. Tem que haver uma dialética interação em falar sobre essas coisas; e é claro que esse é um dos problemas de uma política de identidade estreita e xenófoba ou posições políticas. Tais posições nos fazem perder de vista o fato de que nós, animais com consciência linguística, até o momento, teve que trabalhar sob uma distribuição radicalmente desigual de Recursos (WEST,1992, p. 30).

Enquanto em um bairro não existe nenhum teatro ou sala de cinema, como Santíssimo, espécie de bairro dormitório, há outros, como a Barra, com várias opções como clubes, centros culturais, teatros, cinemas, faculdades. As oportunidades alternativas para reflexão sobre o processo de construção social de subjetividade e de identidade perpassam pelo exercício de autonomia e de soberania do indivíduo, ao que lhe é estruturante e ao estruturado (BOURDIEU, 2007).

Uma realidade que é um constante desafio para os sujeitos que optam pelo caminho da fruição e da sensibilidade para entender o conjunto de causas e efeitos: ou as causas próprias ou outra gestualidade alternativa representará o direito de intervir, de olhar, de classificar e de separar resultam na expressividade como linha de fuga, onde a vontade não se preocupa mais com o objeto e sim com o projeto, o desejo e a intenção (ARENDDT, 2000).

No caso do cinema o custo com a distribuição como logística e os circuitos que provocam circulação como gestos que precisam ser pensados e argumentados com uma visão mais específica. Para os bairros conhecidos como dormitórios para trabalhadores, podem parece ser tudo igual, na espera do dia seguinte sem a expectativa do encontro, eis que surge a arte cinematográfica como gesto e efeito para levar a vida cotidiana aos tons satisfatórios e dialógicos entre o produzir e o reparar para fazer entender e ir além da compreensão das relações sociais. Isso faz parte da própria experiência do tecer (SENNET, 2011).

As narrativas sobre a ausência das presenças físicas do cinema permitem pensar e refletir que os prédios cinematográficos quase musealizados por movimentos de salvaguardas como colecionismo e proteção indicam a pertença época e a uma existência. William Vieira (2010) transformou sua dissertação de mestrado sobre o Cine Palácio Campo Grande em um livro que denuncia a fragilidade da legislação brasileira ao qual permite a salvaguarda de patrimônio como forma de proteção (tombamento), mas que ao ser vendido, no caso à Igreja Universal, torna-se um bem privado e inacessível ao público em geral, apesar deste espaço pertencer a uma experiência comum de ir ao cinema.

O palácio Campo grande é um desses prédios antigos, pertencentes a memória involuntária ou o por um momento de não gesto, ou seja, como resultado do uso do espaço, aqueles que frequentaram a sessões de filmes convocam lembranças, como explicar Agamben (2015). O cinema como testemunha física das lógicas empresarias de uma época e até os dias de hoje, dão visibilidade a questão da autonomia da arte e a submissão política no terreno da sensibilidade que faz entender esta última como forma instituída e não natural, e também como um gesto maior de poder dar forma a um movimento desejo de o salvar como patrimônio. Considerado o maior da América Latina, é utilizado como templo de igreja atualmente e objeto de estudo de uma dissertação de mestrado o professor doutor William Vieira que aponta em seu livro aspectos sobre importância deste para a memória oficial do Bairro de Campo Grande. São murmúrios afetivos que servem para dilatar e amplificar a atenção do significante das ações, convidando a um trânsito de possíveis passagens de um momento ao outro. O desejo que rompe e torna a passagem para a criação, silencia as violações ignoradas acima de tudo para poetar e esperar o que pode modificar o mecanismo de percepção, como sinal continuidade e não término fundamentado.

O programa Cine Carioca foi um dos programas que visava acessibilizar e formar plateias. E implementar cinemas de alto padrão de qualidade, em áreas onde há pouca oferta de equipamentos culturais. A gestão dos espaços é concedida a empresas exibidoras através de licitação pública. Está inserido na política de democratização do cinema a partir de cinemas de bairros, a “Rio Filmes”. Esta empresa é uma hipótese para a construção de uma paisagem mais justa e dinâmica nas formas de lazer e de entretenimento. Funciona como uma forma de concentração do circuito exibidor da cidade, e incentiva o potencial de expansão de modelos e negócio com cinema em regiões do Rio de Janeiro com desigualdade cultural.

É importante que a gestão esteja engajada com a popularização de ações que fortaleçam o cinema independente e alternativo por toda cidade; e também é uma fragilidade pois apresenta uma dependência a política da época e às suas necessidades de distribuição de

cargos políticos, que são frutos de promessas feitas em campanhas eleitoreiras. E é o que mais tem acontecido com a ANCINE nos últimos anos neste governo atual, que vem se comportando de maneira desrespeitosa com a cultura nacional. Em 2010 nota-se também que 41% da produção nacional é carioca. Em 2018 a ANCINE aponta o setor de distribuição como o mais regulado e como meta e estratégica para uma projeção de governança até 2020. O Rio de Janeiro está entre os estados que mais atende o público em números de sala, e o que mais produz também. Entre os objetivos estratégicos da Ancine destacam-se o de garantir a produção audiovisual brasileira independente e de promover o desenvolvimento regional do audiovisual.

Apesar dessas metas e propostas a presença a nível federal, municipal e estadual com projetos ou iniciativas é insípida dentro da zona Oeste, vide o tamanho da região e as demandas. Outros editais são aguardados para corresponderem à realidade da região, para os realizadores e as realizações culturais. Ao longo dos anos constata-se algumas ações e propostas que aconteceram e estão voltadas ao mercado exibidor para os bairros do Rio de Janeiro, onde a zona Oeste não se vê incluída de forma efetiva:

- Cine 10 Sulacap / Cinesystem Cinemas – Foi uma tentativa de aumentar o mercado exibidor levando salas de propriedade pública a cidades de periferia ou a locais que não eram atendidos com sala de cinema e com ações diretas para estimular o crescimento do setor através do programa “cinema perto de você”. Nesse um dos bairros da zona Oeste foi atendido, o bairro de Sulacap com a criação de um cine10, dentro do espaço Carrefour, mas atualmente é mantido pela rede Cinesystem Cinemas, uma rede de cinema brasileira e privada.
- Vale cultura – O trabalhador recebia um valor para poder adquirir o ingresso.
- Projeto “Vá ao Cinema” e “Cinema para todos” - trata-se da distribuição de ingressos para os alunos da rede estadual e municipal
- Projeto Oscarito - criado pelo governo estadual, pretendia atender os municípios que não tinham sala de cinema e por isso não se encaixava a esta região, pois é uma região que mais tem sala de cinema.

No centro tem o trabalho e a influência de Clementino Junior com o projeto do CAN - Cineclube Atlântico Negro. Seus parceiros mais frequentes são André Sandino morador da

Zona Oeste e Marcio Januário formado em cursos livres de cinema, também cineclubistas e curador de festivais como “Visões Periféricas”. Seus alunos de seus cursos também estão com trabalhos prontos, e com outras obras em produção. Interessante pensar que ele havia iniciado o trabalho na zona Sul, mas preferiu trocar a origem dos encontros porque ele recebia um público curioso e branco, segundo ele e não atendia seus interesses de alcançar a cinematografia negra, com o público preto e periférico para dialogar especificamente com os filmes. O centro torna um lugar mais acessível, de melhor localização no sentido histórico, territorial e pelas demais atividades que alimentam e nutrem o CAN, conhecido como Terreiro Contemporâneo. Recebeu o prêmio Shell de inovação em 2020 por abrigar ações culturais de teatros e danças negras periféricas, constituindo um quilombo urbano. O documentário “Baia” (2020) será uma das obras a ser analisada, pois trata-se da história de Sepetiba, bairro da zona Oeste. Sobre seu trabalho e especial tem a dissertação de Eduarda de Araújo pela Brow University, e o TCC em licenciatura em geografia de Bruno Alves (FFP-UERJ) que será dissertação na UFF.

Na zona Oeste destaca-se Sandra Lima como mulher no áudio visual, recentemente premiada e figura fundamental neste trabalho pois dialoga com muitas frentes, como Luciana Bezerra e Rozzi Brazil também da zona oeste que inaugura a frente de mulheres envolvidas, e participa das mulheres da Quebrada. Estes formatam personalidades que tomam iniciativa produções e exposições de filmes. Pode-se constatar a zona Oeste em meio a programas de iniciativas públicas e editais e personalidades que causam visibilidade para o cinema carioca e trabalham com a produção de sentidos humanos e geram conhecimentos para isso. Ainda apresenta-se Leila Xavier, moradora da Lapa, atuante em Anchieta, originária do “Fumacê”. Produz filmes ativistas, com objetivos ideológicos. Felipe |Cataldo também colaborou com o projeto “Lata Doida” em Realengo de Vandrê Nascimento, ministrou oficinas e editou os filmes que ajudam a divulgar o trabalho ético e artístico.

Algumas dessas salas de cinemas viraram documentários e livros. O cinema falando do cinema nos documentários como o Cine Vaz lobo (2015), “Arroz feijão e cinema” (2014 a 2020), “Cinema de meu bairro, cadê você?”. Temos uma pesquisa de cinema, buscando um rigor e um maior entendimento deste objeto como um campo maior e expansão e serve de alerta para a necessidade de se falar na forma de se aprender e formar público atento à questão do alfabetismo visual como abordagem e proposta de dimensionar um trabalho e a formação do campo cinema.

Sennet (2012) identifica como capital social o conjunto de competências e habilidades em forma de cooperação importante para uma vida cotidiana satisfatória. Isso se enquadra

perfeitamente ao trabalho do cinema, uma atividade sensível e de equipe. Ele exalta a necessidade de escutar com atenção assim como trabalhar com harmonia sejam frutos de uma sensibilidade, e uma capacidade de compreensão mútua. As respostas às necessidades dos outros é uma forma de encarar o processo espinhoso formado por dificuldades e ambiguidades, e que podem trazer consequências destrutivas. Ele dá um destaque às formas de cooperação formal e informal, ou inconsciente colaboram com o fluir, sendo fruto de habilidades dialógicas (sensibilidade + atenção).

A cidade e suas instituições possuem lugares muitas vezes visíveis e modelados para um convívio comum, apropriado e direcionado como em um jogo de forças, para receberem certas medidas de comportamento. O “Pólo Cine vídeo” é um desses espaços que a prefeitura detém o poder para a locação. Criado em 1988 consolidando ao Rio ao posto de referência nacional para a produção cinematográfica e audiovisual. Este é destinado ao uso por empresas de pequeno e grande porte, para atender às demandas das produções cinematográficas. Recentemente um edital oferece o uso por 30 anos em troca a manutenção dos estúdios e dos prédios. Neste contexto o cinema independente pode ser invisível por ser improvável para uma ocupação rotineira, mas que o artista possuidor de olhar curioso, questionador e investigativo, se questiona com imaginação o suporte que serviria para expressão individual e coletiva. Assim é a ação que fica entre arte e ativismo que ajuda a descrever o espaço para o homem político, que é o sujeito que busca a interagir com o ele mesmo e com o outro de forma crítica e sensível, através dos próprios sentidos. São os primeiros indícios da forma que percebe as mensagens, os conteúdos contidos no mundo em seus repertórios e representações. Sem necessária autorização prévia, e com uma visão própria e singular, ele revela outra face do mundo e da vida, a face poética a partir de gestos e efeitos.

5.3 Atualmente... Imaginário social, os símbolos, os significados e as instituições

... a passagem desta posição de querer criar um mundo estético, mundo-arte, superposição de uma estrutura sobre o cotidiano, para a de descobrir os elementos desse cotidiano, do comportamento humano, e transformá-lo por suas próprias leis por proposições abertas, não-

condicionadas, único meio possível como ponto de partida para isso.

H.O.

Traçar um mapeamento desta ocupação de maneira situacional, pessoal e relacional, é um desafio que não se esgota permite entender os territórios de pertencimento, de memória e de identidade; que passam a ser potencializado quando se percebe que a liberdade dos realizadores de cinema desempenha o poder de liberdade. É preciso recorrer o pensamento filosófico e político de Castoriadis, mas também a forma concreta da História das sociedades para que se possa reimaginar e reinventar um modo mais desejável e uma outra história de modos de ser feliz.

Eles executam a produção sob tensão de escolher e tomar decisão que os leva além. Deixam rastros, abrem fendas, convidam a invenção, quebra a monotonia, infiltram o a pauta do dia, oferecem convergências e sincronias como acontecimento e imaginação como forma de ousadia e enfrentamentos às formas de ser limitantes e provincianas. Nos obriga a pensar como notas, registrar e colecionar o que foi pulsante, em acasos, e agir como lupa para encontrar os tipos de colaboradores para aquele roteiro, ou o inverso colecionar os nomes de quem faz cinema na zona oeste. Escolhi usar influencias de inframince para que a pesquisa provoque um tom de testemunho e cumpra seu papel histórico-social.

Provoca-se a reflexão para um olhar sensorial sobre os processos de criação e da fabricação do gesto e o ato de produzir ou filmar. E aqui se apoia em Castoriadis ao afirmar que a imaginação segunda também tende a filtrar, organizar, e formar *choques exteriores*. Uma forma de alternativa da imaginação radical, mas um apelo que passamos a dialogar com o novo. Estabelecem uma criação para um fim, como algo dinâmico e que pode ser acessado e reinventado em outros processos, por Castoriadis entendemos que a obra é a concretização da imaginação, e ela faz parte de um processo de subjetividade. *Com 350 obras audiovisuais em exibição online e gratuita, produtora, locadora e distribuidora mais produtiva do cinema brasileiro completa 24 anos*, e uma parcela dessas tem personagens da Zona Oeste.

Longas e curtas metragens feitas sem a participação de instituições e por conta própria, servem de estudo caso para a reflexão sobre qual poética e política de protagonismo assumem estes autores e produtores que organizam relações do dizível e do visível, visível e invisível, que tramitam em estágios processuais de realização, de cortes. Formam estratégias, técnicas de visualização local e remota, autoconhecimento, ou subversão sugerem redes e através das singularidades, vão além a busca de sentido existencial de ser e estar.

Destaca-se historicamente nessa Pandemia a lei Aldir Blanc que saiu a partir de um movimento em defesa da classe artística que ficou desprovida de uma hora para outro de proventos. A pandemia começou em 2020, e com certeza fez desse cinema relacional um grande momento de aparição, como tentativas de consolidação por vias virtuais; mas para aqueles que se viram desprovidos também serviu como estímulo, e superação.

Conta-se com o sentimento de solidariedade e reconhecimento, junto a uma gramática de convivência e cumplicidade. No terreno da sensibilidade a arte quando é subordinada politicamente, demonstra que o seu campo é instituído e não natural. Cercada por uma lógica de mercado e do lucro, os artistas precisam encontrar em seus pares e alguma forma de apoio e incentivo para realização da obra mediante ausência de patrocínios e políticas públicas.

Adiel Hazaitz (Paciência) fez o filme “SHIUUU” (2015) e propõe a formação de cooperativas que realizem atividades para levantar fundos e executar projetos; no momento, foi-se para São Paulo. A reunião dos comuns e dos pares, os cineastas contribuindo entre si e com trocas de habilidades técnicas já é uma pratica muito comum mesmo em bairros distantes no Rio. O determinismo e a lógica racional de olhar e apresentar essas ações não se encaixa como proposta dessa pesquisa. Penso que a lugar individual e o lugar social das obras devem ser ampliado pelo caráter transitório de algo que não é estático e que está em ordem crescente de mobilidade. E a tensão da oportunidade de criação é uma forma de anunciar a própria força de imaginação da humanidade, mas de entender a importância e a dimensão do papel do artista.

Poucas oportunidades e possibilidades em espaços culturais resultam em práticas sociais oficiais ou subterrâneas conforme a carga simbólica que possuem ou recebem. Como ações culturais e artísticas faz surgir a solidariedade, sem defesa de arte superior, em espaços privados ou não governamental fomentam circunstâncias. O cinema passa ocorre na praça, na rua, na praia, em estacionamentos, nas casas e cineclubes, nas escolas, em sala de leituras, nas Lonas culturais e associação de moradores. A exibição sai do Shopping e entra para uma diversidade de públicos e intenções, ultimamente ganha o intuito de ser resistência como direito de existência. Júlio Peçly, junto com Paulo Silva, realiza filmes como “Enchente” (2011) e “Sete minutos” (2017).

Na escola Técnica de Santa Cruz, o primeiro projeto da escola teve o cinema como vetor, fomentando a dissertação de mestrado “CURTA ETESC: visibilidades em uma escola técnica. A experiência de cinema com jovens como referencial de memória e identidade na zona oeste do Rio de Janeiro”, de 2015. Como estudo de caso o cinema com jovens em Escola Técnica em Santa Cruz, foi um evento pioneiro e único, e é até hoje. Revela como os jovens

conseguem aderir a uma proposta dinâmica, onde eles mesmo se auto - alimentam através das transformações do tempo, formatando o que ficou conhecido mais para frente, como um novíssimo cinema brasileiro (OLIVEIRA, 2016). A experiência da memória como estratégia para uma aprendizagem significativa é uma escolha que o ser humano utiliza, muitas vezes, de maneira autodidata, e inconsciente. Neste caso o Festival de Curta metragem dos alunos encontra se incluso no planejamento, hoje ainda não está no PPP da escola, mas discute-se como torná-lo um evento contínuo, diante da instabilidade política e falta de patrocínio, a escassez aparece como empecilho. Esse projeto é fruto de um coletivo de professoras de arte, e toda e qualquer ação precisa ser respeitada pelos direitos de autoria e propriedade.

Sua importância e justificativa é a tentativa de incluir o porquê como estratégia para leitura de mundo e introduz o referencial de memória individual e coletiva, e a representação como escolha, método e resistência. As escolhas humanas vêm sendo modificada ante a velocidade tecnológica dos últimos tempos. E o comportamento vem sendo transformado paralelo aos processos e as formas de comunicação e de aprendizagem nessa forma de organização espacial: As cidades. A fala é uma conquista e construção social, que vira imagem e texto no cinema. A cultura visual é uma realidade que caracteriza a nova condição da humanidade, experimentada em circuitos diversos. A La Pilar Produções Artísticas é uma produtora de conteúdo para Cinema, Televisão e Teatro, que tem o objetivo em trabalhar a imagem, a história e a cultura da população negra. Luiz Antônio Pilar é carioca, nascido e criado na Vila Vintém. Estudou teatro na Escola Martins Penna e se formou em Artes Cênicas, Direção Teatral, pela Uni Rio. Acaba de dirigir o longa-metragem de ficção: Lima Barreto, ao Terceiro Dia.

As memórias coletivas dos bairros da zona Oeste do Rio de Janeiro são formatadas nas imagens das produções fílmicas como Rogério Rimes, Renata Lima. Marcelo Gularte, Eduardo Pereira, Rodrigo Felha, Paulo Gomes, Magno Pinheiro, Lelette Coutto, Marian Maia, Carlos Maia, Clementino Junior, Luis Claudio Motta, Adiel, Paulo Silva, Julio Peclys, Max William, Sandino, Daniel Santiso, Kaká Teixeira, Michel Vanclè, Roger, Washington de Carvalho, Mariscartes, Mulheres de Pedra, Cine Oeste e o festival VK, Casa Bosque, Cinemão como elementos capazes de promover e servir, de elo de sentidos e significados, para facilitar o entendimento e os questionamentos próprios e singulares, encontrados especificamente nas imagens, nos roteiros, nos “make off” como em um cinema experimental. Ainda como projetos educativos a rede da SME financiou nas últimas décadas oficinas do Anima Mundi, dentro das escolas na Zona Oeste algumas produções participaram da Mostra Rio do filme livre; isso em tempos distantes.

As autorias sempre surgem como autonomia e investimento próprio; num total protagonismo, acumulando funções e tarefas, exercendo papéis multifuncionais. O papel das parcerias também facilita muito, baseados em valores e trocas de cooperatividade. Os coletivos sempre que surgem se esbarram em processo de manutenção, dependem de investimentos, mas as lideranças são os grandes elementos elegantes que buscam alavancar o cinema local.

O ponto central da argumentação apresentada aqui é saber qual representação torna possível perceber as práticas como construção simbólica de um processo de produção das obras, que partem de posicionamentos dos realizadores individuais ou em parcerias que estão alinhados e alinham-se como propostas e visão de mundo. À medida que avançam no seu modo de fazer, garantem a viabilidades dos processos como existência, mas também são cenas de produção simbólica. São compartilhamentos de riscos e de capitais, e possibilidades de sucesso.

E nem tudo são flores, os cineastas contam com sua força de imaginação para se estruturarem com disciplina, responsabilidade e amadurecimento para perceber a melhor estratégia para não recuar ante um momento em que os recursos estão concentrados nas mãos de produtoras voltadas para o grande mercado, seguindo moldes tiranos, fascistas e não incluídos. Destruidoras de bases democráticas, e desestimuladoras de instituições que servem ao público. Não interessa para o governo atual nenhum estímulo a identidade arte brasileira, muito pelo contrário. A relação de um novo colonialismo vem se desenhando de forma contundente, não alimentando um modelo de cinema industrial, forçando o conceito de cinema independente a ser repensado.

É preciso pensar a circulação e o consumo como parte da produção de cadeia de signos, como um projeto voltado para auto sustentabilidade com o planejamento estratégico que viabilizassem filmes de baixos orçamentos e de alto orçamentos conseguissem apoios, e que configurassem uma concorrência mais justa.

O contexto de adversidade, fragilidade dos meios, e as forças por resultados estéticos são focos presentes nos trabalhos e projetos que possuem grupos coesos ou parcerias cúmplices, estas relações produzem um cinema independente e forte. Um olhar para as formas de acontecimentos em torno do próprio cinema por aqui, nos leva a perceber os processos e as etapas que precisam ser entendidas e suplantadas como resiliência na prática e na raça. Os contrastes vividos entre o rural e o urbano através do tempo mostram a urgência de ações de formação de plateia; de investimento em empreendimentos que façam dessa intensa realidade um ponto positivo para estimular a ocupação e o desenvolvimento de ações

estimuladoras das práticas culturais e cinematográficas, assim como a acessibilização e as garantias de direitos para o público e para os produtores, artistas e simpatizantes da região. Denunciamos a dependências em determinadas instancias da Zona Oeste política.

O vazio apresentado neste quadro que poderá ser usado pelo atual secretário municipal de cultura divulgado em uma de suas redes sociais é na verdade um reconhecimento de que as propostas de trabalhos podem partir de um órgão. Entretanto a aderência popular como força de ligação, disposição e inconformismo acionador de cumplicidade são essenciais para transformar a realidade da arte e da cultura nesta parte do Rio de Janeiro. Precisa ser por parte de todos que entendem que a formação de um grupo recorrente e coeso, pode vir a ser uma estratégia para enfrentamentos contraditórios e antidemocráticos. É entender que as transformações mundiais exigem um esforço imaginativo para fazer a ideia de progresso e civilização vindo de intervenções urbanas sejam tópico da utopia, e passem para uma pratica viável.

E o cinema como um campo de atuação para os jovens que possam identificar um potencial profissional como a área de docência ou nas diversas funções profissionais que o filme exige. Estamos longe de superar, mas estamos fazendo história, memórias, com personalidades e personagens. Os artistas constroem sua autonomia, mas percebem que sozinhos não podem estabelecer um viés de transformação. *Nos modos de produção destacam-se os aspectos econômicos sobre a dimensão cultural* (LIMA, 2007). É preciso construir caminhos que permitam refletir a importância da autonomia, essa que é vista aqui como uma capacidade de apropriação por reflexividade da nossa experiência como sujeitos; e como capacidade de transformar a própria autonomia por projetos políticos construídos eticamente om outros sujeitos. Assim torna essa realidade desafiadora será transformada ou amenizada:

Figura 10 – Mapa afetivo urbano - Temos que mudar esse vazio!



Fonte: <https://www.facebook.com/photo?fbid=10160659703752588&set=a.10150323150437588>.

Como a cidade te afeta? Como você afeta os outros que partilham o espaço com você? Este é a chamada do projeto Mapa afetivos Urbanos, da equipe Zona de Cinema, liderados por Gisele Motta. Pretende mapear e registrar geograficamente os afetos da cidade. A imaginação parte da experiência única, não tem ocultamento. Vemos poder de organização em transcrever a história, permite a realidade virar ficção, e usada para reorganizar conteúdo da vida e fazer surgir representações. Resultados da tensão que é esse espaço vazio que existe como realidade radical, e desse *entre ou os intervalos* que podem surgir da imaginação radical e imaginação técnica; para fazer surgir um espaço para ocupado *pela emocionante surpresa que nasce do processo de criação sem amarras* (LEROUX, 2008, p. 154).

Numa vontade de compartilhar e refletir sobre o fluxo urbano e de como queremos enxergá-lo, propomos novos indicadores para o espaço: Afetos marcados em mapa como presença, e que pretendem colher efeitos. Eis que existem outras formas de envolvências e alinhamentos por uma rede colaborativa. A consciência do processo cinema como encontro, como proposta e convite, como reflexão dos afetos. O círculo das provocações tem as formas de *capitanear* como os grandes desafios para concluir as intenções como formas de projetos. *A experiência não possui nenhum valor inato* (WHITEHEAD apud MANNING, 2016, p. 26) caberá anos encontra o caminho da imaginação e o peso da realidade para decidir o humano e o não humano; para formatar de fato uma rede colaborativa, de ajuda mútua, e com a observação singular de cada um.

6 REIMAGINANDO O SUBÚRBIO

Assim, entendida como registro de invenção histórica da protagonização da vida privada, a escrita de si – que descreve uma longa trajetória, de técnica de subjetivação, a dialogo particular com Deus, e desse à prática de auto constituição do sujeito até a biografia - tem seu verdadeiro apogeu na noção moderna de indivíduo.

Reforçadas, pois pela modernidade, a individualização utiliza técnicas que passam pelo campo da escrita, da documentação pessoal para controle administrativo, descritas nas obras de Foucault. Forjadas com o auxílio de instituições fundadas por uma lógica que opta pela disciplina e não pela participação, a singularização neste contexto é a alienação, isolamento, uma vez que não só não se constrói na ação, mas também e ainda pior, destrói a própria capacidade de ação política dos indivíduos.

Liliane Leroux

Para dimensionar o cinema de Zona Oeste como fator de emancipação social pensei em qual abordagem ampliada do fazer fílmico, poderia oferecer conexão com a produção de bens simbólicos com a ocupação destes no cotidiano, como um mercado interno ou uma forma de circuito, que possa oferecer uma sensação de pertencimento e atualidade. Trago o foco da autonomia e imaginação fundamentada em Castoriadis como técnica de construção de uma história diferente. Assim enriquece o debate acerca das tensões necessárias para a realização do sujeito e os processos de criação. O homem em sua liberdade está na possibilidade de se manter sob tensão; a necessidade de produção de sentidos e a possibilidade de ir além.

Trago a proposta de pensar os processos de criação como algo que surge da intenção de romper coma aquilo que está estático. Criar algo com uma finalidade que pode propor outras traz a libertação do gesto do sujeito, cria uma representação e algo transitório, que indicia uma passagem. Liberta-se da missão da conclusão do pensamento, restando assim o ato comunicativo e a comunicação. Castoriadis chama as atividades práticas e poéticas como coisas comum, onde o sujeito se realiza em atividades. Cria afetos, gera tensão ao anunciar e comunicar a nova atividade humana, pois é difícil lidar com a liberdade do outro.

Busco a visão expansiva para se entender a potência do cinema como formador de uma comunidade afetiva, capaz de oferecer a retroalimentação do próprio processo de produção cinematográfica na medida que produz e reproduz signos como processos de ressignificação. Penso no devir como potência deste maravilhoso espaço que encontrei na pesquisa, como proposta de encontros, para formatar de forma sutil um novo olhar, e o lugar para reflexões práticas e teóricas.

Inspirada na militância encontrada nas falas dos entrevistados e nas observações decidi fazer um capítulo com essa proposta para repensar a cotidianidade e o papel do artista-cineasta. Proponho um cruzamento discursivo desde do título pela imaginação, já apropriada nas leituras de Castoriadis. Penso que para entender o foco social e estético desses realizadores que desejam no fundo repensar o cotidiano difícil do subúrbio por suas obras, como meio e ponto de partida como “proposições-abertas e não-condicionadas” (BASBAUM apud OITICICA, 2013, p. 8-9).

Convidei alguns principais líderes e agentes culturais, que são verdadeiros atores sociais; para debater sobre qual imaginação e produção de sentido ocorrem em torno dos cineastas e suas obras; desta forma potencializo *situações-limites* como ato de recriar, refletir e sonhar, como também expandir sentidos. Reimaginar o subúrbio é um desafio-proposição de apresentar a imaginação em sua dimensão radical, expondo-a como um meio formativo emancipatório, rompendo com a forma de ser silenciado pelas condições de precariedade e subalternização como à razão instrumental e meio formativo emancipatório. O cinema em meio híbrido onde suas imagens muitas vezes não são novas e são recriações que podem explorar nos signos, índices, repertório e símbolos espalhados por todo o território; o imaginário sendo aprimorado e alimentado pelo cinema.

Recorri ao imaginário dos afetos como proposta de imaginação de soluções provisórias. Mas esta entrevista me fez pensar em como os filmes colaboram com a atmosfera de um *continuum* de produção de sentidos diante das fragilidades dos meios e das adversidades do contexto para se ressurgir e reprogramar a partir da sensação de

pertencimento e de relação horizontal de poder opinar. O local e o global do cinema de zona Oeste e do cinema brasileiro no contexto atualizado exige cautela nas formas organizacionais para se reverberar a importância da obra, na verdade será ela que chamará atenção sobre os artistas locais, atualizantes por oferecer o cotidiano presentes.

As temáticas ficcionais ou reais transformam em narrativas, argumentos e roteiros: vida dos pobres e as formas de sociabilidades, o racismo ambiental, o mundo do trabalhador, o ócio disfuncional dos ricos que só querem ganhar e explorar, a construção social do ser coletivo e cidadão em uma democracia. Após as entrevistas fica claro que imaginar passa por aceitar o que somos, como mostram as visibilidades locais, com produção de valores que reforcem uma identidade e autoconhecimento. Para reimaginar e reexistir por novas formas de existir. Não é buscar um modelo, mas é trocar o horizonte do olhar, se redescobrir como lugar alternativo às formas homogêneas e hegemônicas, e descobrir o conceito de não-lugar. Passa também por dimensionar o campo e o contracampo nas realidades cotidianas que operam como forças sensoriais e sensíveis dentro das imagens e das obras.

No dia 05 de novembro de 2020, a partir das 20h, no canal Zona Oeste Afetiva Singular realizamos a live, cujo o título era: “Reimaginando o subúrbio”¹². A intenção era usar o poder da imaginação para conseguirmos encarar a solução ou portas de saídas para problemas crônicos da região. Um jogo de linguagem que provoca uma instigante relação com a maneira de fazer e pensar, escutar, olhar, tocar, e sentir as coisas. Um jogo do que é imóvel e do que é móvel, como donos das possibilidades e determinação eles ajudam a pensar, a sonhar; o gesto ainda não foi executado como movimento. Fica a entrevista e a ação da pesquisa como iniciativa, e distinção entre o agir e o fazer.

Todos os participantes foram convidados por mim por representarem segmentos e estabelecerem relações dialógicas juntos a grupos que se interessam em contribuir para o desenvolvimento cultural e humanístico desta parte da cidade, tendo experiência direta ou não com o cinema. Eles serão chamados pelo primeiro nome, com o objetivo de não ter confusão sobre as falas como forma de transcrição. E também serão apresentados neste texto. Os convidados são: Bianca Wild, Adailton Medeiros, Léo Barros, Luiz Claudio Motta e Rodrigo Bertamé.

Segue a transcrição da live do dia 07/10/2020.

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=17RuBY4uSVs>.

Carla inicia a transmissão se apresentando e dando boas-vindas aos convidados e espectadores, explicando que o motivo do encontro é o debate sobre Cinema na Zona Oeste.

Carla: Nessa live não falaremos apenas de cinema, mas também de Artes e Cultura pensando na ocupação desse espaço que é urbano e rural. Temos aqui além de Bruna Wild, o Adailton Medeiros que é nosso diretor e presidente do projeto Ponto Cine, em Guadalupe, que é faz fronteira com a Zona Oeste. Temos Léo Barros, nosso querido diretor e cineasta do filme “Arroz, Feijão e Cinema”. E temos também, Luiz Claudio Motta que é professor do município e está por dentro das discussões. Reimaginar é fazer uma releitura da colonização vivida. Como seria pensar na atuação e produção das obras, assim como na divulgação e circulação da Arte. Como é o pensar de vocês sobre isso?

Rodrigo: Um dos eixos mais importantes da minha pesquisa, e importante porque foi o que me deu o *start*, aconteceu quando por volta de 2006/2007 eu assisti ao filme “Alma Suburbana” do Luiz. Foi o start porque olhei e pensei “é isso que a gente é”, ele é familiar. Foi impactante e eu comecei a entender todo esse processo da cidade a partir do meu lugar, sou arquiteto e urbanista, e a faculdade nos molda o contrário: sendo do centro para periferia. E o trabalho do Luiz (convidado presente e produtor do filme citado) faz o contrário. Através do elemento cinema que ele traz, eu passei a entender melhor essas questões. Acho que nunca tinha te falado isso, Luiz.

Luiz: Fico até emocionado porque o filme tem uma comunicação, não é? É importante. A gente faz o filme esperando um retorno, e o retorno sendo uma obra como a sua, mostra que o trabalho, que foi coletivo, não foi em vão. A gente fica feliz. Eu estava triste achando que o filme não havia sido entendido por ninguém na questão espacial, e o seu entendimento foi ótimo. Voltando pro assunto proposto pela Carla, a gente poder se expressar falando do nosso lugar é importantíssimo. Falar da Zona Oeste e do subúrbio é importante porque te agrega. Acho que a gente tem que agregar para reivindicar esse espaço que é nosso. A cidade está muito segregada, querem separar a Zona Oeste, de novo. Acho que essa iniciativa do debate aqui é fundamental. Hoje eu moro na Vila da Penha, que é Zona Norte, mas tudo está interligado, tanto que tenho um projeto chamado do Bicão ao Tanque, que é pro falar dessa ligação entre Zona Oeste e subúrbio. Eu sou do Tanque. Meu primeiro projeto de cinema foi sobre isso. Tem que reivindicar o espaço que é nosso. Querem dividir a zona Oeste em sul e

leste, A Barra e outros. Temos que reivindicar este espaço. O filme teve um diálogo com ele, e teve o diálogo comigo. E estamos aqui falando da zona oeste. A Carla sua pesquisa é importante. Um espaço interligado. Os meus trabalhos estão ligados a essa experiência no Tanque inicialmente, que é o meu bairro de origem, mas serviu de base para fazer todo um trabalho para o resto do Rio.

Carla: A gente está aqui pensando no que é subúrbio, o que é periferia e o que é Centro. Por isso, estamos aqui com pessoas que moram em diferentes lugares do Rio e que têm múltiplas ações sociais. O Adailton também é um agente dessas ações através do Ponto Cine, como está a situação atualmente com a pandemia?

Adailton: O Ponto Cine está fechado ainda, seguindo as normas que foram passadas pelo Governo. Não compensaria seguir o protocolo porque é um espaço muito pequeno. Eu gostaria de falar sobre o subúrbio, Carla. Vou pegar o gancho de sua fala sobre ser subúrbio, periferia entre centro e margem. O que seria reimaginar ou ressignificar. A gente tem que voltar ao primário e imaginar e significar, pegando o início, porque o subúrbio até hoje não conseguiu significar por causa da polarização asfalto x favela e acabamos esquecendo de olhar pro subúrbio. O menor custo mão-de-obra está aqui, a massa trabalhadora está aqui. Quem faz a cidade rodar e quem elege os nossos representantes também está aqui. Somos uma cidade de 6 (seis) milhões de habitantes e 4 (quatro) milhões e meio são da Zona Oeste e Norte, então somos a maioria e não conseguimos nos enxergar assim. Por isso, a necessidade de significar nosso território e o que nós somos. O nosso papel é esse: carregar com a gente os nossos símbolos, desde o caquinho do quintal - que pela falta de dinheiro em se comprar cerâmica, era comprada cerâmica quebrada - até o ovo cor de rosa. Tenho um amigo, O Marcão, do bonequinho Viu, que diz que não somos os excluídos, excluídos são os que não têm o que nós temos aqui. Você não verá na Zona Sul nenhum menino ou menina jogando bola de gude ou soltando pipa. Então, eu acho que a gente tem que buscar significados.

Carla: A Bianca não é cineasta, mas a proposta é justamente essa: a ocupação espacial e a significação. No livro, a Bianca traz essa questão. Quer falar um pouco mais?

Bianca: Boa noite a todas, todos e todes. Sou professora da Rede Estadual e sou uma das fundadoras do Ecomuseu de Sepetiba. O livro é o resultado da junção dos pensamentos e desdobramentos dos colóquios e eventos que passamos a fazer em Sepetiba com o objetivo de

compartilhar os saberes e fazeres locais com a população do lugar. Convidamos algumas pessoas para escrever capítulos e artistas locais para as ilustrações e fotografias. Foi muito legal porque a gente pôde revigorar a autoestima dessas pessoas, desses moradores que se sentiram representados por aquela publicação, e dos autores que participaram. Estou aqui ouvindo os colegas falando da questão espacial e eu sou socióloga e gosto muito de uma citação do Milton Santos que fala que *cada homem vale pelo lugar que está, que cada produtor, consumidor, cidadão vai depender da sua localização dentro do seu território e que esse valor vai mudando incessantemente para melhor ou para pior*. Independente da função que ele exerça, o valor será diferente entre Zona Sul e Zona Oeste. A gente em Sepetiba costuma dizer que existe uma Zona Oeste segregada: há uma Zona Oeste antes e depois do túnel. As diferenças de políticas públicas para nós que vivemos do lado de cá do túnel são gritantes, especialmente em Sepetiba. A gente é totalmente desassistido, inclusive culturalmente. Temos uma Lona Cultural, da Chacrinha, na Pedra de Guaratiba e outra em Santa Cruz e não temos uma condução que nos leve de Sepetiba a algum desses lugares. Nós nos reunimos, numa roda de lembranças, para a gente realizar nossos próprios eventos culturais, valorizando tudo que é de mais valioso dos e nos nossos territórios, que somos nós, a prata da casa. A gente constrói esses territórios e esses movimentos, então, fundamos o Movimento Ecomuseu de Sepetiba que se transformou em um coletivo e comunitário com o objetivo de reconhecer e redescobrir o que nos dá identidade enquanto moradores a partir da valorização e desenvolvimento do que existe nesse território. Isso é o que a gente observa. Fizemos pesquisas, *lives* nesse momento de pandemia, chamamos músicos para tocar no aniversário de Sepetiba. Enfim, é a ação que a gente tem no território. No aniversário de Sepetiba, que é uma semana em julho, se contratava artistas de fora, de outros lugares, não se olhava para os tantos que são daqui. Há pouco tempo atrás tivemos o cinema na praia, com Oswaldo Lioli. A gente busca dinamizar isso e o livro foi a cereja do bolo: “Asas e raízes, ancestralidade e resistência”. Vamos continuar com esse projeto: “Asas e raízes: Resistência e reexistência”.

Rodrigo: Eu tive a maior parte da infância em Sepetiba (...) Outra questão a ser lembrada são as praias, do centro até Sepetiba temos mais metros de praias do que do na Zona Sul, mas somos invisibilizados. O Rio de Janeiro é uma cidade Oceânica, areia água, areia e água, local para relaxar. Em qualquer lugar do mundo, isso seria um balneário. A gente perde um símbolo importante.

Bianca: A gente vive uma ruptura que a cidade ficou partida. Sepetiba era princesinha da Zona Oeste. Tinham dois cinemas em Sepetiba, Como Essa dinâmica de ocupação do território. Sepetiba e Santa Cruz é zona de sacrifício, reflexo do racismo ambiental, a Baía de Sepetiba é invisibilizada, milhões foram gastos para Baía de Guanabara, mas para Sepetiba não teve nada, e para gente nada. Manipulam as pessoas pela necessidade, com imediatismo e praticidade, usam a gente como curral eleitoral, usam a gente! É o reflexo das desigualdades.

Carla: Falando da desigualdade presente nisso tudo, chamo agora Léo Barros, responsável pelo Arroz, feijão e cinema.

Léo: Boa noite a todos que estão participando aqui e assistindo e obrigada pela audiência. Eu sou nascido e criado em Guadalupe, tenho 40 anos e eu passei 26 anos da minha vida com o seguinte projeto de trabalhar com cinema e ser artista. Fiz faculdade na Praia Vermelha/RJ, eu só podia fazer na UFRJ porque já trabalhava e o curso de Cinema é de burguês, não é? Tem uma matéria de manhã, outra de tarde e a última de noite. Então, não tive condições de fazer o curso de Cinema, era um curso de burguês e fui fazer Comunicação Social que era um turno só, me possibilitando trabalhar nos outros dois. Eu fui procurar empregos na Zona Sul, que é considerada a capital audiovisual do Brasil. (...). Eu tive muita dificuldade para encontrar trabalho e estágio na área, eu sendo pobre, preto e suburbano. Um dia, um amigo frentista me disse do Ponto Cine, que eu conhecia, e fez uma ponte com o Adailton, que me disse que tinha uma vaga pra mim. Tô contando essa história, que é a trajetória de um suburbano que tem um amigo suburbano. É muito importante lembrar isso. Esse meu amigo suburbano foi lá no campo de futebol que eu jogava bolas, me busca pro falar de um emprego. Tudo que eu procurava era me encaixar em um lugar e esse lugar é o Ponto Cine. É o maior divisor de águas da minha vida, porque fui tratado como ser humano, como cidadão. A questão da colonização, citada por Carla, não acabou, o Brasil continua colônia, o que muda são os tratados coloniais são outros O Brasil, como dizia Machado de Assis e foi lembrado por Ariano Suassuna, tem dois formatos: o institucional e o real. O real somos nós. Nós que somos do subúrbio somos a colônia do que é o Rio de Janeiro. Dentro os golpes da remodelação colonial, vai mudando os desejos. Esse é o modelo colonial que vai sendo ajustado. O que nós estamos disputando é que um projeto como o Ponto Cine, que visa levar pobres ao cinema para assistir filmes brasileiros, seja política pública em todo o Brasil. Isso é revolução. A gente não pode conceber que apenas 8% das cidades brasileiras tenham sala de Cinema para que as pessoas se sintam dignas de verem um filme. O que dá dignidade às

peças é elas saberem que não vivem apenas para trabalhar, que podem assistir filmes e ver peça de teatro, que podem ter momentos de lazer. Nós lutamos para ter dignidade. Quando os colonizadores transformam a maior parte da cidade em deserto cultural é porque não somos vistos como humanos. Eu não uso o termo periferia porque eu sou o centro, eu vivo no meu Centro, Guadalupe é meu Centro. Periferia é a Zona Sul, é o que está distante de mim. É a barra da Tijuca, a gente precisa de cinema pra ver o subúrbio na tela. Se a gente não tem afeto pelo que nós somos, a gente não existe. As salas de cinema dentro do shopping faz perder a diversidade (...) feliz da gente que temos o Ponto Cine que o Adailton criou. O Adailton não criou o Ponto Cine para ficar rico, criou porque ele acredita nas pessoas. Eu me tornei cineasta porque trabalhei no Ponto Cine. A nossa disputa é criar espaço cultural. Sepetiba é um lugar melhor porque as pessoas se sentem bem. As pessoas são projetos de vida. A arte é a maior ferramenta de desembrutecimento do ser humano. O que nos faz homem é a arte. “Arroz, feijão e cinema” não é meu, é uma ideologia do Adailton. Por isso, o Cinema é o inimigo número 1 desses golpistas que estão no poder. No mundo inteiro o cinema é indústria e é valorizado.

Adailton: É interessante isso que o Léo falou, porque o cara que faz sucesso aqui na nossa área se muda para a Zona Sul, e quem faz sucesso na Zona Sul vai para Miami. Na época da colonização portuguesa, a ascensão era para Corte. Então, a gente tem isso culturalmente na gente também. O cara que é rico, muito rico, ele não faz nada, ele é ocioso o tempo todo, é um explorador, é igual aos donos de terras de antigamente. Essa é a parada! Eles vão plantando mentirinhas. Cinema é para ir pro Shopping. O cara é muito rico, não faz nada, é explorador, não investe em nada. Mas o que eles fizeram? Colocaram na nossa cabeça que tempo é dinheiro. Quando o trem abarrotado de trabalhador para, o trabalhador pensa “vou chegar atrasado no meu trabalho”, esse trem, esse BRT, é o chicote do capitão do mato. Pega o trem e o BRT para sofrer e criar uma lógica para continuar a ganhar pouco e não questionar os 1200,00 que ganha por mês. Não tem direito de pensar, é o chicote! É o chicote! Eu acredito muito em pessoas. Na gente que tá aqui como referência. O Luiz tem que ser referência, o Léo, o Luiz, a Bianca. Temos que assumir uma postura de virar ídolos para essa molecada. O cara estuda e nunca mais volta escola. O empresário não dá emprego, é uma troca. Ninguém dá emprego. Essa parada de reinventar não existe, é assumir o que nós somos. A gente tem que desconstruir o que nós somos. Esse filme “Alma Suburbana” é referência. O filme “Arroz, feijão e cinema” é referência. Não adianta fazer sucesso aqui e morar em outro território. Vamos empurrando, empurrando. A gente que é artista fala em transcendência. A

maior transcendência é a alfabetização, quando você é alfabetizado vai virar o mundo. O grande barato é fazer o pouquinho para modificar. O cara vira o jogo; o Brasil tem complexo de vira lata, e o pior vira lata é o suburbano. Temos que virar não a lata, mas o jogo. Você vira ídolo de um território se estiver plantado nele.

Carla: A gente não pode abrir mão da utopia (...) A Bianca coordenou um trabalho que estava o Clementino, filho de dona Chica Xavier, estava Renata Maia - que também conheço, então, a utopia nos persegue. Existe a utopia, uma conectividade que nos liga. A gente se fortalece.

Adailton: Vou contar só uma história breve, Carla... Um dia, levei o Léo em uma reunião comigo com o presidente do Canal Brasil da época, o Léo fala muito, mas nesse dia falou pouco e objetivamente, quando saímos ele bateu com o envelope nas minhas costas e disse: Adailton, eu já cansei de deixar meu currículo aqui e nunca me chamaram e agora saio de uma reunião com o presidente. Isso é quebra de paradigma.

Léo: É a síndrome de Capitão do mato. Nós conseguimos quebrar paradigma. A gente tem que fazer isso. Acreditar nos sonhos. Você está fazendo uma pesquisa acadêmica, Carla, e eu também, e digo que a academia é colonizada. A gente estuda autores europeus, artistas e arquitetura europeia. Então, isso também passa pela colonização. Quando a academia entender que a potência da produção brasileira não vem da Europa, vem dos produtores locais. É domesticação quando faz pela vaidade, Guadalupe só existe hoje depois do Ponto cine, depois da coletividade. É no coletivo é quando poderemos começar a mudar o processo educacional e todo o restante. A gente muda a colonização cultural. A gente tem que fazer pelo coletivo e pela afetividade.

Carla: Eu penso exatamente na questão tocada por vocês, que tem que ter afeto, coletividade, tem que agregar. A ancestralidade citada pela Bianca no livro é a ancestralidade que está na gente e nos fazer existir enquanto coletivo. Sobre o filme Alma suburbana, que conheci em VHS, como foi a distribuição? Você pediu para que fosse distribuído pela Rede (de ensino)? Como foi essa circulação?

Luiz: A gente fez o filme sem apoio, fizemos dentro de um projeto, onde nós mesmos fazíamos junto de oficinas. A Prefeitura do Rio fez essa distribuição, mas isso a partir desse projeto Núcleo de Arte Grécia. E antes disso fui espectador do meu próprio filme também no

Ponto Cine. O Adailton nos mostra esses dois lados: de quem produz e de quem assiste. O filme já tem treze anos e agora estamos querendo revitalizá-lo, mudar o formato para Full HD. Seria nossa restauração, nossa ampliação.

Rodrigo: Carla, eu costumo dizer o seguinte: A gente tem o costume de dizer que os problemas nos nossos territórios são resultados das faltas de políticas, eu começo a trabalhar com outra lógica: mas a verdade é que os problemas são a própria política, o próprio projeto. Não é inocente que a praia de Sepetiba tenha que morrer. O inocente tem que morrer para AS se instalar. Até a imagem que fazem do subúrbio é uma tentativa de embranquecimento, essa ideia de que subúrbio é a cadeirinha na porta etc. Simultaneamente, sempre teve gente criando uma escola de samba e movimentos parecidos, mas a gente aqui levando porrada e sendo chamado de vagabundo. O ócio mental... A Bossa Nova foi feita na vagabundagem, mas para eles podiam. Wallace fala do processo de manutenção, embranquecimento do simbolismo. Começa a olhar um pouco mais distante... Isso é um trabalho que parece ser pequeno, mas começa a passar por significação (...) É um trabalho de formiguinha despertar nas pessoas o amor pelo lugar, a ponto de despertar o desejo em querer mudá-lo.

Bianca: É isso que a gente tem feito lá no Ecomuseu, e gostaria de lembrar que hoje é o dia da Cultura, não é? Tem uma frase bem legal que diz que não é possível estar dentro da civilização e fora da Arte. As pessoas tendem a apartar Cultura e Natureza e, eu enquanto socióloga, acredito que Cultura é herança social, é tudo aquilo que a gente compartilha e aprende com nosso semelhante. Não existe Cultura boa ou má. Existem culturas. A nossa região, Campo Grande inclusive, sempre foi conhecida como bairros dormitórios, onde se sai muito cedo para trabalhar e se volta muito tarde. Isso faz com que qualquer tempo ocioso seja usado para descansar e dar conta de outros afazeres. No meu caso, era o tempo de fazer os trabalhos da faculdade etc. Isso nos afasta das manifestações culturais e do bairro em prol de melhorias, e está diretamente ligado à colonialidade do poder e ao epistemicídio, que é a morte desses saberes e fazeres tradicionais, um assassinato dessa ancestralidade e desses povos. A lama medicinal Sepetiba foi importante para seu (...) tinha é construção social. As partes hegemônicas tentam construir A baía tem manguem as pessoas não consegue entender. É realmente um trabalho de formiguinha, Rodrigo, para mostrar que cultura, natureza, nós estamos interligados. No ponto de vista do planeta não existe fora. A academia é elitista. Na universidade pública, na maioria das vezes, quem está é o filho do rico. O pobre muitas vezes vai para a particular, como eu. São as complexidades capitalistas do sistema neoliberal.

Léo: Bianca, é exatamente isso que você falou: O Estado brasileiro até hoje é um Estado colonial; o Ensino Superior é destinado aos filhos dos senhores coloniais. (...) Eles sucateiam a educação pública e as maiores escolas de ensino privada são ligadas à religião, e assim eles mantêm o projeto colonial de poder. A pessoa entende que a lama tem um motivo. Nós saímos querendo quebrar paradigma

Carla: O que vocês pensam sobre a questão da democratização do acesso à Cultura?

Léo: O que nós estamos vivendo é a retomada do pensamento, da estrutura oligárquica, do meio de coerção do povo brasileiro. É obrigar a estrutura do país se manter no molde de quem interessa. Diversas instituições para (...) Houve um progressismo ao redor do mundo nos últimos 20/30 anos e isso aconteceu também no Brasil, por mais incrível que pareça até mesmo no governo do Fernando Henrique Cardoso e muito mais forte no governo Lula, com Gilberto Gil como ministro da Cultura. Os coletivos que já existiam e resistiam, receberam fomento que deu capilaridade para se manterem, principalmente nos tempos de ataque que estamos vivendo. Os feitos dessa época é o que ainda está mantendo a Cultura nesses anos. O que a gente está vivendo hoje é a tentativa de barrar essa democratização que você cita, quando se persegue o ENEM é para evitar que preto e pobre entre nas instituições públicas de ensino. (...) Assim como falam da Lei Rouanet sem saberem do que se trata, muita gente fez projeto a partir da Lei Rouanet o Ponto Cine foi beneficiado pela Lei Rouanet e olha quanto impacto causou, o quanto o Ponto Cine afetou pessoas. Essa democratização que você diz não vem através de política, vem através da organização da sociedade civil, ela vem quando os cineastas da Zona Oeste e da Zona Norte se unem para cobrar políticas públicas que visam democratizar o acesso às salas de cinema. Não dá mais para o carioca ficar pagando para enriquecer ainda mais a indústria norte americana. A responsabilidade é nossa. O Ponto cine não pode acabar, o subúrbio em transe não pode acabar. Democratização vem da pressão que a sociedade civil pode fazer. O que a gente alcança quebrando paradigmas é o nosso capital social. Nós somos responsáveis pela democratização. Não há partido político no Brasil que combata a desigualdade, nem de esquerda e nem de direita, que pense no combate à desigualdade, e isso não é papo de centro, porque sou declaradamente de esquerda. A esquerda precisa se conectar com o movimento de base, fica sem razão de existir. Agente está vivendo isso hoje porque A gente precisa se reorganizar para alertar quem realmente preza

pela democracia, porque a democracia tem poder como movimento de base na sociedade Civil.

Carla: Eu quero dizer que vocês estão deixando um legado. Quero parabenizá-los e agradecer-los e abro para as palavras finais de vocês.

Luiz: Eu quero agradecer o convite. Sou nascido no Tanque, mas tenho lembranças por toda a cidade. A gente circula a cidade e percebe essas coisas. Eu como geógrafo olho as fronteiras e também agradeço por esse encontro de hoje e por essa troca nossa.

Léo: Quero chamar vocês para o Viradão Cultural Suburbano que irá acontecer dia 20 e 21 de novembro. Eu faço parte de um coletivo chamado Fábrica Suburbana, presente nas redes Facebook e Instagram, que se propõe a pensar nas múltiplas questões inerentes ao subúrbio. Quero agradecer a audiência e a Carla pelo convite.

Rodrigo: Quero agradecer a participação, é muito bom encontrar essas pessoas e conhecer melhor os projetos, como o Ecomuseu. Que essa live possibilite projetos futuros nossos.

Bianca: Quero agradecer, foi muito bom ouvir pessoas tão inspiradoras e agradecer a vocês pela disponibilidade de irem a Sepetiba. Foi muito profícuo o papo. Gratidão!

Carla: Eu que agradeço, foi muito legal! Tudo isso será transcrito e anexado à pesquisa. Mostrar que a Zona Oeste não é essa coisa limitada, que ela pode romper barreiras e reconstruir essa visão de centro, pode ousar. Estou muito orgulhosa de mim, e feliz por vocês, por conseguirmos buscar essa interpluralidade e interconexão. A pesquisa é nossa, tende a romper barreiras e desconstruir preconceitos e estereótipos. A Arte e a Cultura da Zona Oeste e do subúrbio precisam do apoio dos cidadãos para serem de fato independentes, para acontecer. Muito obrigada a todos.

6.1 Criatividade em ação: imaginação e vigor

Terminando, quero abrir dentro deste texto um lugar para a intuição que a origem do trabalho artístico seria o enraizamento em um solo, o desdobramento originário do Espaço e a busca de uma realização nele.

Patricia Dias Franca-Huchet

Em novembro, em meio a pandemia, estampado no jornal Extra a foto de dois irmãos negros, Hugo Lima e Nathali de Deus, moradores da Zona Oeste, Vila Valqueire. Com braços na altura do peito e um olhar para fora, de frente para o leitor em posição de parceria, encarando com confiança e decisão o público. Eles são exemplos do uso da criatividade para fazer acontecer, como oportunidade para atender uma emergência, e propor um outro modo de organização. Achei bem interessante trazer este fato: criaram uma empresa com soluções tecnológicas de baixo custo para cinema independente, de periferia e comunidades. Este é o site para compras da WoTec é <https://www.wotecnologia.com.br/>. Em iorubá “Wo” significa “visão”, e “Tec”, em português, a abreviação “tecnologia”.

Tiveram o insight depois da filmagem de “Siyanda” (2016); perceberam a necessidade que os cineastas tinham de conseguir objetos e equipamentos para realizar as filmagens que oferecessem mais segurança e acessibilidade por um custo reduzido, sem interferir na qualidade. Os utensílios e equipamentos passam a ser feitos de forma artesanal e tecnológica pelos irmãos: suspensão para microfone *shotgun*, estojos para cartão de memória, presilhas elásticas, baterias para câmeras e equipamento de áudio, suporte para câmeras, mesas de luz inteligente *wi-fi* e sem fio, entre outros. São 3 linhas de produtos: itens de assistência de câmera, equipamentos com eletrônica embarcada para luz e câmera, acessórios vestíveis como coletes e cartucheiras para set de filmagens. O coletivo de cinema negro, com o nome do filme premiado, também está na linha da imaginação.

Dois jovens negros artistas que se organizam para a produção de um produto para pensar as questões de seu trabalho e o circuito de arte. Essa presença é importante coloca em destaque o coletivo, como referência nacional; olham para sua base e mostram como a inserção do seu trabalho ao circuito aglutinam poder estratégico ao próprio coletivo que fazem parte. A representatividade das dificuldades ocorrida pela desigualdade aos jovens negros

recebe um incentivo para uma narrativa decolonial, como uma forma de conscientização de produção de sentidos de seus trabalhos e de suas obras. A inovação dos seus produtos como promotor em um circuito de cinema e arte. O coletivo que recebe o nome do filme, formado por um grupo de atores agem em uma organização horizontal apoiando e divulgando a produção da dupla. Além de atores, estudantes e pesquisadores, saem à frente na produção de equipamentos e maquinários para facilitar a um valor mais acessível outros cineastas de outros grupos por toda cidade do Rio de Janeiro a ser produtores.

O projeto foi selecionado para o Programa de Aceleração Social Impulso, uma iniciativa do Instituto Ekloos, com o apoio do Oi Futuro e Labora e patrocínio da Oi e Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro. Cujo o objetivo era desenvolver, estruturar e aperfeiçoar seus processos de gestão e ampliar o seu impacto social. E atendem principalmente ao jovem cineasta negro de periferia, partiram da sua própria dificuldade em fazer cinema, e por amar o que fazem. Esse tipo de regulação da circulação por instituições e projetos, ou as entrevistas que aconteceram torna evidente o papel da arte na vida em sociedade.

Uma vez que ocorre o processo de criação faz-se revisão das instituições que não proporcionam criatividade para a população, revisão que leve à construção de novas formas de lidar com as constelações de significações, novas formas de socialização (SANTOS apud CASTORIADIS, 1999a, p. 208) Com isso equipamentos recebem cor, para que ao chegarem em suas comunidades não possam ser confundidos, viabilizando a produção. Resignificam e reimaginam o subúrbio ao cruzarem alinha de chegada como jovens negros que *incentivam outros jovens de subúrbios e periféricos possam criar arte através desses equipamentos. A gente ressignifica através da tecnologia e do fazer artístico*, explica Hugo em uma de suas declarações.

Na verdade, a empresa como ato de interpretação do mundo é fruto de uma experiência vivida, e de uma percepção consumada por sentidos, reveladora de um tempo que percebe o cinema como ação de mercado fruto de relações colaborativas, mas que estimulam o surgimento de um modo profissional/racional. Essa empresa ganha projeção ao mesmo tempo que nos permite entender como a criação de circuitos próprios que incentivam outras ações para a sustentabilidade de um cinema independente e sua produção cultural, em seu universo específico. Em suas tentativas de subsistência (tanto simbólica como material) como por um mercado. Constroem um novo sentido da obra, pois chama a tenção para o poder do signo? A câmera não poderia mais ser confundida com uma arma ou os coletes para filmagem externas identificam e avisam quem são da equipe da filmagem.

Como uma nova instancia de reconhecimento me chama atenção, os efeitos de presença no mundo em que eles apropriam-se e interpretam, e com imaginação estão em sintonia com o universo do cinema alternativo. E fazem lembrar que a existência de mercado consumidor, no caso os próprios cineastas, também fomentam a circulação desse cinema independente e relacional, enquanto legitimam-se como um modelo criativo e inovador de empreendedorismo. Uma promessa para se pensar auto sustentabilidade e a institucionalização das práticas como o próprio mercado pressiona, que ao mesmo tempo fomenta um circuito que gera conforto e segurança para as equipes de produção. São configurações internas, práticas e representações que seduz outras pessoas para o mesmo processo intelectual de produção e reflexão, e que desperta um desejo de presença. O futuro da presença necessita do nosso compromisso presente (GUMBRECHT, 2010, p. 163).

O cinema da zona Oeste como um fragmento do mundo, como arte-esperança, desvela o caos e dá forma ao cosmo como um passo em direção a imaginação: A solução para um conflito na prática que justifique a existência material do filme. Cria um mundo transpõe afetos (CASTORIADIS, 2009). O caminho até aqui desenhado tem como proposta refletir as questões de autorias que se impõe ao que vem do interior, como interpretação e deslocamento possível; como se fossem janelas da alma que dão forma a uma comunidade e exalta a potência do ato de criação para reimaginar o subúrbio, assim como sinaliza aberturas para outros produtos que atendam a atividade cinematográfica. Desta maneira podemos nos questionar qual o limite entre o profissional e o vivencial? No sentido de buscar práticas como a fotografia e as artes plásticas que usam o cinema com dispositivo e mercado profissional. Uma lógica que faz pensar o cinema como uma indústria.

A lógica da circulação mostra que outros iniciativas como essa podem aparecer para pensar uma forma de empreender o campo cinema. Colecionadores, estudantes, artistas, estruturas relacionais que podem agregar o valor e apoiar o espaço que existe entre o valor econômico e o valor artístico do produto. A forma de acreditar nas ações desses jovens parece está avançada em relação ao seu próprio circuito. Mas conforme seu nível de consciência for se fortalecendo e amadurecendo podem explorar, divulgar e fortalecer os produtos, conquistando confiança, assim aglutinar atenções e conexões fundamentais para a continuidade de seus produtores. Precisam continuar e reinventar estratégias para se firmar no ramo mercado, mas também no meio arte. É um modo de organização e dinâmica de serem funcionário de si próprios, mas também pessoas engajadas a pensar e a debater o papel da arte e o cinema.

Figura 11 – “Reimaginando o subúrbio”

"Reimaginando o subúrbio"

PPG/ARTES programa de planejamento em artes visuais

Profª Carla Regina V.R.

SME/ETESC

Vale Horas AAC

Zona Oeste Afetiva e Singular

05/11 às 20h00

Luiz Cláudio Motta

Léo Barros

Adailton Medeiros

Rodrigo Bertame

Bianca Wild

@zona_oeste_afetiva_Singular

zona_oeste_afetiva_singular

Fonte: A autora, 2021.

Figura 12 – Nathali de Deus e Hugo Lima, criadores da WoTec



Fonte: Jornal O Dia, 11/11/2020, caderno Zona Oeste

7 POR AUTONOMIA DE SER CARIOCA: SUBJETIVIDADE COMO DESCOBERTA

Um dia, em março de 2020, refleti sobre uma mudança de comportamento em um dos meus meios de trabalho: o audiovisual via streaming. Escrevi em um só golpe um texto, o primeiro de vários. Mas este texto também não é sobre o que eu escrevi, é sobre onde meu olhar viaja fora da tela enquanto busco cada palavra

Clementino Junior

O vivente é para si, ele se põe como auto finalidade, e isto implica sempre uma intenção mínima (...); implica, portanto, uma certa avaliação, positiva ou negativa, daquilo que ele se apresenta (representa): e implica, ainda, minimamente, uma afecção do vivente, um modo de ser-afetado, e afetação de um valor que é representado – logo um afeto. A cada vez que se trata do vivente ou mais geralmente, do para-si auto constituído, encontramos sempre essas três dimensões: representação (antissocialmente estético e lógico), intenção, afeto.

Cornelius Castoriadis

7.1 Problematização dos conhecimentos: ser e fazer

Os que nos torna enquanto agrupamentos humanos em sociedade têm chamado atenção ao longo do tempo, mas o que a filosofia castoriadiana exige é que possamos analisá-los fora de uma base explicativa racional suficiente para explicação-dominação dos

fenômenos ou por conhecimentos biológicos como determinismo. Ele queria evitar o possível visível silenciado e oferecer fendas de tensões sobre o que possa estar instituído por seus predecessores. Ao mesmo tempo que questiona o nosso modo de lidar com os fenômenos externos que diz sobre nós. Nesse movimento de problematização localiza os limites das instituições do seu tempo e a relação de sentidos que podem ser visibilizadas a partir da criação do novo, como proposta de olhar o ser humano pelo seu poder de criação, de mobilidade e transformar a relação do homem com a natureza.

Os feitos singulares destacam o homem no seu lugar, no seu tempo e na sua identidade; onde cada homem é um infinito particular e nós somos frutos de uma sociedade que vai atribuindo sentidos e compondo o homem no e pelo, como um estrato ancorador inicial, mas é no tempo que o humano emerge em seus processos de criação, renovando as instituições. Para Castoriadis reconhece a autonomia e a independência do pensamento do homem para constituir o imaginário. Para isso ele considera imprescindível considerar as informações do ser social-histórico, com descrição da sociedade instituinte e a relação desta na autonomia individual e coletiva do ser.

O reconhecimento das diferenças locais e regionais foi uma forma de maximizar os lucros de uma indústria cultural; e também mostra como é a possibilidade de existir outras formas de existência social e individual. Para se pensar o processo histórico como formação de cidadão ou consumidores é preciso perceber como as identidades passaram a sinalizar as culturas nacionais ou culturas-mundos. Canclini (1997)¹³ em seu livro aborda os conflitos multiculturais da globalização e relata o cinema como fonte do imaginário, e suporte cultural para estudos sobre as diferenças.

As condições desiguais na formação de circuitos de produção, comunicação e apropriação de cultural formam bases para teoria de identidade e cidadania. Canclini prevê que para fugir dos efeitos da globalização é inteligente reconhecer as especificidades étnicas e regionais que continuam se reproduzindo como perfis estabelecido ao longo do tempo. Castoriadis defende a problematização do conhecimento como forma de evitar formulação e organização modular e reducionistas, que impeçam interrogações sobre o próprio ser vivo, como um organismo que não serve de medidor de ocorrências probalizadas e equiprováveis; ou que podem ser tratados como coisas estáveis. O sujeito é constituído pelo social e ao mesmo tempo participa ativamente desse social. *A história, as relações, as percepções, a*

¹³ Pensei em trazer esse autor como descrição sócio histórica e importante para o panorama atual. CANCLINI, Néstor García. Consumidores e cidadãos – conflitos multiculturais da globalização, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

vontade, as pulsões, o psíquico, o indivíduo e a sociedade são ao mesmo tempo instâncias individuais, e parte da totalidade do sujeito (RIFFEL, 2016, p. 1).

Castoriadis localiza o ser-fazer como apresentação do social histórico como tempo-espaço de criação do indivíduo em seu coletivo. Em suas obras *Instituição imaginária da Sociedade* e *As encruzilhadas do labirinto*, ele desenvolve que a realidade subjetiva não existe na mente humana como um condicionamento biológico ou a realidade externa determinista que condiciona, mas pelo sentido dicotômico e diferenciado que vai expor o modo de ser humano em seu estado de vivente singular. A produção de sentido ou pulsões e desejos expressados simbolicamente em representações formam o imaginário e faz parte da constituição desse sujeito social-histórico. O imaginário, o simbólico, as significações imaginárias sociais e as instituições são aspectos que constituem o sujeito ancorado em um coletivo.

De fato, a identidade vem sendo tratada como um processo de construção, em relações e de condições sócio históricas heteronômicas, que apresentam a dimensão plural em relações que sobretudo oferecem a forma a sociedade a ao humano; e como a imaginação forma o imaginário social e a constelação de significações como um conjunto de processos de produção de significações. A relação de oposição entre homogêneo/heterogêneo são diluídos ante a valorização aos aspectos multiculturais da sociedade; com a formação de um mercado diferenciado com segmentos mundializados - gordos, jovens, velhos, negros como camadas afins, e não deveria representar somente consumo; pela formação de um patrimônio com a produção artística local como um investimento simbólico e cultural, mesmo reformulados por matrizes globais. Coprodução estabelecidos entre continuidade, ruptura, hibridização, e negociação é um desafio para se pensar a identidade e a cidadania de forma híbrida, dúcteis (moldável e flexível) e multiculturais explica Canclini.

As mudanças históricas na forma de consumir alteraram as formas de se exercer cidadania; os contextos históricos influem nos condicionamentos ou nas condições de conscientização do indivíduo. As possibilidades efetivas de transformação social a partir da interpretação do homem, das instituições e como esses se estabelecem imaginariamente são a base para o projeto de autonomia em Castoriadis. Busquei em Canclini relações com Castoriadis para causar o entendimento acerca das questões envolventes ao ser singular, e a maneira amplificada de relacionar o vivente ao coletivo que se compõe e é composto pelo imaginário social de sua época, como posição definida por uma explicação casual, funcional ou racional. Mas a identidade deixa de ser sustentado por uma racionalidade funcional e

instituinte, e passa a ser observado por seu modo de subordinar a subjetividade, pela autonomia como processo da socialização da psique.

Castoriadis valoriza a criação de si não como um desvio ou um ato de resistência, mas destaca que o ser vivo pode usar sua atividade criadora para se repensar e reimaginar por um fluxo espontâneo os afetos, as representações e os desejos; o que o faz a ser autônomo em relação aos outros vivos. *A história da humanidade é a história do imaginário humano* (CASTORIADIS, 2004, p. 127). Ele localiza a imaginação como a faculdade de imaginar, que permite compreender através das representações a própria realidade. A imaginação não cabe num raciocínio racionalista; mas é entendida por trazer à tona a psique, as pulsões, através do simbólico, através das criações. O imaginário radical interage com o imaginário social através da imaginação como capacidade e faculdade de imaginar, um meio de manter e dar forma a própria sociedade ao humano. Surge o ser que mistura e confronta, o ser disfuncional responsável pelo som, cor, modo de ser do seu humano, do outro-ancoragem para abertura e fechamento, como forma anônima ou como autor e criador de uma nova realidade revestida e estruturada por razões, como projeto, potência de criação que constrói relação do sujeito e objeto de si mesmo.

O poder de criação ou a imaginação radical permite construir um mundo e os sentidos que ele reconheça. Para ele é a imaginação é o que favorece a autonomia e aos questionamentos acerca dos sentidos encontrados em ordem mundial ou local, na ordem coletiva onde ele se apoia. A imaginação radical objetivada no ato criativo apresenta uma das possibilidades de o vivo ver e sentir o mundo, em condições de heteronomia como forma de repensar o que já vem inserido desde do início pelas instituições existentes as significações imaginárias. O destaque ao ser singular nessa pesquisa possui a dimensão ainda maior quando se entende que as condições limitantes inferem como socialização e são determinantes na formulação da imaginação radical, como renúncia e recalque. Portanto é o poder de criação disfuncional do existir humano que dá visibilidade a um imaginário radical e a singularidade relacional.

A chamada desta unidade recorre ao imaginário, ao conceito de localização identitária e de pertencimento; traz à lembrança de um projeto de ressocialização e aceleração de jovens considerados atrasados em idade e ano escolar na gestão municipal de educação no ano de 2010. A referência de autonomia como processo e passagem de exclusão a inclusão, um apelo a fazer-ser social e a própria diferença que condiciona, determina e delimita a individuação.

Ser carioca é o propósito de se fazer assim, com autonomia para pensar em uma instância de identidade e subjetividade como um propósito teórico e poético dos cineastas em seus processos aqui no Rio. Capaz de acionar um processo de fazer, uma trajetória de imaginar por alteridade própria uma outra vida, além daquela estabelecida para ser carioca, levando a pluralidade de existir longe dos principais ícones culturais e turísticos, mas por se reinventar ao estar próximo de sentidos concretos que despertam o sentido da vida.

É como buscar uma plenitude na fantasia pelo reconhecimento e aceitação do outro; a necessidade de ser aceito e completado pelo exterior, pois a partir da ideia da fragmentação o indivíduo se relacionar como outro; a identidade não é o estado pleno dentro do indivíduo. O sujeito se reconhece em sua obra como um ato performativo, onde a obra diz um pouco de si, como uma escrita autobiográfica. O discurso como importante elemento de fabricação de sentido de sua própria vida, Castoriadis entende isso como um processo psicanalítico de auto-análise capaz de provocar transformação.

Para ele a trajetória da humanidade é composta por singularidades importantes que dão a dimensão específica, e que a leitura e interpretação faz entender a complexidade que é viver em sociedade, e quando faz isso é para chamar atenção ao modo de pensar e conhecer o humano; além das determinações engessadora. A socialização do indivíduo social-histórico para Castoriadis faz compreender que existe a multiplicidade de possibilidades homogênea, heterogênea, deliberativa e reflexiva de subjetividades. É a exposição do modo de ser humano em seu estado de vivente singular. Autonomia e imaginação formam o combinado determinantes para a constituição do sujeito como ser autônomo e dono de seu projeto que geram afetos, representações e desejo. São faces que movem o homem para a criação e para desvendamentos de suas singularidades, como instrumentos metodológicos instituinte, acionadas e combinados para a construção de um mundo.

Como se fosse um labirinto o homem precisa ousar, transgredir, e se lançar a desafios para poder renovar o imaginário social e também se transformar. Fugindo de uma perspectiva linear determinante para formação de identidades, configurando o jogo de controlar e ser controlado; ele desperta para o poder de criação que o tira da condição de passivo e passa a ter a probabilidade de propor o diferente, deixando para trás o lado homogêneo e a mesmice. Segundo Castoriadis:

Pensar não é sair da caverna, nem substituir a incertezas das sombras pelos contornos nítidos das coisas mesmas, a claridade de uma chama pela luz do verdadeiro sol. É entrar no labirinto (...). É perder-se nas galerias que só existem porque, incansavelmente, nós a escavamos, girar em círculos no fundo de um beco

sem saída cujo acesso fechou-se por trás dos nossos passos até que a rotação abra, inexplicavelmente, fissuras praticáveis na parede (CASTORIADIS, 2004, p. 7).

O singular sai na frente a questionar e a decidir explicitamente sobre sua ação criadora, assumindo o seu poder como consciência e fugindo da alienação provocada muitas vezes *pelo* próprio sistema em geral. A imaginação é a capacidade de definir o modo de ser da subjetividade. Dominar simbolicamente o mundo externo é uma exigência da psique humana na formulação de sentido, e é o que a mantém interligada ao contexto sócio histórico proposto, como origem fechada. A necessidade de sentido desafia às buscas às significações, valores, sistemas e rastros que o mantem pertence ao mundo e a sociedade onde ele está incluído; ou também o que o impele a paixão de conhecer.

Assim o sujeito em sua caminhada por uma individuação e subjetividade vai em busca por suas verdades como uma relação aberta, como um encontro com o que ainda pode está em estado de potência. Por condutas reflexivas e deliberante toma as decisões e faz escolhas em relação social e histórica, institui a sua expressão. Assim a sua individualidade passa a ter realização e sentido, realiza-se em vez de apenas questionar e criticar. O sentido não se dá de forma isolada dentro do indivíduo, ele é um produto e uma construção social.

Dá entender que as *expressões* subjetivas são frutos de autonomia que para Castoriadis define-se como um poder... poder ser que inicia com a tomada de consciência de sua própria autonomia e de sua liberdade para fazer e criação. A autodeterminação que o direciona ao saber e a pratica como técnica de própria subjetivação. A resistência como autocriação só pode ser assim entendido quando ocorre a superação dos modelos existentes como um a brecha ou fenda aberta. Nesse poder de cristalização há o risco de democracia ou do *fascismo* se canalizar para uma nova forma fechada do instituído como autoritária. Autonomia é a possibilidade, mas não é certeza, mas é alteridade e posicionamento.

“Quando se traz para o presente produz ora aceitação e legitimação da ficção ou a realidade que se insere. Portanto como ser vivente o entendimento da ficção de liberdade abre caminho para a liberdade de ficção” (LEROUX, 2008). Dessa forma ação do ser singular com sua criação torna sensata as forças sócio-históricas que se impõem como instituição; cria e passa seus modelos, suas formas e produz sentidos como transgressões ao romper com o velho. Estas passam a ser origem de novas verdades e gera novas interpretações e espera-se que assumam um valor social par ser incluído e reconhecido, e legitimado. Estas contribuem para a transformação e alteração do mundo social. A sociedade é autocriação e auto-alteração, a partir de cada indivíduo, e é assim organizada para acolher o caos- a psique, é uma construção social. A realidade vai surgir como mediação entre o produto do imaginário social

e a socialização do imaginário radical, os filmes, que levam a psique a lidar com as diversidades e na constelação de significação e geram lugar de compartilhamento solidário, um lugar de criação socializada.

As criações imaginárias na verdade criam mundo para cada indivíduo e propõe uma certa ordem, como o próprio cosmo. O indivíduo institucionalizado é levado a entender essa ordem e essa construção social a partir dos sentidos vividos e significados. Assim poder seria levar o ser a fazer o que não faria sozinho, a forma espontânea dele seria o fazer convencido. Então o poder de significação ou os donos do poder passa a ser a chave de leitura de Castoriadis. Quando se vê a necessidade se cria uma nova significação, temos a necessidade da imaginação como capacidade de propor novas formas políticas, ou novas formas de organização.

O humano cria a si coletivamente, e quando se encontra com um lugar de problematização torna visível as fissuras existentes na sociedade, reflete as instituições e tornando o imaginário atual e presente. As criações são visibilidades que tornar possível revisar e ajustar novos modos de fazer-ser; e oferecem novas constelações de significações. Esse papel reflexivo e crítico longe de predeterminações unilaterais faz do homem ser um problematizador das instituições sociais e do real humano social-histórico, como a busca pelo humano nas relações. O poder de criação e de encontro com a imaginação estrutura experiências que ampliam formas de ser, e alavanca produção de sentidos que contextualizam a liberdade sobre realidade humana. Mas Castoriadis alerta para o totalitarismo existente na medida que a criação humana está determinada por suas práxis com sentido radical. Ou seja ele é responsável por ser coletivo e sujeito da sua criação, como processo de fazer-ser.

O humano como determinação e estrato de ancoragem. O humano sendo biológico e social que a partir de sua autonomia e criação, transpassa universos, expõe a coexistência do eu criador e dos outros no estado real afetivo. Dimensões que coexistentes como sujeito e o social histórico. A produção do conhecimento faz parte e se ancora nas possibilidades de constelação de sentidos produzidos de forma social-histórica. A mediação torna esse sujeito, e a construção da singularidade como um processo infinito de ser/fazer cada um em suas subjetividades.

O papel de artista na criação a frente à dinâmica do circuito de arte assemelhasse ao processo do sujeito que quer viver sua singularidade sem se apoiar em tradições ou estruturas; vai buscar sua garantia de liberdade e a legitimidade de igualdade. A escrita de si por prática e forma de viver como técnica é um ato que permite a produção, a estratégia e o poder. Mostra as fissuras das instituições, os vazios que precisam ser ocupados. Amplia o mercado e o

campo de atuação do artista. O sujeito busca em seus pensamentos um diálogo de verdades entre o que é instituído e o que é sentido e significado próprio. Encima disso costura uma prática, uma verdade de conduta e pesquisa que busca relações para fugir do paradigma de estar só. A fragmentação do indivíduo em que está pautada a diversidade exige cada vez um posicionamento, para que ele não seja órfão da verdade, ou refém de suas cristalizações performáticas. A singularidade isolada soa com o efeito de alienação, não se constrói por ação coletiva e não compartilha. Morte em vida, um castelo com sua Rapunzel. O artista não sobrevive isoladamente.

Por isso o homem singular é o homem político da sociedade democrática onde pode atuar diretamente com seus questionamentos a partir das ações e não justificativas, aberto às verdades, sempre aberto nunca fechado em si de forma cristalizada. Daí os processos históricos-sociais serem importantes, pois permitem a interação e a construção e a reconstrução para um espaço múltiplo e multidimensional para esse sujeito; que mesmo sem perceber exerce um papel, em um contexto democrático, o ser político, e no imaginário ao se tratar de obras e artistas.

O relacionamento social destaca-se como técnica para fazer da singularidade a capacidade exposta de proposição de discurso. Em alguns momentos da sociedade a disciplina foi confundida como uma forma de controle e a manutenção da ordem, o que foge da autonomia desenvolvida por Castoriadis que pensa em como a participação imaginária e concreta a partir da criação faz surgir o novo, e talvez o inimaginável. É como se fosse um próprio labirinto que precisa ser perseguido e executado. O autor como um artista que elabora teoria, conceitua, e pensa a obra como uma poética própria na forma de participar e discutir os problemas existentes, meio não conformista local e a estagnação cultural submetido a um subjetivismo hermético.

Um homem que se descobre, vai além do racional, que é composto e está submetido às pulsões e desejos inconscientes. Mergulhos em si próprio, fantasias e devaneios que compõem um pedido de reconhecimento. O sujeito como autor pede algo, e o espectador lhe propõe alguma coisa. Para Castoriadis a alteridade deve ser entendida como criação de novas formas e destruição das antigas; ser diferente não é necessariamente ser outro. Assim ele estabelece um destaque entre diferença e alteridade como uma relação de criativa polissemia. Porque a partir de um mesmo instituído e cria uma nova possibilidade, uma alteração. A vontade de fornecer significação de sua existência por representações, afetos e desejos (consciente ou inconsciente) são formatadas por uma autonomia que é a vontade de criar; autonomia de querer ser e encontrar na sua obra uma forma de escapar o controle do seu auto-criador como

um auto-posicionamento. As obras como histórias que revelam eles mesmos e os mundos contido e ignorados, como num *continuum* devir do humano na busca da experiência de auto criação de si. Através da arte, os filmes reconciliam-se com a própria natureza do humano, a auto criação poética de um efeito-mundo e de um efeito sobre o outro e sobre nós mesmos.

O humano singular não é uma determinação estática, o tempo todo pode se refazer e reconstruir a partir de sua capacidade de fabricação, criação interagindo ao seu tempo são social-histórico acionado por sua imaginação. Dessa forma a sua expressão criadora é uma exigência de liberdade e de não um aprisionamento determinista de sua condição. Evita o silenciamento quando toda origem instituinte o faz ser parte de expressão de uma cultura, e agenciador dessa mesma ao se formatar o sentido comum. Por isso a expressão do sujeito como afirmação de parte da origem também uma forma de falar dessa parte como avaliação e busca de verdade. Serve então a expressão para destacar o que é singular para o vivente e quais fronteiras que estabelece em seu posicionamento simbólico em que pertence.

O sujeito cria-se definindo sentidos. É a exigência de sentido que o leva a criar; a sua criação faz parte do movimento desse sentido criado em um movimento do que é singular ou do que plural. Através da imaginação radical e o imaginário germina e torna visível a imaginação social por serem ela partes do processo de criação, e o imaginário radical fica a potência de criação do novo.

Torna visível esse humano fundador do novo que vai além das determinadas, e mostra um caminho para ser e conhecer o humano. Os imaginários constituídos se correlacionam, servindo de âncoras para outros limites e, que faz surgir o sentido novo no ser vivente, possível ligação com os significados sociais produzidos pelo imaginário social, e que está sempre lugares onde a criação fez morada. Assim a imaginação é a garantia da socialização, e que deve ser pensada dentro do magma de sustentação da própria sociedade.

Em Castoriadis o afeto é concebido como fonte de prazer ou pelo aquilo que é percebido nas imagens que servem a representação das estruturas externas. As imagens apresentam relações como jogos esquemáticos e lógicos que podem ser percebidas ou não. Mesmo as que escapam às determinações do exterior, o que está por trás do ser e é responsável pela singularidade, e como o humano monta a si mesmo e o diverso, através do inaudito, o imperceptível para as funções biológicas tornando a subjetividade algo impossível de ignorar ou simplificar em outras definições.

Nesta parte singular busca-se o conhecimento nessas obras e com elas nas subjetividades, para se entender o sujeito e sua relação com a imagem como pensador sensorial que é e vivente, é capaz de encontrar um lugar para a experiência sensível, aberta a

ampliação do imaginário. Obras e autores que exibem um poder de criação como proposição de imaginação que oferece um a estrutura de vivência na forma plural, quando se compartilha e acolhe como coletividade. Novas formas de afetividades que formam o campo dessa pesquisa de artes contemporânea e geram conhecimento da historicidade para amadurecer a visão de nós mesmos.

7.2 “Canalize-se”, 2020 – por ser/fazer como cosmopoética e cosmopolítica

Faz toda a diferença para o sujeito, e para os outros evidentemente, se esse sujeito age ou deixa de agir, como age, o que fala ou cala.

Izabel Christina Friche Passos

Em uma tarde de domingo cumpro a missão de lançar da minha criatividade para transformar a realidade diante mim como um projeto nítido e seguro. O céu aberto como uma mina, indicaria o meu próprio ritmo como um desejo instalado e poderoso de ser protagonista da minha criação, como faz o artista. Entre os elementos cenográficos de cavalos, árvores e casas que descrevem a paisagem urbana, cenários que indicam o lugar, onde a fantasia brota como uma cena iluminada. Identifiquei as barras que justificavam um ponto de fuga em meu olhar, uma paisagem sintaxe para formatar o campo de saber instaurado nessa pesquisa, pretendia alcançar a fruição de sentidos que me ajudasse a pensar o campo relacional *o que formata a discussão acadêmica sobre o problema do homem, sujeito de sua liberdade e como isso se relaciona* ao cinema de Zona Oeste.

“O espaço fotografado da tomada, espaço editado ou montado e espaço sonoro. Cada uma dessas associações também envolve representação do espaço dentro e fora de campo” (RIVERA, 2008). A conceituação de campo e contracampo proposto me fez a *investigar a organização social que é preciso para implementar ações que interfiram no imaginário social*. Assim o papel do artista pode ir além de criar um espaço cênico para uma visualidade, e por uma visualidade. Ele expressa sua capacidade de estar no intervalo, e na abertura encontrada por ele, entre o desejo que habita nele e o que o Outro deseja dele; torna presente, a partir das

suas escolhas e decisões conscientes a construção de um imaginário é o que fundamenta Castoriadis.

O sujeito como autor do olhar canalizador de códigos sociais, escapa possivelmente às grandes formas repressivas, pode ser lido no cano rompido, como o desviante e o desvio. “A produção da subjetividade implica em não manter relações hierárquicas fixadas definitivamente” (GUATTARI, 2006, p. 11). A ideia do sujeito e da subjetividade são produtos de duas forças que operam em nós: a Psique e a dimensão sócio-histórica como forças do caos ou do cosmo que Castoriadis enxerga uma relação de interdependência. “Os cineastas fogem de uma linha sutil e representativa indicativa de regularidade, e apontam a existência de uma comunidade fantasiada” (BARTHES, 2012, p. 17) como uma cena iluminada e sutileza de poder, de experiência sensível. Vem à tona, a entrega de olhares, como se nos puxasse pela mão, nos impõe o ritmo próprio e a fantasia de livre olhar e questionar. Assim foi o ato de desvelar e desocultar realidades no ato fotográfico através dos tempos vivenciados por mim nessa experiência que nomeei “Canalize-se”.

Um convite à reflexão ao papel do artista, e a dimensão e a capacidade reflexiva e deliberativa de racionalizar e imaginar a realidade circundante, e os pensamentos. Formar pares, construir relações, agir como agenciadores de suas obras são vias de experiências que não o isola, mas o fortalece, e o torna presente e potente. Trago o texto “Brasil Diarreia” de H.O. em 1970, diante ao estado da cultura brasileira daquela época; e serve aqui para trazer o tom provocativo do momento em que vivemos, mas também para se pensar o deslocamento do artista em seus processos de ambivalência:

(...) Estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que os valores absolutos tendem a castrar qualquer dessas liberdades; Direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente: -envelhecer fatalmente: conduzir-se a uma posição conservadora (conformismo e paternalismo, etc.); O que não significa que não se deva optar por firmeza; a dificuldade de uma opção forte é sempre de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então em colocá-lo em questão. Eis a questão (ASBURY, 2008, p. 7).

O texto chama atenção ao posicionamento do artista quanto ao questionamento contínuo quanto as suas próprias convicções. A trajetória do artista tem de ser examinada e avaliado de forma rigorosa e documental. Nesta busca da obra do cinema como linguagem, reflito sobre o conhecimento do homem em sociedade nos estudos em Castoriadis, mais especificamente, com as obras me fazem aprender sobre o sujeito e sua relação com a imagem (RIVERA, 2008). Inicio esta parte com essa experiência sensível para pensar como é a potência das relações do cinema com os bairros propostos através das imagens fotográficas

provocativas encontradas nos filmes. O cano ou as obras como desvio imprevisível daquilo que cristaliza e sedimenta a leitura sistemática da vida. Os filmes em obras que são canais de percepções singulares. Apesar de Guattari afirmar que “os movimentos subjetivos não tendem necessariamente ter um sentido emancipatório, na medida que se encontram em um coquetel subjetivo contemporâneo” (GUATTARI, 2006, p. 13), devemos considerar essas produções como componentes semiológicos importantes e significantes por promoverem um referencial único e diferencial desta parte da cidade, universos singulares, imaginário social entre obras e afetos.

A exploração das leituras das imagens oferece informações configurantes que trazem o “efeito de aprender sobre o sujeito e sua relação com a imagem” (RIVERA, 2008). São consideradas marginalidades perigosas e resistentes ao propor um outro ritmo diferente de como o sujeito está inserido no código social (idiorrítmo = ritmo próprio). Quero pensar como “o artista se coloca a frente de um circuito real com suas insistências, materialidades, embates, fugas e tensões entre as demandas e os desejos em jogos que sinalizam o famoso coeficiente transmutado” (BASBAUM, 2013, p. 22). Através das imagens fotográficas desejo provocar a reflexão sobre as relações do cinema com os bairros propostos e as configurações condicionantes da produção já apontadas na primeira parte desta pesquisa.

Arte é a possibilidade que permite pensar o cinema como mecanismo de afetos e efeitos, entre direitos e igualdades, como meio, canal de singularidades; como potência contida na utopia e na integração em autorias de um cinema relacional que formam a base das experiências populares de produção de audiovisual no Rio de Janeiro: Destaca-se a zona oeste como celeiro de produção nas últimas década; ou ainda como desejos e sonhos de sujeitos que produzem um texto imagético e técnico para se decifrar como canalizações. O cinema como oferta de mundo de imagens como mágica, poesia e reality; ou projeto, desejo, efeito de uma sociedade com ausência de políticas culturais regulares.

Produzi uma série de fotografias como método criativo de imaginar o universo acerca da vida nos subúrbios, como se fosse sinais, códigos que passam adquirir valor e significado dentro da narrativa da minha pesquisa, esta que também soa como parte da formação cultural militante por um outro olhar sobre a realidade. A cultura como força seletiva que traz em evidência o jogo do inconsciente e do consciente, que me faz reagir com um desejo de fuga de todo e qualquer adestramento. A análise baseada na obra de Charlotte Cotton na categoria *Se isto é arte* que define no uso da fotografia como uma estratégia e eventos com a câmera como se fosse um recorte daquele vasto universo.

O objeto é escolhido como uma obra de arte, e não mero documento, é um vestígio como um processo de codificação cultural ou um sub produto do que já se passou. A fotografia com a força da autoria exaltar elementos visuais em uma sintaxe visual em um espaço e campo fotográfico, com elementos geométricos, retos que forçam a linha tensa e crescente cuja a intenção, de encontrar um ícone para a pesquisa “Zona Oeste Afetiva e Singular”; e que despertasse para o cenário condicionante das produções independentes e relacionais. Tudo isso para entender como as obras em seus processos criativos são produtoras de percepções, em visualidades e imaginação que potencializa o nosso ser e estar no mundo.

Neste caso a ferrugem do cano pode mostrar os efeitos das limitações sociais impostas por aqui: Minam, corroem, e marcam o fundamento de uma própria autonomia como projeto e enquanto imaginação radical proposto por Castoriadis. Colocar essa experiência em uma pesquisa científica é uma forma de entender a versão antropológica comumente usada como espaço para o uso da fotografia como material de captura tecnológica e mimética, mas na forma desta proposta traz em si a estética e sensibilidade como escrita de si, como faz o autor do filme, como movimento e técnica de formação e autoformação. Recurso poético para a pesquisa entender as multidimensões do cinema na zona oeste, como propositivas contemporâneas de construções de reflexividade no social. Posso por entender como o artista percebe a criação de um espaço cênico como uma questão de construção de visualidade, como de comunicabilidade. O espaço fotografado ou filmado pode ser um espaço editado ou montado e também um espaço sonoro geradores de signos e entrecruzamentos de sentidos. São associações que envolvem representações do espaço dentro e fora de campo a partir do olhar.

A boca de um cano e a parte negra que estão de frente para o outro é escolhido para pensar a fotografia como manipulação e construção de signos; e neste caso para sinalizar a existência de receptores e emissores que constroem uma relação infinita e multidimensional. Provocam ondas de entendimento e conhecimento para formação da experiência tempo e espaço. “Canalize-se”, 2020 mostra a possibilidade da autoria com imaginação para entender a ocupação impactante da cidade a partir dos filmes, como espaços para imagens e visualidades. Um conjunto de fotos únicas que serão eternas por causa de sua qualidade fotográfica e como propostas de simbolizar a pesquisa que apresenta a partir de agora as obras e os processos de autorias. Desejando encontrar e construir um espaço sem conceituação fechada para as heterogeneidades, mas trazendo a diálogo promissor com as subjetividades considere interessante entender caminhos para considerar e expandir cada vez mais as percepções a partir das imagens e as conexões possíveis.

Destaco assim esses conceitos que pretendo aplicar ao olhar as imagens da obra. Na verdade, são dimensões semiológicas que colaboram para aproximar o contato com a obra e torna-la visível. São informações que podem vir em signos que podem acontecer de forma paralela ou independente, mas vigoram a potencialidade das relações. Decifrando as marcas, sensações sutis, que produzem e veiculam significações em facetas relacionais que induzem pensar ou denotações que fogem a linguística propriamente.

Desta forma será fácil relatar alguma ambiguidade encontrada ou jogos de linguagens que façam o papel do processo Artístico e comunicativo ser referencial para aspectos lúdicos, hipersensíveis, híbridos que gravitam entre um espaço e outro, mas que se pode afirmar como a forte intenção de comunicar uma intenção. Essas são formas para se entender “a cultura como uma paisagem não natural, que configura o território onde se move o artista” (BASBAUM, 2013, p. 27). As escolhas dos sujeitos nas obras devem estar alinhadas a capacidade de racionalização, como uma boa razão, como reflexão e deliberação; não simplesmente soltas sem proposição. Nesse viés convido a pensar a subjetividade como possibilidade de compreensão das coisas que acontecem ao nosso redor; não é o sujeito em si, mas um fundamento que possibilita a criação de relações entre o convívio social e o próprio ser humano.

Trago em evidência o interesse em perceber algumas características que entendam a potência das imagens em seus visuais e invisíveis. Encontrei em Tania Rivera essas definições que me permitem explorar o conceito de abertura, muito próprio na filosofia de Castoriadis. Uma forma de imaginar os movimentos de autonomia, como desvios, como nova instituição. O sujeito contemporâneo precisando fazer leituras de seu inconsciente e de suas irracionalidades radicais que marcam o seu psiquismo, que precisa ser tratado e formatado. O estado de tensão permanente é a característica entre civilização e psique. Então sugiro entender a construção das imagens por aparências como forma de traçar o caminho de construção de sentidos, de um sujeito individual, em busca de autonomia. A busca por valor fica prescrito na pesquisa como forma de repensar a importância de como o artista constrói a expressão, como noção pragmática e especulativa para se repensar o campo de criação sendo revalidado nos mais ínfimos intervalos ou na mínima diferença. A qualidade está inserida ou inter-relacionada entre espaços, passagens naquilo que não pode ser plenamente articulado, mas oferece a potencialidade para um campo de relações. Uso aqui conceito de *inframine* como proposição de olhar e entender os efeitos alcançados pelas obras intencionalmente ou não. Busco um lugar de uma experiência subjetiva e a provocação de um pensamento sensorial. A forma subjetiva como se destaca cada autor e sua obra é a assinatura da ocasião que surge da

força do artista em tomar decisão, que influencia a maneira de como ser sensível no futuro. A ocasião e o sujeito são formados pelos processos gerados, aqui busco olhar a forma como expressão, não me preocupando com as camadas invisíveis que deram efeito a forma. Não há como fazer isso em todas elas. Por isso proponho uma exposição de constelação de significados e significâncias.

7.3 Imagem furo e imagem muro

A ordenação da sociedade só é possível como fechamentos dos sentidos e da significação em seus sistemas. A experiência sensível e coletiva proporciona a linguagem como fechamento. Porém uma abertura simultânea ocorre na medida que sabemos da existência das subjetividades reflexivas capazes de decidir com a imaginação, criticar, questionar e decidir pela aceitação ou não. A intenção é mostrar o cinema como potência para encontros e propostas de olhares estéticos e expressivos entre e por imagens. O mesmo ocorre com o homem social em um sistema aberto que pode questionar e/ou alterar para propor novas significações imaginárias. Castoriadis permite pensar com criatividade o olhar sobre as condições da realidade, sair da empatia e da privatização; investigar um desejo político de interação e engajamento comprometido em imaginar soluções para as demandas como se impõe. Essa abertura é o campo de investigação

Obras e autores que nos colocam diante de falas imagéticas como força de expressão, que elaboram relações de visualidades e sonoridades como se fossem formas de elaboração ou canais de comunicação. Como uma escrita devem ser compreensíveis, como um sistema de expressividade que produza significâncias e significantes. A arte como compreensão dos modelos e processos psíquicos em contextos sociológicos condicionantes. As imagens em suas dimensões podem descrever um mundo homogêneo e bem organizado como se tudo estivesse sob controle, como se fossemos senhores do processo, Rivera as chama de **imagens –muro**. A imagem do cano rompido ou contínuo traz a visualidade que predomina sobre os outros sentidos por um ato de sensibilidade. Imagem como proposições abertas que põe em questão, problematiza a realidade e pode nos colocar na vertigem, por vezes poética, de um mundo heterogêneo do qual não somos senhores, são chamadas de imagem-furo (RIVERA, 2008).

A percepção sensível e interpretativa faz parte desse estudo proposital, que não é um mero retrato, mas uma estratégia. Selecionei os objetos para fazer do olhar um caminho e processo de expressão da arte Contemporânea, que contribui para a discussão sobre as produções culturais e artísticas do cinema independente. A fotografia que aparece como protagonista nas cenas dos filmes; age como forma proposital como expressão de revitalização deste tempo pandêmico e desgastante, que serve para repensar AS OBRAS E SEUS PROCESSOS DE PRODUÇÃO em regimes de visibilidades, é uma proposta poética e política.

As fotos foram feitas no terreno da polícia montada de Campo Grande. Experimentei colocar filtros, mas escolhi a imagem original como conflito ou como parceria da pesquisa imagética sobre campo e contracampo (conceitos já trabalhados nos capítulos anteriores); sobre *imagem furo e imagem muro* proposto por Rivera e apresentado anteriormente. Como sequência proponho olhar o alinhamento de canos que demarcam as áreas como barreiras, e em uma delas causam a ilusão de ótica que confundem como se fossem um *continuum* e uma paisagem só, sem membrana que confunde o espectador, a montagem contida na imagem técnica como expressividade e ilusão. Através da fotografia o cinema aperfeiçoa as técnicas e é na montagem ou edição que tem a possibilidade de contar histórias, para isso desenvolve os códigos nas imagens que hoje nos parecem tão “naturais”, mas fruto de uma experiência e uma visão profissional. Às vezes fica difícil distinguir a ficção ou a realidade.

Canos parados que sinalizam um foco e objetivo a ser alcançado como estrada e rota como movimento único e singular que dá forma e ponto de fuga. A abertura repentina e o rompimento de um dos elos oferecem à minha imaginação, diversos sentidos sobre o movimento de cinema de Zona Oeste a qual convoco a leitura visual e singular. O cinema como rompimento com a constância e a homogeneização. Como Duchamp em sua obra também propôs a experiência como se fosse um mergulho em realidades. Do rompimento vem a ideia de criar algo, de propor uma canalização de intenções em um período de escassez e autoritarismo, como autonomia, protagonismo e subjetividade.

A boca de um cano que está em frente ao outro é escolhida para se pensar na fotografia como manipulação técnica e montagem, e neste caso para sinalizar a existência de receptores e emissores e constroem uma relação infinita; dessas que provocam ondas de entendimento e conhecimento para formação da experiência tempo e espaço. As obras e cineastas em processos de produção que são movimentos de elaboração de autoridades, em redes colaborativas, que constroem relações. Faz-se uma abordagem ampliada das condições de produção da obra fílmica e poética de se fazer o filme a partir desta provocação

fotográfica. A interpretação das obras fílmicas forma canais de comunicação, que apresentam as intenções de quem a fez, e os significados que o espectador dá através dos mecanismos de produção alcançado na relação de significância e símbolo. O público que faz parte do processo de reverberações, respostas como a posteridade em trocas e lances progressivos.

Obras e autores que nos colocam diante de falas imagéticas como força de expressão, que elaboram relações de visualidades de quem produz e de quem percebe. Ou como diz Mário Quintana com “poesia”, que é a ‘invenção da verdade”, e qual? Aqui a fotografia recebe um destaque como objeto que faz pensar o seu papel de testemunho e imaginação encontradas nas imagens em closes. Entre a presença de imagens em sucessão e o escuro — o intervalo que o filme nos apresenta (ainda que não o percebamos) —, o cinema pode nos tranquiliza em um mundo homogêneo, ou lançar-nos na vertigem (RIVERA, 2008, p. 9). A poesia surge na subjetividade criadora para se destacar, se finalizar e formatar as preferências: Através dos elementos sonoros, das significações materiais, as ligações verbais estabelecidas, os aspectos entonativos das emoções, na articulação do gesto de um movimento que encerra toda a unidade. O cinema como linguagem técnica e pela montagem oferece recursos e processos que compõe essa polifonia de modos de ser. De modo que a singularidade passa a se tornar chave para abrir novos campos e oportunidades para se imaginar uma outra realidade.

“Canalize-se”, 2020 mostra a possibilidade da autoria com imaginação para entender a ocupação impactante da cidade a partir dos filmes, das imagens e das visualidades. Um conjunto de fotos únicas que serão eternas por causa de sua qualidade fotográfica que são propostas de pesquisar as formas contidas ao mesmo tempo que espantam os insucessos com os traumas. São muitos os cineastas que fazem do cinema uma escrita de si. E necessariamente os resultados não precisam seguir uma montagem como se fosse uma escrita figurativa, ou que ainda funcione como os ideogramas chineses.

Em um movimento de apropriação, a proposta era como reimaginar o subúrbio por via de alinhamento e confluência das divergências das realidades. Uma porta de entrada ou de saída, para dar forma aos sentidos ocultos e inexistentes no processo de produção da obra na mente singular. Um rompimento com a ação programada e esperada, que silencia o gemido da dor, pensamento ansioso e acelerado, ou a criatividade necessária para reestabelecer o fazer no mundo. Estas imagens anunciam como signo primário a percepção do acaso, a sensação da descontinuidade e impressão que há uma abertura para ação de possível acontecimentos.

É no contexto cultural de uma construção do apetite do olhar pela realidade, sem dúvida marcado pela difusão da fotografia, ou vice versa que o cinema atinge em cheio o gosto popular e ajuda a constituir uma cultura de massa (RIVERA, 2008). Em uma secundidade dá a forma aos circuitos de diálogos criados entre os cineastas que atuam como se fossem uma rede colaborativa e que exigem a constante canalização; autores que se unem para a formação de uma obra. E por último provoca pensamentos acerca das conexões individuais e coletivas que impregnam o inconsciente e o imaginário. A fotografia simbólica sobre o desafio que se impõe em fazer comunicação na cor branca do cano, reto com a textura interrompida por ferrugens amarronzadas que brotam. Obras e artistas acontecem como conjunções de espetáculos. E são estancados muitas vezes ou não, vulneráveis processos de percepção e manutenção.

O afetivo e singular diante a escassez e a vulnerabilidade. Como possibilidade de sair de algo que já vem enferrujado pela dureza da tradição que estabelece um caminho reto. O local da foto é uma escola de hipismo. A foto como força de questionamento aos adestramentos que põe em jogo o inconsciente; a vontade de potência e a vontade de poder. A fantasia como olhar e motivo para conexões num ato exploratório, a linguagem como explicação e comunicação. Os intervalos que existem em uma foto e outra, os segundos que são invisíveis pela persistência retiniana. O ritmo do cinema, denunciando as pausas, o subterrâneo e o deslocamento necessário. A fotografia como processo criativo e denunciador dos intervalos que marcam a performance do movimento de manutenção dos cineastas. E inspiram os ângulos escolhidos pela direção de arte.

O cinema da zona Oeste realiza a possibilidade do indivíduo ser autor de seu gesto, ser um modo novo de registrar as mudanças que acontecem na sociedade, mas também como artista cria a realidade antes não existente, e expande a outro padrão de relacionamento como. Uma escolha ousada e radical por ser uma decisão própria de produzir a partir de um repertório e de uma memória ao realizar filmes como potência de movimento, como enfrentamento ou outra opção além daquelas decididas por quem ocupa um lugar privilegiado na região. A fotografia que foi a origem do cinema tem aqui o papel de ser um equipamento para pensar a importância do poder da ação e do foco, assim como as fragilidades tecnológicas que influenciam a manutenção dos movimentos de produção de imagens desse cinema.

Formam circunstâncias oficiais que ao serem criadas, deixam de ser subterrâneas, porque o que as legitima é a presença do público, e a fraternidade encontrada entre os próprios artistas que se apoiam, cedendo espaços, informando e divulgando o trabalho do outro, como

coleccionadores de ousadia, como uma gramática de articulação cultural, uma alternativa ao circuito oficial inexistente mantido por um Estado mínimo, *como um lugar legitimado*.

Visibilidades é o que as ações interconectadas desses sujeitos alcançam. Criadores de círculos de cotidianidade como auto formação e formatação de propriedade intelectual, exibem o cinema como linguagem, mercado e foco de produção de experiências artísticas, semióticas e sensíveis. O filme não nasce de forma espontânea, porque é um conjunto de forças entre produção, distribuição e circulação que trabalham em torno do signo. E em todas as etapas a construção pelo apetite do olhar e o domínio das tensões como técnica e imaginação surgem como fantasia ou convite a um sonho, em um campo visual e contracampo.

Em um movimento de apropriação, desafia-se o reimaginar o subúrbio por via de alinhamento e confluência das divergências das realidades, como proposta de rompimento dos cotidianos e fantasia na aventura de viver- junto como comunidade, como cidadania. Uma porta de entrada ou de saída, para dar forma aos sentidos ocultos e inexistentes da própria utopia. Um rompimento com a ação programada e esperada, que silencia o gemido da dor, pensamento ansioso e acelerado, ou a criatividade necessária para reestabelecer o fazer-ser no mundo como processo de formação e autoformação. Estas imagens anunciam como signo primário a percepção do acaso, a sensação da descontinuidade e impressão que há uma abertura para ação de possíveis acontecimentos. Desejos como potência para navegações fantasiosas, como roteiro positivo para a transformação necessária quando se deseja a superação como lógica e sobrevivência.

Figura 13 – Série “Canalize-se” (continua)



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)

Figura 13 – Série “Canalize-se” (conclusão)



(g)

Fonte: A autora, 2020.

8 OBRAS E AUTORES: CONSTELAÇÃO DE SIGNIFICAÇÕES EM UMA ZONA OESTE SINGULAR

Oras, o homem não se alimenta somente de pão, mas também de sentido, e isso é uma realidade bem objetiva: forças significantes existem no mesmo nível que as forças físicas, que as forças da mecânica newtoniana ou mesmo quântica. Em arte, podemos afirmar que existem formas de pensamento ou abordagens de conhecimento elaborando o mundo dos sentidos.

Patricia Dias Franca-Huchet

“Tecendo caminhos em busca de significados” foi um trabalho final da especialização, porém tornou-se um lema para observar a forma expansiva do processo artístico. Chamava-me a atenção ao fazer humano e como este se instituem como acontecimento histórico-social como lugar de compartilhamento e parte da ação de se viver juntos. Como presenças causam movimentos e ocupam espaços físicos, materiais e perceptivos. Convocam nossa atenção para se pensar o poder de criação e a proposição do novo como experiência que nos oferece umas constelações de significâncias ou significações de maneira como proposição de socialização. O cinema como canal de expressividade, como o canal de visão e sonoridade possível a partir das imagens e seus processos; são marcas de um cinema independente e singular como um devir, como um movimento e imaginação de artistas em seu campo de atuação.

A trajetória de autores constitui processos de criação da arte, e a sensibilidade como começo e recomeço configuram e designam mundos possíveis, ou faz pensar sobre eles. “Existem somente artistas” afirmou Gombrich (1978) ao descrever a arte como resultado de um trabalho e de uma perícia humana, geradora de um saber e de labor humano. Mas ao pensar em autonomia por Castoriadis e pensar o novo contexto da arte contemporânea em seus entrecruzamentos percebe-se como os artistas assumem as possibilidades de construir escritas de si e do coletivo. Basbaum chama atenção para as ações investigativas entre arte,

instituições, e discursos que formatam a prática artística contemporânea, e questiona essa condição solitária do artista contemporâneo e chama atenção sobre as formas de cumplicidades entre si e não-isolada.

A linguagem construída por elos e parcerias torna o viver-criar por efeitos estimuladores de sensibilidade com descoberta do lugar do sensível, o que une, e o que promove uma nova dimensão. Não se pensa mais o humano como um objeto ilhado, e a obra com uma parte se si. Entre acasos significativos e as condições para a produção, bem como o pensamento e a poética do autor, surge o cinema, o nosso objeto. Potencialidades perceptivas que conduzem a expressividade em conteúdo e propõe-se como forma de imaginar o país. O caminho e lugar da criação é um processo de crescimento, de autoconhecimento como se fosse uma escrita de si, como força em vida, e que proporciona as razões em autonomia; e o estilo em autoria traz em evidências potencialidades emergindo de um processo social-histórico.

Percebe-se que as situações-limites, a experiência-limite são respostas para o sujeito que resolve colocar-se radicalmente na situação; circuitos independentes e parcerias como saídas a superação. Compreender a experiência do visível é oferecer informações para a estruturar o sensível, que são formas de afetividades. Muitos adjetivos usados para narrar os efeitos dos filmes: Irônicos, impactante, tenso, engraçado, religioso, étnico, sagrado, feminino, violento, desconcertante, patético, ambíguo, lógico, etc. promovem a construção da percepção, e dão pistas para se imaginar como fazer a passagem de leituras entre obras e artistas, em processos que são passagens, estágios de momentos de experiência e de narrativa de si.

A arte traz a possibilidade de algum encantamento para se imaginar a possibilidade de recriar as formas de afetos que se traduzem em efeitos visuais e sonoros, e que permitirão a diluição de fronteiras para a promoção de sentidos e significados entre valores econômicos e simbólicos. E desta forma os rumos das artes são infinitos enquanto houver disponibilidade interior com o desejo de acreditar na sensibilidade como caminho para começo e recomeço. Configurações para a potencialidade humana como utopia que alimenta a coragem para se tentar compreender o tempo de cada um em cada dia. Capaz de traduzir o corpo ausente, a memória, e o ciclo de conexões sociais. Já era tempo de recomeçarmos com alguma inspiração e na aposta do gozo da sensibilidade, como prazer e zona de afeto, como urgência interior de cada um como autor, e não somente. O cinema da Zona Oeste surge nesse texto como partilha de solidariedade e afeto, como marca de singularidade. Informação,

conhecimento e poder de afirmação como atitude e estilo enquanto proposta de criação ante a urgência interior, de formatar identidade, e expor uma subjetividade.

Um movimento de autoria ao promover encontro de cineastas, proporciona registros entre o real, o simbólico e o imaginário do subúrbio carioca. Chama-se a atenção para os processos de autorias contidos nas formas de fabricação de memórias como também criações colaborativas como partilhas de representações e símbolos. Canal e meio de exibição como política de sensibilidade; como estratégias autônomas de ocupação visual; e protagonismo que indicam planos de ação. Eventos com o uso do cinema como objeto de interesse ocorrem como experiência que amplia o sentido de autossuficiência e jeito próprio. A construção da imagem como caminho de reflexão, leituras poéticas promovem processos de construção de identidades que é o direito e o desejo de tudo olhar com afetos e singularidades. Tenho desejo que esse trabalho marque o que está invisível, e ofereça percepções macro para quem procura mudanças e esperar. Um movimento incansável de recomeçar e prosseguir esses artistas em outros projetos que fazem estancar um para conectar a produção simbólica e o espaço de fala de outro.

Em uma sociedade em que o uso da tecnologia traz benefício para o livre acesso à informação. O legado pode ser pesado ou uma carga indesejada, mas como herança as informações precisam ser processadas e transmitidas. A redução das funções operacionais como a imaginação e a experiência humana é um risco que traz em evidências os critérios lucrativos que orientam a uma sociedade de consumo. Desta feita os caminhos da busca para a produção das artes são mais importantes que as obras por salientar as etapas e os obstáculos superados antes da formatação final, e a importância do labor como trabalho. São processos que descrevem a disponibilidade interior que se faz conhecer a integridade do autor num algo maior que revela as tramas estabelecidas, e as camadas necessárias para a realização do trabalho, e o potencial criador do artista que passa a representar e simbolizar.

A coragem do autor de tentar entender-se, renova sua capacidade de engajamento no que se faz; e a forma de permanecer flexível diante a certas divergências ou contingências desenha seu estilo e sua autenticidade. E isso é algo totalmente individual, subjetivo e que exige autonomia como ocorre com os cineastas da zona Oeste. Sem perder o respeito e colocar em risco a sua integridade, percorrem caminhos que os levam a outro nível de compreensão e de consciência. Um movimento de protagonismo, interesses e identidades para ser carioca e cidadão do mundo. O artista cria a obra e estimula as formas diversas de olhar e de criar, assim como o seu processo serve de estratégia de leitura do pré e pós da obra, mas do seu próprio jeito. Ou do jeito que precisa estar inserido no mercado?

Artistas e autores que assumem um lugar privilegiado, quase mágico, que intencionam formar opinião e identidade acerca dos seus locais próprios, de suas comunidades através de práticas sociais e estéticas com pretensão de formar um conjunto comum, uma intersecção, uma partilha do que é sensível que dá a forma da comunidade (RANCIÈRE, 2005). É também uma forma de cultura de memória como consumo, e como reação à aceleração e automatismo da vida (HUYSSSEN, 2004). Estes fazem entender o ato da imagem, e o ato da linguagem como enfrentamento das condições do viver às questões da contemporaneidade e como uma descolonização permanente do pensamento, e pela renúncia do belo como contemplação, mas sinalizam que a sua força está entre nós.

O cinema Alternativo e independente realiza a possibilidade do indivíduo ser autor de seu gesto, ser um modo novo de registrar as mudanças que acontecem na sociedade, mas também ser uma forma do artista criar uma realidade antes não existente. Uma escolha ousada e radical por ser uma decisão própria de produzir a partir de um repertório e de uma memória ao realizar filmes como potência de movimento, como enfrentamento ou outra opção além daquelas decididas e apresentadas. Formam circunstanciais oficiais que ao serem criadas, deixam de ser subterrâneas, porque o que as legitimam é a presença do público, e a fraternidade encontrada entre os próprios artistas que se apoiam, em seus pares, cedendo espaços, informando e divulgando o trabalho do outro, como colecionadores de ousadia, como uma gramática de articulação cultural, uma alternativa ao circuito oficial inexistente.

Como acontecimento e domínio da natureza pessoal este cinema nos últimos anos constitui marcas indiciais de uma autoria de obras que fundamentam o papel do cinema enquanto origem de obra de arte num contexto de clareza de pensamento crítico quanto a vida em sociedade deste país. Um cinema relacional composto por ações interconectadas de sujeitos que buscam resistir às dificuldades econômicas e ao mercado centralizado a partir de uma imaginação e posicionamentos. Criadores de círculos de debates crítico e cultural como auto formação e formação em operações de compreensão do visível, do invisível que canalizam a forma de organizar e estruturar o mundo de sentidos e o contato que temos com ele.

Um movimento local, um deslocamento na ordem diária de fazer e ver o filme que chama atenção para arte e para o processo criativo. Porém, ainda no mundo clássico, *tekhene* é a ação intencional se desfaz o domínio absoluto da *tyche* (acaso), mas é também o que se estabelece pela ação humana, como alternativa à natureza, à *physis* (CASTORIADIS, 1987). Portanto a experiência do processo instaura a percepção da coisa, e constrói a partir do ordenamento lógico e sensorial a reflexão, mas não de fechamento e encerramento da coisa.

Este ajuda do a entender o processo de mediação que ocorre na possibilidade de criação e na possibilidade de tensão de tornar real o seu pensamento, e o seu fim: O ato de fabricar ou a ferramenta de fabricação, no caso especifica desse texto, os artistas, os cineastas, a obra e as atividades podem ser mapeados e analisados pelas observações, entrevistas, ficha catalográfica, pela sinopse, na tentativa de esclarecer a forma de combate ou a simples exibição, serve para se debater e refletir das formas globais e democráticas da cultura e o entretenimento como acontecimento de comunicação, cenas de pertencimento a um cinema alternativo e popular.

A indústria nacional precisa ter uma política de audiovisual favorável para a expansão do mercado com vigor, pois o investimento financeiro ainda é a fragilidade do setor. Como ocorre com algum cineasta que o filme estreia, mas nem todos os funcionários participantes da obra têm os seus provimentos quitados. A produção e a distribuição independente passam a fazer parte da história da difusão cultural, e faz o trabalho de reverte o quadro de hegemonias de grandes estúdios; o cineclubes nos últimos anos reaparecem, ganhando força, exibindo conteúdo em uma política própria de auto independência, mas com suas próprias hierarquias e limitações financeiras. Como ser autossuficientes?

Ao tratar produção e exibição dos filmes percebe-se a cadeia cinematográfica como produto, capital simbólico e cultural capaz de orientar e definir o processo de construção social de sensibilidade e de reflexão. Ver e perceber são etapas diferentes de um ser e estar, movimento espacial e mental, individual ou coletivo, que nesse caso resultam de uma série de esforços de uma rede de cooperatividade ou por autonomia militante e comercial que terminam por formar cenas em uma cidade, micro realidades que expressam e constituem as formas e o desejo de olhar local. Cinema, identidade e memória é um conjunto de representação que conta com a provocação sensível e dependente da formação desse olhar, através da intenção de formar plateias, para que o ato criativo, concretizado no filme vá além. Traz à tona a real condição desse mundo globalizado e multifacetado, com cinemas diferentes para cada um deles, quebrando padrões, simplificando a existência, com a resiliência da visualidade oferecida e que é para ser lida, incluída, agregada e pertencida.

Desta maneira os próximos capítulos destrincham os elementos da pesquisa. Conhecer e descrever o campo de atuação e selecionar personagens que em âmbito individual e coletivo possuem a proposta de semear a esperança e a transformação da realidade. O cinema como ato de produção cria uma disposição de condição de criação, de produzir, disposição adquirida e construída, que inclui aquilo que o homem adiciona a natureza como novos modos de ser. Este ato de apropriação e eficácia sobre a produção de imagens pode relacionar com

identidade de muitas formas: Cinema de autor ou cinema de espectador. Partem de uma raiz autoidata como criação, e de uma frágil relação e dependência com redes de identidades éticas, jurídicas, estéticas e políticas que determinam uma rede de comunicações e interesses para a divulgação e continuidade das ações com atividades e produções. Porém hoje em dia eles buscam se profissionalizar e atuar com formação em cursos livres e graduação.

Como maneira de entender a Arte, e se aproxima das possibilidades de experiência estética como forma resultante das afecções, o cinema é um instrumento mais potente para fazer isso na zona Oeste. É uma porta dos fundos e uma janela para fuga da realidade para a construção de uma nova realidade, a da imaginação do artista processada e realizada no espectador. A arte como intervenção cultural e positiva pensando a sociedade em questão, buscando interagir através da valorização própria, como autor e sujeito de identidade, como forma democrática de construção do novo. Em diálogo com o antigo, como debate sobre a vida e o compromisso social de participação política, engajamento social na formação humana. O audiovisual presente nas escolas cumpre esse papel pedagógico, porque o artista tem algo a dizer, e precisa do coletivo para ser interpretado e entendido como modos de ser, estar, fazer e viver. Afirma Ivens (2002), a humanidade é uma conquista sobre si e a arte é um instrumento de aperfeiçoamento.

Como acontecimento singular causam abertura à diferença e reverberam singularidade como uma capacidade de ser tanto-quanto se apresenta e representa. Como uma assinatura no tempo, traz para o presente as questões conscientes e inconsciente, como se fosse um intervalo no tempo e no espaço, colocam sua ação e movimento. São dados e potencialidade operando juntos para oferecer um campo onde a arte pode atuar.

Neste capítulo proponho trabalhar com operação propulsora de uma reflexão teórica para se pensar o ato criativo e como propulsão poética. Pretendo com isso potencializar as experiências dos artistas, por uma proposição subjetiva, esta seria a terceira na verdade, porque gostaria de oferecer formas de alargar a experiência vivida. Me desafiei criar em um labirinto de imagens sem uma saída exata e evidente, mas com trajetória imagética entre as imagens-muros e furos, como índices e signos que entrecruzado oferecem fendas, acasos e passagens para se instaurar reflexões acerca das obras como produções de afetos e de singularidades. Acrescento um link onde pode-se acompanhar uma trilha sonora que ajuda potencializar e interagir com as imagens, por seus aspectos funcionais, técnicos e poéticos.

Figura 14 – Os cineastas (continua)



(a)



(b)



(c)



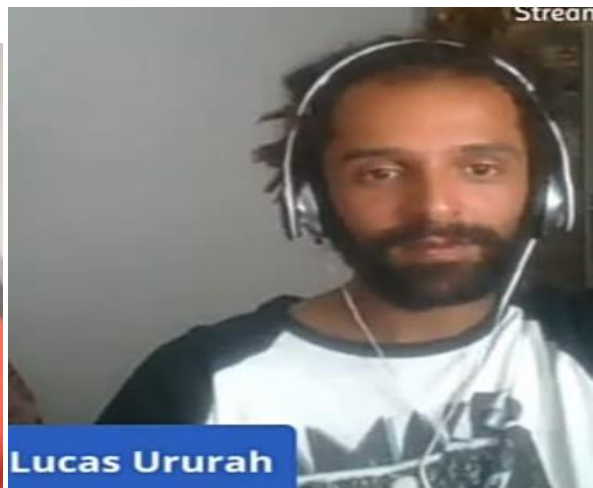
(d)



(e)



(f)



(g)

Figura 14 – Os cineastas (continuação)



(h)



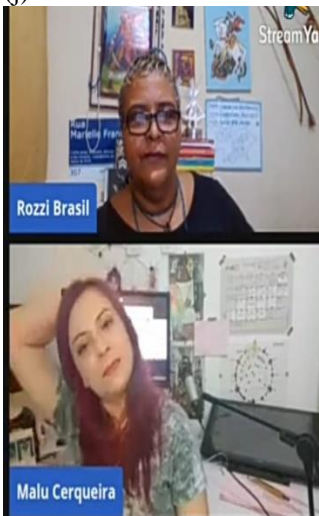
(i)



(j)



(k)



(l)



(m)



(n)

Figura 14 – Os cineastas (continuação)



(o)



(p)



(q)



(r)



(s)



(t)



(u)



(v)

Figura 14 – Os cineastas (continuação)



(w)



(x)

Figura 14 – Os cineastas (conclusão)



Legenda: (a) - Paulo Silva; (b) - Felipe Cataldo; (c) - André Sandino; (d) - Magno Pinheiro; (e) - Paulo Gomes; (f) - Rodrigo Felha; (g) - Lucas Ururah; (h) - Gisele Motta; (i) - Lelette Coutto; (j) - Júlio Lima; (k) - Tainá Andrade; (l) - Rozzi Brasil e Malu Cerqueira; (m) - Leila de Souza Neto; (n) - Renata Di Carmo; (o) - Kaká Teixeira e Jessé Andarilho; (p) - Thaís Gavi e Matheus Brito; (q) - Rogério Rimes; (r) - Roberta Chaves; (s) - Sandra Lima; (t) - Eduardo Souza Lima; (u) - Tio Clems; (v) - William Vieira; (w) - Cid César; (x) - Carlos Maia e Marcelo Gularte; (y) - Nílvio Pessanha; (z) - Ives Pierini.

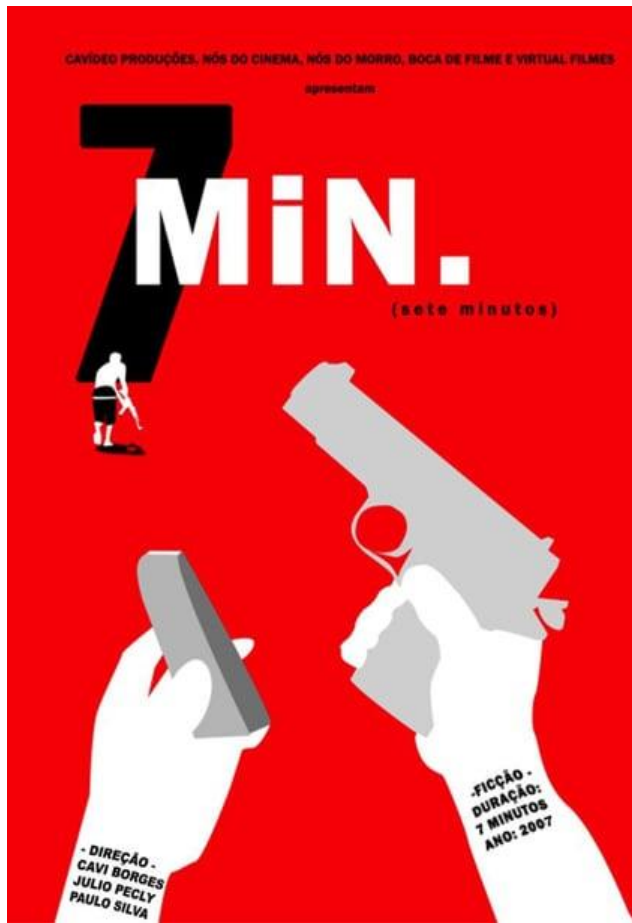
Fonte: A autora, 2021.

Figura 15 – Algumas obras dos cineastas (continua)



(a)

Figura 15 – Algumas obras dos cineastas (continuação)



(b)



(c)



(d)



(e)

Figura 15 – Algumas obras dos cineastas (continuação)



(f)



(h)

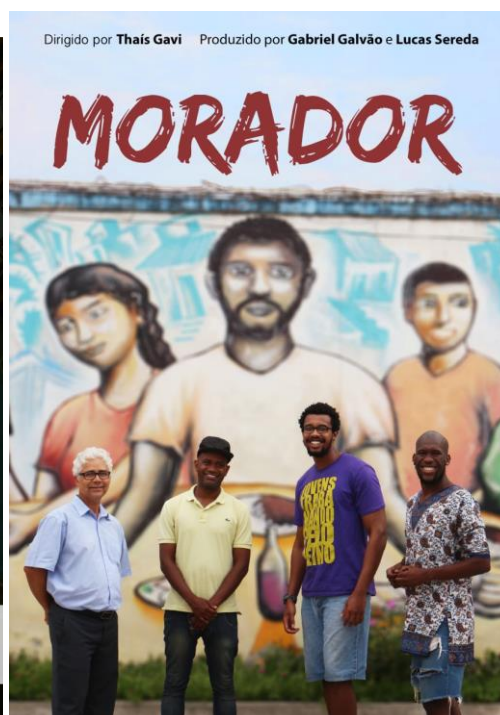


(g)

Figura 15 – Algumas obras dos cineastas (continuação)



(i)



(j)



(k)



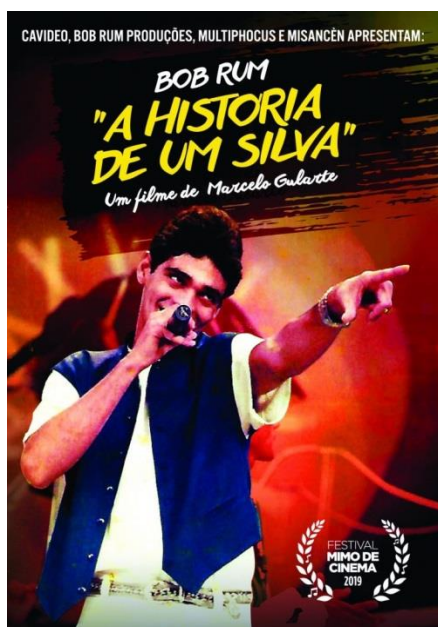
(l)

Figura 15 – Algumas obras dos cineastas (continuação)



  [angela_peres_](#)

(m)



(n)



(o)

Figura 15 – Algumas obras dos cineastas (continuação)



(p)



(q)



(r)

Figura 15 – Algumas obras dos cineastas (conclusão)



(s)



(t)

Fonte: A autora, 2019.



(u)

9 CURTA ETESC E CINEMÃO: IMAGINAÇÃO RADICAL E IMAGEM TÉCNICA

Todos nós deveríamos ter acesso à sala de cinema, o que não é uma realidade. Então, a gente costuma dizer que na falta da tela de cinema toda tela importa.

Josi Campos

Apresenta-se o Curta Etesc e o Cinemão como projetos que originários da zona oeste na cidade do Rio de Janeiro fazem parte da pesquisa por trazer em evidência as experiências de cinema nesta região. Suas realizações agem como processo de produção de sentidos e motiva em nós a descoberta de identidades individuais e coletivas, estimula o *pensador sensorial* na medida em que o processo de autonomia vem na frente com proposta.

As ações pensadas em produzir e exibir filmes que protagonizam a ocupação visual nesta parte da cidade. Mostram o cinema como produto e produtor de sujeitos, criador de circuitos e circunstâncias específico e próprios de um tempo histórico e social. Servem para problematizar como são as bases de um cinema popular e quais projetos de autonomia conforme Castoriadis propõe. Apresentar as formas diversas e alternativas de modos de vida como fatos e feitos que colaboram para a relação cinema e educação, enquanto fortalece o cinema nacional. A realização dessas atividades mostra a imaginação como lugar de descoberta de uma experiência sensível como processo de formação e autoformação.

A imagem do cinema, dos filmes como linguagem e sistema de significação próximo e próprio. Os valores negociados na escolha do roteiro pelos alunos que precisam fazer o filme em grupo e em equipe, da Escola de Ensino Médio e técnico tem um tom de sabor de visualização e realização quando pode-se ver na tela da instituição, como fuga e desvio da rotina da prova ou da sala de aula. E a decisão de Cid de modificar a programação dos filmes cultos e intelectuais por filmes da própria comunidade para motivar a presença do público apresenta o encantamento e a magia do cinema como processo de percepções sensoriais e mágicas.

Exibição e produção indica um caminho tornar presente o desejo de pertencimento, a experiência de consciência coletiva e auto consciência ante as questões hegemônicas contidas nos processos de democratização, estimuladoras de liberdade e emancipação. Torna o filme um local de abertura, aventura e acontecimento como uma fenda que se abre e deixa vestígios,

essa troca de relação é proposital com arte contemporânea e a ampliação do campo de circulação dos artistas. Que venham espaços e políticas públicas para fomentar para as ocorrências de tal atividades. Um espaço agregador de confiança e autoridade para evitar a opressão e um possível esquecimento que somos seres em socialização constante, como diria Oswald de Andrade no Manifesto Pau-Brasil em 1924: “Só a civilização nos condena” (ANDRADE, 1973).

Um encontro com o cinema como forma de aparição para manutenção e continuidade dos processos de autonomia, de elaboração dos modos de ser. Resultante da interação entre atores que se relacionam, entre si próprio e na forma de intervenção com a realidade como um conjunto de práticas e processos que ajudam a elaborar uma proposta e direção para as complexidades epistêmicas, para as materialidades, para as emergências de aparição e os novos corpos de política. A produção e a exibição pelo CINEMÃO e o CURTA ETESC indicam que a representação não definiu (SPIVAK, 2010); e são projetos que respondem como se fosse um exercício de busca pela garantia ao direito a diversidade nas primeiras décadas do séc. XXI.

A imaginação radical proposta nos estudos de Castoriadis em forma concreta, em uma dimensão radical pois surge de protagonismo, intenção e atitude. Distribui e faz circular signos, símbolos e índices de valores que reforçam a importância das relações. Instituição Pública tendo sua dimensão interior sendo alterada por um movimento coletivo e individualizado de alunos e professores, fazendo surgir o movimento de cinema e descobrir a vocação de cinema como projeto de escola técnica. Cid César sendo empreendedor e autônomo em suas decisões, institui o ato de ver, dessacraliza, e normatiza um formato diferenciado de aproximação da vida e arte, faz conexão do tempo e do espaço a nível micro e macro, institui a partir do que é instituído como campo conceitual. Ousa e faz pessoas sorrir pelo desejo de sonhar e poder imaginar quando soma a essa experiência a música funk da comunidade e causa aglomeração de líderes da comunidade, personagens que são exaltados no telão em luz de *led* com o propósito de gratidão.

Ambos os projetos mostram como a imaginação radical como agente visualizador de uma dimensão plural das relações existentes na sociedade, entre universos públicos e privados, entre processos de singularização, entre movimento de atuação como deslocamentos de sentidos dentro de uma lógica de autonomia e poder como escritas de si e de viver, com paixão de se dizer e de fazer existir que se traz para o presente como afirmação. O uso do cinema como fabricação, fornecer significância a arte com existência; e mais do que isso,

“facilitam a localização de espaços de visibilidade da imaginação em suas fendas não subalternizantes” (SANTOS, 2019, p. 13).

9.1 CINEMÃO

Figura 16 - CINEMÃO



Fonte: A autora, 2021.

O Cinemão é na verdade uma empresa popular de produção, exibição e distribuição dos filmes, um a indústria cinematográfica popular e única nesse modelo. Exibem filmes e realizam Mostras anuais de um calendário próprio como “É tudo Caô”, “Anima cinemão”, “Cinemão ambiental”, que privilegiam curtas metragens locais, ou de acordo com o aporte financeiro, ou a qual se enquadram a melhor dinâmica da duração e de se prestar melhor aos objetivos.

O “veículo de ocupação tática de cultura” é uma apropriação e ressignificação de algo que lembra o sentido inverso da opressão e o estigma da violência do caveirão que ao entrar nas comunidades representa militarização da vida; para aquilo que liberta através da imaginação e semeia o viver. Esse projeto ocupa e transforma os espaços comuns em sala de projeção; e faz o cinema ir até o público. Trata-se da flexibilidade de popularizar o cinema. O carro é apenas um dos elementos que o transporte do equipamento necessário para estruturar a atividade e causar deslocamento dos equipamentos e equipe de trabalhadores, programadores

escalados por Cid César para montar a programação. Em praças, campos, clubes, e onde for possível, geralmente em lugares mais carentes e de baixo poder aquisitivo, territórios que não são abertos ao público, mas que passam a ser alcançados por este projeto.

A ideia surge quando várias favelas passavam por um processo de transformação, o seu criador pensa em fazer a ocupação territorial diferente da ocupação bélica que estava ocorrendo. Dentro dele vão equipamentos e tecnologia para promover a exibição de curtas ou longas junto às comunidades com um super telão inflável, um projetor de alta luminosidade, sistema de som, cadeiras, e até pipocas, o que for necessário para a exibição de filmes brasileiros. Começa atuar em territórios estigmatizados pela violência, e se estende ao todo município e estado do Rio de Janeiro. A formação de plateia é um dos principais objetivos enquanto torna acessível a experiência cinematográfica pelos territórios cariocas, locais com várias demandas e carências sociais e políticas. O cinemão trabalha na geração de oportunidade e na experiência de se ver filmes num contexto onde as principais salas encontram-se em um eixo de consumo, dentro dos shoppings.

Cid é um operário da indústria visual, produtor, e cineclubista, morador da zona Oeste. Assim se identifica o idealizador do projeto que tem a formação de jornalista. Monta uma produtora antes de começar a atuar com a forma atual, atendendo a demanda cultural de cada local. É um idealista que disponibiliza sua indústria e tem ambição de transformar o cinemão como uma indústria apoiada pelo governo entre município e estados. Ele acredita nesta forma de democratização de cinema pela real formação de plateia, atendendo o grupo distante e afastado, muitas vezes excluído. Procura levar o cinema às pessoas, que de fato esperam por ele e admiram a iniciativa e operacionalidade dos eventos. A produção do cinema nacional realizada com verbas, editais e renúncias fiscais muitas vezes essas obras não exibidas e nem chegam ao grande público. As salas de cinema não colocam filmes nacionais, pois seu principal foco é o lucro.

Desta maneira este projeto interessa para esta pesquisa pois tratasse da ocupação de território com a prática do cinemão como uma rede exibidora de caráter popular em comunidades que oferece, onde a experiência de cinema e com produtos nacionais, e locais e provocam a reflexão em qual cinema que se quer para se formar uma exibidora atuante na formação da sensibilidade e do conhecimento. “As pessoas querem se reconhecer e protagonizar seus processos”, afirma Cid. Por isso o caráter flexível em suas propostas.

Coloco a entrevista para o canal na íntegra:

Carla inicia a entrevista se apresentando e o objetivo da pesquisa que é falar sobre o cinema na Zona Oeste, os personagens, quem exerce o protagonismo e como é essa cena na região. Carla passa a fala pro Cid.

Cid: Eu vou me apresentar, na verdade aquela fotografia talvez seja pouco pro final dessa apresentação, minha formação é de Jornalismo, e depois que eu ingressei no mercado de Cinema. Passado por algumas experiências em produtoras de cinema, de programa de tv, eu me associei a outras pessoas e montei uma pequena produtora. E essa produtora existe há 10 anos e está em funcionamento com suas produções. Além de produzir documentários (Cid conta que um sobre a história do Samba na Zona Oeste está em produção), todo ano também consegue captar recursos pra produzir algum filme. E temos um projeto chamado Cinemão que consegue divulgar e exibir os filmes, atua principalmente na Zona Oeste. É um cinema itinerante, móvel. Colocamos o cinema em praça pública. Ao longo desses anos, na cidade do Rio de Janeiro, a gente protagoniza esse processo, de ocupar esses lugares, promover esses eventos em espaços públicos. E a gente está numa nova fase que são essas fotos que te mandei.

Carla expõe as fotos cedidas por Cid.

Carla: Eu queria mostrar essas fotos porque o seu trabalho sempre foi convidativo e apaixonante. Você leva o cinema. Eu queria saber se você tem consciência que isso que você faz potencializa a produção de outras oportunidades, de criação de signos... Eu gostaria que você falasse da sua coragem, da sua decisão em criar esse projeto e ter essa atuação. Como você vê seu trabalho como dispositivo pra alimentar outros dispositivos?

Cid: Para a experiência da arte, não apenas do cinema, mas a experiência da arte é evidente que tem seus efeitos na vida de quem assiste, de quem tem acesso a algum tipo de informação de cultura, mas isso pra mim é subjetivo. Eu especulo os resultados, principalmente nas crianças e nos mais jovens um interesse pelo audiovisual. Esse universo da manipulação da imagem desperta muito interesse na juventude, sempre há um interesse pela experiência do cinema, da tela grande... Esse é o nosso maior trabalho, levar o trabalho a essa parcela da sociedade. Por exemplo, na Cidade de Deus, tinha uma senhora de quase 80 anos que era a primeira chegar e a última sair, porque o sonho dela era ir ao cinema e ela nunca tinha ido.

Carla: A partir dali ela criou a teoria, conceituou a própria experiência do que é cinema. Assim como outras pessoas vão vivenciar esse tipo de situação. O legal é que você leva a tela para campo de futebol, para praça, condomínios e escolas, áreas grandes que consigam acoplar a tela e o carro. Você falou que começou a sua formação na faculdade, o que te levou a escolher essa forma de trabalho? Algum tipo de dificuldade na nossa região?

Cid: Eu não fico só na Zona Oeste, mas a maioria das ações junto do nosso cronograma são na Zona Oeste, porque eu sou da Zona Oeste e priorizo executar o maior número de ações aqui. A história do Cinemão surge quando a cidade estava passando por um processo de ocupação militar em várias comunidades do Rio de Janeiro, e havia, ainda há, a presença do caveirão. Eu já era cineclubista, rodei o país e quando voltei comecei o Cinemão, pra se opor a ideia do caveirão representando a morte. Eu já fazia a questão do cineclube, mas queria uma estrutura legal. Aí comprei uma Rural e escrevi “veículo de operação tática da Cultura” e é assim que nasce o Cinemão, fazendo um contraponto ao caveirão, ao modelo de ocupação da polícia/Estado.

Carla: Entendi... E o Cinemão ganha força, ganha vida naquele carro que eu já vi nas fotos, tem a logotipo, as camisetas... Você usa desse recurso para ajudar a formatar essa marca, para conquistar as pessoas a entrarem nessa proposta de experiência com o cinema, e penso que você fez em cima de uma dificuldade, você já estava estudando o cinema e queria de alguma forma promover essa experiência pra outras pessoas. Você sai e vai pra um lugar atípico. A rotina (das pessoas) está ali, no dia a dia, e do nada tá ali (a intervenção do cinemão). Qual sua experiência você achou mais impactante?

Cid: O que me motivou mesmo foi o desejo de democratizar o Cinema Brasileiro, principalmente o Cinema Independente, com a exibição desses filmes. Até que um tempo depois as próprias produtoras nos procuravam para fazer com a gente os lançamentos dos filmes, ou a exibição desses. Exibimos Bacurau, na favela da Maré, junto ao Observatório de Favelas. Acho que a gente já passou por quase todas as favelas do Rio de Janeiro

Carla: Então, você imagina isso, imagina o quanto vocês promovem por pensar diferente a vida. Eu tô falando isso porque, na minha pesquisa, eu tô chamando atenção pra essas interferências que vocês tão fazendo. Pensar na cena cultural e artística da Zona Oeste e

pensar que tem outros caminhos, outros horizontes. Quando digo assim dos cineastas, como você... Você é cineasta, ne?

Cid: Sou cineasta, documentarista, já produzi na parte técnica também...

Carla: Tem algum que você queira destacar?

Cid: A nossa produtora já produziu seis curtas, alguns superpremiados e que circularam bastante nos festivais de cinema, dois media metragens, um que eu acabei de lançar no ano passado, chamado Superar, que fala histórias de superação de crianças com deficiência no esporte. E produzimos dois longas, um deles sendo uma coprodução com 11 países. E o outro que a gente lançou na Amostra Petrobrás de Cinema, concorrendo ao prêmio.

Carla: Caramba, que legal! Eu não sabia. E como foi essa coprodução com os outros países?

Cid: O nome do filme era Eleva. Durante a Copa do Mundo, uma produtora da Inglaterra estava observando esse nosso trabalho de exibir filmes em favelas, além de produzir. Eles estavam olhando isso como embrião de uma indústria popular de cinema, que produz e exhibe. E aí eu recebi o convite para dirigir um dos personagens, que é aqui do Brasil. O nome do filme é Eleva, são 11 crianças, de 11 países, com 11 anos de idade e a relação delas com o futebol. A gente rodou o filme aqui durante a Copa do Mundo, em 2014. Assim foi feita essa coprodução internacional com 11 países.

Carla: E como é essa coprodução? Eles vinham aqui, ajudavam...

Cid: Não, eles contrataram o serviço para localizar uma criança de 11 anos, que jogava futebol... Aí a gente conheceu lá na favela do Arará um menino chamado Renato que jogava no Fluminense, que tinha a idade procurada, e o pai dele era treinador do time da comunidade, mas era cego. Olha que personagem rico a gente encontrou: um garoto que jogava bola pra caramba, que já jogava no Fluminense, só que o pai era professor da escolinha da favela, que era o campo de futebol em frente à casa deles. O pai era o treinador que organizava o futebol da criançada, mas era cego. Só tinha cerca de 20% da visão, algo assim. E aí foi assim... A produtora tinha um time bom, tem o Albertinho, o maior câmera do cinema documentário

contemporâneo de Santa Cruz. Ele tá na produção de Madame Satã, Central do Brasil, Diário de uma motocicleta... A maioria dos documentários que eu dirigi, ele foi câmera.

Carla: O (cineasta) Marcelo Goulart disse que você o ajudou muito, que tem essa parceria. Além dele, tem mais pessoas com quem você tenha alguma troca? Alguma colaboração, coprodução...

Cid: Não, o mercado é uma rede, né? Um ajuda o outro. E a gente que é da Zona Oeste, um tem que puxar a mão do outro. Por exemplo, o Marcelo é um cara muito potente, e aí ele me mostrou o projeto de filme que ele quer contar a história do samba na Zona Oeste, e eu falei “cara, vou produzir esse filme” e consegui captar recurso pra gente fazer filme. Porque é muito difícil fazer as coisas sem dinheiro. Eu, particularmente, não participo mais de coisas sem grana, porque eu já não dou conta das minhas coisas e sem grana não consigo entrar muito em outras coisas. E tem uma galera que trabalha com isso, além do Marcelo e outras pessoas da área, é uma relação profissional mesmo.

Carla: O cinema requer toda uma estrutura, material, é como você falou: precisa de grana. Por isso, a intenção da pesquisa é fomentar esse grupo, deixar coeso e ir em busca de visibilidade, fama e segurança.

Cid: O cinema na cidade é controlado pelos filhos das elites e, na verdade, um cara como eu, Marcelo, e outras pessoas da Zona Oeste, a gente tá desbravando um universo que não é da nossa família. Nunca tive ninguém do meu bairro que trabalhasse com cinema. Eu não tinha uma referência, a gente não tinha, então a gente sai muito atrás, é bem mais difícil, mas é super possível porque existe uma indústria que possibilita isso. Então a gente consegue disputar esses espaços, esses prêmios... O nosso filme, por exemplo, disputar com um filme que custou 4 milhões. Um documentário que a gente filmou por 11 anos e lançou na Amostra de São Paulo com filmes que custaram 4 milhões. É isso que a gente tem que mostrar pra quem investe: se a gente faz isso com pouca grana, imagina o que a gente pode fazer com um pouquinho mais. No mínimo uma equiparação dos investimentos públicos, porque quando investem na Cidade tudo acaba acontecendo na Zona Sul e esquecem completamente da nossa região, que é extremamente populosa. Tem que fazer uma disputa política também pra ter acesso aos recursos públicos.

Carla: É muito importante isso, né? Essas iniciativas, isso que você faz, as pessoas lá de fora estão olhando pras atividades daqui de dentro com outros olhos. Ou estavam, ne? Não sei... Com esse período de retrocesso...

Cid: Você falou uma coisa interessante, durante o início da pandemia, lá no ano passado, a gente formatou o projeto com uma coisa chamada Cinema na Janela junto com a Rio Filmes, isso virou questão Internacional, 95 países falaram sobre a coisa, mas passou batido longe dos comentários de quem atua no cinema na cidade. Fugiu deles o protagonismo da coisa, parece que é “ah, aquela galera da Zona Oeste”

Carla: a gente tem dois pontos que foram importantes para você durante a pandemia: o Cinema na Janela e o Cinemão Solar...

Cid: Sim, na verdade, foram 2 avanços: quando tudo parou a gente foi o único projeto cultural da cidade em atividade, principalmente na área do Cinema, em que todos estavam fechados. A gente foi lá no Retiro dos Artistas, exibir pra eles. e agora, no final do ano passado, a gente retomou com o drive-in, todo movido a energia solar da concessionária Via Rio que administra a Transolímpica que corta toda a Zona Oeste na cidade do Rio de Janeiro.

Carla: A arte tem disso de um signo ir gerando outro, de conectar. Acho que o cinema na janela e essa forma de levar essas pessoas a ter acesso, tornou evidente a importância do seu trabalho no momento que a gente está vivendo agora que é um momento que não tem que ter aglomeração, que as pessoas têm que ter precaução de usar a máscara, usar álcool em gel. Os teatros e cinemas fecharam...

Cid: Pois é, e nossa estrutura nos permite fazer drive-in, a gente tem um equipamento que transmite para o rádio do carro. Ai a gente pediu permissão para a agência que regulariza isso para poder compartilhar olha esse som nos carros e a gente fez isso durante a pandemia. A gente também se adaptou essa história do drive in e é essa história que foi repercutir lá na China, no Jornal Nacional da China.

Carla: Ah, eu fiquei tão feliz por você. Teve outros países?

Cid: Nos Estados Unidos, uns 7 países da América Latina, na Austrália, Itália. Na última Contagem feita pela prefeitura 95 países falaram sobre.

Carla: O mundo tá conectado, né? O mundo tem essa conexão

Cid: É... Tem essas agências de notícias que distribui conteúdo para o mundo todo, vários países reproduziram.

Carla: Pois é... Você tem essa pegada da educação, essa pegada pedagógica? (Carla exemplifica com Gisele, convidada de outra live que exhibe filmes e tem uma abordagem pedagógica)

Cid: Sim, a gente já criou oficina, já criou aplicativo para manipulação de imagem, a gente também já criou oficina, mas não com a frequência da Gisela, que inclusive sou fã. No carro do Cinemão tem um decisivo deles do “Zona de Cinema”. Ela já está voando.

A entrevistadora Carla chama atenção pros alguns nomes de pessoas que atuam assim como Cid na propagação do cinema, da cultura. E complementa:

Carla: A minha pesquisa é “Zona Oeste Afetiva e Singular”, você acha que o seu trabalho ressignifica, faz a gente significar o nosso lugar. Não existe só um cinema, né? Existem vários cinemas, o seu trabalho se alimenta disso, mas também alimenta essa nossa esperança.

Cid: A gente entende que o que a gente faz é uma janela de Cinema Popular, a gente já exibiu vários filmes de uma galera de periferia que não tem acesso a festival, a tela. Então, nossa tela também já foi muito usada nesse sentido de exhibir filme que não teria espaço em outros lugares, mas que funcionam muito nos territórios em que a gente atua. Por exemplo, uma vez na favela do Jacarezinho, a gente tinha uma programação de exhibir o filme Gonzaga de Pai pra filho, um longa-metragem brasileiro e de grande sucesso no cinema, mas chegando lá a gente descobriu que havia um grande coletivo chamado Cafuné na Lage, que produz curtas... Quando a gente estava montando o equipamento, a avó de um dos integrantes chegou e disse “Ah, vocês sabiam que meu neto produz filme?” e levou a gente pra conhecer o Léo. A gente derrubou a programação do Gonzaga de pai pra filho e ficou passando os curtas produzidos por eles e foi um sucesso fenomenal porque todo mundo se via e reconhecia na tela, era uma

experiencia diferente. A gente ficou exibindo lá em looping os curtas. Um ia chamando o outro, um falava “calma aí, tio, vou chamar minha mãe, meu pai não viu...”. A quadra do Jacarezinho lotada e foi sensacional, talvez o Gonzaga de pai pra filho não tivesse o mesmo efeito.

42:00 Carla fala sobre sua ida ao quilombo que fica no Cafundá. Cid relata que mora a menos de 1km e que já realizou oficina do Cinemão no Quilombo, resultando em um curta-metragem chamado Renascer.

Carla: Eu acho que o cinema leva as pessoas a se olharem e a se valorizarem, a se verem nesse lugar de protagonismo. Essa experiência com o cinema eu acho que nos constitui, marca a memória das pessoas. Quero te parabenizar. Você tinha noção de tudo isso? As coisas foram acontecendo?

Cid: Eu já fazia isso com o lance do cineclube, então tomou uma proporção maior. Na cidade, a gente desconhece projeto que tenha feito mais intervenção em espaço público do que a gente. Inclusive, a gente tá negociando o lance de um filme aí sobre a história do Cinemão que está há 10 anos em atividade, sem interrupção. Todo ano a gente tem patrocinador e consegue levantar recurso.

Carla cita a família de Lelette Coutto e suas contribuições para a história do cinema na Zona Oeste, assim como essas pessoas e os demais convidados da live alteram e agregam a história do Cinema Nacional.

Carla: Eu tô destacando você na pesquisa, porque além de produzir, você promove essa alfabetização visual, desperta esse interesse, o que é fundamental na Zona Oeste. Você acha que essa ligação com outros projetos menores é possível? Você é aberto a essas propostas?

Cid: Claro!

Carla: Você acha que a dificuldade da expansão do cinema na Zona Oeste tem a ver com a não aderência do público da região?

Cid: Tem uma coisa de “isso não é pra mim”, né? Que tem que fazer outra coisa na vida. Não tem essa possibilidade de trabalhar com isso. É falta de referência mesmo, de mostrar que tem uma indústria. Como eu falei, nunca tive ninguém na minha família que trabalhasse com isso, ninguém no bairro. Não foi despertado cedo em mim.

Carla: O que vocêalaria pra um jovem que tá começando agora e olhar o cinema como uma possibilidade?

Cid: Que é uma indústria que movimenta muita grana, que tem uma participação significativa nacional e que existem várias funções no cinema, não apenas o produtor e diretor. São vários departamentos dentro dessa indústria que geram milhares de emprego pelo país, principalmente aqui no Rio, capital do audiovisual. E também alertaria dizendo que não é nada fácil, a gente que vem dos cantos da cidade, das periferias, a coisa é mais difícil. Mas com o barateamento do material, a variedade das tecnologias, a internet... tudo isso facilita.

Carla: A gente tem que buscar e sonhar, ter imaginação, né? E construir essa imagem técnica. Como você falou, vocês foram construindo aí o caminho de vocês passo a passo. Você se acha uma pessoa singular, especial? Como você vê esse trabalho?

Cid: Eu acho que todo mundo deve se considerar uma pessoa especial, não só eu. Eu não faço nada extraordinário, é meu trabalho, não vejo nada demais.

Carla: Quando eu penso em singularidade é sobre a marca que vocês deixam através desse trabalho.

Cid: É muito complicado a gente produzir significado sobre a gente em si.

Carla: Quais são suas palavras finais para deixar uma mensagem aqui pra gente, pra quem tá assistindo?

Cid: Quero agradecer o convite, obrigado por participar da sua pesquisa. Também tenho acompanhado outras *lives* que você tá fazendo. É sempre boa essa movimentação na Zona Oeste, você tá aí movimentando uma rede de realizadores, de quem pensa cinema, gosta e vive disso. A mensagem é de saúde pra todo mundo, mais saúde que cinema nesse momento.

Embora o cinema tenha contribuído bastante com esse período de isolamento social, a arte de modo geral pra aliviar esse peso. Saúde pra todo mundo e todo mundo se cuidar. E após tudo isso o audiovisual retome as suas atividades e também a gente espera que a cultura seja mais valorizada. Não apenas por esse governo.

Carla: Queria lembrar que hoje, 7 de abril, completa 10 anos do massacre de Realengo. Um cineasta quer contar a história no cinema e parece que no Brasil a gente sempre tá tendo que se reinventar, né? E pensar esse papel da escola, da arte. Então eu que tenho que te agradecer, muito me emociona esse seu trabalho. Na verdade, a gente que é professor vê a dificuldade, vê a carência dos alunos em poder acreditar que realmente é possível.

Ambos agradecem e se despedem.

Figura 17 – Cid César Augusto e o Cinemão (continua)



(a)



(b)



(c)

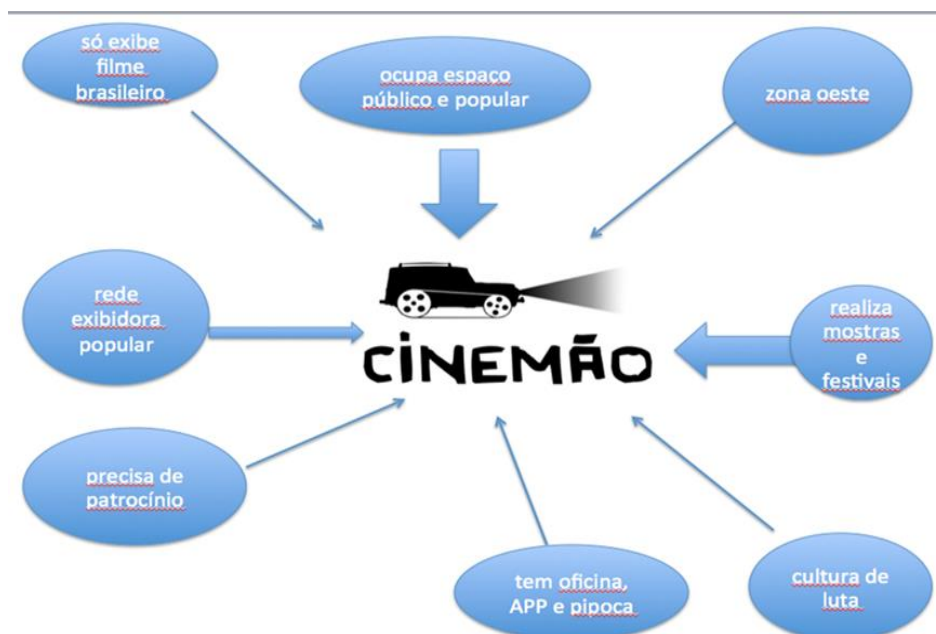


(d)

Figura 17 – Cid César Augusto e o Cinemão (conclusão)



(e)



(f)

Fonte: A autora, 2019.

9.2 CURTA ETESC

9.2.1 Antecedentes sociais e históricos

Historicamente o ato de fazer filmes por pessoas mais populares começa a ganhar evidência nos anos de 1980, com a presença de oficinas de vídeos em comunidades pobres e escolas, com ensinamentos sobre a operação dos equipamentos audiovisuais para que pudessem realizar registros e documentários sobre si próprios sendo chamado por *surto de autoexpressão por Carlos Alberto Mattos*. Esta iniciativa conjugava interesses pedagógicos, antropológicos e políticos. Nos anos de 1990 Marialva Monteiro junto com outras personalidades desenvolveu o projeto CECIP - Centro de criação de imagem popular. Dele surge a TV Maxambomba, que percorria as comunidades com um Kombi, faziam vídeos e documentava os problemas de infraestrutura de comunidades desfavorecidas da Baixada Fluminense. Nos anos de 1990 Sandra Kogut realiza experiências de *vídeo cabines* que consistia de uma cabine individual de vídeo em vários pontos da cidade do Rio de Janeiro, foram autores/atores anônimos de diferentes sexos, idade, classe ou cor, num tempo de 30 Segundos. A experiência está registrada no vídeo *Videocabines são caixa preta*, de Sandra Kogut (LEROUX, 2008, p. 113).

As escolas populares de audiovisual colaboraram e introduziram a formação humana e o desenvolvimento de práticas cinematográficas com a população mais pobre e em comunidades. Isso graças a difusão da tecnologia a partir do sec. XXI. A expressão cinematográfica conduzida em experiências como *Cinema Nosso*, *Tv Morrinho* e *Nós do morro* investem na autonomia para que seus autores fizessem o movimento de autoria de seus filmes, como se fosse uma forma própria de lidar com o mundo. Em virtude desse movimento realizado e de seus agentes outro movimento surgiram e movimentaram a produção de audiovisual no Município do Rio de Janeiro. Como um fenômeno que deliberava o poder de narrativas que eles tinham ao se retratarem como expressão cultural, como protagonismo e domínio de produção da obra do início ao fim. Uma forma de afirmação singular do aluno. Ofereceram cursos de atores, concorreram em festivais, incentivaram aos jovens a seguir uma carreira profissional. Dele temos Felipe Cataldo que apesar de não está à frente ao projeto no momento, mantém-se firma nas aulas e influencia novos cineastas, inclusive os que moradores da zona Oeste que vão até a eles para se formarem como profissionais: Thuam Mozart, Gisele Motta e Flávio Moraes. Luciana Bezerra do grupo *nós do morro* também é um a forte influenciadora e formadora de outras cineastas. Foi ela que me apresentou Manaíra, que já residiu em Padre Miguel, e é figura destaque na produção.

9.2.2 A imaginação e autonomia em escola técnica

Em 2000 começou a História do cinema na FAETEC - Santa Cruz, de forma pioneira e contemporânea, pois não existia nenhum movimento assim nesta região. Pretendia-se aproximar os alunos de uma estética cinematográfica, num bairro sem cinema, físico, como local de exibição em Santa Cruz. No ano seguinte, em 2001, deu-se uma participação massiva do alunado, mesmo com falta de estrutura física como um laboratório para edição das imagens. Experiência visual, com captação e produção de imagens por jovens, a partir de suas escolhas e propostas, em Santa Cruz. Fazer filmes ficou mais fácil e barato somado a passagem do analógico para o digital, e com acessibilidade da câmera no celular como aparato. A tecnologia modificou, facilitou e promoveu o uso das imagens no cotidiano, tornando-o expressivo, intenso e vivo. Um caminho e modelo que se instaurou como uma característica da época: os festivais. E a imaginação como fonte inesgotável e como técnica para a produção da linguagem cinematográfica.

Os alunos reagiram de forma tão empolgada que mobilizaram a atenção e a disposição das professoras em dar continuidade e legitimar o espaço dentro da escola: existiam vozes para serem escutadas. Inicialmente parcerias internas foram feitas com o CETEP que emprestava o espaço para a apresentação e execução da mostra. Esse sistema funcionava como autorregulação entre os participantes, pois os recursos eram escassos apesar de estar em uma instituição pública estadual. As responsabilidades eram de quem pretendia fazer, não podia esperar um recurso que não viria. Executando um jogo de livres forças de mercado: existia uma confiança e um combinado de convenções como o “troféu abacaxi” (produzido pela professora Márcia Pinheiro e Renata Maia, na verdade uma releitura do prêmio Kikito de ouro) que iria para o vídeo mais popular (o voto era depositado na urna quando saíssem da sessão).

O desejo de estar entre os mais votados, tornando-se populares, era significado e sentido disputado entre eles, de uma população formada por jovens. A apuração era feita manualmente e registrada em ata, na mesma onde se registrava a presença, e ao final do evento, aceitava-se sugestão para o próximo ano. Com uma câmera na mão e muitas ideias na cabeça, os alunos são desafiados a retirar de sua experiência, sentidos e argumentos que os formam e os informam. Livrementemente, sem pré-conceitos definidos, evitando aquilo que o pode constranger ou inibir sua própria imagem e identidade, eram estas as orientações para a produção dos filmes. A única regulação era a nota que receberiam ao produzir o filme, que era uma das avaliações, e o prazer de expressar-se em uma linguagem. Porém essa força mudou um pouco nos últimos anos, com a redução da carga horária, e a compressão dos conteúdos.

Em um deles se encaixa o CURTA ETESC, o espaço de livre acesso, descentralizado, não hierárquico, localmente controlado em que a igualdade e a identidade coexistem sem atritos. Um espaço-tempo das cidades em que a comunicação ocorreu horizontalmente, em redes de sociabilidades como o Orkut, Facebook, Blog, em um nomadismo infinito com vestígios e marcas de uma experiência, instrumento precioso na construção de um cosmopolitismo subalterno e insurgente. A internet permite a comunicação de muitos para muitos, os cidadãos podem entrar em contato e fazer isso com autonomia em relação às mensagens oficiais dos governos, das grandes mídias globais e das organizações políticas tradicionais, caracterizando as cidades globais, com um novo sistema urbano constituído, explica o autor (BOAVENTURA, 2006).

Seguindo a análise, o CURTA ETESC é como um fenômeno local por via de um processo global, que pode fragilizar uma gestão controlada quando conclama os cidadãos à autonomia, à independência e à responsabilização. E pode servir de articulação entre políticas

de igualdade e de identidade por produzir representações culturais anunciam: “temos o direito de ser iguais sempre que a diferença nos inferioriza; temos o direito de ser diferentes sempre que a igualdade nos descaracteriza” (SANTOS, 2006, p. 44). Portanto, o reconhecimento e o conhecimento das diferenças passam por um ato de resistência, por uma mobilização de recursos, e por uma organização utópica de força alternativa, como um conhecimento-emancipação da ecologia dos saberes, para que permaneça como um mecanismo de democracia representativa e de práticas democráticas.

Assim, o CURTA ETESC torna-se uma arena que dissemina valores e que procura sua linguagem em adaptações a produtos de uma cultura de massa, fugindo de um lugar centrado e hegemônico, para construir o local de enunciação de livre concorrência de memórias e afetividades, que constroem um documento de cultura. Representa, a possibilidade do subalterno, o aluno, se subjetivar. Propõe como uma gramática alternativa de liberdade nas escolhas quanto à temática abordada, e na forma que acontece, mesmo sofrendo limitações, com precárias estruturas, é um espaço agregador de forças e ideias, que sugere um hibridismo identitário. É uma organização democrática como direito de narrar as experiências, as insurreições, as memórias, as tradições e as histórias de jovens que podem desmascarar alguma versão dominante e pouco verdadeira. “Um hiato entre o silêncio e a ação que visa libertar o sujeito de sua condição subalterna” (CARVALHO, 2001).

Permite a visualização da heterogeneidade contida na escola, que pede para ser interpretada, ou ser revivida como em uma tradição, a cada ano iniciado, a cada jornada completada circunstancialmente pelo grupo docente e discente. O que relata a efemeridade desse objeto que precisa de um formato de controle e preservação dessa produção imagética. No Youtube, no DVD, no disquete ou no *pendrive*, os arquivos estão disseminados nas redes sociais, evitam os esquecimentos, passíveis de assimilação, se ordenam e se instituem. A mostra é testemunha da acelerada transitoriedade tecnológica do mundo contemporâneo. Iniciaram-se as atividades com filmes e fitas analógicos e em VHS, utilizavam-se dois aparelhos de videocassete para editar e gravar as imagens que vinham da câmera de filmar doméstica. A decisão de colocar na internet foi totalmente dos alunos, um dado afirmador de autonomia, e a forma de arquivamento antes do Youtube era praticamente conturbada e volumosa. Tudo que desejavam fazer quanto à execução do projeto era dividido em equipe e funções, conforme as habilidades que eles reconheciam e que faziam o movimento acontecer.

Bem material, imaterial e virtualmente arquivado, e disseminador de memórias pessoais individuais e coletivas, assim como inserido no ciberespaço, que, como fato social dessa escola, precisa ser preservado em sua essência *sígnica* e em seu conteúdo formado por

camadas de informações. Acontecimento coletivo que pertence ao espaço, inserido ou não no calendário escolar por seus dinamizadores, professores de artes e seus fiéis alunos. “O coletivo sempre é uma construção em que completude é estranha e a hospitalidade é inerente” (DODEBEI, 2005, p. 44).

Os próprios alunos nesse ritual de assistir aos filmes, e na posição de receptor, também são desafiados a saber como interpretar esse material, como expressa Pollak (1992) ao designar a História Oral como um campo fértil para discussão e elaboração do debate sobre os lugares de memória. Aqui a ligação entre memória e identidade faz pensar no tema resistências juvenis, porque são valores disputados em aceitação ou negociação, legitimadores que caracterizam os modos de construção da memória. As resistências juvenis estão espalhadas nos corpos, jeitos, falas, músicas, danças, símbolos, consumos. Modos e formas materiais e imateriais. São lócus de vida em ecos de alma (emoção). Sentidos e territórios. Inclusão e prontidão.

Aparecem os temas relacionados à desigualdade social e às possíveis articulações de resistência e inclusão de grupos sociais. Carvalho (2001) também confirma a complexidade envolvendo as temáticas da cultura contemporânea, assim como Stuart Hall (1997) que diz que os seres humanos são interpretativos e que suas práticas sociais são reguladas por esses significados; códigos que dão sentido, são práticas de significação, por isso propõe outro olhar sobre as formas de expressões culturais contemporâneas para repensar a identidade, as relações raciais, a sexualidade, a pertença étnica, o hibridismo cultural. Toda ação social é cultural, e o CURTA ETESC possui um aspecto substantivo por se tratar de ser um local de cultura de estrutura empírica e real, em uma instituição, em relações culturais de uma sociedade, em um momento histórico particular.

As temáticas de violências, como guerras; cenas de bairros pauperizados ou marginalizados; o medo que paralisa e ameaça; favelas que ora servem de moradia para trabalhadores “desamparados do presente como refugiados, imigrantes, sobreviventes, estrangeiros em busca de condições melhores de vida” (FRANÇA, 2003, p. 13), ora servem de tour para turistas, que surgem como descrição estereotipada de um cenário urbano e social da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. Estas temáticas lidas como forma estilizada de representação podem reivindicar os direitos e outras representações de movimentos sociais, que disputam também por um espaço de reflexão nas mídias, nas imagens, nas telas do cinema e da TV, aonde poderiam chegar através dos filmes ao campo científico. Serviriam, assim, a uma antropologia visual, as informações imagéticas denunciadoras de marcas, tensões, diálogos e memórias.

O formato curta foi definido pela possibilidade de baixo custo, por não ter um laboratório próprio e por não ter facilidade de edição do material trazido pelos alunos. O curta-metragem poderia ter até 15 minutos, que atenderia bem a esta função, mas o tempo nunca foi estipulado, podendo ser até menos. O importante era a qualidade do argumento e da criatividade contida na comunicação dele, que vinha apresentado no roteiro prévio. Orientavam-se os alunos para confecção dos filmes que apesar de serem cobrados pela excelência técnica, sempre se destacavam pela originalidade e genialidade. Sob comando da coordenadora e professora Renata Maia, e das professoras Geórgia Firppo, Márcia Pinheiro e Carla Regina Vasconcelos Rodrigues, somaram-se Eliane Correia Barata, Márcia Luzes, e Lara, as atividades anuais eram escolhidas e decididas em conversas durante reunião de Centro de Estudos, realizado quinzenalmente. Assim definiam-se as propostas de trabalhos e os conteúdos que seriam utilizados durante o ano letivo, e que atendessem ao currículo, e que eram definidos em planejamento anual. As aulas de artes aconteciam com os alunos do primeiro ano sob a carga horária de 2 tempos semanais. A preocupação das professoras de Artes era seguir a Metodologia Triangular de Ana Mae, cuja prática baseia-se no estudo da História da Arte, no fazer artístico e na reflexão crítica, assim como em atender aos Parâmetros Curriculares estabelecidos pelo MEC para o Ensino Médio. Existiu também por parte do grupo a preocupação de incluir conteúdos referentes à questão de identidade brasileira, com o estudo das culturas, inclusive a Negra e a Indígena. Quando alcançou uma nova carga de tempos para o segundo ano do Ensino médio, vislumbrou-se uma oportunidade única de desenvolver uma linguagem de forma a alcançar o formato da clientela, jovens de 14 anos em diante. Em alguns anos, certos palestrantes, convidados ilustres, como: o professor William Vieira, o professor Aristóteles Berino e o professor Fernando Barros atuaram sedimentando teoricamente a linguagem de cinema junto aos alunos. Uma linguagem artística que capacitasse a comunicação com liberdade de expressão, que formasse cidadãos e valores já apresentados no PPP da escola, que só apareceu anos mais tarde, e que é falho, pois não contempla os conteúdos da disciplina.

Inicialmente, as aulas do segundo ano deveriam constar de três linguagens espalhadas em cada trimestre: teatro, música e cinema. Como era muito conteúdo para pouco tempo, o cinema acabou sendo a linguagem escolhida para ter um projeto de filme que fosse entregue no final do ano letivo. O Cinema foi priorizado por ter um baixo custo e por ser mais acessível à realidade dos alunos. Antes foi estudado em oficinas de teatro, o trabalho de Augusto Boal, com o teatro do oprimido. Ali algumas características eram reforçadas ou desprezadas para a personalidade do jovem, que era orientado em breve, a aproveitar a linguagem do teatro para

ser trabalhada com a equipe de cinema. Concentração, atenção, percepção, observação, confiança, e espontaneidade eram capacidades a serem estimuladas. A Música não foi tão trabalhada, não existia um profissional com essa formação, mesmo assim alguns conteúdos foram abordados em sala, porque cinema acontece com forte presença de som e de imagem. Anos mais tarde chegaria passageiramente uma professora, Lara, que logo pediu transferência devido a escola ser longe, e a viagem longa. Ela preparou uma apresentação de teclado e violão na abertura da Mostra de 2011. Preocupava-se com a função social da Arte na Escola Técnica, que deveria trabalhar um equilíbrio entre a mente e a emoção, entre a razão e o autoconhecimento, adaptando a cada curso uma especificidade e aplicabilidade da arte no cotidiano do mundo do trabalho.

Com o pressuposto de que a memória social é um campo de tensão entre a lembrança e o esquecimento (DODEBEI, 2011), permite-se pensar sobre a presença e a continuidade da mostra de filmes na ETESC, como um exemplo dessa relação de afirmação e de negação de aspectos que ajudam a descrever uma realidade. Inicialmente o evento surge e os arquivos ainda em fita eram devolvidos, pois tudo era material dos alunos. Por iniciativa das professoras foram inscritos alguns filmes na “Mostra Rio”, conseguindo chamar a atenção da mídia, o que resultou em uma entrevista para o jornal O Dia. Depois com a utilização de disquetes tornou-se mais difícil acessar as imagens, pois não existiam computadores disponíveis, tanto que a decisão de postar na internet facilitava o acesso virtual além de mostrar a preocupação de resgate. Aconteceram alguns atropelos, acontecimentos serviram de obstáculos, como a limpeza da sala por um funcionário, que jogou uma parte fora desconhecendo e ignorando o valor simbólico; a indisposição política por parte da coordenação; a greve que comprimia a organização do calendário; o calendário de prova concomitante

Encontra-se em Le Goff (1990) o desenvolvimento das estratégias de organização do conhecimento como composição das memórias oficiais, por meio do qual é possível entender o papel do *mnemon*, é a figura do servidor, de um herói, um personagem que acompanha sem cessar uma ordem divina, uma espécie de memória viva, cujo esquecimento lhe traria a morte. Trata-se, então de uma mitologia, de uma lenda grega, que aproxima o entendimento dos museus ou dos centros culturais, e do próprio filme (objeto desta pesquisa), como uma estratégia de conservação e manutenção de saber e de poder.

O cinema na Zona Oeste sempre foi veículo importante e de preciosa adesão, segundo Mansur (2010) que localiza o Cine Palácio Santa Cruz com 1040 lugares, que funcionou por 20 anos, entre os anos de 1951 e 1971, e outros também em bairros vizinhos como Sepetiba e

Guaratiba. Estes cinemas tiveram o mesmo destino das salas de cinemas no Rio de Janeiro, foram desativadas, viraram igrejas ou salas comerciais. Segundo Sennet (2012) “as cidades precisam ser repensadas para estimular a cooperação entre diversos grupos”, e potencializar o cinema é um meio de estabelecer um processo de mediação e agregação de valor simbólico. A realização do evento pautado na ideia de livre expressão fomenta a promoção de outra experiência com arte para validar o espaço como promotor de ideias e de expressão cultural.

O Centro de Memória da unidade, através de uma homenagem de celebração, reconhece a existência da mostra de filmes como umas das atividades importantes para formação e informação dos jovens alunos no ano de 2012. Se foi uma proposta de política cultural da instituição ou não para homogeneização e gestão das diferenças, não se sabe ao certo; o fato é que o evento que inicialmente não participava do calendário, e nem tinha o pretexto de ser moldado pela instituição por seu caráter de liberdade e autonomia, hoje possui uma trajetória de reconhecimento e representatividade junto aos jovens e à própria instituição, todavia o perigo reside na continua chegada novos jovens. A mostra de curtas torna-se uma relação espaço-temporal para o jovem questionar e expressar seus anseios e desejos por democracia, liberdade e inserção, sem uma assimilação teórica e ideológica de assentamento de opiniões e legitimação de um consenso social.

As imagens produzidas pelos curtas ocupam o espaço físico e imaginário da comunidade ETESC. As vidas aqui não estão ao léu, aproveitam para apresentar as questões sociais de jovens em periferia; lembrando Faustine (2009), é como se fosse um “*Guia afetivo da periferia*” que apresenta o espaço da cidade sendo ocupado em uma rotina significativa relatada, descrita como lembranças que traduzem sonhos e medos, traduzem a parte sensível da cidade. Uma ocupação permanente ou circunstancial, recente, que a todo o momento indica inclusão, pertencimento em grupos, turmas e cidade. Suas falas são democráticas, questionadoras e não subordinadas, enquanto propostas de mobilidade, de criar laços e estabelecer relações que, de certa forma, oferecem segurança e alguma estabilidade emocional aos jovens.

As imagens expressam um modo de vida próprio de cenários de periferia, de propriedades particulares. Algumas querem denunciar a ausência do Estado, a falta de investimento público em paisagens urbanas e naturais de toda região. Não é mero exercício decifrar o código implícito ou explícito dos filmes, as produções dos curtas são linguagens que constituem formas de se relacionar, cabendo aos pesquisadores observar e constatar como os agentes desse projeto interagem, o que foi omitido por eles, o que os legitima, o que os oblitera, e, de forma neutra, estabelecer uma análise objetiva e científica desse evento para a

formação de memória e de identidade. São links de semelhanças e diferenças entre o real e o imaginário, entre o lado de quem assiste e o de quem produz os filmes.

Segue abaixo a transcrição da entrevista feita no cineclube décimo, que cria um banco de dados sobre os grupos atuais que funcionam como escolas de áudio visuais. Formar jovens, orientam e despertam o lugar da imaginação como caminho para descoberta da autonomia e da formação. Participei junto com Renata Maia e Yasmim ex-aluna da Etesc Santa Cruz. Transcrição da Live ocorrida na plataforma YouTube, no dia 22 de março de 2021, a partir das 20h, no canal Cineclube do Décimo. No link: <https://www.youtube.com/watch?v=AAPP24cf9po>

Figura 18 – Curta ETESC



Fonte: A autora, 2021.

Leandro Almeida, que será representado pela letra L, inicia a Live apresentando a sessão, do segundo ciclo de sessões do Cineclube do Décimo online. “O objetivo do encontro é apresentar experiências de formação na área de audiovisual como escolas, ONGs, projetos sociais etc., que estejam numa abordagem que abarque o terceiro setor. Propostas que pensem além do centro, que tenha uma visão periférica”.

Leandro passa a palavra para Renata Maia que será representada pela letra R.

R: Bem, meu nome é Renata Maia, tenho uns 41 anos de Educação, comecei muito cedo. Embora eu seja uma professora que comecei a dar aulas pros pequenininhos, eu sempre trabalhei com alguma coisa relacionada à arte. Eu sempre gostei. E pra quem era de classe média baixa, na minha infância, não tinha acesso à aula de artes, à natação, esse acesso é uma coisa já posterior. E aí eu fiquei guardando aquela vontade que eu tinha de criar coisas, porque os meus pais eram muito criativos. Meu pai é um contador, mas ele escreveu poesias a vida inteira. E minha mãe, uma mulher do lar, que fazia muito artesanato. Então tenho esse caminho da arte sempre rondando a minha vida. Meu primeiro presente assim de artes foi um conjunto de (incompreensível), uma tia minha que morou fora trouxe e era uma grande novidade no Brasil. E aí, eu escolho essa graduação e vou me encaminhando por aí sempre trabalhando com Artes e Educação. Depois que eu me formei, eu já quis realmente ser professora de Artes, mas antigamente a minha formação era muito eclética. O curso universitário era longo, era grande, minha aula começava 16:30 e ia até quase 23:00. É um currículo que não tem mais hoje em dia, ele ficou reduzido. Então, a gente estudava vários caminhos, a minha especialidade era a Plástica, mas tínhamos ampla formação. E aí que eu conheci a Marialva (Monteiro) que foi minha professora e é minha amiga até hoje, e que é a fundadora do CINEDUC, a primeira entidade de Cinema e Educação do Brasil, e muito importante na América Latina. Eu já gostava, já tinha uma história com o cinema, já tinha conhecido meu marido que é um grande cinéfilo e ele me levava a muitos cinemas, em diferentes pontos da cidade e em Niterói. Minha ligação com o cinema vai se dando de maneira afetiva. Eu sou muito afetiva, não sei se singular como a Carla propõe, mas muito afetiva. E a minha formação com o Cinema começa com a Marialva e eu também fui trabalhar no CINEDUC aos finais de semana, entre outros empregos que tive ao me formar. A gente levava uma oficina de Cinema e Educação pelas comunidades, então eu passei a conhecer quantas comunidades você possa imaginar. Eu ia aprendendo e achei o máximo, foi nessa época que me mudei para a Zona Oeste e comemorava saber voltar de Bangu. Comecei a tomar posse da Zona Oeste e foi uma experiência muito legal. A minha formação já tá aí, mas é o afetivo que me importa, é sobre o que me leva a fazer cinema com as crianças. O primeiro filme que fiz com um aluno foi num CIEP aqui de Sepetiba. Foi um filme muito lindo e até hoje tenho amizade com uma das meninas, que hoje está no doutorado, é educadora e toda artista. Isso me dá muito orgulho.

L: Legal, Renata, legal... e essa ponte do CINEDUC com a ETESC provavelmente colaborou muito pra esses projetos. Vou passar a fala pra Yasmim. Yasmim, se apresenta aí pra gente, e a sua relação com a ETESC, qual é?

Y: Olá, gente, boa noite. Meu nome é Yasmim Trovão, sou ex-aluna da FAETEC, já fui aluna da Renata no primeiro ano, e tive aula com a Carla no segundo ano. Inclusive, no primeiro ano fiz um filme com a Renata que consistia em tirar foto da massinha se movimentando e depois tinha que passar ele rápido. Eu tenho esse vídeo, se eu tivesse me lembrando, eu tinha disponibilizado. Tive aula com ela e em 2010 fiz o Curta ETESC e fomos vencedores daquele ano, eu sou amiga até hoje das meninas que participaram. A gente até reviu recentemente e foi uma graça porque relembra, né? Foram tempos ótimos que passamos lá, graças a Deus.

L: Que bom! Vamos falar um pouquinho dos seus filmes hoje, né? Um dos que você produziu e vamos exhibir ele aqui, depois da primeira parte da conversa. Então, vamos passar pra Carla...

C: Boa noite, eu sou a professora Carla Regina, atualmente estou fazendo uma pesquisa sobre Cinema de Zona Oeste, então, eu não podia deixar de destacar o curta ETESC nessa pesquisa, até porque eu trabalho na escola e consigo ver a importância. Minha formação toda vem da UERJ, fiz meu mestrado justamente sobre esse cinema, sobre o curta ETESC, na UNIRIO. E desde 2017 veio essa questão do cinema de Zona Oeste que é muito importante porque eu também sou moradora da Zona Oeste e tô aqui pra ajudar a fortalecer, pra gravar, pra fomentar essa fala que localiza esse trabalho pioneiro, que valoriza as pessoas, que tende a abrir portas pra outras pessoas que queiram seguir exemplo, que queiram tocar essa ideia do audiovisual pela Zona Oeste. É isso.

L: Tá bom, obrigada! Outra coisa pra gente dar um start na conversa: A Escola Técnica Estadual de Santa Cruz (ETESC) tem a formação na área de Exatas, né? A gente não tem uma formação na área de Humanas, e nem uma formação específica pro audiovisual. Queria lembrar que a gente exibiu aqui uma sessão de filmes do Adolpho Bloch, também é FAETEC, né? E eles têm um curso técnico de produção de vídeo, né, e a ETESC não tem, e aí eu queria que vocês falassem um pouquinho sobre como é que surge a ideia, que imagino que possa ter começado com a Renata, mas que essa proposta cresceu de tal forma que vocês construíram um evento chamado Mostra Curta ETESC, né? Que os alunos produzem os vídeos e aí eu

queria entender um pouquinho como é que é, como funciona esse Curta ETESC, né, e se essa motivação pros alunos fazerem os vídeos é só pro Curta ETESC ou se são motivados como atividades das disciplinas de Artes.

C: A Renata pode começar, ela chegou primeiro e eu fui a última. Até no vídeo que você fez (Leandro) eu faço uma brincadeira, eu jogo uma sementinha que a vontade é que tivesse um curso de Artes, de área de Humanas lá em Santa Cruz. Na verdade, é essa a sementinha que eu fico provocando. Vai lá, Renata, manda ver.

R: A gente já chegou ali lutando, é uma escola de luta, né? Nunca um ano é igual ao outro, nunca a coisa tá tranquila, é sempre você ter que matar um leão a cada momento. E quando a gente chegou logo a seguir chegou a Georgia, que é minha amiga, e a gente sentou pra pensar o que iria ser o planejamento. Imediatamente a gente se debruçou sobre a LDB (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional) porque a gente achava que um ano era muito pouco e a proposta do governo é um ano de Artes no Ensino Médio em geral. Numa escola técnica a todo momento você tem pressão, eu entrei primeiro, então, a primeira coisa foi me vetar. Eu fiquei 17 dias pra conseguir. E sou concursada, sexto lugar, já era pós-graduada, mas fiquei 17 dias para assumir porque as pessoas escamoteavam, faziam de conta que não tinha vaga, era uma confusão. E aí, eu consigo ir pra lá porque os alunos me diziam, os alunos do CIEP de Sepetiba tinham ido pra lá e me diziam “professora, não tem Artes lá, a senhora tem que ir” e aí eu comecei a lutar para ir pra lá. Então, eu já entro lá com essa luta. Junto com a Georgia, a gente estudou a LDB e propôs mais um ano, e o que a gente vai fazer com esse um ano? Aí chegou a Marcia Pinheiro e depois chegou a Carla, e a gente tava decidindo o que íamos fazer com esse segundo ano. A gente ficou 10 anos tendo aulas diferentes das outras redes, tendo Artes nos dois anos. Foi uma luta, mas conseguimos. Temos a Heloísa Moraes que era coordenadora geral e também comprou essa luta e foi discutir embasada pela gente. E aí eu propus essa coisa do cinema, porque eu já tinha a experiência de ter realizado e foi um grande barato, gostaram muito. Pensa numa época que a gente não tinha YouTube, que ninguém tinha celular na mão... Eu tava lembrando hoje: a garotada tinha um amigo que tinha uma câmera e aí esse amigo, às vezes, emprestava para aquele grupo, pra outro grupo... A gente tinha medo da crianças ser assaltada na rua com a câmera, ficava desesperada. Eles faziam edição com dois videocassetes, a Márcia Pinheiro desenhou o esquema de como é que funcionava e aí eles começaram a tomar conta do processo. A gente se dispôs a estudar, então usávamos realmente a reunião de toda semana pra estudar a Arte, pra debater. Fomos assistir

Humberto Mauro, porque eu já tinha uma experiência feliz com ele no CIEP. Um dia fui almoçar e galera tava cantando “A velha a Fiar” que é um filme dele muito bonito. Quando eu vi aquele CIEP todo cantando, eu pensei “Caramba, que coisa incrível, eles gostaram muito!”. Então, eu levo isso pra FAETEC na esperança que os alunos realmente se engajassem, mas eles já estavam prontos, eles já queriam. Embora eles fossem de exatas, a gente não teve problemas, eles já queriam uma outra coisa, né? Esse lado da Humanidade, da produção de Cultura. Então, acho que foi um encontro feliz pra criar esse projeto. Em 1999, a gente luta pela carga horária, em 2000, a gente estrutura e em 2001 teve o primeiro Curta ETESC. Eu não pude participar pois estive muito doente, mas elas realizaram e foi num cantinho na escola – não tinha auditório -, elas botaram um pano de cortina, fizeram um cantinho escuro e ali aconteceu naquela jogada do Glauber Rocha, né? Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, e acreditar que ia dar certo. Eu levei uma experiência do CINEDUC que era o júri popular, não tem que ter esse negócio de júri de quem entende, tem que ser a rapaziada. Eles criavam cartazes, blogs, e propunham que as pessoas votassem neles. E aí ninguém controla, tem gente que vota por amizade, pela obra... Mas eu acho essa anarquia uma coisa boa. Eu vejo a fila dando volta e sei que o ano foi bom. E os professores que são de Exatas reclamam porque os alunos estão “matando aula”, aí eu falo “foi um sucesso!”. A gente, 4 mulheres maravilhosas, éramos pressionadas, colocadas contra a parede. Eu vi que a gente tava mil anos luz na frente inclusive de escolas particulares que contratavam esse tipo de trabalho...

L: Deixa eu fazer uma pergunta pra Carla já poder construir a resposta. A primeira edição do Curta ETESC foi em 2001 então, né? Vocês já vinham com essa ponte com a Renata com o CINEDUC, já vinham trazendo elementos pras aulas de artes, vocês já trabalhavam um pouco com essa linguagem do audiovisual, linguagem cinematográfica, aí eu pergunto: o Curta ETESC era aberto pra escola toda? Todos podiam escrever seus vídeos ou acaba que só os alunos das turmas de Artes escreviam? Porque normalmente eram esses alunos que tinham um contato, uma proximidade com a linguagem pra poder produzir. Como que era essa participação Carla?

C: Eu cheguei em junho de 2000 e já vi toda a produção. Houve uma conquista pedagógica de ter dois tempos de Artes, era um tempo no primeiro ano e um tempo no segundo ano. Já no primeiro ano o aluno conhecia a gente, conhecia a história da arte já querendo fazer ponte com o Cinema, e no segundo ano, a proposta era desenvolver uma linguagem, né? Então, inicialmente, a gente falava um pouquinho de música, de dança, do teatro... Toda escola era

atendida (todos os alunos), e como era uma disciplina tínhamos que dar nota, mas como a Renata disse: quem faz cinema no Brasil é 10. Só o terceiro que não fazia porque já tinha experimentado, então ficava naquela de assistir, matar saudade. E o mais bacana é que no terceiro ano eles saíam com essa experiência e os novos do primeiro ano já chegavam sabendo que iam fazer um filme. A Renata sempre disse que a gente tem as duas pernas, a emoção e a razão, e que a gente tem que procurar o equilíbrio entre elas. Então, quando você diz que a escola tinha uma carga muito pesada, eles tinham que ficar o dia inteiro estudando... Os filmes costumavam ter as temáticas dessa rotina, era o bandeirão, a cobrando dos inspetores, era a relação com os professores... Era pesado também pros professores. Quando a gente não tava em aula, a gente tava em centros de estudos, a minha vida virou quando eu conheci essas meninas e a gente lamenta a Marcia não estar aqui. A Renata trouxe a experiência do CINEDUC, da Marialva, e ela sempre fez muita questão de mostrar que essa experiência da Marialva tava presente, ela sempre teve muito cuidado. Como foi um trabalho muito pioneiro, ninguém fazia, a gente se preocupava muito com a questão da autoria, a gente nunca falava assim “Ah, esse projeto é meu”, às vezes, ela (Renata) cedia um material da Marialva. Naquela época não tinha nem o YouTube, foi quando a Marcia ensinou a colocar o áudio na imagem. E a Georgia já tinha uma experiência também de trabalhar com jovem, muito malandra, ela trazia o aluno pra gente. Formou-se uma galera bacana, como ela disse éramos 4 mulheres, eu cheguei novinha, ainda amamentava minha filha que hoje tá com 22 anos, e ficava espantada em ver como aquilo tudo era possível. Depois eu fui conhecer o Luiz Claudio que tava trabalhando com algo parecido em 2006 e pensei “Caramba, a gente já tá trabalhando com isso há bastante tempo!”. E como você falou, eles tinham prazer em produzir, não era uma obrigação. É muito trabalhoso, como a Renata disse tinham anos que tinham e outros não. Ano passado não teve por causa da pandemia e esse ano tem que ter, mas tem muito gasto também porque não tem dinheiro, muitas vezes vinha do nosso bolso. Ela comprava a premiação que era um troféu abacaxi...

R: Era uma coisa meio Chacrinha e até hoje tem, a cada ano a gente faz com uma coisa diferente. E a Eliane Barata também entrou com uma questão da maquiagem, tinha oficina e foi muito interessante, eles gostaram muito. Foi uma contribuição bem legal.

C: Foi sim, teve um ano que eles se pintaram todos de azul, era ano do lançamento do Avatar, acho que foi em 2012.

R: Foi de 2010 pra 2011 porque foi no período da minha defesa, eu não pude ir, você levou e apresentaram, eles são donos do processo, essa escola tem muito diferencial e não é uma coisa da FAETEC como um todo, é uma questão de Santa Cruz, ela tem esse diferencial.

L: Muito bacana essa fala Carla, eu estudei numa escola particular, mas que tinha uma a Semana da Comunicação, que quando você entrava na escola já tinha a essência daquele projeto e você se preparava até o ano que você ia fazer. Então, quando a Carla conta que o estudante já entre na ETESC sabendo que existe um segundo ano (do Ensino Médio) que esse rito dessa produção, dessa produção... E aí ficou bem claro também essa questão do planejamento dos anos entre vocês 4 que vai passando um pouco a formação e explorando um pouco esse aspecto de linguagem que vai colaborar com o curta ETESC. Muito bacana! E aí eu quero ouvir da Yasmim como foi no ano dela, parece que a Yasmim concluiu em 2001, não é Yasmim?

Y: Não, eu concluí em 2011. Eu não lembro se no primeiro ano (do Ensino Médio) a gente já sabia do Curta ETESC, eu sei que no segundo ano foi uma animação só. A gente gostou muito, fez making-off, a gente tinha muita coisa pra colocar, mas era 2010, nem todo mundo tinha computador, a gente editou lá em casa, era computador de mesa... Eu tive que aprender a mexer no editor pra fazer, mas assim, no final de tudo ficou bem bacana. Eu lembro que quando as pessoas entravam no primeiro ano reconhecia a gente pelo curta, porque tinham visto o vídeo. Inclusive, tem no Youtube, pra gente foi muito legal. A gente apresentou no auditório, ganhou troféu, já éramos um grupo bem animado, foi uma farra. A FAETEC em si foi uma experiência maravilhosa com todos os defeitos, todos os problemas, foi perfeita. Meus amigos são daquela época, então já temos 10 anos de amizade, a maioria já tem filho, já se formou e mesmo assim a gente tá junto até hoje. Foi uma experiência ótima.

L: Yasmim, o que você lembra da formação da linguagem pro audiovisual na escola? O que colaborou pra criação do curta ETESC?

Y: Eu acho que o que introduziu a gente nessa questão foi o primeiro ano, foi o trabalho da Renata porque foi a primeira vez que a gente pegou uma câmera e fotografou os bonequinhos se mexendo e teve que colocar num programa de computador para que aquelas fotos se justassem e virasse um vídeo. Então, essa experiência começou no primeiro ano e já no segundo ano a gente teve que procurar uma câmera, que era minha inclusive, a gente teve que

sentar e roteirizar, porque assim a gente tinha vídeo de muita coisa e fomos pra casa de uma amiga separar as entradas.

L: Foi com celular?

Y: Foi com câmera digital, foi uma câmera que a minha mãe me deu porque na época era moda, né? Então eu ganhei de 15 anos a câmera rosa e foi ali que a gente fez todas as coisas.

L: E se ninguém do grupo tivesse, a escola tinha?

Y: Não, não... Mas pelo menos uma pessoa do grupo tinha, todo mundo tinha condições de ter uma câmera digital pra FAETEC daquela época. Então, pelo menos uma pessoa de cada grupo tinha, se não tinha, algum parente tinha. Todo mundo fez. Eu lembro que todo o segundo ano fez vídeo. Soube o que você me perguntou, eu não me lembro muito bem, mas eu lembro que o início foi o 1º ano que foi a introdução pra gente fazer o vídeo no 2º ano.

Leandro propõe a exibição do vídeo criado pelo grupo de Yasmim, mas antes disso pede para que ela apresente a ideia e a motivação por trás da criação.

Y: Basicamente, no 2º ano a gente ficava de 7 até as 19:00 na escola, tínhamos 23 matérias e eu nem como eu conseguia dar conta. Então, a gente ficava o dia todo, inclusive sábado que às vezes saímos já de noite também. A gente filmava muito, nós somos um grupo bem bobo, brincalhão, então, tudo a gente filmava. E aí, inicialmente, a gente pensou em fazer algo ficção, fazer uma história, mas eu não lembro quem deu a ideia de “ah, vamos fazer sobre escola, a gente tá aqui, vamos pontuar o que tem, as dificuldades, as coisas engraçadas”, quem habitava porque eram vários grupos separados, e aí essa foi a nossa ideia. E o curta Bosta significava alguma coisa na época, eu não lembro (o que é), mas a gente até colocou B.O.S.T.A como uma sigla só que eu não lembro, e perguntei as meninas e elas também não lembravam. É isso. A gente basicamente reuniu nossa vida, nossa convivência e filmou. E eu gosto muito porque me faz lembrar da época. Me faz voltar a 10 anos atrás.

C: Eu fiquei espantada porque tem mais de mil visualizações, ele (o curta) foi vencedor na época e o tom satírico, a graça, a provocação, e ao mesmo tempo a construção da imagem, é o que eu acho que destaca nesse filme. Só pra ressaltar essa questão do humor que é usado. E a

gente não falava ‘não’, a gente deixava eles criarem o que quisessem, aí quando a gente via saía com muito humor e crítica. Esse é o forte do Curta ETESC.

R: Tinha uma premissa entre a gente que era o seguinte: não tem censura no Brasil, então não tem censura pro filme do estudante. Não pode, porque tem artigo no código civil, eu estudei e falei “não pode!”. Mas tem essa coisa do respeito da lei de imagem, não poder desqualificar uma pessoa. Tem regras, mas não tem censura. É uma escola, tem que pensar se vai bancar porque, às vezes, o adolescente diz que vai fazer e acontecer e daqui a seis meses ele se arrepende profundamente. Então, a gente tem que zelar por essa fase de transição.

Leandro exhibe o curta **B.O.S.T.A** e segue com o debate.

L: Dá uma saudade de tempo de escola...

Y: A cara chega a ficar quente de vergonha

C: Toda vez que eu vejo esse curta, eu fico apaixonada! Eu penso em como é que esse povo consegue...

L: A Rebeca (comentário via YouTube) deu a dica do nome (significado da sigla B.O.S.T.A) que seria Bem Originais e Sempre Tamos Aí. Então essa é a tradução da sigla, né?

Y: Aham

R: Eu achei interessante porque a gente fazia isso e não se dava conta. Um dia, a gente foi homenageada – a nossa equipe – pelo Centro de Memória da escola que o professor Márcio organiza e ele disse que esse é o primeiro projeto que a escola técnica realiza. Ninguém fazia, nem os técnicos. A gente que inventou esse negócio.

L: É muito legal a gente perceber aí no vídeo da Yasmim essa crítica que é feita de forma humorada, uma reflexão sobre os limites que eles concordam e desaprovam. Eles sabem da importância, mas desaprovam. Então, você vê que é uma celebração ali que no final das contas fica como um registro de memória do tempo de escola. Você falou do vídeo que ganhou ano passado, eu acho que a sessão que a gente colocou no cineclube foi da última bateria do Curta ETESC, fala um pouquinho pra gente...

C: Eu queria explicar isso, você me pediu os vídeos só que eles estão em VHS antigos, né? Só que tem o Centro de Memória que professor Márcio está a frente. Eu fiz a minha dissertação e entreguei tudo pra ele. Mas tive problemas na hora de digitalizar e converter em DVD.

Carla relata a dificuldade em contatar os alunos nesse período de pandemia e complementa:

C: Tem uma página no Facebook, O Curta ETESC, onde eu coloco os alunos para administrar e lá que consegui contatar a Yasmim. Eu fui a última a chegar na ETESC, a FAETEC nunca mais fez concurso, é tudo com contrato. Eu praticamente sou a última professora de artes que entrou, depois disso teve muitos de concursos aí que eles não chamaram. A ideia é cada vez mais diminuir o número de tempos de aulas de Artes. A gente só tem praticamente dois tempos no 1º ou no 2º ano, não dá mais pra dar aula nos dois anos seguidos. A gente fala muito do Curta ETESC, mas os alunos (novos) não têm tanta dimensão.

L: Quem ganhou o Kikito ETESC nessa última edição?

R: Foi o do E.T da Informática.

L: Os filmes que estão na sessão, o que eu achei interessante foi as narrativas sobre racismo, preconceito, abuso a partir de uma inversão de papéis. Essa questão do homem ser assediado na rua pelas meninas, um casal homoafetivo feminino e o cara, assim como na questão do trabalho, o machismo... Então, acho que eles acabam trazendo um conteúdo crítico pra ser discutido. Se você quiser falar especificamente de um, Renata, que você tenha visto...

R: O “Matadouro” é um filme que falava da própria atividade de fazer cinema na escola. Teve um documentário que me tocou muito que era uma experiência de linguagem porque uma menina fez um trabalho com morador de rua. Essa menina foi entrevista-lo e o cara era fantástico, ficava ali no BRT de Santa Cruz e o filme era longo, longo..., mas era muito interessante, não foi um filme maçante. E essa menina tinha muito problema, falta pra caramba, parece que a família dela tinha padaria e ela tinha que estar trabalhando, mas nesse filme ela se envolveu tanto, trabalhou tanto. São eles que fazem as filas da bilheteria, as baterias, a gente fica supervisionando.

L: Eu vou pontuar dois, um é “A Nova Sepetiba” que é apresentando o lugar, num ponto de vista dos alunos, mas eles tiveram uma sacada muito boa que foi pegar o aplicativo de transporte e usar a voz do aplicativo para dizer onde estava chegando. Fizeram toda uma narrativa descritiva de Nova Sepetiba usando esse recurso. E o próprio “Matadouro” que vai falar sobre a própria história da gravação do trabalho da escola e eles surpreendem com o recurso de montagem que usaram. Tem um que é sobre a escola, que fala muito do patrimônio, como se cuida da escola, do ritmo... Eles exploram muito o território. Eu quero dar muitos parabéns pra vocês por resistirem e ocuparem esse espaço e trabalhar linguagem, arte e cinema na escola. Vou passar a palavra pra vocês fazerem um fechamento e se quiserem colocar mais alguma coisa.

R: Acho que a Carla pode fazer esse fechamento. Nosso tempo (de aula) encurtou, mas quem fez encurtar já está onde devia, que é o Cabral (Sérgio Cabral, ex-governador do RJ, preso). Dias melhores virão.

C: A gente é muito grata por essa experiência, a gente sente falta por não estar a Márcia e a Georgia aqui, que foram pioneiras. Sem elas não seria. E a gente fez sim sabendo o que tava fazendo. Essa pesquisa é um presente. Quando entrei pra Memória Social da UNIRIO, eu ia fazer sobre Lonas Culturais, aí a professora falou assim “Mas você já não trabalha com cinema?”, eu respondi que sim e ela disse que eu poderia fazer porque estaria legitimando. Fiz, falei com a Renata e com todo o grupo. E agora, tô citando o Curta ETESC na minha pesquisa como projeto pedagógico pioneiro, porque foi em Santa Cruz. Minha pesquisa fala sobre toda a Zona Oeste. Meu desejo é a que gente continue fazendo dentro do possível e que a gente consiga receber verba pro laboratório, pro auditório que é igual ao que era na época da Yasmim.

L: Parabéns pela resistência e por trazer essas referências todas aí, quero aproveitar e falar que foi inaugurada, no Centro Cultural Casas Casadas, a biblioteca Marialva Monteiro, a primeira biblioteca de Cinema, aqui em Laranjeiras/RJ. É um espaço só de livros sobre Cinema, montado só com doações. Vida longa ao Curta ETESC.

Figura 19 – Cartaz Curta ETESC



Fonte: A autora, 2019.

9.2.3 Proposição contemporânea na educação

A arte Contemporânea nos dá ferramentas para a produção de realidade, tornando visível um campo de questões e problemas.

Ricardo Basbaum

A preocupação de aproximar o cinema aos cotidianos dos jovens e fazer isso uma experiência de se dizer tem sido uma invenção e inferência no cotidiano dos viventes por aqui. A forma de se inventar é uma forma de se dizer e de produzir sentidos, como se em um labirinto. Os jovens chegam nas escolas com fortes entraves a produção oral e escrita. A falta de escolaridade formal, gerando insegurança no falar e escrever em público, a falta de intimidade para expor uma ideia em público ou saber defender sua opinião publicamente, estão relacionadas às poucas oportunidades que a divisão em classe possibilita a atuação em diferentes ambientes sociais, como também as dificuldades de organizar ideias. Isso são

formas de silenciamento que interferem no processo de autonomia, e apropria exclusão por carência e deficiências. Essas barreiras são transpassadas em ambientes que misturam cinema e educação.

O que se aposta é na autoformação pelo cinema, como um evento particular, como construção de si e formas de descobertas da sensibilidade. Nas aulas os alunos são convidados a escrever, a falar, a desenhar, recortar, filmar. O que está atrás do criar imagens e ver um planejamento concretizado e realizado. Isso gera autoconfiança nos alunos pois conseguem acreditar no potencial e se sentem estimulados.

Fazer um filme é uma experiência individual e coletiva que exige o equilíbrio para equalizar os conflitos que podem aparecer, como tarefa singular de saber até onde pode ir para realização de um projeto maior, e uma opinião do outro. O processo de construção de si perpassa por várias fases que começa pela pulsão de se dizer que tem como base o processo de autoformação como um movimento de individuação e socialização. Assim para se existir é preciso ser visto e aparecer, falar e ouvir.

O mundo como suporte para as subjetividades, como um jogo livre do que se precisa contar e apresentar o mundo. Na tese de Liliane Leroux, indicam-se os passos que o cinema consegue romper como alternativa:

O primeiro passo para a superação da fatalidade que vem sob forma do passado é poder narrar e partilhar os sentidos de sua existência. Em seguida, a força do romance é a de arrastar a obra para além disso: Como, no caso, essa obra é a própria existência, a criação autônoma - que foge das determinações e modelos, culturais e sociais instituídos - tem por objeto o destino do sujeito. Assim, o desvio ficcional se transforma, nas experiências cinematográficas, em contágio da própria vida pela arte. Pois autonomia é cada vez prática de autoformação: Construção de uma relação mais criativa e como movimento e a realidade aparente do mundo. (LEROUX, 2008, p. 161)

Trago a experiência de uma geração de jovens que surgem a partir de uma educação profissional e um despertar para o cinema como campo de trabalho e território de imaginação/ relação de cinema/educação. São agentes culturais, cineastas, que usam o cinema com força de expressão, para fazer valer o poder da aparência como valor de existência e muito mais; descrevem e dão vida a zona oeste afetiva e singular por uma proposição de arte contemporânea que é evitar toda e qualquer invisibilidade. Cavi Borges fala um pouco do seu trabalho com a Cavídeo:

Estava procurando um espaço novo, e aí apareceu as casas casada, um espaço da prefeitura. A gente fez um a parceria. Eles me cederam o espaço em troca eu disponibilizo o acervo da biblioteca e da locadora gratuitamente. Além disso lá é

minha produtora, a cavédeo está se transformando em um espaço cultural. É um lugar de exposição. Para você fazer cinema tem que ter informação e conhecimento. Não é só você pegar a câmera e sair filmando. Precisa ver filmes, ver filmes antigos. Ver filmes brasileiros curtas e documentários. Ler sobre os diretores e os movimentos cinematográficos sobre os cinemas diversos. E aí eu acho que tudo isso ajudar a você a conhecer mais o que você está fazendo e fazer melhor. Eu acho que a formação é muito importante, os festivais também, mas você formar, você ensinar as pessoas, as crianças e adolescentes. Fazer filmes é ver filmes, é conhecer o cinema brasileiro. A maioria dos brasileiros não conhece o cinema brasileiro, só conhece uma coisa ou outra. Conhece mais o cinema americano que o brasileiro. Então é importante a gente trabalhar nessa área, para exatamente colaborar e fazer mais pessoas (BORGES, Rio 04/09/2021).

Ygor Lioi:

O projeto CinEscola da prefeitura do Rio, desenvolve um projeto de cinema e dá base ao núcleo da E. Municipal Adalgiza Nery, que foi destaque no ano de 2019 sobre a liderança do prof. Ygor Lioi. Os filmes produzidos por seus alunos participaram de várias mostras e festivais nacional e internacional e seguem o mesmo ritmo de filme e cinema feito por equipe. Ariane de Souza, alunos da escola municipal. Os filmes “Inspirações”, “Para todes” e “Ainda somos os mesmos” retratam o cotidiano dos alunos da escola em Santa Cruz, Zona Oeste da cidade, abordando temas como cidadania, preconceito e inclusão social. Os curtas são frutos do projeto #CinEscola, criado e coordenado pelo professor de História Ygor Lioi, com a parceria dos cineastas Nathalia Sarro e André da Costa Pinto¹⁴.

O cinema como profissão e visão de mundo

Desejamos que o projeto possa se espalhar por toda rede.

Figura 20 – Projeto CinEscola (continua)



(a)

¹⁴ <https://diariodorio.com/filmes-produzidos-por-estudantes-de-santa-cruz-participam-de-festival-de-cinema-no-canada/>

Figura 20 – Projeto CinEscola (conclusão)



(b)

Fonte: A autora, 2019.

Quesia Pacheco: Graviola Produções

Graviola Produções e Quesia Pacheco desenvolverem a websérie "*Descobrimo Santa Cruz: Aqui em Santa*". Estudar cinema e suas possibilidades com a Educação.

Gisele Lopes

Desenvolve projetos que chamam a atenção para a importância do Ecomuseu de Santa Cruz através de encontros culturais sobre Santa Cruz, abre um espaço para entrevistas e promove encontro entre esses artistas. Ela é curadora e produtora desses encontros.

Zona de cinema: Formação Livre em Cinema e Educação!

Propõe vídeo-cartas que elaboraram como projeto final. Uma forma escolhida para fazer conhecer um pouco dos pensamentos, afetos e referências de cada um e construir nossa colcha de retalhos audiovisual. Costura, costura, costura! Busca uma educação libertadora! Como forma de existir, resistir e seguir em direção ao futuro, que por insistência constrói o bem viver!

Figura 21 – Cartaz Cinema e Educação



Fonte: Facebook – ver lista de links nas referências.

CONCLUSÕES

O cinema pode ajudar um país a se conhecer e também a se imaginar.

Walter Salles

A cultura visual e sonora aliada aos aspectos sensoriais é uma realidade que caracteriza a nova condição da humanidade, experimentada em circuitos diversos, ainda mais nessa pandemia. Traz em evidências as proposições de uma arte contemporânea. O mapeamento das atividades dos cineastas passa por uma metodologia de recolher amostras representativas de práticas de circuitos de independência, de forma a fazer entender o contexto histórico e cultural em particular dessas práticas simbólicas. Nessa busca de produção de sentido fiz a tese uma construção poética e subjetiva. Misturo experiências pessoais e profissionais para provocar um encontro mais cúmplice e dar um tom de intimidade, a trajetória do cinema na minha existência.

Um projeto de autonomia que começa quando sou integrada ao corpo docente da rede FAETEC, a interesse em trazer o cinema para sala de aula e explorar o sensorial como instrumento para imaginação sempre foi um desafio. Portanto um projeto de autonomia profissional que se esbarra com a vocação de insistência em desviar da mecanização das leituras imagéticas, e das visualidades. O mestrado sobre o Curta ETESC foi uma intervenção da minha professora, ainda não via todo o potencial daquela atividade pedagógica. O projeto iniciado por grupo de professoras de artes, deixa um legado e patrimônio a comunidade escolar. O encontro com a obra de Castoriadis e com toda a equipe da UERJ, me fortalece ainda mais para colaborar com os cineastas e os artistas da região onde resido e convivo.

Analisar e explorar os trabalhos dos artistas foi outro ensinamento de encontrar elementos pertinentes que desse um caminho aberto para tal proposição. A constelação de imagens, ou seja, de significâncias, me veio de uma inspiração poética, mas de ver uma prática comum entre pesquisadores de artes. Criar relações que promovam sentidos emancipatórios, trazer para o presente a importância dos artistas, das obras e seus processos.

Parte da visibilidade foi explorado nas *lives* do canal “Zona Oeste Afetiva e Singular”, em experiências estéticas e sensíveis como experimentação da imaginação como o lugar do artista, que se inventar, escolher e faz decisões. Um cinema relacional, independente, alternativo, contra hegemônico, popular, heterogêneo, multidimensional que se assume num

continuum onde os movimentos afetivos e efetivos são suportes para entender como se sedimenta a indústria cinematográfica num contexto de carência.

Apresentou-se essa forma de ser e estar pelos bairros na cidade do Rio de Janeiro, como arte e ato de ter um estilo corajoso, e ocupar lugar nos circuitos de produção de bens culturais da cidade do Rio, e internacionalmente. Desejo que os elementos de arte apontados aqui sirvam para estudos futuros, registros de um presente sem negar o ciclo de um passado; e como agentes produtores de memória e de identidade, estimulem escolhas pela ousadia como imaginação para desconstruir possíveis autoritarismos e propor realidades sensíveis com objetivos e consciência crítica e cosmopolítica.

O presente trabalho de pesquisa versa sobre os realizadores, como agentes internos e suas obras de cinema na cidade do Rio de Janeiro nas últimas décadas, tendo a Zona Oeste como recorte em duas versões: a parte que apresenta como são os processos de ocorrências e financiamentos, que são descritas como elementos determinantes (Zona Oeste Afetiva); e a segunda parte foca nos aspectos artísticos inovadores de autorias (Zona Oeste Singular). Notabiliza-se o cinema movimentando sujeitos, problematizando por seus agenciamentos e posicionamentos esquemas nacionais para além dos modelos de produção e realização cinematográfica todo o Rio. Esses oferecem significados que aproximam da realidade cotidiana e oferecem a visão crítica da sociedade.

Relatou-se os circuitos e circunstâncias alternativas que agregam valores simbólicos, econômico e cultural aos bairros e aos subúrbios cariocas fruto da combinação dessas duas partes. Na verdade causar alguma reflexão ao pensamento cinematográfico independente brasileiro, que busca encontrar seu contraponto formado por presenças entre permanências e rupturas ante a política atual.

Assim, a pesquisa seguiu em duas linhas táticas: Investigar possíveis produtores e realizadores de cinema dentro dos bairros, assim como entender a interconectividade e a transconexão entre pares como frutos de relações que ampliam o campo entre arte contemporânea e cinema relacional. Recolheu-se dados relativos ao uso e as significações como parte de um movimento de ação de signos em reprodução por semiose em movimento de retroalimentação por própria autogeração com foco na fomentação de um debate acerca às questões nacionais que irão redimensionar o cinema independente brasileiro e a sua defesa. Práticas culturais em parcerias, em redes colaborativas com o cinema em Projetos e planejamentos, que ressignificam e reimaginam o uso do espaço conforme as possibilidades dos agenciadores-realizadores e dos múltiplos interesses na cidade, que não deixam de alcançar algum empreendedorismo entre acordo de produção e distribuição. Mecanismos que

levam a reflexão sobre o financiamento e autossustentabilidade das ações cinematográficas em paralelo às militâncias desse cinema que também narram um cinema feito com o foco no social. As temáticas são diversas, mas é comum a violência, costumes e conflitos urbanos, aspectos do cinema negro e questões femininas que observam a construção da singularidade, e discriminam quais agentes e quais desdobramentos ajudam a discutir as transformações do cinema independente no Brasil.

Driblam a ausência de políticas públicas, denunciados, criticados e descritos aqui como vazios existentes em todo território da zona oeste como desafios atuais: a ausência de forma mais institucionalizadas de apoio de nível macro. Amizades e parcerias fazem suprir a escassez e as demandas. Um cinema como experiência processual que assumi a forma simbólica e a responsabilidade de pensar, representar e legitimar realidades e os sistemas de disputas. Funciona como chave de leitura ou gramática de articulação entre o micro, o macro e além-mundos para possível reconstrução, transformação cidadã, cultural e democrática da humanidade enquanto dimensão coletiva do país, da América Latina e de maneira não universal, mas como potência.

É o reconhecimento do cinema feito entre redes e além das singularidades, pois é invisível o efeito que enfatiza a atualidade e o pertencimento. “A força de sua ação está em torno de nós, mas paradoxalmente, não há vemos: Isto é arte contemporânea” (BASBAUM, 2013, p. 56). Cinema independente como patrimônio, como pedagogia, como ação de agregar valores às práticas, às poéticas e como políticas no município do Rio de Janeiro.

Fazer filmes é ação em movimento e em processo de percepção sensível como gesto apresentado aqui como encontro com o cinema na técnica e como imaginação. Nos dias de hoje esse movimento de produção é estratégia de relação de poder em protagonismo e autonomia. Significa obter autoridade para legitimar a imagem como fala de universo de possibilidades expressivas contidas nas formas simbólicas que agem como mediação e representação. Ou também mecanismos de modelização. Por isso os caminhos da reflexão sobre as conquistas de direitos foram apontados como contestação aos discursos hegemônicos.

A criação de espaços para uma exibição alternativa e independente é ao mesmo tempo frágil e dependente, pois a autonomia financeira para estes está interligada a determinação e estimulação para formação de cultura cinematográfica, que ao se tornar mais acessível ao público também tem o desafio de manter o funcionamento. O modo popular de produção de filmes com a incorporação da tecnologia simples, ágil e barata de produção é uma estratégia cada vez mais comum entre os jovens em suas realidades. Assim como o livro, a escrita, já

serviu para deselitização do lazer (DE LUCA, 2009), o ato de produzir e exibir filmes constitui o novo contexto de circunstância como ocorrência de fala e de visualização. O autor precisa ser o provedor dos recursos como um ato de atenção e registro da realidade com a câmera do celular, para descrição social e resistência criativa já que os elementos sonoros e sensoriais deverão estar presente em signos. Como formação e autoformação cada vez mais as configurações devem estar abertas e não condicionantes, e sim propositivas pois assim poderão fazer parte do estilo e da gramática de quem está com a incumbência da direção de artes por obras em processos de autorias, pois somente o capitalismo já não nos basta quando pensamos a partir das perspectivas críticas.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.

ALMUDRAS, Benamê Kamu. Parece revolução, mas é só neoliberalismo. *Revista Piauí*, 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/parece-revolucao-mas-e-so-neoliberalismo>. Acesso em: 15 jun. 2019.

ALMUDRAS, Benamê Kamu. Pós-verdade e carteiradas de identidade. *Revista Piauí*, 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/pos-verdade-e-carteiradas-de-identidade/>. Acesso em: 15 jun. 2019.

ALVES, Altair. Filmes produzidos por estudantes de Santa Cruz participam de festival de cinema no Canadá. *Diário do Rio*, 2020. Disponível em: <https://diariodorio.com/filmes-produzidos-por-estudantes-de-santa-cruz-participam-de-festival-de-cinema-no-canada/>. Acesso em: 20 out. 2021.

ANDRADE, Érico. Parece democrática, mas é autoritária. *Revista Piauí*, 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/parece-democratica-mas-e-autoritaria/>. Acesso em: 15 jun. 2019.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, 1976. p. 497-506.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. De “Opinião 65” à 18ª Bienal. *Novos Estudos*, São Paulo, v. 2, n. 15, p. 69-84, jul. 1986.

ARENDDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Tradução de António Abranches et al. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

ARENDDT, Hannah. O espaço da aparência e poder. In: ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. p. 211-219.

ASBURY, Michael. O Hélio não tinha ginga. In: BRAGA, Paula. *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 27-51.

AUMONT, Jacques et al. *A Estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1994.

BARROS, Leonardo Honório de. *Arroz, feijão e cinema*. 2014. 26 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação – Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

BARTHES, Roland. *Elementos da semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2012.

BASBAUM, Ricardo. Hélio Oiticica: exercícios de autoconstrução de si como artista. In: SZANIECKI, Barbara et al. (org.). *Hélio Oiticica para além dos mitos*. Rio de Janeiro: R&L

- Produtores Associados, 2016. p. 212-231. Disponível em: <https://bloco dofua.com.br/publicacoes/carnaval/12-helio-oiticica-para-alem-dos-mitos/file>. Acesso em: 15 jun. 2019.
- BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista – etc.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BASBAUM, Ricardo. Tropicalismo, depois: da geleia adversa à adversa geleia. *Trama: Indústria Criativa em Revista*, [S.l.], v. 5, n. 1, p. 173-191, dez. 2017. Disponível em: <http://revistaadmmade.estacio.br/index.php/trama/article/view/4435/RB>. Acesso em: 15 jun. 2019.
- BECKER, Howard S. *Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social.* Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- “BENJAMIN Zambraia e o Autopanóptico”: filme de Felipe Cataldo. 2021. *Revista Arara*. Disponível em: <https://arararevista.com/benjamin-zambraia-e-o-autopanoptico-filme-de-felipe-cataldo/>. Acesso em: 20 out. 2021.
- BERGALA, Alain. *A hipótese Cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola.* Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.
- BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema?* São Paulo: Livraria Brasiliense, 1980.
- BETTON, Gerard. *Estética do cinema.* São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BLUWOL, Dennis Zagha. *Uma geografia do cinema: imagens do urbano.* 2008. 120 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas.* São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BRITTO, Nair Lúcia. *Sulacap ganha seu primeiro cinema.* [S.l.: s.n.], 2010. Disponível em: <http://partesagenda.blogspot.com/2010/09/sulacap-ganha-seu-primeiro-cinema.html>. Acesso em 12 jun. 2020.
- BUARQUE, Cristovam. Prisioneiros do neoliberalismo. *Revista Piauí*, 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/prisioneiros-do-neoliberalismo/>. Acesso em: 15 jun. 2021.
- BURATTO, Alice Maria Gianini. Considerações acerca dos Interstícios entre Arte e Ativismo. *Ponto Urbe*, São Paulo, n. 18, p. 1-13, 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/2989>. Acesso em: 20 out. 2021.
- CANCLINI, Nestor García. As identidades como espetáculo multimídia. In: CANCLINI, Nestor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais na civilização.* Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

CANÇÕES de amor de uma bixa velha, As. *Sympla*, 2020. Disponível em: https://www.sympla.com.br/as-cancoes-de-amor-de-uma-bixa-velha----6-festival-midrash-de-teatro__1025195. Acesso em: 20 out. 2021.

CARVALHO, Carlos André; LACERDA, Chico; ALMEIDA, Rodrigo (org.). *Cinema e Memória*. Recife: UFPE, 2013.

CARVALHO, Flávio José de. *A constituição da subjetividade em Cornelius Castoriadis: a relação psique e sociedade*. 2002. 143 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Departamento de Filosofia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/6332/1/arquivo6765_1.pdf. Acesso em: 15 jun. 2019.

CASTORIADIS, Cornelius. A descoberta da imaginação. In: CASTORIADIS, Cornelius. *Encruzilhadas do labirinto*, II. Domínios do homem. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987a. p. 335-372.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto II: os domínios do homem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987b.

CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto III: o mundo fragmentado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto IV: a ascensão da insignificância*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto V: feito e a ser feito*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

CAVALCANTI, Bruno. Conheça Marcus Vinícius Faustini, diretor teatral escolhido para gerir pasta da cultura no governo Eduardo Paes. *Observatório do teatro*, [s.d.]. Disponível em: <https://observatoriodoteatro.uol.com.br/noticias/conheca-marcus-vinicius-faustini-diretor-teatral-escolhido-para-gerir-pasta-da-cultura-no-governo-eduardo-paes>. Acesso em: 20 out. 2021.

CRESCIMENTO da Zona Oeste. *O Dia*, Rio de Janeiro, 2 jul. 2011. p. 5.

DEBATE live - CAVIDEO + NÓS DO MORRO - Sessão 11. Youtube, [s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bMufR8X9pc8>. Acesso em: 20 out. 2021.

DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. *A hora do cinema digital: democratização e globalização do audiovisual*, São Paulo: Imprensa Oficial Do Estado de São Paulo, 2009. Disponível em: <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.627/12.0.813.627.pdf>. Acesso em 15 jun. 2012.

DONDIS, Donis. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução de Jefherson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FAUSTINI, Marcos Vinicius. *Guia afetivo da periferia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

FERNANDES, Nelson da N.; OLIVEIRA, Márcio P. de. *150 anos de Subúrbio Carioca*. Rio de Janeiro: Lamparina; UFF, 2009.

FERRAZ, Talitha Gomes. *O papel do cinema na urbanização do Rio de Janeiro: salas de exibição, hiperestímulos e dinâmicas sociais da vida moderna*. In: XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2009, Rio de Janeiro. Artigo. Rio de Janeiro: Intercom Sudeste, 2009. p. 1-14. Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2009/resumos/R14-0017-1.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2019.

FESTIVAL Curta Vila Kennedy. [s.d.]. Disponível em: <https://curtavk.blogspot.com/>. Acesso em: 20 out. 2021.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FRANCA-HUCHET, Patricia Dias. INFRA-MINCE ou um murmúrio secreto. *Arj – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes*, [S.l.], v. 2, n. 2, p. 40-59, 25 set. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7297/5737>. Acesso em: 15 jun. 2019.

FRANCA-HUCHET, Patricia Dias. L'infra-mince, zona de sombra e o tempo do entre-dois. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 19-26, maio 1998. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27748/16348>. Acesso em: 15 jun. 2019.

FREITAS, Benedicto. *Santa Cruz: fazenda jesuítica, real, imperial* (3 volumes). Rio de Janeiro: Asa Artes Gráficas, 1985.

FREUD, Sigmund. *O estranho* (1919). v. 23. Rio de Janeiro: Mofo, 1970.

GEERTZ, Clifford. Estar aqui: de quem é a vida afinal. In: GEERTZ, Clifford. *Obras e Vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. p. 169-193.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios de Antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1999.

GOMIDE, Thiago. Cavi Borges é patrimônio do Rio. *O Dia*, 2021. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/colunas/coisas-do-rio/2021/02/6084211-cavi-borges-e-patrimonio-do-rio.html>. Acesso em: 20 out. 2021.

GUATTARI, Félix. O novo paradigma estético. In: GUATTARI, Félix. *Caosmose*. São Paulo: Ed. 34, 2012. p. 125-148.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997. Disponível

em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoe realidade/article/view/71361/40514>. Acesso em: 15 jun. 2019.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KOFMAN, Sarah. A fascinação pela arte. In: KOFMAN, Sarah. *A infância da arte: Uma interpretação sobre uma estética freudiana*. Tradução Maria Inês Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

KREUTZ, Katia. Cinema novo. *AiC - Academia internacional de cinema*, 2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>. Acesso em: 20 out. 2021.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 1990.

LEROUX, Liliane. *A força da expressão: a autoformação nas experiências populares de produção audiovisual*. 2008. 179 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

LEROUX, Liliane. Cinema de Guerrilha da Baixada: un estudio de caso en la periferia urbana del estado de Rio de Janeiro. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, [S. l.], v. 12, n. 2, 2017. DOI: 10.11144/javeriana.mavae12-2.cgdb. Disponível em: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/18351>. Acesso em: 20 out. 2021.

MANNING, Erin. Por uma pragmática da inutilidade, ou o valor do inframince. *Galáxia (São Paulo)*, [S.l.], n. 31, p. 22-40, jun. 2016. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016126498>.

MANSUR, André Luis. *O Velho Oeste Carioca*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2008. v.1.

MANSUR, André Luis. *O Velho Oeste Carioca*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2010. v. 2.

MANSUR, André Luis. *O Velho Oeste Carioca*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2015. v. 3.

MANSUR, André Luis; MORAIS, Ronaldo. *Fragmentos do Rio Antigo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edital, 2014.

MARNER, Terence St. John. *A Realização Cinematográfica*. Coimbra: 70, 1999.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MARTINS, José de Souza. *Subúrbio, Vida cotidiana e história no subúrbio da Cidade de São Paulo: São Caetano, do fim do Império ao fim da República Velha*. São Paulo: Hucitec e Prefeitura de São Caetano do Sul, 1992.

MATTOSO, Rafael. A Cultura Urbana nos Subúrbios Cariocas: uma análise das relações de sociabilidade suburbanas ao longo do século XX. *In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL*, 18., 2019, Natal. *Anais ... [S.l.]*: Anpur, 2019. p. 1-10. Disponível em: <http://anpur.org.br/xviiienanpur/anaisadmin/capapdf.php?reqid=9>. Acesso em: 15 jun. 2018.

MEDEIROS, Rosângela Fachel de. Cinemas do Mercosul: políticas de incentivo, coproduções e identidade cultural. *Mouseion: Revista do Museu e Arquivo Histórico La Salle, Canoas*, v. 13, p. 155-171, dez. 2012. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/687>. Acesso em: 15 jun. 2019.

MENDONÇA, Leandro José Luz Riodades de. *Cinema e indústria: o conceito de modo de produção cinematográfico e o cinema brasileiro*. 2007. Tese (Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. doi:10.11606/T.27.2007.tde-22072009-183038. Acesso em: 10 ago. 2021.

MIGUEL, Sylvia. O lugar paradoxal do artista dentro da Universidade. *IEA - Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo*, 2016. <http://www.iea.usp.br/noticias/o-lugar-paradoxal-do-artista-dentro-da-universidade>. Acesso em: 20 out. 2021.

MIRANDA, Débora. ‘Faço cinema de guerrilha’, diz diretor que tem 3 filmes na Mostra e outros 9 prontos. *GI*, 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL1357871-7086,00-FACO+CINEMA+DE+GUERRILHA+DIZ+DIRETOR+QUE+TEM+FILMES+NA+MOSTRA+E+OUTROS+PRON.html>. Acesso em: 20 out. 2021.

MIRZOEFF, Nicholas. Empty the museum, decolonize the curriculum, open theory. *The Nordic Journal of Aesthetics*, Copenhage, n. 53, p. 6-22, 2017. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/nja/article/view/26403>. Acesso em: 15 jun. 2021.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. *ETD - Educação Temática Digital*, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745–768, 2016. DOI: 10.20396/etd.v18i4.8646472. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>. Acesso em: 15 ago. 2021.

MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. *MASP Afterall*, 2020. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyC0FPJZWoj7Xs8Dgp6.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2021.

MOUFFE, Chantal. Citizenship and Political Identity. *October*, [S.l.], v. 61, p. 28-32, 1992. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/778782>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778782>. Acesso em: 15 jun. 2019.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993. Semestral. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 15 jun. 2019.

NUZA, Darli. *Poéticas híbridas: um experimento de pintura e projeção mapeada. um experimento de pintura e projeção mapeada*. 2013. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/darlinuza.pdf>. Acesso em: 02 out. 2019.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA FILHO, Wilson. *McLuhan e o cinema*. Rio de Janeiro: Verve, Grupo 5W, 2017.

OLIVEIRA, Marcus Aurelio Taborda de. Nem revolucionários nem neoliberais. *Revista Piauí*, 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/nem-revolucionarios-nem-neoliberais/>. Acesso em: 02 jun. 2021.

ONOFRE, Carlos Antonio Couto. *Inventariando a obra e a resistência de Waldir Onofre: as narrativas esquecidas do subúrbio - uma construção de prestígio do primeiro cineasta negro autoral no Brasil*. 2018. 62 f. TCC (Graduação) - Curso de Cinema, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2018.

PASSOS, Izabel Christina Friche. A construção da autonomia social e psíquica no pensamento de Cornelius Castoriadis. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*, São João Del-Rei, v. 1, n. 1, p. 1-11, jun. 2006. Disponível em: https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistalapi/A_Construcao_da_Autonomia_Social_e_Psiquica...ICF_Passos.pdf. Acesso em: 15 jun. 2019.

PASSOS, Izabel Christina Friche. *A filosofia da imaginação radical de Cornelius Castoriadis*. 1992. 141 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1992. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-9W9GMK?mode=full>. Acesso em: 15 dez. 2019.

PELBART, Peter Pal. Mudar o valor das coisas. In: SZANIECKI, Barbara et al. (orgs). *Hélio Oiticica para além dos mitos*. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2016. p. 232-246. Disponível em: <https://bloco dofua.com.br/publicacoes/carnaval/12-helio-oiticica-para-alem-dos-mitos/file>. Acesso em: 15 jun. 2019.

PENNAFORT, Roberta. Cinema de guerrilha feito no Brasil. *Estadão*, 2011. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,cinema-de-guerrilha-feito-no-brasil-imp-,765874>. Acesso em: 20 out. 2021.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992. Disponível em: <http://www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2019.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n.3, p. 3-15, 1989. Disponível em: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 15 jun. 2019.

PONTO Cine. *Mapa de cultura RJ*, [s.d.]. Disponível em: <https://mapadecultura.com.br/manchete/ponto-cine>. Acesso em: 20 out. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. O começo da política; O dano: política e polícia. *O desentendimento: política e filosofia*. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 17-54.

RIBEIRO, Rodrigo Cunha Bertamé. *Rizomas suburbanos: possíveis ressignificações do topônimo subúrbio carioca através dos afetos*. 2016. 221 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/21/teses/863074.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2019.

RIFFEL, Aline Cristina. O Sujeito de Cornelius Castoriadis e sua contribuição para o processo educativo. In: XI Reunião Científica da Região Sul – ANPED Sul, 2016, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: Anped Sul, 2016. p. 1-13. Disponível em: http://www.anpedsul2016.ufpr.br/portal/wp-content/uploads/2015/11/eixo15_ALINE-CRISTINA-RIFFEL.pdf. Acesso em: 02 jul. 2019.

RODRIGUES, Carla Regina Vasconcelos. *CURTA ETESC: visibilidades em uma escola técnica: a experiência de cinema com jovens como referencial de memória e identidade na zona oeste do rio de janeiro*. 2015. 155 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Memória Social, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Disserta%C3%A7%C3%B5es/Diss376.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2019.

SALLES, Cecília de Almeida. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 2000a.

SALLES, Cecília de Almeida. *Estética: de Platão a Peirce*. 2. ed. São Paulo: Experimento, 2000b.

SALLES, Cecília de Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2006. Disponível em: <https://book4you.org/book/2027582/5136b7>. Acesso em 12 jun. 2020.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo: Boitempo, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna. São Paulo. *Estudos Avançados*, v.2, n.2, 1988. Semana de Santa Cruz. Quarteirão, NOPH, Museu comunitário, Cultura, Rio de Janeiro, n. 78, p. 08 e 09, jul./ago. 2008.

SANTOS, Luciana Silva da. *A obra de arte como fonte*. Rio de Janeiro, 2007.

SANTOS, Maria Clara Pereira. *A educação sensível como lugar de descoberta da imaginação*. Tese de doutoramento, UFRGS, Natal, 2019.

SANTOS, Milton. *A Natureza do espaço*. Técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: EDUSP, 2006.

SANTOS, Milton. *A técnica, o tempo e o espaço social*. São Paulo: EDUSP, 2012.

SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. Sobre a autonomia das novas identidades coletivas: alguns problemas teóricos. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 13, n. 38, 1998.

SEIBT, Cezar Luís. *Heidegger: a obra de arte como acontecimento da verdade*. Pará, Brasil, 2008.

SENNET, Richard. *A corrosão do caráter*. São Paulo: Best Bolso, 2012.

SENNET, Richard. *Juntos: Rituales, placeres y política de cooperación*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Amagrama. Coleção Argumento, Barcelona, 2012.

SIMIS, Anita. “Cinema Independente” no Brasil. *Revista brasileira de História da Mídia*, v. 7, n. 11, 2018.

SOUSA, Raquel Gomes de. *Cinemas no Rio de Janeiro: trajetória e recorte espacial*, Rio de Janeiro, RJ, 2014.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG: 2010.

STÁBILE, Amanda. Como levar o cinema de guerrilha de graça para as periferias. *UniversaUol*, 2020. Disponível em: <https://mulherias.blogosfera.uol.com.br/2020/01/17/veja-como-levar-cinema-de-guerrilha-e-de-graca-para-as-periferias/>. Acesso em: 12 nov. 2021.

STARTUP de cineastas negros cria equipamentos coloridos para não serem confundidos com armas. *Terra*, 2020. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/gente/startup-de-cineastas-negros-cria-equipamentos-coloridos-para-nao-serem-confundidos-com-armas,6200c1a50391f4f7c924b3dd9b63b076mg8intys.html>. Acesso em: 20 out. 2021.

TOV, Isra Toledo. *Guia da Periferia Paciente*. Rio de Janeiro: Edital, 2013.

TRINCHEIRAS da esbórnia. *Waldir Onofre e o negro no cinema brasileiro*. Entrevistada: Lelette Coutto. [Locução de]: Nílvio. [S. l.]: set. 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/7mcEUrwB4oGGCzxTiliWNV>. Acesso em: 10 out. 2020.

VALLE, LÍlian do. Aristóteles e a práxis: uma filosofia do movimento. *Educação*, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 263-277, maio/ago. 2014.

VALLE, LÍlian do. Para além do sujeito isolado: modelos antropológicos para pensar a educação. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 57, abr./jun. 2014.

VALLEJO, Aida. *Festivales Cinematográficos: en el punto de mira de la historiografía fílmica*, Film Festivals. In the Focus of Film Historiography. [S.l.]: Universidad del País Vasco, EHU, 2015.

VIEIRA, William de Souza. *De cinema a igreja: a memória do Cine Palácio Campo Grande*. 2009. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

WILD; CRUZ, A. B.; ROCHA, L. *Conexões - Asas e raízes: Representatividade e resistência*. [S.l.: s.n.], 2017.

XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. *Novos Estudos - CEBRAP*, n. 75, p.139-215, jul. 2006.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. Opacidade e transparência*. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

APÊNDICE A – O cinema por eles

1. Eduardo Souza Lima ou Zé José

Figura 22 – “Bola pra seu Danau”



Fonte: A autora, 2021.

“Como eu sou jornalista, eu ganho a vida escrevendo, eu escrevo há 30 anos... Eu queria fazer cinema, mas na minha época não dava, eu fui fazer jornalismo; já com a ideia de escrever para cinema e ficar próximo ao cinema”.
(Lima, 10/11/2020).

Eduardo Souza Lima é jornalista especializado em cinema, roteirista e cineasta formado pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Trabalhou nos jornais "Tribuna da Imprensa" e "O Globo", e nas revistas "Manchete" e "Zé Pereira", esta última criada por ele, com a intenção em dar destaque a produção cultural do Subúrbio. Comenta ele na entrevista do canal:

A ideia dessa revista era ser popular, mas não popularesca, porque na época tinha 5 revistas semanais: 3 eram iguais que eram para zona Sul, a revista de domingo, a revista do globo, a veja Rio e duas eram do subúrbio do O dia e do Extra. E só tinha pagode, bunda.... Eu achava que o subúrbio não era só isso e o Rio de Janeiro não era só isso, que o povão não gostava só disso. E nessa, uma das pessoas que eu entrevistei na revista, a revista nº 2, o personagem principal foi o Marcos Palito. Fui atrás dele e coisa e tal...E quando eu pensei em fazer o filme... O Clécio Régis onde dá o depoimento do filme, ele era alto e magro, na mesma hora eu vi os Marcos, alto e magro e pronto eu já tinha o meu ator. O cara alto e magro. Ator engraçado e gente boa. Pronto chamei ele. Por que o meu interesse, voltando lá trás era conhecer esse pessoal que foi muito importante para o movimento cultural na zona oeste nos anos 90”. (Lima, 10/11/2020).

Dirigiu seus dois primeiros curtas-metragens em VHS, “Caçada implacável” e “Capitão Elétron contra a Ameaça Venusiana”, nos anos 1980. “Um amigo meu rico comprou uma câmara de VHS que era para a gente riquíssima. película era muito caro, e o VHS era um pouco mais barato e de qualidade muito ruim, mas a gente fez um filme nessa época” (Lima,

10/11/2020). Seu primeiro longa-metragem, o documentário independente feito no peito e na raça “Rio de Jano”, foi lançado em circuito nacional e comercial em 2004 pela Rio Filme como produtora. Fez com duas amigas Renata Baldi e Anna Azevedo, inicialmente imaginou a representar o desenhista francês como um novo Debret. Para isso ele levou o artista suburbano em Madureira e Guaratiba e aparecem as filmagens por todo o Rio, fugindo do comum os bairros turísticos. Fez questão de mostrar o rio sem estereótipos. Também dirigiu curtas premiados como “O Evangelho segundo Seu João” (documentário, 2006) e “Três no Tri” (documentário, 2013), além de ter participado do longa-metragem coletivo em episódios “Rio em chamas” (documentário, 2014). Desenvolve projetos com animação como a “tv Caraminholas”, e explora as imagens de infância como proposta pedagógica.

Hoje em dia eu tiro, as minhas animações partem da imagem, elas não partem do texto, do roteiro, eu não tenho roteiro. As animações vão se construindo, de ideias elas partem, eu vou construindo, as ideias vão se juntando como nesse filme (“Realengas”). Foi assim que esse filme nasceu”. Embora o trabalho de animação seja mais narrativo, contando historinhas para o público infantil, onde eu também sou autodidata, a criação vem disso, por eu ser autodidata eu vou procurando uma forma, não digo uma linguagem, uma tecnologia digamos assim; então me obriga a pensar sempre como eu vou fazer, como eu vou fazer essa cena, como eu vou falar isso na tv, botar uma pessoa falando na tv. Então eu penso na imagem de falar sem palavras, porque eu já escrevo demais. Então eu procuro comunicar o máximo possível por imagens. Eu não sei quantas animações, eu misturo documentário com animação. Eu tento valorizar o empoderamento feminino, principalmente da menina que vai encarar um mundo muito duro pela frente, muito perigoso e cruel (Lima,10/11/2020).

Ex-morador do Bairro de Realengo, procurou somar junto aos amigos que já vinham puxando um movimento de identidade e de militância do subúrbio. Disse ele:

O período que morei fora da zona Oeste foi entre anos 90 e os 00. Tem essas histórias para contar. Eu voltei para a zona oeste com vontade de fazer cinema, eu queria contar essas histórias justamente por isso. Realengas eu fiz buscando isso, São recordações da minha infância, se misturando com as transformações do bairro que era bonito e tinha uma certa nobreza que vinha se transformando numa decadência e numa feiura muito grande que essa é a verdade, está feio! A arquitetura do subúrbio era linda e hoje é uma arquitetura feia, abandonada Bangu, o que sobrou de Bangu de antigo é muito pouco! Bangu em que o povo viveu só restou a igreja, a sede do Bangu e a Fábrica, que evidentemente virou top. Eu queria contar essa história e a história que eu não vivi. Por que eu acho que as galeras do subúrbio taí. pra contar a história deles, pra falar do subúrbio muito melhor do que eu. Eles têm disposição, tem juventude, eles vivem essa história! Então eles têm mais propriedade para o falar do subúrbio que eu. Eu queria falar do subúrbio de antigamente, o subúrbio que eu vivi, do que me precedeu e esse hiato que tenho na minha vida. de Suburbano.” (Lima, 10/11/2020).

“Bola para Seu Danau” (2015)

Thomas Donohoe, quem introduziu o futebol no Brasil, teve sua história contada nesse documentário que venceu o edital do Prêmio Curta Rio. Um prêmio no valor de R\$ 40 mil para produzir curta sobre os 450 anos do Rio. Eduardo Pereira fez sua produção criativa e humorística usando as personalidades do bairro, tem uma forte relação com Clécio Reis, que o sensibilizou contando a história do filme. Faz o filme com humor, como marca do bairro,

convida o Marcos Palito, artista conhecido na região. O cinema dentro do cinema, um set de cinema mudo.

“Hoje com a tecnologia digital você consegue efeitos da imagem. Eu comecei com um filme preto e branco para começar a contar uma história do que a gente não tem mais. Essa história é do Thomas Donohoe, são relatos orais praticamente, relatos de jornais, tudo que eu encontrei eu usei no filme. Bangu era o fim do mundo naquela época. Imagina se ele ia imaginar que estaria trazendo o futebol para o Brasil. Então eu pensei, eu vou recriar isso. E como? Esse filme foi feito por meio de um edital da rede Globo para comemorar os 450 anos da cidade do Rio de Janeiro. Ele é bem rapidinho, 6 minutos, os créditos passam rapidinho. Mas eu gostei do formato, acho que deu para contar a História. História da bem contada. Então ele tinha algum dinheiro, mas era pouca. Os meus filmes são independentes, mas enfim parece que ele custou 10x mais. Mas enfim a gente foi conseguindo apoios locais, o Clécio Régis, enfim todo mundo conhece, e fez a direção cenográfica de Graça, fez o figurino. Aí eu pensei com vou tentar recriar essa história? A eu preferi fazer uma brincadeira, por uma licença poética. Fui para o lado do humor. Como se fosse o filme mudo daquela época. Aliás todos os atores que participaram da filmagem são produtores culturais, são artistas de

Bangu, da região. O filme foi uma forma de eu me aproximar das pessoas, eu queria me aproximar delas. E o set de cinema é uma família! Você se reúne, a gente filmou em dois dias, as pessoas se tornaram minhas amigas. Eu ainda pretendo contar a história dessas pessoas que participaram do filme. Contar a história de Bangu que eu não conheci. Em “Bola de seu Danau” Eu não usei as pessoas diretamente falando para a câmera; eu usei as vozes das pessoas que entrevistei que contam a história cada um conta o pedaço da história. Porque tem várias histórias, é história oral. Bangu tem seus historiadores locais, mas é uma coisa recente se identificar uma historiografia do subúrbio.” (Lima, 10/11/2020).

“Realengas” (2015)

O curta “Realengas” (2015) Zé José (Realengo) foi convidado a fazer o documentário para o aniversário do bairro: O filme faz o visitante olhar o cotidiano cheios de signos da dependência cultural, imagens editadas em preto e branco, como se fosse um álbum de fotografia. Ele comenta:

Eu sai com a câmera um dia pra fazer uma pesquisa de imagens, numa determinada região de Realengo, que fica entre a |Bernardo de Vasconcelos e avenida Santa cruz. E foi onde eu fui criado. Então eu sai com uma camerazinha fazendo algumas imagens que, por algum motivo não sei dizer por qual razão aquelas imagens me chamaram mais atenção que outras. Enfim, eu buscava, eu estava buscando Realengo em transformação. Era a minha ideia. Ele é um filme antigo, ele é um filme, acho que já deve ter 10 anos, eu acho. Ele é isso tudo, ele estava buscando a ascensão da classe D, você nota aquelas coisas de viagem para Nova York 12 x sem juros. Era outra época bem diferente do que é., mas que já apontava, era o início dessa decadência que ia dar hoje, acho que as coisas estão ligadas. AS teve o aniversário de Realengo e pensei poxa eu vou fazer algumas coisas sobre isso. Peguei umas fotos da minha família. Esse filme eu fiz, foi um dos filmes que fiz sozinho, completamente sozinho. Então não, eu ainda estava aprendendo a editar. Então tem o caráter experimental nesse sentido, porque eu estava buscando ainda uma história para contar. Eu acabei contado essa história, de transformação de Realengo, de antes de eu nascer, e no que ele se transformou. Botei não só a transformação da paisagem, mas também tentar passar essa transformação cultural. Você percebe a cultura original do subúrbio também se perdendo (Lima, 10/11/2020).

Apresenta o bairro entre elementos de um passado, em contraste com um presente massificado, mas com elemento significativo do local, ou seja, um bairro híbrido. O cinema produtor de imagens que legitimam interesses, grupos, que oras podem ser oficiais oras subterrâneas, aquelas que não estão aparentes ou visíveis (Pollack,1989). As imagens e

narrativas criadas são forças de socialização em todas as camadas sociais com caráter e aspectos de verdades. No cinema como meio de comunicação de massa pode desenvolver a nacionalização das massas populares, em suas diferenças culturais de forma a descobrir na sua realidade quais adaptações são necessárias para superar as descontinuidades diárias já demarcadas por um princípio regulador das vidas nos bairros pertencentes um projeto urbano como as cidades. Questionei ele sobre a foto que gosto muito: Aquilo da luz ou da lágrima foi acaso?

“Foi! Rsr. Aquilo foi uma coisa é muito pessoal! Aquilo foi a minha primeira câmera fotográfica que comprei quando eu trabalhava ainda na tribuna da imprensa, no final dos anos 80. Foi a primeira câmera fotográfica e foi meu pai que me deu o dinheiro eu estava querendo fotografar, mas meu pai era militar. Era uma trava, uma força para os meus sonhos, tendeu? Ele comprou essa câmera, eu comprei, eu pedi o dinheiro emprestado e nunca paguei, aquela coisa né? E eu sai por Realengo fui para a praça para fotografar. E nesse dia tinha um parque de diversão, e tinha essa Eva. E essa foto eu fiz, porque era exatamente; eu gostaria de ter filmado na época, era uma câmera fotográfica, uma Cannon grande. Quando eu passei pela imagem, e isso meu lado repórter ajuda a identificar a imagem e a você treinar o seu olhar. Então quando passei e vi a cabeça gigante da Eva, já achei que dava uma boa foto. Eu me aproximei e vi a gambiarra com a lâmpada. Eu tive as ideias, caramba eu posso fazer a Eva, encontrei um ângulo e tirei a foto. É uma das melhores que fiz, guardo ela até hoje, e quis botar ela no filme porque ela fez parte de uma história minha e da história do Bairro. Essa tarde que eu fotografei era pré-história de uma outra tarde que eu saio filmando. Enfim cada espectador, cada pessoa a obra é aberta ela vai encontrar o seu significado. Nem sempre o que se faz a gente sabe o que está fazendo, é o instinto que te cerca e a intuição que te carrega (Lima, 10/11/2020).

E agora está exilado em Parati!? Brinquei com ele para falar de sua escolha por ficar distante de todos. Mas ele tentou me localizar em suas relações de pertencimento e merecimento.

O subúrbio se comunica muito pouco infelizmente! É claro que é uma questão política e proposital! É mais fácil você ir para a Ipanema do que a Guadalupe, porque não tem ônibus a noite inteira. Quando tem é um perigo. No subúrbio você acaba se falando muito pouco. Eu tive pouca oportunidade de falar com essas pessoas que fizeram a filmagem, algumas pessoas como o subúrbio em Transe, o Claudio fez uma retrospectiva de meus filmes de ficção, caramba isso foi uma honra muito grande para mim. Isso nunca tinha acontecido. A galera do cinema de guerrilha da baixada, essa galera é sensacional. Eu me identifico com essa galera porque são do vamos fazer, porque hoje a gente tem a ferramenta na mão, então vamos fazer! Não importa se a gente tem a oportunidade de aprender. Aprender fazendo, não importa se vai errar, se vai ficar ruim! A gente vai aprendendo. A construção da linguagem vem do conhecimento, da aprendizagem que você tem, da sua experiência, vem das leituras. Minha faculdade de cinema foi fazendo filme, naquele tempo eu como jornalista ia no set de filmagens dos grandes diretores, eu via como eles trabalhavam. Então isso, essa foi minha aprendizagem. Depois eu comecei a fazer, meti as caras e fui fazendo. Quando eu tive oportunidade, eu fiz! Hoje eu faço cada vez mais sozinho, pois eu tenho a oportunidade e eu preciso me exercitar.

Vimeo: <https://vimeo.com/eduardosouzalima>

2. Clementino Junior

Figura 23 – “Baía”



Fonte: A autora, 2021.

Sepetiba é o primeiro bairro, e não o último. O “Baía” é um pouco ... não é um filme denúncia, mas um chamado para voltar a olhar. Quem já olhou pra Sepetiba, voltar a olhar... O cinema é uma forma que você acaba de trazer essas discussões (Junior, 04/11/2020)

Clementino Junior é Mestre em Educação pela FFP - UERJ, Bacharel em Desenho Industrial, e como cineasta, ganhou prêmios em diversos festivais. Leciona audiovisual em cursos técnicos, livres e de extensão desde 2007 em todo o Brasil. Foi curador em mostras e festivais, e vice-presidente da Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas (ABDN) entre 2011 e 2012. Desde 2008, dirige o Cineclube Atlântico Negro, com programação voltada para filmes da diáspora africana, e inaugurou, em outubro de 2016, o CineGeasur, um misto de Cineclube e Curso de Extensão Universitária com pauta em Cinema, Memória e Direitos Humanos.

Artista e intelectual, Clementino Junior faz de sua prática uma performance, que resume sua práxis. Grande fomentador de práticas de audiovisuais para iniciantes com seu Projeto CAN, ele também tem uma vida interina e acompanhar de perto as realizações do cineclube do Rio de Janeiro, participa diretamente da ASCINE. Na entrevista ele falou sobre o seu projeto CAN. Este torna-se importante tanto para ele com para quem frequenta, pois, o vínculo entre professor e aluno se configura por amizade, cuidado e proteção. Ex-alunos como Mariana Maia e Ana Moura estão fazendo outros trabalhos ao qual ele indica e demonstrando o princípio de excelência na vida e na sociedade.

O CAN, Cineclube Atlântico Negro, existe desde 2008, atualmente tem sede na Lapa, mas na época a gente só chamava de Cineclube Atlântico Negro, apelido de um navio negreiro no cinema, porque além das sessões mensais que acontecem na sua sede, faz itinerâncias, tem essas formações que eu faço enquanto educador em trabalhar cinema negro e tem as formações em audiovisual com foco em cinema feito por pessoas pretas. Mostrar que conteúdo pedagógico não vem só da França, Estados Unidos ou China, mas sim também do cinema brasileiro, e do cinema brasileiro preto e periférico, e de muitas periferias que vocês possam imaginar. Ao mesmo tempo, a sigla CAN aparece na época de um dos aniversários do cineclube e tava na época da última campanha do Obama (Barack, ex-presidente dos EUA) que ele fazia o slogan “Yes, we can” (Sim, nós podemos), aí eu fiz uma brincadeira na época que era “Yes, we CAN” de cineclube atlântico negro e aí resolvi usar a sigla, adotei a piada. Nesse momento da pandemia a gente tá com o curso CAN: ideias, atitudes e atos, que eu fiz ano passado pra juntar dinheiro pra dar o curso de graça presencial pra poder pagar, pelo menos, um pro-labore pros professores convidados pra ter toda uma estrutura e se eu batesse a terceira meta da benfeitoria, eu bati duas, eu compraria – depois de 12 anos trabalhando com os equipamentos dos locais onde eu ocupo – o próprio equipamento do CAN, pelo menos uma boa caixa de som e o projetor que eu ia investir nesse ano. Eu não bati a terceira meta, ao mesmo tempo veio o isolamento, e se tivesse comprado ficaria com esses equipamentos parados em casa. Tudo acontece na hora certa, foi bom porque eu pude investir, estou dando um curso com o triplo de aulas que eu daria se fosse presencial. Então posso ensinar para mais pessoa que tiveram interesse, mas é excludente porque para alguma pessoa é mais fácil se deslocar até o Centro para ter aula e voltar para casa do que ter uma internet boa para assistir de forma remota. Tem gente que mesmo participando não consegue permanecer.... Tem gente que teve escolher entre uma internet e ter alguma coisa na geladeira, em se deslocar para o trabalho que ainda é presencial, porque nem todo mundo tem o privilégio de poder continuar trabalhando de casa. É um desafio para o audiovisual que nunca foi barato. Ter o Louis Hamilton sendo o melhor do mundo na Fórmula 1 é importante porque é um homem preto sendo o melhor nos brinquedos de jovens brancos e ricos e o audiovisual tem que se ocupar dessa gente também, e é a hora das mulheres pretas começarem a inverter essa pirâmide que sempre esteve contra elas e transformar a favor delas, usar a voz delas para dizer sobre elas mesmas, em primeira pessoa. Todos nós temos poder e isso está na ancestralidade: quando nós nos reconhecemos como pessoas que também são herdeiras de reis e rainhas e não de apenas escravizados. Então, acho que o cinema é um caminho para a gente começar, para a gente fortalecer esse caminho. Você na sua pesquisa sobre o cinema, cineclubes e esses cineastas na Zona Oeste ficou mais de um ano pesquisando essa rede que ainda não era uma rede formalizada. As pessoas ainda não se enxergavam ainda como cineasta negro, como cineasta suburbano.... Há um recorte de Zona Oeste que é peculiar e você está conseguindo trazer o pessoal todo junto nesse trabalho. Acho que você está dando uma partida e que no futuro podem tirar o BRT e ter uma estátua sua lá em Santa Cruz dizendo “essa mulher começou um movimento de cinema” e não estou sendo debochado, não, é uma coisa de a nossa pesquisa ter uma função importante, então acho que tem que ser valorizada. Pode não ser uma estátua, mas alguém lá na frente vai estudar a partir da sua base, vai saber quem foi Clementino, quem foi Matheus, Sandino... E toda essa galera que passou aqui pelas suas lives (Junior, 04/11/2020).

Sobre essa relação como o mundo cineclubista ele conseguiu localizar o contexto dos personagens da zona oeste e traça o caminho para se saber e quais conexões acessam poder. Clementino é o homem do fazer, e aqui na Z.O. não se tem tantas facilidades para promoção de propostas de cultura, arte, cinema na região. As condições para se fazer um filme não são fáceis, alguns concorrem a editais, alguns são amparados pelas leis, como a Rouanet que por muitos é vista como ajuda apenas para a Z.S., ou para as produções maiores. Assim conseguir abrir rasgos e trazer a fala desse convidado na pesquisa; foi uma condição afetiva e singular para se mudar os rumos dos fatos. Fundamento para se falar do que se precisa: Queremos um centro cultural na Z.O., e não somente a rua asfaltada ou igrejas, queremos ter direito a cinema, de graça porque ainda tem crianças aqui que nunca foram ao cinema, queremos projetos dentro das escolas municipais, e muitos cineclubes!

Continuou ele sobre a necessidade de desenvolvimento de um conjunto de práticas como os cineclubes, e a presença desses na zona Oeste:

Vamos citar dois cineclubes: o Cine Oeste, que a Bia Machado junto com uma equipe bacana toca, e tem a iniciativa do Cine Rua Paciência do Paulo Gomes, também tem uma galera que toca em Paciência. Eu fui professor convidado desse projeto em duas edições e começa como um cineclubista, uma formação em audiovisual com oficinas e tudo, e uma galera que conheci na adolescência onde todos, ou a grande maioria, trabalha com fotografia, com audiovisual, com arte.... Todos seguiram de alguma maneira essa carreira artística de forma empreendedora. E o Cine Oeste também começa a juntar outros movimentos culturais. Então, o cineclubismo também tem uma potência de começar a trazer outras cinematografias para quem está acostumado a só ver televisão ou tá antenado ao cinema hegemônico, mas não está acostumado a ver que ali do lado tem gente produzindo filme, nem que seja um curta de 10 a 15 minutos, você vai sentar para assistir e vai se identificar com aquilo porque fala a sua língua, né? Alguns dos mais antigos diziam que um estrangeiro não vai fazer um filme no Brasil melhor que um cineasta brasileiro. O cara pode vir com todos os recursos, com toda qualidade do cinema hollywoodiano, mas ele vai chegar aqui e vai fazer um filme de turista e o cineasta brasileiro mesmo com pouquíssimos recursos vai fazer algo que tenha minimamente uma empatia. Teve uma brincadeira na época que eu comecei a dar aula quando os alunos começavam a ficar muito naquela coisa de não querer ver os filmes chatos que o professor trazia, que seriam os brasileiros, eu comecei a trazer os curtas brasileiros e dizer que eram dublados. Então, a gente tem que fazer essas estratégias para sensibilizar as pessoas. Eu tinha preconceito quando era mais novo, porque antigamente tinha a lei do curta, onde um curta era exibido antes de um longa e esses curtos eram financiados pelas distribuidoras estrangeiras e eram ruins. E quando eu assisti o Ilha das Flores, do Jorge Furtado, eu não me lembro qual longa eu fui assistir, saí muito impressionado do cinema e me lembro até hoje do pensamento de que aqui se faz cinema bom. E tive essa impressão de que é possível cineasta preto contar suas próprias histórias (Junior, 04/11/2020).

Na fala sobre o CAN, do filme de preto, filme feito e estrelado por mulheres pretas; se colocando de uma forma muito ancestral. Não é para menos é filho da atriz Chica Xavier, falecida recentemente, e recebe toda a responsabilidade que agrega conteúdo a essa parte de sua história. A temática da ancestralidade vem por representatividade por ser filho de uma atriz e mulher negra. Perceptor e defensor da necessidade de diálogos atualizantes de conteúdo pós-colonial, e decolonial que fortaleçam a democracia. Mas ele alerta para o entendimento que ainda está em processo, e que se precisa se descolonizar um pouquinho mais! Ainda são as vozes brancas, eurocêntricas tentando falar pelas vozes dos nativos, como dizia Lélia Gonzalez, da Améfrica Ladina.

Aquele filme que você fez, Curai-vos, foi pensando também na sua mãe? Eu perguntei, porque logo quando ele acabou de fazer o filme, mandou para mim. Achei aquilo uma prova de confiança era como se eu fizesse parte do processo, e como se ele estivesse aberto aos acontecimentos.

Hoje, eu entendo que tem uma ligação porque ele foi disparado pelo assassinato do João Pedro (jovem de 14 anos assassinado durante uma operação policial). Eu tava pra fazer um filme sobre Omolu, uma videoarte, e quando aconteceu esse caso com o João Pedro, eu falei pra minha esposa “olha, amor, eu vou me trancar ali no quarto, vou fazer mais nada hoje”, aí peguei a câmera, o tripé, de noite ela fez a pipoca pra eu fazer as flores de Omolu e criei as cenas na hora, fui criando tudo na hora, passei quase 10 horas no quarto filmando, atuando, fazendo marcação de foco, fiz todas as funções ali e foi assim que eu produzi o filme. Mas porque eu entendi depois (que tem uma ligação com a mãe), a gente só soube do câncer da minha mãe na internação. As pessoas falam da luta contra o câncer, mas não teve luta. Eu considero aquele filme como um processo de cura, mas eu não sabia o que era que eu estava me curando (Junior,04/11/2020)

Assim ele nos comunica e nos incentiva a olhar o cinema como potencial de defender o direito a fala, em que a ditadura fez a gente aprender o sentido de culpa, ou que disfarçou e

fez parecer que aqui não existe racismo; como é o negacionismo atual. Percebemos o papel de clementino que faz seus filmes sobre uma temática, sobre valores étnicos, e sobre um conjunto de práticas que desenvolvem afetos e singularidades. O simbolismo que ele carrega distribui de forma generosa e com posicionamentos que distribui, agrega, e eleva a uma outra realidade. A construção do saber com alcance popular, como uma pegada ancestral e humana. Gratidão!

“Baia”

Recorro a obra “Baia” de Clementino Junior para trazer a compreensão sobre a questão da configuração do campo sonoro, pela forma como foi explorado por ele: Um berimbau delicioso, adoro esse som. No filme Baía logo de cara vai apresentando a realidade de um bairro, vai apresentando as pessoas falando. Eu começar a falar da importância desse trabalho realizado pelo ECOMUSEU, e a importância da reunião de pessoas e você entre elas. Pessoas escrevem e antes do cinema acontecer, tem um texto, um roteiro. A potencialidade das sequências acusam um trabalho de pesquisa acústica e auditiva. Apropriações mescladas entre um arquivo de rádio e o som do berimbau, mais a entrevista feita com o pescador. Oferece subsídios para se pensar no processo de montagem e edição como etapas e táticas exigida previamente, especialmente em um cinema documental. Utiliza as cenas de históricas e entrevistas para montar esse documentário sobre a poluição da praia de Pedra de Guaratiba. O documentário denuncia o uso descontrolado do espaço do bairro em torno das atividades pesqueiras, e das indústrias que surgem ao longo dos tempos. Apresenta o abuso de poder e falta de visão ambiental para a manutenção da qualidade de vida para o Moradores.

Ele como militante e atuante participou do livro Conexões asas e raízes: Ancestralidade, representatividade e resistência (2017), organizado pelo Ecomuseu de Sepetiba. O que reforça esse papel dele frente às questões ambientais e ancestrais como resistência e conscientização. Eu pedi a ele que falasse como o filme Baía tem ligação com esse livro, porque ambos trazem a temática tão fundamental como a política ambiental. O livro em que ele participou faz parte de práticas de diálogos e desejo de mudança de visão sobre as demandas da região de Sepetiba. Mas na verdade a questão aqui, não uma realidade única. Faz parte de um acontecimento global, que é o desequilíbrio dos ecossistemas mundiais e o descaso político brasileiro.

Bom, o livro trabalha questões sobre onde os saberes se expressam como forma de resistência em Sepetiba, e é um bairro que está na memória de muita gente da nossa geração, até gente um pouco mais nova. Eu moro no Humaitá e toda vez que vou pra Sepetiba com carro de aplicativo, eu vou contando minhas memórias de infância lá. Isso foi se perdendo porque o bairro está abandonado, não pela sua população, mas sim pelo poder público desde sempre. A poluição acabou com um dos grandes atrativos que eram as praias. A questão da intolerância religiosa é algo que já está chegando na Zona Oeste, que até então era um pouco mais preservada que a Baixada Fluminense. O apoio que sempre teve pra Festa de Iemanjá, por exemplo, cada vez mais está ficando escasso e com o isolamento piora. E tivemos um governo de 4 anos (Governo Crivella) que fez questão de manter afastada qualquer expressão de matriz africana que aconteça dentro do município do Rio de Janeiro. Sepetiba é o primeiro bairro e não o último do município. Então, a gente fica nesse déficit de atenção como, por exemplo, os transportes não chegam com a mesma qualidade no local, os serviços não chegam com a mesma qualidade no local. E o Baía é um pouco um chamado para voltar a olhar,

quem já olhou pra Sepetiba alguma vez, voltar a olhar. E é um segundo filme que eu faço sobre o mesmo tema, eu fiz o outro junto com meu sobrinho Ernesto Xavier, em 2005, quando ele precisava fazer algo para a faculdade. Nos unidos junto a outros colegas dele de faculdade e foi meu primeiro documentário, eu trabalhava com cinema de animação na época e foi a primeira vez que me aventurei nesse gênero. E o Baía é uma releitura desse tema 15 anos depois. Infelizmente, os discursos do seu Erasmo, em 2005, e do seu Durval, em 2019, pouco mudaram (Junior, 04/11/2020).

A realidade muito triste, revoltante; e pouca coisa mudou. Mas os trabalhos como o de Clementino faz uma outra parte da História acontecer o de fala e não de silenciamento. E fazer a nossa parte por um livro ou essa pesquisa é a insistência e questão da resistência. Acreditar na simbologia é colocar em prática a teoria e as ideologias. Este é o fundamento de uma série de ações como o livro, o filme, Retirei do livro “as pessoas renegam de suas raízes, por questões ligadas ao poder, dominação, e não se sentem parte de grupo algum, enclausurados em seus silêncios, esperas, vestígios, não reagem e terminam por perpetuar um modelo de sociedade e uma “história” excludentes”. Eu fiz o destaque na frase porque ao falar em pertencimento, mas copiar um modelo de uma sociedade e uma história excludente, e está na Zona Oeste, viver na Zona Oeste, é necessário a ação. O dever de estar no tempo se posicionando e construindo um saber para autonomia. Desconheço o termo zona de conforto por aqui. Os cineastas como Clementino Junior resolvem fazer o filme, arregaçam as mangas e vão fazer. É exercício de autonomia. Assim como os moramos aqui tem que suplantar as dificuldades. Eis a fala dele que acrescenta:

E você vê, Carla, que isso impacta todo o bairro, você vê que a orla tanto de Guaratiba quanto de Sepetiba eram fartas de restaurantes que viviam cheios aos finais de semana. Outro dia, alguém me mostrou umas imagens da década de 80 com esses locais cheios. Mas é isso, o tempo passa e Sepetiba não é o único bairro do Rio de Janeiro que está passando por esse descaso, mas ao mesmo tempo é um bairro que cresceu sua população de uma forma absurda. E quando você une o crescimento populacional ao aumento do esgoto domiciliar é impacto ambiental absurdo. Então, o cinema é uma forma de você trazer essas discussões. Infelizmente, eu tenho acompanhado algumas lives de candidatos da região e as discussões ainda são muito aquém da questão toda (Junior, 04/11/2020).

Continua ele:

Quando eu falo que sou do Humaitá é porque eu moro, fui criado aqui. Finais de semana, ou a gente estava na casa do meu avô em Pedra de Guaratiba ou na casa do meu padrinho em Batan, ou nos terreiros que meus pais frequentavam antes de montarmos nosso terreiro em Sepetiba, que era em Bonsucesso e depois em Anchieta, terra onde minha irmã conheceu o meu cunhado. Então, quer dizer, nossa vida aos finais de semana sempre foi uma vida suburbana, onde um garoto que é criado em apartamento, nesse mesmo apartamento que eu moro há 51 anos, tinha um espaço para brincar. E a questão do poder, a questão da ancestralidade começa já pela ancestralidade que envolve a questão da família, da criação... E esse ramo que conta a nossa história, e a nossa relação com o território que a gente escolhe, que a gente se cria, né? Isso tem uma ligação muito forte quando a gente fala das religiões de matrizes africana, quando a gente fala “onde é que eu vou plantar o meu axé”, montar sua casa, é meio um ponto de partida, é uma raiz de um novo caminho dessa ancestralidade para o futuro. Mas quem planta isso também traz essa herança vinda de um outro lugar, a herança num sentido mais fundamental da vida: essa ligação com se entender como parte de um ecossistema, parte da natureza. Eu não vejo a parte ancestral desvinculada da parte ambiental, por exemplo. Outro dia, estava falando sobre a questão da memória em saber quando os velhos vão arrancar uma plantinha pedem licença, conversam com as plantas. É saber que cada um ali tem sua participação no jogo. A humanidade tem que se religar com o meio ambiente. O livro é uma roda de saberes e o filme é disparado pela iniciativa do livro, é interessante que cada um traz sua contribuição (Junior, 04/11/2020)

Clementino faz o filme, como também escreve. Possui um blog que tem muitos textos maravilhosos, contemporâneos, e atualizados com questões polêmicas e reflexivas sem deixar de ser poética. Com jogos de sentidos e de linguagens e constrói e propõe sutilmente uma trajetória para o pensamento do leitor. Encontro de intelectuais, como encontro de saberes, como a possibilidade de conhecer saberes das tradições, das pessoas, do território. *E o cinema é só mais uma dessa possibilidade* (Junior, 04/11/2020).

Falar do processo criativo do filme Baía que inclui no começo além do berimbau o registro antigo do telejornal, fica o desejo de conhecer outros filmes seus que seguem a inspiração de uma vida de doutorado em andamento e a participação em eventos internacionais, principalmente destaca-se pelos que acontecem na América Latina: Falou um pouco sobre a experiência de 13 anos do CAN - Cineclube Atlântico Negro no 8º encontro iberoamericano de cineclubes, e compôs a segunda mesa: Cineclubismo y Diversidad; e no Facebook, na Jornada Iberoamericana de Cinedebates na Cidade de México.

Aqui destaco o que ele colaborou sobre essa preocupação em participar de forma cidadã engajado e ativista com suas obras e filmes. Na verdade, a percepção de pertencimento ele relaciona com a vida suburbana que teve na sua infância, o faz declara seu afeto e suas afetividades. A forma de ocupação do território é uma questão relacional de pertencimento, e da matriz africana que ele tira os ensinamentos, de onde veio e para onde ele vai se estabelecer. O que se observa e perceber desse tanto na prática de movimentos físicos de estar com reverência e gratidão ao território da zona Oeste, como na sua dimensão aberta para relações locais, parentais e para o mundo de se perceber parte de um ecossistema e parte de uma natureza. Isso leva a discussão da ancestralidade a discussão ambiental e a relação disso com a compreensão da função social, num movimento de relação com a própria natureza. É um ser Global e cósmico.

Ele fala um pouco da sua tese como parte desse protagonismo de querer de fazer do cinema, ferramenta pedagógica, uma forma didática de reverbera a participação nas questões reais; uma educação ambiental outra: formar educadores ambientais para lidar com os atingidos por crimes ambientais as pessoas. O seu filme “Padroeira”, foi exercício da tese, um recorte autoral:

Sim, ainda estou fazendo doutorado. Se você pensar que o Baía é uma parceria do grupo de pesquisa do qual eu faço parte e venho aprendendo e apreendendo. E o A Padroeira (outro filme de Clementino) é um recorte autoral da minha tese que se propõe a ensinar pessoas a usarem o cinema como forma de criar ferramentas pedagógicas para uma educação ambiental outra, uma educação ambiental focada nos saberes do território e na experiência de ser atingido por crimes ambientais. Então é uma formação de cinema voltada para formar educadores ambientais atingidos por esses crimes. Eu estou realizando em Minas com os atingidos pelo crime da Samarco que até hoje não foi resolvido. Tenho filmes desvinculados dessas temáticas, mas eles estão saindo de forma mais lenta porque é muita coisa acontecendo no mesmo tempo, o isolamento me tem evitado de ir para o set como eu gostaria.... Esse filme que estou dizendo é o Chão de João, um filme que provavelmente será um longa-metragem sobre 4 personagens históricos de momentos diferentes do Rio de Janeiro que se encontram, todos eles pretos e homossexuais e que de alguma maneira foram marginais nos seus nichos. Esse eu faço com Márcio Januário e André Sandino que tem trabalhado nas minhas últimas produções, ele está comigo dirigindo um sobre os títulos do Flamengo do ano passado, da Libertadores e do

Mundial, que a gente faz acompanhando as duas finais com a câmera apontada para os torcedores de periferia que não puderam viajar para o outro país para assistir esses jogos. A realidade do torcedor raiz mesmo. E dois flamenguistas ficarem de costas para a televisão nas duas finais foi uma prova de amor ao Cinema. (Junior,04/11/2020).

3. Rogério Rimes

Figura 24 – “A procura”



Fonte: A autora, 2021.

“A minha vontade de fazer arte é insaciável. Fazer cinema na zona Oeste a gente mata um leão por dia, mata dois, três, rs” (Rimes, 28/10/2020).

Profissional independente de Artes inicia com o teatro. Fez o curso de cinema na Estácio de Sá em 200. É o no cinema que encontra o fio da sua popularidade. SOU ATOR, CANTOR, DRAMATURGO, ROTEIRISTA, DIRETOR, PROFESSOR DE TEATRO, PRODUTOR CULTURAL, ETC... NO MOMENTO ESTOU ATUANDO.... Sim artista em campo e desvendado os limites do papel do ator. Curador, pesquisador e agenciador de sua própria obra. Na pandemia fez o curta “A procura” (2020). Traz em evidencia com drama ou piada os personagens viventes da atualidade, não perde o pique, traz para frente e faz presença.

“Pecado Oculto”- 2009

Baseados em fatos vivido pelo ator na comunidade onde morava, era um momento ruim em Santa Cruz. Faz um filme que fala de drogas, religião polícia e corrupção.

Começa o filme em 2009, mas por falta de dinheiro ficou parado por quase um ano. Com o edital do governo que contemplava a área sem acesso a cultura, ganhou o edital e pode acabar o filme. Com câmera, iluminação, microfone que comprou, pode continuar a executar outros projetos, ou seja, seus projetos são seus próprios investimentos. Mas tarde essa câmera queimaria, mas o que o ajudou a repor foi uma vaquinha feita entre amigos, atores e produtores da zona Oeste: Jupy Azevedo, Alexandra Cardoso, Fernando Teixeira. Fomos pagamos por mês e pudemos filmar outras coisas” (Rimes, 28/10/2020).

‘Homens mulheres e vinho tinto’ (2013)

Em (Campo Grande) estreia com o glamour de celebridade: Convidada as pessoas pela rede e pessoalmente, manda fazer camisas, visitas estabelecimentos promovendo e propagando o filme, e no dia, da sessão começa atrasada, e não se esvaziava. Todos esperavam que as personalidades tradicionais do bairro tivessem chegado, assim como o desejo de ver algo próprio do bairro e inédito. Rimes um ano depois foi escolhido personalidade do ano pelo jornal de bairro. Esse filme virou série, web série. Fazem parte da experiência do ator de ouvir histórias de pessoas por ele, em um ambiente de bar. Rogério consegue o apoio e a colaboração dos empresários locais. Consegue ser atração, ao mesmo tempo que reconhece ser reconhecido na região. Aliás ele trabalhou junto a sua esposa, Drica Sousa, encarnado personagens, dramatizando e fazendo entretenimento nas festas. Fizeram um mutirão de divulgação conseguindo 600 pessoas no dia do evento de lançamento.

A sensação de gravar um filme.... Quando se vê aquele roteiro, aquele roteiro na boca de um ator transformando o filme em vida, é muito emocionante. Imagina quando você vê o filme pronto. E quando você vê as pessoas vendo o filme e entendendo, é muito emocionante, é emocionante demais. É uma vitória quando você consegue passar os seus filmes para as pessoas verem. Sempre de forma engraçada ou denunciando as coisas que acontecem no país, eu acho que o artista tem essa voz de falar o que não está certo. Estamos num momento como um cardápio, não falta coisa que reclamar (Rimes.28/10/20200)

Essas ações revelam a importância de como a participação na vida social e urbana passa a ser ocupada pela presença do cinema; e compõe a experiência que culturalmente define o ser, o fazer, o conviver e o conhecer como desafios e atitudes que geram tensões, e fundamentam o homem no séc. XXI. São essas ocupações do espaço social descrevem o contexto social e suas amplitudes históricas, e indicam pertencimento, alimentam identidades, oferecem informações e a garantia de pertencer (WERLE, 2011). Esse sentimento de pertencimento fortalece as tomadas de decisões, e as escolhas feitas diante das heterogeneidades, gestos e falas que fogem ao controle, e que desafiam. Nathan Rubens, Jupy Azevedo, Alessandra Cardoso, Victor Vieira, Mayara Matos, Marcos Gregório, Alexandra Carla, Thaís Guerra, Ademir Oliveira e Vanusa Rocha são os seus amigos que o ajuda a realizar os filmes. Reuniu essas pessoas e muito mais para o lançamento do documentário que conta a história dos 11 anos do grupo FILMA NÓS AQUI, que produzem filmes e conteúdos no subúrbio da Zona Oeste Carioca, contando sua própria história. Autonomia e protagonismo. Parabéns por toda iniciativa, e logica de construção de seus personagens e produtos. Cria e cativa! Faz parte da Zona Oeste Afetiva e Singular.

4. Lucas Esteves Ururahy: Mariscarte

Figura 25 – “Santa Tolerância”



Fonte: A autora, 2021.

“Eu penso tudo imageticamente, para mim tudo é uma pintura, eu venho das artes plásticas... O que me atrai é a composição. O audiovisual é a maneira de eu estar presente (Lucas 21/10/2020.)”

O Mariscarte é um projeto coletivo idealizado pelo artista Lucas “Ururahy” e atua a partir das frentes de documentários, arte educação e muralismo. Um projeto de resistência artistas, que traz artistas de fora para conhecer o território, e o vídeo grava e faz conexões. O cinema como testemunha das atividades plásticas de “Mariscarte”, traz a fala dos moradores, que contam as suas vivências. Em destaque tem o importante relato e participação dos jovens, filhos e pescadores, para manutenção da atividade. Transforma a indiferença em diferença ao propor entender a ocupação deste território, e a ação de exibição dos mini docs e saltar na internet. Lucas reflete o grau de consciência que tem quanto ao desejo de aceitação e do alcance de sua obra pelo público; as escolas recebem matérias e formam campo de atuação para o artista que ministra oficinas. Um reconhecimento disso é a inclusão de seu trabalho e projeto sendo incluído no livro do MEC, sendo compartilhado para o país.

O artista usa o seu trabalho para chamar atenção às questões ambientais e preservação do ecossistema local como patrimônio. O ato criativo em seus trabalhos resulta de processos pessoal de busca por reconhecimento, mas também lima forma de defesa às questões locais. Isso fica bem claro em seu último trabalho. O espectador para ele faz parte desse ato, pois a recepção determina a importância e o agregamento de valores a partir de signos que o filme se propõe.

É um coletivo de áudio visual que comunica a memória local; aos pouquinhos está chamando a atenção para o bairro no cenário mundial. Vários artistas com Marcelo Mendes, os artistas vão chegando até a mim. Tem o

interesse e querem conhecer. E vão ver que Sepetiba é uma potência na arte urbana. É um espaço que a pintura ainda não chegou, porque a fachada do centro tem poucos artistas, e tem muito muro sobrando. E o centro ou zona sul a galera fica se digladiando por um muro bom. Ele vai construir um futuro, e o jovem vai crescer vendo seu território sendo pintado pelo o que vem de fora...O apoio com os artistas locais se unem e galgarem outras oportunidades como o núcleo da UERJ, uma parceria como Parque laje, uma residência artística que consiga ter vínculos com instituições no exterior ou nacional, tem artistas fantásticos querendo vim". (Ururah, 21/10/2020).

O bairro de Sepetiba, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, é o lugar onde Lucas nasceu. E compõe o ambiente artístico familiar. Seu avô que era artesão, construía barcos e objetos decorativos de fibra de vidro na região. Fez design gráfico na Gama Filho até a faculdade falir, paralelamente atuava em ONGs. Agente multiplicador de sua aprendizagem com a população de seu bairro, no ponto de cultura fez uma oficina de comunicação visual chamada “Sepetiba em foco”, dali surgiu o projeto Mariscarte. Com licenciatura em artes visuais é frequentador do Parque Lage, onde fez aula com Yole de Freitas, e participou de exposições fora do país. Em seu trabalho, Ururah exprime a sua ancestralidade e busca por autoconhecimento, utilizando técnicas e elementos visuais que permeiam a arte rupestre, designer gráfico e arte urbana. Tudo isso é registrado em filmes e vídeos. E serve para percebemos os deslocamentos rítmicos que pertencem ao artista quando agenciador, curador e crítico.

Cara, eu fui obrigado a virar documentarista pela emergência de ter que fazer sabe? Por que se eu não fizesse não ia ter ninguém para fazer. Quando eu penso no meu trabalho como artista urbano.... Hoje em dia estou amadurecendo um pouco essa, essa coisa, já digo que sou artista multimídia. Eu não falo mais que sou artista urbano igual no início do vídeo. Agente vai amadurecendo. Hoje em dia vejo Mariscarte embora ele seja coletivo, tiveram várias pessoas que colaboraram: Tem o drone foi o Rubi meu amigo da Pedra, todo mundo voluntario. Daniel que hoje em dia está morando em Portugal, mas também foi meu parceiro durante anos, filmando comigo, produzindo comigo, na realidade a gente faz tudo né cara: carrega a escada, carrega as tintas, a gente recebe os artistas, a gente faz a comida, faz tudo, é pau para toda obra, a gente... Na zona oeste as coisas são tão precárias que a gente é obrigado a cumprir várias funções; a aprender várias funções. Eu acho que isso enriquece a gente. Sabe por quê? Eu apresentei esse vídeo outro dia lá no Parque laje. E as pessoas ficaram surpresas, mas como assim. Como assim você faz sem dinheiro? No afeto cara, as pessoas acreditam... O Mariscarte conseguiu com ações locais, que deu avanço muito bom, muito positivo em relação ao equipamento, Só isso. Ninguém ganhou nada. A gente conseguiu comprar duas câmeras: Uma para mim e para o Daniel, uma 60D e uma 70D. Só isso! E tinta. Compramos R\$ 15.000,00 de tinta para poder conseguir realizar as pinturas. Então com R\$ 30.000,00 a gente fez um projeto de documentário, construiu uma galeria de arte urbana a céu aberto, ainda demos oficina em escolas. Tem pessoas voluntárias que foram ex-alunos nossos. Hoje em dia a equipe é formada por três alunos, eles continuam pesquisando, me dão aula e foram para o áudio visual do que eu, gosto mais de pintar, eu estou mais para a arte contemporânea do que filmar. Tenho um monte de entrevista guarda em arquivos..., que está guardado, estou tentando me inscrever em edital, mas não estou ganhando nenhum, entendeu? Eu tenho HD de um Tera lotado, mas vai ter que sair de alguma maneira, mas para eu sentar no computador eu vou ter que parar toda minha correria. Já é difícil a vida de artista, periférico, já é difícil viver de arte. Eu tenho que para de fazer, o que me dá dinheiro, que é pintar e produzir gravuras, para editar. Não tem condições, tenho que receber para fazer esse projeto. Me falta uma produtora, eu sou abstrato, o cara do fazer, na hora de escrever e fundamentar eu preciso de alguém, não dá para fazer tudo. Mas aos pouquinhos o coletivo está tomando formas e outras pessoas estão chegando. A gente se reúne online uma vez por semana, tem pessoa que a gente se reúne todo o dia: Vinícius que está encarregado de traduzir, que ele é formado em letras, tem a Lia que é estudante, tem a Lua que é de ciências sociais da Rural. Tem Derek que é editor e ex aluno e o Alex, que é fotógrafo a gente está se reunindo para poder, e conseguir reagir. Só que cada um na correria, nem sempre se consegue essa frequência, não se consegue reunir porque cada um tem seu trabalho...a possibilidades existe, ela está ali, estou pedindo uma coligação, eu estou dando em ponta de faca, para bater no meu peito. Sou independente,

não tenho apoio político, mas não está bom. Não está dando certo, não está legal! Tô passando perrengue, tipo isso: tô dando nó em pingo d'água, entendeu? Está ligado. Tirando leite de pera, será que eu preciso? É reflexão! É um dilema. Acredito muito na força cooperativa, e só artistas também acreditam.... Eu aprendi muito com a rua, os artistas de galerias muitas vezes não entendem; o desapego, de estar lidando com a rua mesmo. A energia está ali! A rua é muito sensível, tem muitas pessoas sensíveis na rua, e isso é uma maneira de consumir a arte.... Mas isso não paga as minhas contas. É preciso equilibrar isso: Na zona Sul um herdeiro só jogar a tela no WhatsApp ou disparar por e-mail que ele arrumar comprador, sabe? Onde está meu público? Sepetiba não está. Eu tenho que procurar, tenho que vender tela na zona Sul, vender tela para fora do país, E a minha preocupação de ficar fazendo essa logística né, ficar negociando, fazendo orçamento e medida de tela, porque eu vendo pelo Instagram, o Instagram mudou minha vida. Eu vivo de venda de obra de arte, tudo pelo Instagram. Eu sou o atravessador, não tem o curador, não tem uma galeria eu mesmo produzo e eu vendo, mas aonde está esse público? Aí eu fico pensando: Ou eu entro numa instituição eu entendo algoritmos, eu queria estudar isso. Ou entro para comprar dados, do Instagram direto para o curador, do Instagram direto para quem consoem, a gente está nesse nível de tecnologia, a gente está nisso. É importante comercializar! Eu preciso vender meu trabalho, eu não sou herdeiro, minha mãe é professora do município de libras, agora ela se aposentou” (Ururah, 21/10/2020).

Lucas ressalta a importâncias de parcerias e compara o saber lidar com o circuito e as circunstâncias como a aprendizagem e como estar em um jogo de negociações:

Sozinho eu não faço nada, as pessoas me motivam. A grande questão para o artista de periferia é entender, o que é artista periférico da zona oeste, como periferia ficar acreditando, tipo assim ver um exemplo, e acha que a nossa trajetória vai ser parecida com a dela A gente vê o exemplo e acha que vai acontecer o mesmo com você, mas não vai ser. Porque a pessoa às vezes tem outros privilégios, todo mundo tem privilégio, eu sou cheia de privilégios. Eu entendo que uma pessoa mais retinta do que eu, vai ter mais dificuldade que eu ou LGBTQAI+ vai ser mais difícil para ela ainda, ela vai passar mais dificuldade que você, vai ter mais dificuldade que eu. E como conquistar esses espaços? aí eu acho que tem de ser uma questão de autoconhecimento e de PARCERIAS. O jogo do meu trabalho virou quando uma pessoa comprou uma tela minha, e aí um amigo dele comprou outra tela minha, aí o jogo virou e eu comecei a entender o jogo. Que é o jogo de ser inteligente, inteligente de estar ali eu tenho que estar ali, eu tenho que estar aqui, aqui eu consigo isso, ali consigo aquilo. Pode ser de várias maneiras, propriedades privadas, empresas, pode ser edital nas universidades. Eu tenho que encontrar fórmulas. O artista periférico vive isso A questão que a gente não é ensinada para isso desde de criança. (Ururah, 21/10/2020).

“Santa Tolerância”

Uma resposta poética a intolerância religiosa, Lucas reuniu-se com seus amigos e faz sete esculturas, ao qual escolhe sete lugares que desejassem recebê-los: Guaratiba, Sepetiba, Ilha Grande, Morro da Providência, Fábrica Bering entre eles. Esse processo durou um ano e meio para escrever o texto e realizar a escultura e filmar tudo. Na pandemia na Ilha Grande aconteceu de encontra Talita para declamar a poesia. Lucas montou decupou o roteiro que segundo ele só tinha em sua cabeça, se considera uma artista experimental e seguidor do seu feeling. As esculturas em concreto outra de argila são feitas par durar anos. A de Sepetiba é feita de argila avermelhada própria do lugar, uma espécie de sambaqui, pesquisado por instituições. O artista escolhe o local por ser um espaço abandonado e esquecido pelo poder público, apesar de ter a presença de marisqueiros e a população caiçara. Um espaço de resistência com ao terreiro de umbanda e práticas de outras ceitas. Em seu trabalho, Ururah exprime em seu trabalho referências de elementos da natureza e suas vivências territoriais, através da simplificação das formas com a influência de movimentos artísticos, para expressar a sua ancestralidade e busca por autoconhecimento, utilizando técnicas e elementos visuais que permeiam a arte rupestre, designer gráfico e arte urbana. A santa ele pinta de amarelo, são camadas de sentidos que ele coloca nas obras, com intenção de ser lido, e a arte termina sendo para ele um a canal de ligação e espiritualidade. E essa sensação de satisfação tem ocorrido com o sentido de completude ao usar a pintura, somada a oralidade encontrada na música e na poesia como parte do vídeo arte, como uma atração e ampliação de sentidos como realização. Na “Santa tolerância o áudio foi todo produzido eu gravei uma guia,

eu toco percussão, toco tambor também, e mandei para um amigo, ele foi lá e fez o arranjo todo.” (Ururah, 21/10/2020).

Para ele é uma forma de estar presente a partir do vídeo e da escultura, o áudio visual leva a pintura para todo o lugar. A pintura desbota e desmancha, o áudio visual preserva a ação. O seu papel de artista ele encara com um jogo e uma solução par seus problemas. Uma forma de criar afetos e significar a história e a memória local. Lucas falas de seus desafios e seus planos de superação:

“Tudo se conecta, meu trabalho parte da ocupação do território. Quem vive na zona Oeste sabe das dificuldades aos acessos culturais, as oportunidades. Eu me sinto muito frustrado, porque os espaços não se abrem com tanta facilidade pra quem é da zona oeste. Na verdade, até peala distância e deslocamento. Eu não consigo está nos lugares, nos eventos, nos vernissages, as aberturas das exposições. Então às vezes fica difícil para estar presente. E o áudio visual e a escultura são uma maneira de estar presente. Eu estou presente em sete lugares ao mesmo tempo a partir do vídeo. Essa inquietação de marcar território mesmo e de falar do meu território, de onde eu vim, mostrar para o mundo inteiro que tem artista em Sepetiba; e que nós temos trabalhos bom, que a gente pensa para fazer...A “Santa Tolerância” eu tinha muita vontade de fazer. Imagina ficar um ano e meio pensando num projeto que eu não ia ser remunerado, esperando para fazer a exposição. Eu tenho o processo das instalações da Santa, tenho criança me ajudando aqui em outros lugares, eu queria pegar um projeto desse grande, tipo Moreira Sales e ocupar a sala inteira. Me dá um a sala que eu ocupo a sala inteira. A zona Oeste é muito potente, é só abrir a porta, eu vi o Jessé falando se não abri a gente arromba Eu tenho uma bolsa no Parque Laje, eles são 30 artistas, eles são muita bom, mas quando eu apresentei esse projeto do Mariscarte, para eles é tudo muito novo, eles são da zona sul, conhece Paris, mas não conhece Sepetiba. É o nosso papel mostrar a realidade da zona oeste...A gente não tem nem ideia de como agente afeta as pessoas. Não tem.... Eu queria fazer uma proposta de narrativa, acessibilidade à arte e a importância de se fazer arte na zona oeste; e trazer referências externas. Para que os artistas de fora tragam as suas experiências, e absorver também as experiências internas para os artistas internos. Sepetiba tem pessoas geniais, só ao mesmo tempo eu digo que é o berço da frustração. Por que é todo mundo frustrado, todo mundo frustrado porque não consegue espaço. E se ficar lá não vai conseguir espaço. Tem que buscar outras, tem cava outras redes ou online, ou presencial, ou Para mim ir para parque Laje é horrível, são 3 horas de ônibus, de transporte. Eu já tive abertura bem boa, trabalhei com Rosângela Renault, me pediram para escrever um projeto: Mas Como é que vou escrever um projeto? Eu já tenho que viver de arte, produzir, ganhar dinheiro, sobreviver; fazer faculdade, coordenar um projeto como o “Mariscarte”, ainda parar para escrever...Eu não consegui ter tempo, e tem que ter know-how. Eu vou fazer mestrado, eu sou fazedor.... Eu participei de um festival, fiz um vídeo que ele foi projetado em três prédios ao mesmo tempo, em três bairros no Rio de Janeiro: Caxias, Humaitá e Ipanema. Eu fiz tudo, fiz o áudio, a gente faz tudo, faz do jeito que dá sabe, fiz tudo, vai experimentando, sei lá um vomito, não sei se é a palavra. A gente faz do jeito que dá, vai desapegando da perfeição, do resultado. Se eu ficar muito apegado como eu quero, e imagino como vai ficar, eu não solto nunca. (Ururah, 21/10/2020).

Na verdade Lucas discorre sua identidade e seu processo de construção de protagonismo. E seu gosto de usar de metáforas, que fazem presente no trabalho:

“Durante algum tempo e eu me percebi, fazendo exercício de me desconstruir da cultura europeia, na religiosa e familiar, em tudo. E Sepetiba é o berço, eu moro, eu nasci na minha rua tem uma estátua de Iemanjá, eu nasci em frente a uma estátua de Iemanjá. Na minha casa, tem três terreiros, na minha rua tem terreiros, então mesmo que eu não queira eu vou escutar o tambor. Eu comecei querendo perceber a história, o que é a filosofia, eu gosto muito de filosofia, a perceber de um outro ponto de vista. Onde não existe pecado, onde todo mundo é um Deus, onde não preciso ficar pedindo desculpas, nem perdão pra Deus, porque Deus tá aqui me vendo o tempo inteiro e sou eu também. Então eu comecei querendo reproduzir esses aprendizados para ver se adiantava mais na minha cabeça até, então comecei a pintar rosto africanos, arquetípicos, criar arquetípico psicológicos baseados em orixás ou algum pensamento meu. E passar isso para parede ou para o papel, par me expressar mesmo. Por exemplo eu tô magoado, porque eu não perdoei alguém, eu vou lá crio um arquétipo sobre o perdão e crio um painel sobre o perdão. Eu boto essa energia para fora, e tenho um material ali com um produto artístico único, sobre um o tema específico de minha vida que vira um símbolo universal, porque cada um vai ler de outra maneira. E aquele enredo do perdão está presente no trabalho e as

peessoas sentem isso, é incrível! É a magia da arte, não tem como explicar. A partir eu passei a ter uma IDENTIDADE. As pessoas falaram:

__Mas você tem identidade! E eu dizia:

__ Não, eu não tenho.

__Tem sim, olhe o seu trabalho! Está aí.

O artista nunca acha que está bom, ele vai querendo evoluir.... Você conhece Yuri Cruz? Ele é um artista preto contemporânea, ele fez a exposição do Oiticica. Ele fez umas placas de mármore assim com a frases escrita, na entrada, no museu, na entrada assim: Trair a linguagem é emancipar movimentos, e a outra placa, era tipo... como era a segunda cara? A segunda era: ultrapassar essa barreira, o meu corpo...tipo isso ele quis dizer que ultrapassar essa barreira, já era a obra. O corpo dele já era a obra, porque estar naquele espaço ali, entrar no espaço ali já era uma obra, porque ele estava ali, e tinha que lutar contra Deus e o mundo para estar ali, para ser artista. Hoje em dia eu tento me ver, eu sou minha própria obra, enquanto eu estiver vivo eu sou minha própria obra.... Um dia eu passei e um barco estava pegando fogo: Era um barco abandonado, tacaram fogo no barco, era um barco afundado dentro de um valão. Tem isso né, é lixo. Aí as pessoas pensam: como é que vai tirar esse barco daqui a prefeitura não tira. As pessoas botam fogo no barco, aí eu vi a obra que idealizei maior tempão, pegando fogo! Eu não acreditei, fiquei desesperado, do nada o tempo mudou, começou a chover, apagou o fogo, e no dia seguinte eu fiz! Eu acho que é a minha obra mais importante assim: É uma obra que fala do pássaro Guará é um pássaro que tem em Guaratiba. O nome Guaratiba é por causa do Guará. É um pássaro rosa sabe? E aí fiz essa instalação: “O retorno do Guará”; eu estava voltando a morar no meu território, montando meu atelier ali, São metáforas que as pessoas entendem de maneira diferente, mas são coisas muito particulares minha, para me entender tem que entender um pouco eles. O meu nome é Lucas Esteves Ururá Rodrigues. Ururah foi um apelido que me colocaram porque não conseguiam falar Ururá. Depois eu fui descobrir que URURA é URURAL que é o jacaré de papo amarelo, em tupi guarani... Descobri que é um rio que tem lá em Campos chamado Ururá. Depois teve uma amiga que me perguntou se eu sabia os significados do meu nome com os arquétipos psicológicos, se compara com ele, se tem alguma similaridade, e o que pode fazer? Depois fiquei pensando... ele é artista, depois as artistas fazem (PUSH) com a gente, a gente fica meio, se pega para depois se encontrar; para se poder organizar tem que se desorganizar, um pouco. De repente a gente acha que está sabendo muito, na verdade não está sabendo nada. Aí quando bagunça tudo, a gente começa a querer organizar e ver que o quebra cabeça estava montado errado (Urrah, 21/10/2020).

5. Paulo Gomes e Magno Pinheiro

Figura 26 – “Avoada”



Fonte: A autora, 2021.

O cinema, ele é vococêntrico. A diferença do cinema para a literatura, ele é vococêntrico. Ele é comandado pela voz. O ponto mais forte do filme é o momento em que as mães estão falando. A voz é muito poderosa... Fazem elas chegarem em todas as partes... (Pinheiro, 5/10/2020).

E cada vez vou potencializar meu jovem, pegar o celular, saber escrever e tal. Mas dinheiro é poder. Eu quero poder e atingir fazer filme onde eu possa atingir um número maior de público (5/10/2020).

Paulo Gomes

O projeto cine Rua Paciência foi fundado por Paulo Gomes, morador de Paciência. Sendo ele o coordenador geral do projeto. Ganhou o edital de Criança e esperança, e participou da escola de teatro da Cufa, onde formou-se como teatro. Morou na cidade de Deus para poder realizar esse curso. Em 2012, as crianças de crianças de Paciência pediram a ele pra fazer um curso de teatro e cinema, em Paciência, bairro de pouca oportunidade artística. Daí passou assumir compromisso de passar filmes e dar incentivo a esse grupo. Daí escreveu o seu primeiro edital, de 5, do Cine Rua. Ali dedicou-se a ministrar oficinas que oferecessem referências de protagonismo e representatividade negra, assim como informações referentes a memória e as particularidades da história local. Reuniu seus amigos de teatro e os ensinamentos do CUFA para descobrir e potencializar dentro do seu território. Pesquisou por quem produziu primeiro cinema em Paciência, e ficou admirado em saber que pessoas saíram de seu bairro para fazerem cinema. Convidou essas pessoas para fazerem oficinas, 70% das

crianças que passaram pelo cine Rua Paciência tornaram-se funcionário do cinema. O seu desejo é organizar o polo cinematográfico. Outro filme seu é o “Legado” traz a referência de antepassados e moradores do bairro. Personagens da cultura popular de Paciência: 3 moradores que moraram em Paciência há mais de 30 anos. Uma rezadeira, um mestre de capoeira, e um músico, Bombaça, que participar com Mar’tnália. Que interagem com e colaboram como herança local; sendo ele um grande elemento fomentador e argumentador da cultura local, um exemplar. Um desejoso de mudar o local em que vive.

Magno Pinheiro

Em 2015, veio estudar na Darcy Ribeiro, com o intuito de se especializar em Direção Cinematográfica. Aqui ele entendeu que fazer amigos-parceiros torna a realização de uma obra audiovisual uma realidade possível. Nascido em Tororó e também possui uma experiência de professor em sua cidade, e isso favorece sua sintonia com o Paulo. Em sua caminhada com o cinema, destaca-se dois que foram feitos ainda na Escola: “Lilith” foi seu trabalho final da disciplina de Linguagem Cinematográfica II e participou de alguns festivais pelo mundo; “Avoada” foi seu trabalho de conclusão de curso e teve uma grande trajetória em festivais, participando dos principais festivais brasileiros, incluindo a Mostra de Cinema de Tiradentes. Magno também começa a realizar o que anunciou na entrevista do canal: Escrever seu primeiro roteiro de longa-metragem, chamado: “O Massacre de Realengo”, onde ele acredita divulgar a mensagem do que fazer com esse aluno que se sente excluído, no qual esperamos ansiosamente por esse trabalho que aqui também já foi iniciado por Marcelo Gularte. Desejamos que surja uma nova parceria. A história do ocorrido é triste e precisa virar roteiro par virar voz de uma zona oeste que precisa de investimento cultural e planejamento Artístico para que possamos pensar em um projeto de autonomia para a região.

“Avoada” (2015)

O título vem da experiência muito comum na infância das crianças do Rio de Janeiro, e do perigo de estarem soltos e poderem ir para os diversos caminhos, e terem suas vidas cortadas. Os filhos tirados da mãe, e as vidas ceifadas. Os meninos de periferia estão sem aparo e suporte, ao contrário dos outros meninos de outra região tem. Para atender um a exigência da disciplina de produção do curso Darcy Ribeiro Paulo Gomes e Magno Pinheiro decidiu trabalhar juntos. Uma matéria de jornal iniciou o processo de criação: a temática inicial era uma ficção. Deveriam fazer um filme sobre genocídio negro. A ideia ficou dentro de mim, eu apresentei o projeto e a ideia em outra disciplina no ano seguinte. Paulo aceitou em ser o produtor. A ideia embrionária de ter o depoimento das mães, causou a identificação como projeto por parte de Paulo. A imagem de arquivo foi definida no momento da montagem para causar atrativo e empatia com o público. E a combinação de ficção e realidade foi uma experimentação de busca de suspense. Os relatos das mães eram interrompidos com as cenas de ficção, mas que interagiam com a temática. Essa procura em entende os dois processos causou curiosidade e suspense até o fim do curta. Isso garantiu o sucesso e a potência do filme. Se as pessoas não prestam atenção na forma e se emocionam com a história acho que deu certo, porque o filme tem emocionado e encantado muita gente por onde passa (Pinheiro, 2/10/2020).

Interessante é pensar a zona Oeste da cidade do Rio Janeiro, como componente construtor de um sistema maior, o seu lugar na metrópole, ou na emergência e na necessidade de aparição; como acontecimento. Os problemas encontrados nos bairros e subúrbios da cidade muitas vezes encarados como obstáculos fazem parte e ocorrem por toda América Latina. São comuns, intrínseco e próprio do continente, como os autoritarismos, e a luta pela democracia e a desconstrução das desigualdades sociais (Medeiros, 2012). Nesta base se faz perceber a dimensão dos realizadores e das realizações como representação e produtores de sentidos que remontam o direito de olhar e do existir com autonomia, e como acontecimento de verdades. Em “Avoadá” (2015) dois meninos entram em uma casa para pegar uma pipa solta no ar, no céu azul, na linha do movimento da rabiola e mostra o problema da morte precoce de jovens e adolescente como podem ser pensadas, no filme de Paulo Gomes (Paciência). O close na máquina de costura, o som do pedal, o barulho na porta para visar da morte do menino, o silêncio, e a falta de resposta descrevem a cena, e a linguagem que a direção escolheu para narrar. Aponta como as diferenças e as desigualdades estão expostas, e como são questões que precisam aparecer para ocasionar reflexão sobre o direito de viver e o direito de existir, quando acionados por filmes, sinalizam a autonomia para expressão encontrada.

Em nossa conversa eles começou falando do processo de criação do filme e a importância da parceria e afinidade para a produção do filme que rodou em vários festivais, inclusive o de Tiradentes; e foi escolhido para concorrer o grande prêmio brasileiro na categoria documentário, ficando entre os semifinalistas. Quanto ao processo de criação de produção do filme, entre a montagem e a colagem dos depoimentos como patê da edição Magno inicia:

— Nós somos alunos da Escola de cinema Darcy Ribeiro, nós fomos alunos, na verdade tudo começou na da Escola de cinema Darcy Ribeiro. Na disciplina de produção recebemos uma matéria aleatória de um jornal...E aí tinha uma reportagem sobre essa questão o genocídio da população negra. Comecei a ter uma ideia, de toda essa história, mas no início era só ficção. Não tinha o depoimento das mães, era só a parte ficcional no começo. Beleza a ideia ficou dentro de mim, e no modulo final você tem que desenvolver o projeto final. Comecei a ter a ideia da parte como os depoimentos das mães junto da parte ficcional. E aí na última aula de produção, eu apresentei a ideia e o Paulo estava lá vendo. Paulo era produtor, estudava direção. Eu apresentei o projeto, o Paulo se identificou com projeto. E se disponibilizou a ser o produtor da história que até então estava na fase embrionária, tinha temática por trás, mas a montagem e a colagem que você falou, ela só foi desenvolvida no momento que a gente começou a filmar, comecei a montar. No início era só a parte ficcional depois veio a ideia das mães e depois que veio a ideia das imagens de arquivos. Já foi no momento da montagem que tive essa ideia de colocar as imagens de arquivos, para fazer que o público tivesse empatia e um envolvimento maior com aquelas mães ali. É obvio que as falas delas são muito potentes, mas as imagens de arquivos acho que fortaleceu nesse aspecto e nesse sentido. E aí tudo fala da mesma temática; tocam o mesmo tema, mas não que a parte ficcional está sendo uma representação do que está sendo dito, mas trata do mesmo tema. Eu não queria fazer isso, queria experimentar. Aluno tem esse negócio de experimentação, eu queria ver como ficaria esse resultado de colocar essas mulheres falando com a parte ficcional: será que ia dar certo isso. Ia dando vontade que estava dando certo, você saia da parte das mães e ficava em suspenso o que estava acontecendo na parte ficcional; voltava par aparte ficcional e você ficava querendo saber o que estava acontecendo com a parte das mães. Essa montagem acabou gerando um suspense. Por que tem coisas acontecendo fora do quadro. Recebi esse desafio: era fazer essa montagem dessa forma, e eu acho que o filme teve sucesso teve potência, porque a montagem funcionou. A forma ela tá sempre está sempre a serviço da história. Então se as pessoas não prestam a atenção na forma e a história toca as pessoas é porque... Acho que funcionou, o filme onde passou tem tocado, tem emocionado, tem dado o recado. No final das contas tudo que pensei de montagem, na escola de montagem que a gente conhece quando a gente estuda; na verdade estava a serviço dessa temática de que as mães estão falando e que está acima de qualquer coisa, no fim das contas, né? (Pinheiro, 5/10/2020)

Quanto a formação da parceria que resultou na obra Paulo Gomes explica e relata emocionado pelo encontro para a produção da obra e por este encontro que tivemos:

___ *Boa a noite a todos. Eu costumo falar que esse filme me escolheu. Eu entrei na Escola Darcy Ribeiro para disputar uma vaga na direção. Entrei com esse conceito de que ninguém lembra da produção, quando o filme faz sucesso, ninguém lembra da produção. E eu não queria mais fazer direção. Queria ser diretor, porque é o diretor que viaja, é o ator que viaja para os festivais e ninguém lembra da produção, assim eu entrei na Darcy Ribeiro falando. Foram ver meu currículo, porque lá você é selecionado pelo currículo, pelo que você tinha feito. Principalmente eu que concorria a uma bolsa de 100%. Aí viram o meu currículo, e na mesma hora falaram: você tem que fazer produção. É importante ter produtores como você que tem uma experiência já, que riam que eu fizesse produção. Eu não queria e eu fiquei brigando muito. Aí fui para aula de produção! A escola me convenceu a ir para aula de produção e no meu primeiro dia de aula a professora fala pra gente: corre de filem que tem criança, animal e água. Caraca! Por quê? E aí eu também estava com uma cabeça que não queria fazer filmes que falasse de temática de favela, como filmes de racismo. Eu achava que por eu ser um cineasta diretor, produtor e roteirista negro não precisava está fechado a esses temas. Eu queria vir como o cineasta, e fazer e falar como os cineastas brancos falam. Quando Magno entrou para apresentar o trabalho dele, e falar... Eu fui vendo ali, tudo que tinha vivido, tudo que eu tinha visto, tudo que tinha... E o que me tocava; e lembrei de porque eu queria entrar na arte, porque eu entrei na arte. Simplesmente para falar por um número maior de pessoas, aquilo que eu não poderia sair nas ruas falando, o que eu não poderia falar para os governantes, não poderia subir nos palanques e falar, então eu escolhi o teatro e o cinema para poder falar. E quando o Magno foi falando do que que era o filme, e quando eu peguei roteiro para ler: Caramba, aquilo me tocou e eu quero fazer. Aí é muito difícil quando você vai fazer alguma coisa sem grana.... (Não foi o caso do Magno, que foi um PAR, foi um parceiro e vai ser um parceiro pra vida e pro cinema.) As pessoas acham que o produtor é mágico. Então o filme do Magno foi o segundo de quatro filmes que eu conduzi na Darcy Ribeiro do meu TCC. Geralmente escolhem um filme de conclusão. Eu escolhi dois, e dois filmes me escolheram, porque dois diretores queriam que eu produzisse, e me escolheram e queriam que eu produzisse. Então Dos quatros filmes do TCC, o “Avoada” foi o que me escolheu. É muito difícil, quando você não tem recurso você não tem grana, não tem condição, acham que a produção faz mágica, e o diretor e o roteirista imaginam um monte de coisa e acham que a gente tem que realizar. E quando eu sentei para conversar com o Magno, e ler, foi uma companhia tão boa! Que ele me perguntou:*

___ *Paulo você acha que a gente consegue realizar tudo isso aqui?*

E o Magno me deu a permissão de produzir tudo: Eu literalmente fui o produtor de elenco, produtor de locação, produtor executivo, produtor de set, porque no cinema tudo isso é dividido. Mas o filme me pegou de tal maneira que quando o Magno veio eu tive que aceitar. Eu tive a liberdade de tomar o filme pra mim, porque o filme era do Magno. Aqui no Brasil o filme é do diretor e de quem põe o dinheiro, Lá fora o filme é da produção e do produtor. Então foi muito a perfeita nossa sintonia, eu também pela temática. E foi assim eu tive que ir escolhendo AMIGOS. Por que quando não se tem muita grana, aí você tem que selecionar amigos. Então assim eu fui escolhendo amigos, o elenco foram os meus alunos de teatro. A locação a dona da casa era minha amiga, Magno captou recurso, a gente fez uma vaquinha. Uma galera botou a grana, mas deu para fazer da forma que pretendia fazer. Então foi uma criação muito coletiva. O meu fusquinha foi o carro do filme. Lançamos a negra Giza como atriz, ela nunca tinha atuado como atriz. E ela ficou uma mãe perfeita ali. É um filme que a gente queria engavetar, mas vira e mexe vem em evidencia. Foi a maneira que a gente achou de denunciar o governo genocida. (Gomes, 5/10/2020).

Nessa fala pode-se perceber me até descrever o processo de como se parte e acontece o cinema relacional. A experiência da identificação e cumplicidade entre dois ficou muito bonita. Aproveitei para resgatar a experiência da criação do filme por uma pegada da coloquial “Avoada”. Magno respondeu e iniciou:

___ *O filme começou em 2015 e ficou pronto em 2018 por diversas situações de montagem, ficando pronto realmente em outubro de 2018.... Eu saltei pupa minha infância inteira, eu tenho essa identificação da pipa, então título não é à toa. Eu sou baiano, não sou carioca, e um amigo me contou que aqui no Rio a molecada*

corre atrás da pipa gritando: Avoada, avoada! Ai eu pensei opa! Isso dá um nome. É como se esse menino fosse cortado da mãe sabe, como se sua vida fosse ceifada, tem toda essa significação. A mãe que tem seu filho cortado de si; e a coisa do menino solto na periferia, pode ir para diversos caminhos. Ele está ali e diversas situações... A pipa que traz a violência e a parte lúdica. Choca e fica mais forte ainda. (Pinheiro, 5/10/2020).

Continuou o Paulo Gomes:

— O filme causa o que eu esperava que as pessoas sentissem quando assistisse: Vê aquela coisa infantil, vê a pipa, vê os dois meninos e a pipa e traz aquele pensamento. Caramba o que eu posso fazer, isso está acontecendo o tempo todo nas periferias e nas favelas do Rio. Eu me importei nisso, então atingiu as pessoas comuns que não tinha noção desse universo. Mesmo que ela sai da sala depois volta para bolha, que é o mundo dela... A pipa dentro das favelas também era usada, assim como o radinho substituiu o menino fogueteiro, evoluiu e foi substituído pelo radinho. A pipa dentro das favelas era um sinal para avisar algo. Isso eu achei interessante. Igual hoje, nós negros: A gente quando abordado a gente tem que provar quem é, e não é quem eles estão pensando que nós somos. Não é o contrário: Se eu sou o suspeito o policial tem que provar que eu sou, e o papel fica invertido. Ele olha e me aborda de cara eu sou suspeito. Ai eu tenho que provar que sou trabalhador, que sou cineasta, que eu não estou com nada. É isso que a gente passa, é por isso que gosto dessa produção. O filme tem morte, mas o filme não tem nenhum corpo negro exposto como a gente está acostumado a ver. E eu estou me tornando roteirista por isso. As nossas crianças têm que se ver com protagonistas, tem que ver os nossos filmes, mas com protagonistas. Principalmente a criança da favela. Elas vivem e nascem nesse universo violento de sobrevivência o tempo todo. E algumas até dentro de casa. Então eu me tornei, estou me tornando roteirista para mudar um pouco isso. A minha linha de escrever vai para o público infante juvenil negro, mas por protagonismo. E Para de expor o copo negro dessa forma: com violência, com ameaça, com estereotipo, com sexualidade. (Gomes, 5/10/2020)

A escolha para representar a violência por elementos visuais e sonoros na montagem de um roteiro com a temática da violência por caminhos simbólicos. Isso mostra a potência do cinema como arte: está na montagem e no uso dos signos. Magno faz uma apresentação do que seria um cinema vococêntrico e a exploração verbal no cinema:

— “O cinema é vococêntrico. Vococêntrico. A diferença do cinema para a literatura, ele é vococêntrico. Ele é comandado pela voz. Então, o ponto mais forte do filme é realmente o momento em que as mães estão falando. A voz é muito poderosa dependendo do que sai do protagonista do antagonista, enfim para mim.... Dando crédito a produção do Paulo, as mães.... Foi o Paulo que escolheu pra mim, foi o Paulo... Fazem elas chegarem em todas as partes... Eu fico triste porque isso é muito pouco explorado. Apesar de achar que o cinema é vococêntrico, a fala tem um lugar de grande importância, e é usado de forma assim demais, demais. E as pessoas não usam muito signo, só vê fala, fala, quando filma esquece do signo e do significado. Nós temos capacidade de reunir tudo isso, a fala com os signos, então eu tentei fazer isso nesse filme. Usar a fala com o intuito e também trabalhar com signo e com o significado. Não dá para ficar só com fala o filme todo, isso aí não é minha praia, não curto. Vejo pouca exploração do potencial cinematográfico. Isso me deixa pouco triste. (Pinheiro, 5/10/2020)

Quanto a importância das imagens das cenas e sobre elas, Magno acrescenta:

— A cena mais potente do filme que acato o que é o filme, é a cena da Deise que faz aquele discurso quando ela entra no DEGASE para visitar o seu filho, o Andrew. Em que ela olha para um lado e vê negros, ela olha por outro e ver negro. E aí mostra a foto do jornal O Globo, em que você vê vários menores internos do

DEGASE infratores, em que todas as pernas são pretas, essa cena pra mim é muito simbólica. Ela retrata o racismo estrutural que nós vivemos no Brasil, que é o racismo mais perigoso, que é o racismo velado. Essa cena é a mais potente porque diz o que é o filme. Paulo agora pode falar (Pinheiro, 5/10/2020):

___ A cena ou as cenas mais importantes para mim, são as cenas de rompimentos com os corpos. Um momento mais simples: quando a pipa do Bacon rompe. Eles estão indo para uma jornada que não sabe qual que é. Quando o filho da Ana Paula sai para entregar o pudim. Ele sai e pega o pudim, então esses cortes linka com o filme proposital que esse está se falando. O que elas narram, ele estava agora com aa me dele, ele estava levando o pudim. O depoimento que uma mãe dá, que chama de denúncia, e que ela não sabia que ia denunciar. Enfim são muitas cenas que marcam a reflexão. É um filme para chamar a tenção de todos os adultos. De quando ele olha uma criança na rua, ele tenha essa reflexão. Porque são ação simples, O menino com radinho toma conta da vida de todo mundo, Ele corre vai atrás da pipa, a gente não sabe quem mata ele. Todos os corpos me chamam atenção, e olha o que nossa criança está a mercê disso, qualquer menino está a mercê disso, vai com o amigo para mesma favela, e morre. Mas o filme tinha uma cena do cemitério, e mostrava que o menino (Bacon) tinha morrido, elo amigo accidental, era uma cena do cemitério, dizendo que o menino tinha morrido. Foi uma decisão de não expor esse corpo negro dessa forma que a gente está cansado de ver no áudio visual. Não é Magno? (Gomes, 5/10/2020)

___ Não precisou, não precisou. O cinema é isso, a arte é isso, não precisa mostrar. Quanto menos você mostra, menos é mais, deixa o público usar a imaginação de quem está vendo. Eu não vou mostra tudo. A arte tem que mexer coma imaginação. O Fora de quadro tem uma importância muito grande, é muito estimulante. É um recurso pouco usado no cinema. Eu Sempre Tento enquadrar e fazer meus planos de forma mais minimalista possível. Sempre tento evocar todos os ângulos. Nenhuma escolha minha de câmara, minha não é por acaso. Sempre penso nessa forma minimalista, menos é mais sempre. Cada capítulo tem o nome de um personagem que morre. O último capítulo é o Rosa que morre, e o Rosa e ele é branco. E não é à toa. O filme termina com aquela mão branca balançando na frente do rosto da mãe. A história a se repete, sempre o branco matando o preto. A imagem trava. Será que vai ser mais um menino ali, por isso a pipa fica preta. (Pinheiro, 5/10/2020)

No final a pipa fica preta? No início da abertura, o sapatinho da máquina aprece em plano detalhe, batendo e perpassando. Pergunto a Magno, sobre essas decisões para a construção da linguagem, ele responde:

___É. A fita trava, a gente fica em saber: Será que vai ser mais um menino? Por isso fica preta... A cena da máquina de costura? Batendo? Primeiro lugar tem a linha, ele batendo o tempo todo, batendo o tempo todo, lembra o tiro de fuzil, e você tem ali uma mão preta costurando, que é a mão da Giza em perigo. É o que acontece na periferia o tempo todo. Ela lembra a realidade da periferia de quem mora na periferia. Obviamente a gente sabe que estatisticamente a gente sabe que a maioria dos jovens assassinados na periferia são pretos. Infelizmente! Tem essa coisa do significado muito grande da máquina batendo ali, tanto que o corte com o Bacon, a gente pega o machucador de carne, tanto é que ela volta no final. Do machucador de carne para a máquina de costura. Ela retorna com a vontade de choque. O machucador de carne para a máquina. Ela tem esse significado de violência, de forma simbólica. Sem precisar mostrar fuzil, faço isso com a pipa, com a máquina de costura tudo de forma simbólica. Em nenhum momento mostrou uma gota de sangue. (Pinheiro, 5/10/2020).

Para falar da semiótica recorreremos em sua fala:

___ Signo, significado e significante! O meu roteiro que faço agora não tem nenhuma fala, só frases signos e significantes. Para dizer que não tem nenhuma frase, só palavras soltas, vou gravar dentro do trem. Vou fazer aquela coisa que fica no meu imaginário quando eu pegava trem, que é um baba orixá pregando dentro do trem, como as igrejas faziam, ela citando um içã dentro do trem. Igual aquelas cenas do pastor pregando no trem, e o filme todo eu vou fazer só filmagem. A filmagem toda vou fazer imagem só em signo e significante. As pessoas vão entender, vai ser meu grande desafio de fazer a aquela história sem nenhuma palavra. Porque

é difícil fazer filme hoje. Imagina naquela época do cinema mudo que não tinha o som. Dizer isso que o cinema é essa oportunidade, eu tenho essa possibilidade. Eu assisti um filme de 15 minutos onde a câmera fica parada, onde você não via, e ao áudio te levava para outro ambiente. A gente com cineasta pobre fica presa nesse engodo, faze para o aqui e o outro vai comprar, e a gente acaba fazendo coisas que não gostaria de fazer, mas o cinema da essa oportunidade. (Gomes, 5/10/2020)

Perguntei a eles sobre a democratização de cinema diante da questão atual:

— Eu sempre fui apaixonado por cinema, e comecei estudar cinema e trabalhei como cinema a vida toda; eu sempre achei que cinema deveria ser uma disciplina a parte no ensino e na educação. Deveria existi uma disciplina chamada cinema. Cinema trata de todas as questões da sociedade. Se você pensar em qualquer assunto você vai lembrar de um filme. Na verdade, não tem aqui no Brasil uma formação de público. Não se trabalha isso nas escolas, a colonização cultural é muito grande, em primeiro lugar. Então primeiro lugar não existe o habito de assistir cinemas ou fazer formação de público. As comédias nacionais, parece que é bom o cinema nacional. É importante isso, só que aí você vai pensar: Como é que o cara vai por cinema e dá no ingresso que fica entre R\$30,00 a R\$ 40,00. Fica difícil esse acesso nesse cinema. Só que se você pensar nisso, o cinema vai além do acesso físico. Tá no Instagram, tá no Youtube, nos canais stream. Se você pensar o preço que você paga é o mesmo que você paga no ingresso, e o acesso que você tem aos números de filmes é enorme. E você paga por mês esse valor e você tem acesso aos filmes. Hoje o acesso aos filmes é maior, o Youtube tem diversos filmes também e de graça. O acesso aos filmes hoje, ele de certa forma está mais democratizado; o problema que não há formação de público para assistir, esse é o grande problema. As pessoas não têm o dinheiro para ir, mas ela vai dá um jeito, ele não vai ao cinema, mas vai ao Youtube, ela vai e retorna e vai ver os filmes.se vai ser no cinema, no computador, no celular. Então eu acho que a gente está passando por um momento de acesso que nunca aconteceu isso na história da humanidade. Essa coisa de ter acesso de um lado é muito bom, esse lado positivo; e o problemático é a formação de público que não existe em nosso país. Mas o acesso está aí Hoje de certa forma está mais democratizado, mas não tem formação de público. O importante ela ver o filme, o importante ele assistir. A gente está passando por essa coisa de ter acesso. O Acesso está aí, não precisa ir ao cinema para ver filme não. É o que eu acho. É o que eu penso (Pinheiro, 5/10/2020).

Paulo contesta e o debate fica bem interessante:

— Ainda bem que o Magno é meu amigo e meu irmão, e a gente se conhece muito bem. É pergunta muito complexa. Concordo como Magno está falando, só que eu vou fazer um recorte, respeitando a opinião levando em consideração, que a favela do Rio é diferente da Bahia. Se eu tiver que responder se eu acho democrático: Eu vou falar que não existe democratização de cinema. Vou fazer um recorte, vou falar a questão de realizador. Então hoje a democratização chegou próximo de mim, porque digitalizou, se não tivesse digitalizado. Eu hoje não seria cineasta, estaria tendo que comprar película, para fazer aquilo tudo chegou. Porque é caro, cinema não foi feito para pessoas de periferia pobre, porque é caro. Estou fazendo um recorte. Eu quando me formei, eu já fazia cinema na CUFA, eu me formei na Darcy Ribeiro, mas já fazia cinema desde de 2000. “Falcão, o menino do tráfico”, eu vi todo aquele aparato distante, que eu estava chegando, mas o Rodrigo Felha, que foi o câmera e MV Bill foram, ele estava filmando, foram os meus professores. Então eu assisti e já estava tudo digitalizado, então quando eu chegava num lugar e dizia que era cineastas, ninguém me via como um cineasta. Então essa questão do realizador, A democratização só chegou pouco próximo a gente por causa dessa questão de digitalização, que facilitou. Porém, para nós acessarmos: É muito louco, se eu fizesse um filme que o mercado visse, para eu ter um filme, para eu botar para rodar na sala de cinema e tal: Se eu capto 500 mil é um filme de baixo orçamento. Então pessoas próximas tinham que captar, captavam um milhão ou dois milhões para fazer um filme, isso é o mínimo, baixo orçamento. Eu Paulo se eu tivesse um projeto todo bonitinho e certinho, enquadrado para fazer o filme de um milhão e dois milhões; eles quem dizem quem pode fazer ou não diriam: que eu não poderia, por mais que meu projeto tivesse enquadrado para ser feito porque seria meu primeiro filme, porque eu tenho que ter uma produtora pontuada pela Ancine, então já me excluía. Que democracia é essa? Porque eu estudei, tenho capacidade de fazer, mas eu não posso captar esse dinheiro para eu não estou apto por ser questões que eles inventaram.

Então eu já começo a separar. Na questão de espectador, que todo mundo é esse que Magno que diz que pode ter acesso? Se a gente não consegue ter internet dentro da favela, se a gente não tem ônibus para poder ir em Paciência. Hoje não tem mais cinema.... Está. Tem dentro do shopping, Mas Vou falar um pouquinho para trás, dentro do shopping de Santa Cruz não tinha cinema ali naquela área, de Campo Grande a Santa Cruz não tinha cinema para se assistir. Então que democracia é essa? Não tem cinema para assistir, dirá internet para aquela galera lá assistir. E hoje a maioria não tem essa internet para baixar e assistir um filme. Então é uma falsa democratização de cinema que faz o recorte dessas pessoas. Então quando se faz um recorte, aí cabe eu analisar aquela experiência: Ah, hoje eu consigo assistir um filme na internet, legal. Mas eu te mostro um monte de pessoa e aa Carla nessa pesquisa vai chegar, eu posso mandar um link par ao aluno e ele me dizer: não consigo assistir não, que a minha internet aqui só consigo mandar mensagens no Whats zap, não consigo assistir um filme sem travar. Eu tenho aluno, hoje eu posso chamar ele fazer um cinema, e isso está totalmente fora da realidade dele. Vamos fazer um cinema? Na cabeça dele, ele não consegue. De 2012 para trás, até então quando o Cinerua existiu em Paciência, quando eu falava em fazer um filme. Hoje esses jovens entendem o que é fazer um filme, fazer cinema. Mas antes eles ficavam sem entender para eu fazer cinema eles tinham que ver cinema, eles não se viam construindo isso. Essa indústria da democratização de fazer cinema. Por que o tempo todo é dito para a gente de que não é para a gente fazer. Quando surgiu o “boom” de periferia de cineasta, foi por causa dessa digitalização, que até como celular a gente gravou. Porra, a gente tem conteúdo, a gente tem história, tanto é que o “7 minutos” foi o curta que ganhou o Festival do Rio, filmado num celular, de meu xará periférico, todo mundo hoje conhece o Jonathan, todo mundo conhece o produtor, mas ninguém conhece ou poucos conhecem o Paulo Silva, que é o autor do filme. Que democratização é essa? É incógnita muito grande. Por isso meu desejo de me tornar diretor, de lutar como protagonistas, de sair desse lugar subalterno dentro do cinema e ocupar o lugar de elite desse cinema. Cadê as mulheres negras dirigindo, cadê os homens negros dirigindo. Então é uma democratização, e a gente precisa aprofundar esse.... Me orgulhar e debater sobre isso sabe? Não sei se existe essa democratização ou para quem é essa democratização. Esse é o meu olhar, respeitando toda a visão e a percepção do Magno.. Acho importante esse movimento de cinema independente, sempre existiu, cinema de periferia, cinema de favela sempre existiu. E cada vez vou potencializar meu jovem, pegar o celular saber escrever e tal. Mas dinheiro é poder. Eu quero poder e fazer filme onde eu possa atingir um número maior de público. E a minha luta é captar dinheiro digno, dinheiro público e digno. Dão muito valor ao cinema de periferia se nós ficarmos ali, continuarmos naquele nicho, mas se nos produtores atores de favela, quiser alcançar aquele nível ali, aí a gente já começa a incomodar, já começam a vim barreiras. Então a partir de agora, espero mais me profissionalizar para entrar nesse sistema. (Gomes, 5/10/2020)

6. Paulo Silva

Figura 27 – “7 minutos”



Fonte: A autora, 2021.

“Você ter uma ideia, não significa que você tem um filme... Quando você tem o roteiro às vezes você não tem o filme propriamente dito na tua mão. Você tem um guia por onde você vai percorrer, caminhar ao longo da tua ideia”
(Silva, 21/09/2020)

Desde de 1980, eu e Júlio descobrimos que já gostávamos de cinema, eu já tinha minha predileção, por isso. Aí nos juntamos para não ficarmos solitários, depois descobrimos mais uns doze. Mas começamos solitariamente (Silva, 21/09/2020). Em 2006 ele resolve fazer o curso de cinema do Cinema Nosso, onde fiz seu primeiro curta independente, “O jogo de damas”. Paulo Silva foi parceiro cinematográfico de Júlio Peclý, que morreu em janeiro de 2015, após sofrer uma parada cardiorrespiratória; ao qual ele homenageia com a produção de um livro sobre a biografia do amigo Os dois cresceram na mesma rua, a Travessa do Coentro, na Cidade de Deus, onde compartilhavam o sonho de infância que parecia impossível se realizar: fazer cinema em uma comunidade carioca: “Nós éramos os malucos que queriam fazer filmes” (Silva, 21/09/2020). Hoje, os amigos quarentões podem dizer que chegaram lá. “Vivemos e sobrevivemos do audiovisual”, fala Paulo, que até 2003 colecionava ocupações na carteira de trabalho. “Fui feirante, bancário, piscineiro, peão de obra, enfim, fiz tudo que um favelado típico faz. Depois que entrei no mundo da sétima arte, encontrei minha verdadeira vocação e já até consegui comprar minha casa própria”.

“7 minutos”

Trata-se de uma história da morte de um traficante em 17 minutos, mas uma história de que o crime não compensa. O filme se passa durante o processo da morte, mas foi adaptado para

o roteiro, não há glória no crime; esse é o mote principal do filme. E para viabilizá-lo por sugestão do Cavi Borges solucionou por motivo de custo e de duração que seria em 7 minutos. O Cavi pensou em fazer em plano sequência, até que o Julio Pecly sugeriu um a subjetiva. Estes cineastas dividem a produção da obra, como uma coragem coletiva, mais os atores fizeram essa obra a ser uma produção coletiva. Paulo Silva comenta sobre como foi o processo de familiarização com o cinema e como aconteceu a sua contribuição para o Cinema independente:

Os processos do áudio visual, e não só, os processos artísticos dentro de uma comunidade há muito tempo.... Dentro das comunidades sempre houve grupos artísticos; seja de música seja de teatro. Em 2002 com advento de “cidade de Deus, que é um start, é um filme que coloca a comunidade não só como pano de fundo, mas como protagonista de uma história, e que começa a fazer.... Eu estou falando isso por causa do processo da Cidade de Deus. Eles começaram a escolher atores na comunidade. A importância do Nós do Morro é muito grande, mas eles foram em outra comunidade. O Leandro Firmino, o Zé pequeno, que é o eu vizinho lá na Cidade de Deus, Houve uma toda organização para escolher, Luciano Vidigal sabe desse processo foi ele que participou. Em várias comunidades foram feitas esse processo de tirar pessoas de dentro da comunidade, que tinham um cunho artístico, que tinham uma vontade artística. E a partir desse filme é que começam a surgir os filmes que é de áudio visual na verdade. O “Boca de filme” que é o coletivo que tanto Júlio quanto eu fizemos parte, é o coletivo da Cidade de Deus; mas tinha outros coletivos na zona Oeste: Em Campo grande, Santa Cruz.... Já tinha gente que fazia filmes em VHS. O Yuka falou para a gente sobre um rapaz que tinha uma locadora, também tinha locadora igual Cavi, lá em Campo Grande. Ele fazia filmes e botava efeitos especiais. Os filmes dele, ele não tinha uma formação eram muito voltados para os americanos. Ele fez o mortal combate dentro da comunidade. Foram surgindo grupos, esse pessoal que estava sozinho isolado querendo fazer áudio visual como eu, como o Júlio que já tínhamos, entre 8 e 12 anos, tínhamos vontade em ter participação no cinema, de fazer, de conhecer e construir. Passamos a nossa vida em comunidade ouvindo que não podia: Você não pode, você não é rico, quem faz cinema é rico, só quem faz cinema é rico, você não vai fazer cinema nunca.... Fizemos o curso de formação... Quando estourou o “7 minutos” e começamos a viajar o Brasil a fora, correndo esses festivais, e aí nós passamos a ser os malucos que faziam o filme. Nós somos os Malucos que queriam fazer filme, passamos a ser os malucos que faziam. A gente nunca aceitou. A gente foi lá e fez. A gente demorou, tivemos um processo longo para enfrentar e enfrentamos. Mas chegamos lá, fizemos o que tinha para fazer.... Esses coletivos estavam aí, e a importância deles par ao cinema independente é muito maior. Quando começou o cinema de periferia que muita gente não acreditou. Esse processo a partir de 2002 foi um grito de liberdade, foi mais fácil fazê-lo como tê-lo. As pessoas que faziam foram aparecendo, os coletivos foram aparecendo.... (Silva, 21/09/2020).

Sobre esse cinema relacional com vocação em ser protagonista e a própria história do cinema nacional ele descreve e soma a nossa experiência:

Essa questão do protagonismo primeiro vem da vontade de fazer: Eu vou fazer, eu quero fazer. Porque comigo foi assim. Eu quero fazer cinema, como é que é isso, como é que eu faço? O que é o cinema? Eu fui estudar para saber o que que é isso. De que forma é isso? Eu tinha um livro que se perdeu na enchente em 2009, que era justamente a história do cinema do brasileiro. Era um livro com mais de 800 páginas. Li e reli para entender o que eu é aquilo dentro do meu país primeiro. O que era isso, como desbravava isso? O que é a História desse protagonismo do cinema nacional? que é a primeira história de protagonismo que você tem que entender. O protagonismo que você tem que entender é como o cinema brasileiro, ele é assim essa fênix que desaparece e reaparece, some e destroem ele outra vez, e ele reaparece de novo, e sempre tem alguém na resistência. Aí você vê que é o momento e a oportunidade de você virar um protagonista desse elemento. Dentro do cinema novo tinha pornochanchada. Que não fazia parte do cinema novo, mas era o elemento em que as pessoas ganhavam seu dinheiro, se desenvolviam, cada um tinha como fazer; e existia toda uma indústria... e tudo isso faz parte do protagonismo. A primeira coisa é você quer fazer, isso aconteceu comigo, de eu querer, mas não saber como fazer; também existem aquelas pessoas que te desmotivam, ficam jogando o time contra, que coisa doida! E o tempo vai passando, você vai se envolver com isso, surge a hora, em que você vai partir para o protagonismo. É muito importante a gente entender também que dentro desse processo, inclusive dentro desse processo, desse protagonismo: Você não faz nada sozinho, cinema é uma arte

que você faz coletivamente. É uma arte pensada isoladamente, por que eu tenho a ideia, história, escrevo o roteiro, mas sozinho eu não tenho ninguém, eu preciso do coletivo para poder fazer. E isso responde a sua pergunta de antes: Como o pessoal da zona sul vem encontrar o pessoal da zona norte e da zona oeste, dentro das comunidades? Assim como o Cavi Borges por exemplo. Está dentro do Nós do morro, depois se envolveu com o pessoal da cidade de Deus, depois tem a Rocinha e outras comunidades por aí a fora. Esse pessoal da zona Sul sabe que não se faz nada sozinho, eles já fazem cinema, eles sabem e conhecem. Então, os equipamentos vinham às vezes da zona Sul, de pessoas, amigos estudantes, da Puc, da Estácio, de outras faculdades de cinema, da Facha por exemplo, e aí essas coisas foram se encaixando. Cada um é protagonista da sua própria história. Cada um vive seu próprio roteiro, claro que existe ali um pouquinho de magia, assim como os 17 minutos não pode ser, pode ser 7, existe um pouquinho de magia. As pessoas relacionando com seu protagonismo: Fernando Barcellos falou que eu era famoso, “Deus me livre, ser famoso, que nada”. Conheço pessoas que queriam ser como tu mas elas não têm a disposição de passar o que você passou, e chegar onde você chegou, é tudo um processo... A arte vai exigir condições para você poder exercê-la. Eu escrevo sobre várias coisas, mas eu sempre volto para esse protagonismo de escrever coisas da favela. Se eu não passar o que passa a minha gente, eu vou ser um protagonismo falso. Hoje eu vi a matéria de um projeto de filme de pandemia, onde se faziam o set improvisado. Isso a gente já faz desde 2002, hoje na pandemia a gente está descobrindo isso, quem é cinema de comunidade, independente e de periferia sabe disso. (Silva, 21/09/2020).

7. Marcelo Gularte e Carlos Maia

Figura 28 – O cinema na Zona Oeste por eles



Fonte: A autora, 2021.

“Eu quis mesmo é falar do povo não falado, dos frequentadores que eram marginalizados, esse é o público que compõe o meu trabalho, as pessoas, principalmente desconhecidas...É um compromisso que tenho porque é a minha história também.” (Gularte,2019)

Marcelo Gularte entrou para o RankBrasil em 2014, desta vez com o recorde de maior livro de romance no país, em número de páginas escritas, no livro “A Lenda do Funk Carioca” que possui 1.177 laudas. Nascido no bairro de Madureira, no Rio (RJ), e criado em Madureira enquanto criança, o autor, nos inícios do ano 2000, vive até hoje sua missão de tornar possível a arte e a cultura na cidade do Rio de Janeiro, trazendo em evidência o bairro onde mora: Realengo, zona oeste. Estudou e morou na zona sul, fez todo um percurso pelas belas artes, entre o teatro, música, escultura e em psicanálise ele atua e também atende. Essa sua busca pela formação fez parte da preocupação de seus pais, de sua origem humilde, e como grande objetivo de ampliar seu campo de atuação. Fez várias graduações História, musicoterapia, psicanálise, mas concluiu a de psicologia. Muito generoso em contribuir com projetos pessoais e autorais na busca criar um diálogo e formar parcerias para tornar possível as realizações e transformações da própria sociedade.

“A História De Um Silva”, Mc Magalhães, Uma Lenda Viva Do Funk (O Filme), “Mc Magalhães, Uma Lenda Viva Do Funk”, “O Samba Do Desterro”, “Ocupação”, “Loucura Suburbana – Bloco Carnavalesco”, “Bangu Território Em Transição” são os títulos que compõem esse artista multifacetado que busca a conexão com a cultura popular, que por ele vem de sua experiência em trabalhar nas feiras com seus pais.

Carlos Maia é ator, dançarino e cineasta. Em sua graduação em Comunicação social fez um documentário como conclusão do curso, “Estação Realengo” (2008), que era uma forma de apresentar seu bairro para jovens cariocas da zona sul que não conheciam. Este ele se orgulha

por ter exibido em mostras e estação comunitárias de tv, em cinemas de circuitos tradicionais, festivais e o CCBB, o que lhe causa grande alegria e orgulho; e desejo de continuar a produzir, “a ter fome de fazer mais e mais vídeos” (Maia, 14/07/2021). “O que você tem na cabeça” (2010), queria falar da forma diversificada de construir a identidade. Em “Planeta Bangu” (2021), filmado em casa, no quintal, no trem, tudo com pouco recurso e de forma muito artesanal, segundo ele, mas está percorrendo vários festivais.

“A História de um Silva” (2019)

Você certamente já cantou “Era só mais um Silva, que a estrela não brilha...”. Há mais de 20 anos, ele vem fazendo sucesso pelas pistas do país e do mundo. A música que recebe esse nome e conta uma história que age como representação e marca o imaginário de muitos na década de 80. Marcelo faz parceria como Cinemão e traz a nossa memória a história do autor da música: Mc Bob Run. O filme termina por ser um memorial da cultura suburbana: Conta a história de Bob Rum, desde de a infância, a descoberta da música, e a carreira entre os altos e baixos, e os desafios da profissão. Em 2020, apesar da crise provocada pela pandemia da Covid-19, teve o seu documentário “Bob Rum – A história de um Silva” lançado na plataforma Amazon, mais um passo para a distribuição do filme para o Brasil e o mundo. A produção teve o apoio da SECEC-RJ através do edital Favela Criativa, em 2015. Eu estive no lançamento, as fotos estão nos apêndices. Marcelo foi um grande colaborador nesta pesquisa.

Assim na live do dia 14/07/2021 o diálogo entre Carlos Maia e Marcelo Gularte sobre a forma singular do cinema na zona Oeste, formou-se justamente esse conteúdo que problematiza a ação dos signos a maneira que acontecem, entre lugares, entre sentidos, entre relações.

A gente tem que pensar o seguinte: A mesma forma que Hollywood estabeleceu o conceito de cinema, aqui no Brasil a telenovela ocupou esse lugar no imaginário popular. Então todo o movimento que faz o áudio visual, a gente tem que ter em mente que as pessoas já têm um conceito pré-estabelecido. Seja por Hollywood, ou seja, pelas emissoras que fazem novelas. Então a pessoa já tem esse olhar acostumado com aqueles tipos de produção. Quando a gente entra no nosso fazer, por mais que a gente tenha recurso ou não a gente está fazendo um outro tipo de linguagem. É uma outra estética. Por que o Marcelo vai trazer toda a experiência dele que passou da zona sul ou não. Eu vou trazer a minha vivência de andar pelo centro da cidade, pela zona norte e a zona oeste. E a produção do mercado, a produção midiática, ela é feita muito em cima do que a audiência quer, do que a audiência precisa. Os filmes Marvel, o filme dos super-heróis, porquê? Por que há vinte anos foi lançado o filme do “X Man” deu certo e está aí até hoje. A tendência do...é, ter planos que deu certo, e os caras já sabem o que vão fazer até 2029, já saber que vão fazer filmes. Como as redes das grandes emissoras fazem com a novela, eles já sabem qual novela querem fazer, não vamos ficar fazendo marketing aqui. Mas o nosso trabalho já a gente está em outra linha, né. Ao mesmo tempo que a gente não está tão preocupado com Ibope ou audiência; e com o público. Já tem olhar da sensibilidade, que a gente tem um tempo maior de produção, um tempo maior para filmar, não é o tempo que está ali cronometrado. Claro a gente em um tempo para filmar, tem custo, tem uma demanda, mas não é o ritmo da indústria, não é o tempo industrial de Hollywood ou o tempo das telenovelas. Isso por si só traz um outro tipo de olhar, não que o de lá não seja humano. Mas a gente traz um outro tipo de humanidade, a gente traz um outro tipo de perspectiva. E eu minhas influências acabam indo comigo né? Eu fiz palhaçaria na fundição progresso. E uma coisa que a gente aprende na palhaçaria, e uma condição de você se tornar palhaço: É você se reconhecer perdedor. Por que quando você se reconhece perdedor, você já não tem mais nada a perder, e você já está numa outra lógica, você já está numa outra vivência, você já está gerando outro fazer artístico, que não é o fazer artístico do poder. A gente não está vinculado ao poder estabelecido, então a gente pode tudo. A gente pode manifestar os afetos, a gente pode manifestar sonhos, inconscientes das pessoas. Enquanto realizador o maior prêmio, o maior prazer que eu tenho é quando as pessoas se emocionam com uma coisa que eu fiz. Como foi com Realengo, “Estação Realengo”. Maior satisfação para mim foi ver a galera assistindo ele projetado na praça COABH, a galera tomava a cervejinha ali, passava para lá e para cá, parava olhava o filme, isso aí não tem preço. Porque atingiu quem tinha que atingir que é o povo ali, o morador. E foi o último que foi atingido ali, a galera na rua viu o que foi passado” (Maia, 14/07/2021).

Sobre a sua necessidade de ampliação de campo de trabalho ele falou sobre as pessoas como Walter Lima Junior, e Jofre Soares que serviram de escolas para sua formação entre elas a instituição Darcy Ribeiro, mas narrou como ele se alimentou dessas pessoas nobres de cinema. Entre uma das histórias de superação destaca-se:

___ *“...Na hora o orçamento foi pouco: Eu tive que filmar, entrevistar e fazer tudo ao mesmo tempo, a montagem entreguei para uma amiga minha. Foi um trabalho mesmo, mesmo tendo grana foi um cinema de guerrilha até mais que os outros. Mais recentemente eu fiz o “Planeta Bangu”, foi um trabalho sobre encomenda para uma mostra festival literário ano passado, uma ficção eu considero a um vídeo experimental, mas ele deu tão certo que ele foi para outras mostras, mas ele deu tão certo que foi para outras mostras esse ano, foi para alguns festivais concorrer, então esses trabalhos me dão muita satisfação porque é feito tudo de forma artesanal, eu na estação do trem, eu dentro do trem, filmei dentro do quarto, eu no meu quintal, e com pouco recurso. É muito bacana quando isso começa a atingir pessoas, pessoas se sensibilizam. Isso não tem preço. (Maia, 14/07/2021).*

Eu participei na novela “Caminho das Índias”, ali eu aprendi uma coisa que sempre faço no set de gravação. Eu chego e procuro ficar inteirado de tudo assim. Eu vou gravar uma cena, sempre quando termina eu peço para o diretor do set, se eu posso ficar ali, fico até a noite olhando tudo gravação, vendo como as pessoas filmam usam o carrinho, trilho, aquilo tudo, porquê? Porque lá no PROJAC eles têm um recurso infinito né? Por assim dizer muita grana ali. Quando eu vou fazer os meus trabalhos e meus filmes. Eu não vou ter aquele recurso, mas o que eu vi ali me ajuda e me alimenta a criatividade. Eu não tenho carrinho, mas seu tiver uma câmera de mão e colocar dentro do carrinho e ir empurrando já pode fazer o efeito legal ou numa bicicleta com um a câmera. A gente tem que ser bem criativo, você bem sabe disso. A gente não tem recurso, mas tem criatividade. Vai dando a nossa cara e a nossa identidade ao projeto, ao trabalho. Por que tem que ficar bom para a gente em primeiro lugar, e ser uma coisa agradável para o público ver, então é isso (Maia, em 14/0//2021).

Marcelo Gularte em sua fala, se preocupa em complementar essa definição e esse campo de atuação desses artistas. Que nessa pesquisa recebem um recorte, mas interagem como imaginários e representações que nos serve também de campo de estudo por serem exemplares de projetos de autonomia por flexibilidade crítica:

___ *Deixa eu pegar um gancho, em 2012 eu estava editando o Mac Magalhães em “La Pillar”, lá na Barra da Tijuca, quando eu encontrei Mariana Campos, que é sobrinha de Luiz Pillar, a gente estava conversando, aí nisso surgiu, quando eu disse que era de Realengo, ela falou de algumas pessoas e ela lembrou de você. Ah você conhece o Maia? Eu já te conhecia de passagem, (...) Nessa coisa toda eu não te conhecia pessoalmente, mas eu achei de suma importância não deixar de falar de sua trajetória na Darcy Ribeiro, porque o tema dessa live é por ele, por eles, mas a gente está aqui nessa condição de cineasta, mas brasileiro para sobreviver nessa coisa de produção artística e cultural ele precisa jogar nas onze. A gente está aqui como exemplo disso, você tem essa ampla atuação no campo da cultura, vive dessa produção assim como eu! (...) A minha formação passa por isso também... E trabalho com essa produção. A gente está aqui porque, a gente sabe que o cinema de zona oeste ou na zona oeste, é uma provocação estética. Esse trabalho da Carla é muito importante; é muito rico, é riquíssimo, porque ela traz uma reflexão! Na verdade, ela traz uma reflexão sobre, como é possivelmente, como é, e se existe uma distinção. A gente fala de cinema de zona Oeste como se fosse homogênea, mas não é. Na verdade ela é um território imenso que se divide, quando a gente fala de zona oeste, a gente está falando de um território que e divide que vai de Deodoro a Santa Cruz, mesmo que extrapole Sepetiba e tudo mais, Como território, se a zona oeste é um território, uma parte, de maior glamour, no sentido de maior orçamento, mas a gente está falando de um território de maior pobreza, mas também não caberia. A gente está falando de um território, de um lugar, onde o deslocamento é muito sensível, onde a circulação é muito estigmatizada, tanto que você falou das pessoas que tinham tanto de um lado quanto de outro, como alguém percorrer um o absurdo por esse deslocamento. A gente está falando em todo lugar existe periferia, sem acesso monetário e buscam seus recursos como realizador. O que se tem feito na zona oeste é o que se tem feito na zona sul, na baixada fluminense, é feito em todo lugar. Então esse cinema de*

Zona Oeste, eu inicialmente fiquei com alguma dificuldade para assimilar, pensei que seria um território isolado. Mas como a pesquisa obriga o estudioso traçar uma meta e uma linha limítrofe, eu acho tem que entender isso. Então foi uma grande provocação, e acho muito interessante, agora eu acho que não há diferença; mantendo as particularidades que existem em cada lugar. Se você for par França, mas a França não tudo igual, se você está na França, mas a França não é Paris, se você for ao EUA, mas os EUA não New York, isso estou falando do senso comum. Então a zona oeste não é homogênea, então a zona oeste é um território ainda muito desconhecido de sua produção, mesmo querendo promover um mapa, ainda existe muitas lacunas. Por exemplo: Luiz Antônio Pillar ele é o cara historicamente de Padre Miguel, que de repente entrou num circuito, e foi para um outro hemisfério, e levou a periferia para outro patamar, ele promoveu um deslocamento do conceito de periferia para um outro ponto de vista, como ele mesmo diz: antes da favela entrar na moda, um tempo que ele saía de Padre Miguel para ir para uni rio. Está se falando antes de anos 80 e 90, uma época difícilíssima. Então o que acontece é o seguinte A produção da zona oeste é difícil, a gente de fato saber a dimensão, porque ela é muito maior que a nossa capacidade de represá-la! (Gularte, 14/07/2021).

Marcelo Gularte acrescenta a sua experiência no fazer filmes como um cuidado reflexivo sobre a proposição encontrada na obra de Waldir de Onofre, como um território de reflexão, e exemplar e fonte para outros cineastas. Atravessamento de tempos:

_____ Produzir um deslocamento de ponto de vista, a gente tem uma produção interessante independente nos anos 70 que é o movimento negro unificado. E aí a gente tem o nosso grande mestre, que aqui é, “As aventuras amorosas de um padeiro”. Quando o Black Rio está acontecendo, surge essa produção cinematográfica, que valoriza a zona Oeste, isto é um marco também... O Waldir não estava aquele filme para Campo Grande. Ele usou o cenário, sabe que é Campo Grande, quem é de Campo Grande daquela época. O que quero dizer é o seguinte: Ele valorizou o território dele, claro que ele valorizou o território dele; muito importante, mas o que estou falando, é que quando ele ambienta um filme emblemático como esse no auge do movimento negro, unificado, a Black Rio, quando ele leva esse filme para a Zona Oeste, ele está valorizando território, mas não necessariamente ele está fazendo um discurso de que existe naquele território alguma coisa de especial e único, que em outro lugar não tem. Sabe porquê? É o seguinte em cada lugar tem sua peculiaridade, cada lugar tem particularidade, cada lugar tem a sua dimensão histórica. Eu acho que a gente tem que entender que um lugar não é mais do que o outro, cada lugar tem a sua dimensão histórica e cultural, por que cultura é justamente isso a preservação de costumes hábitos, tradições. Então cada lugar tem as suas peculiaridades. Quando ele faz o filme ambientado... Por exemplo, quando eu fiz “Bangu território de transição”, fiz para um edital com objetivo de criar diálogos entre comunidades historicamente rivais, quando eu fiz o filme eu quis promover reflexão sobre esse bairro desconhecido, mas eu não fiz um film ufanista, aquele cara que só vive em função do bairro onde mora e valorizar em extremo. Tenho um cuidado reflexivo com isso! Quando eu faço “Terras Realengas”... Eu busco reflexões sensíveis sobre a sociedade, que tem a ver com questões ligadas a discriminação, preconceito, diversos tipos de, né... a gente sabe. Então eu uso a linguagem cinematográfica como veículo e um meio de comunicação. O cinema não tem compromisso nenhum de dar conta dos diversos problemas, no entanto cinema é o que acaba promovendo isso. É a arte de um modo geral que nos leva pro esse outro lugar. Ela tem essa capacidade de produzir esse deslocamento de ponto de vista. Então, no entanto, O cinema pra mim é assim como a literatura, assim como o teatro, assim como a música é uma plataforma para se repensar a vida, pra gente criar proliferação de sentidos (GULARTE, 14/07/2021).

A complexidade da distribuição do capital desses cineastas distribuídos pelos bairros em contextos socioeconômicos diferentes são realmente o desafio que exige do realizador, artista e agenciador o tom crítico e rítmico para entender o esforço necessário, imaginativo e ficcional para produzir um jogo de consistência como parte e um projeto discursivo de intervenção cultural e político:

_____ O cinema é uma plataforma para repensar a vida, para a gente cria produção ou melhor para a gente criar proliferação de sentidos. Por que um único sentido já mostrou que é insuficiente, e a gente vive

realmente, e na produção da diversidade, a gente tem que respeitar que cada um tem sua particularidade (GULARTE, 14/07/2021). O cinema não se faz sozinho. É uma arte coletiva Eu particularmente não vejo assim não. Se não tiver a grana para pagar a galera, se não tiver o dinheiro do transporte, se não tiver, alguém se sacrifica, alguém banca por menor que seja. Tipo assim, você sabe. Não pode romantizar uma coisa que não é desse jeito. Olha só: Se o cara filma, se o cara edita, se o cara faz tudo que não é típico do cinema, mas a gente sabe que já existiu Charles Chaplin, a gente sabe que as pessoas são capazes de fazer. Eu sou uma pessoa que gosto de fazer um monte de coisas. Vou ser sincero: Não abro mão de fazer trabalho com profissionais que estejam ali no processo empenhado. Isso tem gasto e isso tem custo. Isso tem orçamento, entendeu? Então o que acontece: Não dá pra pensar que na camaradagem vai funcionar. Se o cara tiver um dia fazer um filme com você e no dia seguinte ele tiver uma agenda para fazer um profissional, um trabalho. Ele vai ser obrigado a fazer o trabalho dele no dia seguinte. E a falta de um componente desfalca o time. Cabe a mim dizer como funciona: Para eu fazer um filme com o Cinemão, alguém tem que botar o dinheiro, para eu fazer um filme com Cavi, alguém tem que botar dinheiro, relacionamento existe com todo mundo, todo mundo é parceiro (GULARTE, 14/07/2021).

Carlos Maia interagiu:

_____ Eu estava concluindo a fala eu ia chegar nessa parte do geracional, dessa coisa que você falou comunitária e tudo. Eu ia chega lá na relação, no relacional. O Marcelo levantou algo importantíssimo que é essa coisa que a gente tem, tem muito de querer ir fazendo, fazendo na camaradagem, mas tem um momento que a gente esbarra na questão mesmo de trabalho. A gente despende um tempo de trabalho e tem uma remuneração. É despesa que você tem com o deslocamento até o set, é a câmera é a luz, é o refletor, a gente até faz. Por exemplo os trabalhos que eu fiz: o “Estação Realengo” eu tive um aporte da faculdade com edição e câmera; o outro que eu fiz “O que você tem na cabeça” um emprestou a câmera e o outro editou, o outro emprestou a casa para fazer a gravação, usei o set de gravação no centro. Então teoricamente não gastei nada, gastei a bateria na época da câmera, ‘pilha essas coisas todas. Mas quando eu fui fazer meu primeiro longa remunerado eu senti um baque porque eu estava recebendo para fazer aquilo e era um dinheiro insuficiente, e eu via: Caraca! Eu preciso de câmera, preciso de editor, como era um momento que eu já tinha sendo pago para fazer um filme, foi um momento que eu não podia chamar par fazer na camaradagem. Foi até engraçado! Foi um momento que eu me ferre, me estrepei. Fui produtor, fui câmera tive que dividir com a produtora, tive que alugar isso e alugar aquilo. E quando fui ver quase que paguei para trabalhar! Mas foi uma experiência boa para eu ver como não é entrando na produção. Mas a gente tem um lado o comunitário ainda e por outro lado tem a questão importantíssimo que o Marcelo levantou que é o nosso grande erro da galera da arte é essa visão meio mambembe da arte. Ah a gente a gente senta ali, toma uma cervejinha, a gente escreve. Não é cinema, é qualquer arte precisa ter disciplina. Quando a produção é muito grande, vai chegar o momento que não pode fazer de graça. É disciplina de quartel, tem que chegar cedo, que é para ficar tarde, cada um na sua função. Existe, mas é difícil. Parou por conta disso. Conheço uma galera e começou de graça até que chegou que eles pararam, era de graça (MAIA, 14/07/2021).

Continua Marcelo Gularte:

_____ Entendi! Olha só eu vou dá um exemplo: Eu tô com 4 filmes para montar. Eu tô devendo uns 3 filmes que já fiz pra vender e não vendi nenhum. Se eu encontrar comum desses caras na rua, eles vão me pegar de tapa. Porque o cara faz o trabalho par receber depois, tinha a pessoa para comprar, mas com o cara com a crise, não tinha o dinheiro para comprar o filme, entendeu? E eu estou devendo. Então esse negócio de camaradagem e amigo, quando bota dinheiro é complicado. E as pessoas sobrevivem disso, e essas pessoas somos nós, eu vivo do meu trabalho, da minha criatividade, eu vivo da minha produção. Então é muito complicado. Eu tenho essa coisa de realizador, de ajudar e de fazer. Eu procuro essas pessoas também que tem essa, esse sentimento de franciscano..., mas a gente tem conta para pagar. Eu trabalho de graça no meu filme, porque eu acredito no meu trabalho, vou vender e vou pagar todo mundo. Eu não vou fazer um trabalho seu eu não conhecer a insegurança desse mercado, da impossibilidade que é a realidade. SE a pessoa dizer pode fazer o filme sem pagar o dinheiro antes. Eu já tive filme com contrato feito e na última hora mudar tudo, morrer uma pessoa, mudou tudo, não vou poder fazer (GULARTE, 14/07/2021)

8. André Sandino e Felipe Cataldo

Figura 29 – “Estrada”



Fonte: A autora, 2021.

Essas coisas dão gás muito grande para gente continuar.... Fazendo, e projetando ...grande motivação os acontecimentos, aos nossos trabalhos, dão maior motivação ao nosso trabalho. (Sandino 28/09/2020).

Eu lembro dessa sensação, que hoje eu sei a força dessa sensação: eu estava ouvindo a minha língua, vendo meus heróis na tela num processo imersivo experiência, e eu com 7 anos. Isso foi uma experiência muito forte vê esse filme: “O casamento dos trapalhões”. Foi uma experiência muito forte. Esse filme marcou minha vida. (Cataldo, 28/09/2020).

André Sandino:

Oficineiro de cineclube e colaborador do festival visões Periféricas é a descrição de seu currículo, cineclubista por formação e frequentador de vários cursos livres de áudio visual entre eles o Cinemaneiro no Rio de Janeiro. Exercer várias funções na produção de filmes o que lhe oferece uma forte experiência entre o fazer e o ser. Cofundou e coordenou diferentes cineclubes como: Cineclube Beco do Rato, Cine & Rock e Cineclube Gambiarra. E faz a “Casa do Sandino” seu campo de atuação. Onde a partir de um fazer, que ele nomeia como artesanal, um cinema potente e criativo. Reflexivo e deliberativo para despertar em nós parcerias e sensibilidades.

Felipe Cataldo:

Felipe Cataldo é diretor, roteirista, produtor, editor e professor de Cinema, além de poeta e fotógrafo e formado em jornalismo. Seu último filme “Benjamim Zambraia e o Autopanóptico” (2021) segue sua linha experimental e de preciosa pesquisa pela linguagem, onde ele seleciona arquivos e faz uma montagem seletiva a partir disso. Seu primeiro longa-metragem, com produção da Cavídeo, e é exibido na Mostra Paralela do quinquagésimo terceiro festival de Brasília também buscando circuitos e recebendo grande reconhecimento e de potencial artístico desse ser sensível e produtor. Dirigiu curtas-metragens selecionados para diversos festivais no Brasil e no exterior, alcançando alguns prêmios. Poeta e ainda fotógrafo autor do livro “22” (Editora Verve) com poemas e fotos em preto e branco de sua concepção. Atuou no espaço cultural sustentável Lata doída em Realengo, onde fizeram dois clips musicais “Chapeuzinho Verde na Mata Atlântica” e o “Funkeando pau de arara” somando ao trabalho de Roger Ferreira como professor e assim fortaleceu a prática do áudio visual na zona oeste. Dirigiu curtas-metragens, em sua maioria ficção-experimental, exibidos em festivais de cinema e eventos de arte em todo o mundo. Começou a viajar e a rodar com os filmes, e isso foi muito estimulante: Chegou ir a Londres por um filme feito em celular. “Monocelular” (2009) foi filmado em formato super-8 e desenvolvido em um laboratório doméstico usando processo cruzado e tonificação sobre nitrato de prata. O filme foi selecionado para o Cambridge International Film Festival em United Kingdom, onde Felipe Cataldo fez uma palestra no Murray Edwards College - University of Cambridge sobre seu esteta incomum, especialmente ligado às formas de manipulação do próprio celuloide, fazendo uma espécie de cinema-pictórico. O filme também foi selecionado para Festival des Cinémas Différents et Expérimentaux de Paris, Festival Itinerante de Curtas Latinos (vários países), Curta-8 – Festival Internacional de Super-8 do Brasil em Curitiba, Super-Off – Festival Internacional de Super-8 de São Paulo e CineMúsica – Festival de Cinema e Música de Conservatória. Dirigiu também a curta-metragem “Arraste a pessoa amada em três dias” (“Trago a pessoa amada em três dias”) em formato 16mm. O filme foi selecionado para Festival Internacional de Cinema de Jaipur (Índia), Curta Santos (competição de 16mm), MFL – Mostra do Filme Livre, Cineclubes Mate com Angu (Duque de Caxias), Jardim Suspenso no Morro da Babilônia (Rio de Janeiro) e Mostra de Curtas Cariocas em Natal He (“BENJAMIN, 2021). Recebia alunos no Cinema Nosso, onde ele foi professor durante anos, que vinham encaminhados pelo polo de áudio visual da Escola livre de cinema da baixada, criada por Marcus Faustine.

“Estrada”

Em “A torre” (2020), o que despertar atenção de Sandino é um prédio na vertical em meio a campo de construções de casas, chamou a tenção de Sandino em uma de suas viagens. Virou o personagem e tema em seu documentário assim chamado. O prédio erguido verticalmente, por isso aparece e se torna conhecido, pois de longe todos a veem, controla a visão e é controlada; narra. Desta maneira, Sandino faz seu dever de humano enquanto ser vivo do mundo e pertencente a ele, chama atenção ao aparecer e ao desaparecer como um evento primordial na demarcação da expectativa de vida e na experiência do tempo, como reivindicação ao direito de existir e ser relevante, para garantir a autonomia. Uma torre, uma construção é usada no filme como uma forma de interpretação sensível sobre a dimensão específica e humana.

Como em um exercício de olhar sobre a construção de relações entre mundos internos e externos, entre circunstâncias e aparências, percebe-se uma preocupação presente nos seus filmes. A busca de um sentido fica além do limite do que o próprio corpo significa, e utiliza como descrição temporal e historial, como um modo de velar e desvelar realidades. Em “Estrada” esse exercício de liberdade de criação, vem de uma aventura que brota do convite de dar aulas no interior, um exercício de parceria com Cataldo: Vamos fazer um roadmovie? A primeira cidade foi Dias D’Avilla, cidade de Salvador, lá gente descobriu que foi a cidade que Raul Seixas cresceu (Cataldo, 28/09/2020).

Cataldo faz sua apresentação já falando do que trata o filme que serve para chamar atenção de um Brasil profundo: Meninas que saem de casa novas para se unirem a uma relação matrimonial para saírem de casa, incentivadas pelos pais como se fosse uma boca a menos, como rota de fuga da pobreza. Na conversa com os autores tentei registrar o processo de criação que surge de autonomia reflexiva e deliberativa de ambos que se combinam em parcerias. Ficção ou documentário, o filme saía com uma linguagem de performance, mas não tem necessidade a se fechar a um conceito ou categoria. A sensibilidade é a marca.

“Sonhos de uma bicha Velha” (2020) –

Com o cartaz de Ana Moura e a foto de Paulo Cesar, “As canções de amor de uma bixa Velha”, participar de mostras e festivais e logo no início do lançamento ganhou na categoria de melhor documentário em mostra do cinema negro do Mato Grosso e no Cine Tamoios. Monólogo sobre um homem negro e homossexual diante da solidão e o envelhecimento.

“A Canção de Amor de Uma Bixa Velha” se passa num camarim e é como um álbum de retratos da vida de um personagem negro e homossexual, se defrontando com a chegada da velhice. Momentos de humor e reflexão se intercalam no roteiro, para destrinchar as emoções desse personagem que insiste em ter esperança. Essa é uma preocupação de Sandino, ressaltar o humano. As músicas que ouvia desde criança norteiam as lembranças desse personagem enquanto ele traça estratégias para viver num país, que tem as mais altas taxas de assassinatos de negros e homossexuais, uma forma de trazer em evidências as demandas da sociedade onde se encontra. O que mostra o domínio e a preocupação de explorar o seu ser histórico e social. A questão central da montagem é como usar as experiências do passado para tornar a sua existência mais digna e feliz. O curta metragem As Canções de Amor de Uma bixa Velha foi premiado como o melhor documentário nos dois festivais que participou.

Lembra Arendt (2000): "Estar vivo significa viver em um mundo que precede à própria chegada e que sobreviverá à própria partida". Para a autora, ser e aparecer coincide como ações de conhecer, reconhecer e reagir ante à pluralidade do mundo que se apresenta para ser julgada, pensada e manipulada pelos receptores e preceptores. Seres vivos usam o pensamento e a imaginação como mecanismos externos e representam, tornam presente o que estava ausente, como atividades estéticas que permitem um possível apaziguamento ou acirramento, como atividades espirituais básicas e autônomas. Apresentar a arte como forma de manifestação humana, e acontecimento que transcende essência no projeto, no sentido do viver a partir do uso dos espaços, é também uma forma de revelar e lidar com o mundo além de explicá-lo- se possível. Torna-se importante ter um cinema como arte, mecanismo ou como algo exterior que narre e represente o movimento de ocupação, e seus centros de controle, que a instituem e a legitimam ou não, como num jogo de lados entre versos e reversos, onde artista e público dialogam em busca de reconhecimento (Ivens, 2002).

FICHA TÉCNICA:

Texto e performance: Márcio Januário

Direção: Hugo Germano e Márcio Januário

Músico: Vitor Trope

Roteiro: Geovani Martins

Cenário e figurino: Márcio Januário

Locação: Núcleo de Teatro Musical Maria Lucia Priolli

Fotos: Paulo César

Produção de áudio visual: Isabela Reis

Produção Geral: Márcio Januário

Produção de imagem: Isabela Reis

Duração: aproximadamente 45 minutos

Em nosso papo veio caminhando e começamos a pensar os processos de criação de onde surgem, E sobre a importância as reflexões que o cinema dá:

É preciso ter o acesso a isso. Essas coisas não vêm pela TV. E agora vem muito menos porque as políticas públicas de acesso cessaram. Eu venho de uma geração que é 2004 e 2003. E eu começo a olhar de uma forma diferente para esse cinema em que tudo explode e brilha muito no colégio. Com um professor que foi levar umas coisas assim para incrementar a aula dele de geografia. E eu vou procurar esses lugares. Eu vou pra Botafogo ser voluntário no Festival do Rio, em 2003.

Interrompi ele imediatamente pois lembrava a teoria de Castoriadis em um movimento de identificação: “PROTAGONISMO, você sai e faz o movimento”. Continuou ele:

Minha mãe foi no colégio Estadual Estrela Matutina; e assinou a cartinha de liberação de uma semana minha do colégio. No dia a senhora falou: “A senhora tem certeza? - Tenho, ele quer, vai lá” ... Eu fiquei indo pra Botafogo e casa só com a passagem que eles davam e um lanche. Tinha uns afazeres lá, eu tinha um trabalho para fazer, e eu ficava assistindo a sessão de cinema no espaço de Botafogo, eu tinha passe livre; ali eu começo a consumir outros filmes. E eu começo a pirar. Por que eu fui assistir “O elefante”, de Gus Van Sant, um filme que marca muito a minha vida, 2003, Cataldo? 2003... Eu saio da sala e os outros monitores, eram todos os universitários da UFF. Eu fui comer um negócio, um Joelho e pensei: “Cara que filme chato, não acontece nada e demora”; e os monitores: “Que filme incrível!”. Eu fiquei olhando para aquilo e pensei: “Gente! Que gente doida”. Mas, entrei em outros filmes, fui entrando, saí mexido daquilo. Em 2004 passei pelo Cinemaneiro; em 2005 fui fazer aulas de curso de anime. Nesse processo de entender e pensar cinema, chega um dia que eu estou na FNAC, eu pego um DVD que era 50,00 e eu tinha 60,00 por mês e comprei o DVD que está até hoje. Final da história a linguagem que estava exposta ali não me encantou, mas eu fui

comprei o DVD e assisti e aquilo me encantou profundamente. Então são esses processos. Isso aconteceu porque eu estava naquela sala, naquele dia eu peguei. Eu assisti em casa e entendi tudo. Eu vi o caminho da história, a linguagem que estava posta ali que podia ter me encantado num momento e não me encantou. Porque são esses processos, eu levei um tempo levei mais de um ano, para aquilo fazer sentido para mim. Então esses processos de entendimento cultural e a descoberto do novo. Eles são demorados. Então é assim, é preciso que essas coisas existem, é preciso que você tenha um cineclube com 5 pessoas por sessão, mas que ele tenha condição de permanecer existindo, mesmo que só tenha que ser só 5 pessoas por sessão; que não tenha que bater uma meta de 100 pessoas. Que aquele cara que não vai ter que bater a meta 100 pessoas por sessão; ele vai botar o de “Pernas por ar”, porque já tem público, e a galera já está ligada. E se a galera quiser ver o filme brasileiro sabe que a galera vai escolher. Por que ele sabe que a galera quer rir, porque tenha a atriz lá famosa, não estou questionando a presença da atriz. Mas essa ideia dos acessos, a gente precisa trabalhar essa política dos acessos. E a zona oeste precisa muito disso. A cultura te liberta, te permite tornar-se protagonista, você não precisa se tornar um fazedor de música, de teatro de cinema de nada. Só o fato de você investigar essas coisas a gostar e consumir, você começa a gerar pensamentos sobre aquilo, que vão gerar outros pensamentos que vão termina, na política, na alimentação, como você se relaciona com as pessoas em casa, como você pensa os animais, se a você vai fazer uma horta, porque essas coisas te influenciam e fazem parte de um contexto. É a construção de uma recepção cultural do indivíduo, mas você precisa ter acesso é uma pluralidade cultural, até para você pode aceitar o outro. Cinema te proporciona você viver a experiência do outro sem passar por tudo que o outro passou. Então através do que eu vi, eu ouvi, eu imaginei como era a vida dessas meninas que acabou se relacionando com homens mais velhos; reproduzi da forma que compreendi. E acho que de alguma forma cheguei pertinho do entendimento de como é que elas se sentem o que é alguma coisa próxima, e isso também influencia a eu ver a minha vida. Cinema e arte geral te ensina a você ser Protagonista de sua própria história, e você começar a ser protagonista de sua própria história você influencia os outros.... Cada um funciona de um jeito, tem gente que pensa, tem gente que age. Quando você junta uma pessoa que pensa e a pessoa que age, você constrói uma terceira coisa que vai beneficiar mais gente para além dessas duas pessoas, então assim é o acesso ao bem cultural... A Cultura te bota abusado, fica mais ousado e provoca choque, as pessoas tem medo desse negócio (Sandino 28/09/2020).

Sobre processos de formação ele nos acrescenta a necessidade de investimento em tecnologia humana, em capital humano. Alerta como pode ser revolucionário um processo de integração entre as partes já os resultados são lentos e começa a aparecer de forma pequena em pequenos resultados. Então a ação de políticas educacionais e projetos fazem a diferença para ativar percepções:

A partir de 2002 tem o boom digital, tem o boom digital, mas se não tivesse política pública, para fomentar ação; e ação em periferia, ação em bairros afastados, não teria feito grande diferença. Por que a câmera ia continuar na mão dos periféricos. Por que se você não financia quem vai dar aula para sobreviver, por que muitos cineastas são de classe média, classe média alta. Então boa parte dessas pessoas com pensamentos mais progressistas, vai encontrar a possibilidade de fomento cultural um espaço de trabalho. Vai se desenvolver como cineasta produtor e através disso possibilitar a outras pessoas ter acesso a cultura que normalmente não tem. É fundamental as políticas para a cultura. (Sandino 28/09/2020).

9. Kaká Teixeira e Jessé Andarilho

Figura 30 – “Se segura malandro”



Fonte: A autora, 2021.

Pensa na máquina de escrever de antigamente que não dava para carregar para lugar nenhum, eu posso carregar meu celular para qualquer lugar, posso escrever na praia, no trem no ônibus, errei apago. É muito fácil. Na época da má quina de escrever como é que era, então assim. Eu sou um privilegiado escrever no celular, que é muito mais fácil do que escrever na máquina de escrever. Carolina de Jesus, Machado de Assis, Lima Barreto usavam o caderninho, é muito mais fácil no celular. Eu escrevo na nuvem, quando chego em casa já está no computador (Andarilho, 7/10/2020)

A gente queria contar, uma história, e isso é comum entre eu e o Jessé, a gente queria contar uma história, porque tem roteiros que tem história para pensar. Mas não. A gente quer histórias fáceis. Assistiu entendeu (Teixeira, 7/10/2020).

Kaká Teixeira

Formado em cinema, autor do Curta “Waldir Onofre em cena”, Kaká busca um diálogo com o símbolo local. Trabalhou nos estúdios da Globo, e se uniu a Jessé para trabalhar com o POCA, em busca de um ideal de fazer cinema.

Jessé Andarilho

Nasceu em 1981 e foi criado na favela de Antares, no Rio de Janeiro. Filho de vendedores ambulantes, trabalhou com diversas atividades na sua comunidade, até ler seu primeiro livro, aos 24 anos. Usou o bloco de notas do celular para contar histórias. Dessas anotações surgiu o romance *Fiel*, publicado pela Objetiva em 2014. Fundou o C.R.I.A., Centro Revolucionário de Inovação e Arte, e o Marginow, o próprio nome explica a proposta de dar visibilidade aos artistas da periferia. Margi de estar na margem e Now por se agora, trazer para o presente. Em 2019, publicou, pela Alfaguara, seu segundo romance, *Efetivo variável*.

“Xamã em Segura Malandro o Filme” (2020)

Desta forma, entende-se o surgimento dos personagens, das temáticas encontradas e abordadas nas produções filmicas que ora promovem uma aculturação e fornecem um hibridismo ora simplesmente repassam para a tela a potência do ser e do ente real como cópia mimética da vida dos bairros e subúrbios, e deixam evidências de um cinema alternativo e popular e independente; no filme “Xamã em Segura Malandro o Filme” (2020), da Marginow Filmes, POCA (Polo cinematográfico da comunidade de Antares), Kaká Teixeira relata um cotidiano na vida da comunidade de Antares, Santa Cruz. Atrás da cena que a pipa fica presa nos fios e causa um curto, impedindo que a favela tenha luz, deixando sem a barba do padrinho do casamento, pois barbeiro não podia ligar a máquina que não é de pilha. O artista brinca com a proposta de solução para o caos instaurado, mas não encerra com uma solução. Poetar como proposta do filme, faz pensar no direito ao sonho e no sentido de existência ante as dificuldades que precisam ser superadas. A pipa é o poético, que tem o poder de perturbar a normalidade (WERLE, 2011) e a mistura de personagens típicos da comunidade configura o enredo e o título da obra, a música como reflexão, como solução como verso, como a essência e a origem da obra.

Se para Mizoerf (2015) visualizar é produzir visualidade, é fazer os processos da história perceptíveis à autoridade; resulta o filme. O POCA foi pensado por seus realizadores, como autor, escritor e artista são como um guião do ato de olhar e de criar. E o desejo de levar arte a comunidade de antares vai sendo concretizado. Este vai ao encontro da construção de um novo paradigma e ao rompimento de outros, através do dispositivo cinema, e termina por colaborar para reverter o pensamento sobre a hegemonia de grandes estúdios. O desejo de causar impacto e gerar deslocamentos é importante demais para essa região. Kaká Teixeira e Jesse Andarilho concordam com essa forma de esperar através da participação do audiovisual; quem sabe sobreviver e profissionalizar do cinema. Simplesmente mostrar para essas pessoas que poderiam superar os desafios, foi para essas pessoas que justificam e movem a agenda desses senhores. Existe pessoas que nem nunca foram ao cinema.

Criam cinematografias locais em prol de um cinema regional imagem, de uma cultura local e própria (destaca-se esta força situacional capaz de promover cinema na A. Latina. Na verdade Jessé quer mostrar que antes do roteiro existiu um livro. Essa imagem faz surgir um movimento pela visão do outro, como apropriação, linguagem e representação, e por isso pensar longe: a Parceria encontradas nos dois. Um tinha a câmera e o outro ficou responsável pelo o áudio, não tinha grana, mas tinha amigos para pegar emprestado. Todo mundo fez tudo, carregou, limpou, por amor à arte. O resultado poderia ser melhor, se tivesse o recurso financeiro.

Analisada como uma rede, uma teia, em um esforço para perceber a tecnologia e a linguagem do cinema como caminho, para as ambiguidades contidas nas relações que exprimem a

trajetória dessa mostra serve como testemunha dos protagonismos, e lutas para conformação e potencialização de identidade social, assim como outros autores. É também, uma forma de preocupação de investigação de signos, como relato dos caminhos percorridos, ou como tentativa de saber esperar a duração do ato, e o além do que este expressa, para um determinado interesse, do ser, ou da pessoa. As amostras e os dados encontrados podem configurar as subjetividades em seus mundos e além destes. Comunicam uma memória local, produzem de arquivos, filmes, que passam a ser lugar de memórias, de mercados. Os alunos realizadores sinalizam sujeitos individuais e coletivos, e que através de outros circuitos cinematográficos, buscam o poder de fala sobre si e o que os cerca. Aproxima do processo criativo dos cineastas, e de suas obras. O cinema feito agora foi uma estratégia para eles poderem se inscrever em outros editais, para captarem mais recursos para fazer coisas maiores e coisas melhores. Conversamos um pouco sobre suas trajetórias Jessé Andarilho começou:

A ideia foi a seguinte tive o privilégio de conhecer o Kaká, que é um cara incrível, também morador de Campo Grande, E nessa troca de ideias surgiu o POCA- Polo Cinematográfico de Antares. E aí surgiu uma ideia de pegar contos que eu publiquei em livros, em antologia para transformar em roteiros e gravar curtas. Então eu escolhi “O segura Malandro’ e mostrei para ele. Kaká é um cara estudo, um cara dos canudos, um cara dos conhecimentos montou time pesados. Ele chamou Michel, chamou Renata de Lima, braba das artes. A gente teve a ideia de fazer, essa parada de nós por nós mesmos, a gente não tinha patrocínio, para fazer a gente fez com nossos equipamentos, metemos a mão na massa. A gente queria é mostra para aquela favela uma outra ótica, que sempre é mostrada pela ótica da violência, a ótica do tráfico, aí mostrei para o Kaká’ dá uma rota do filme (Andarilho,7/10/2020)

Kaká Teixeira narra o seu processo de formação de parcerias e a escolha por profissionais que garantiam um resultado de produção de arte.

Tenho coragem, mas não tenho dinheiro, mas na verdade a gente precisa de dinheiro para nada mesmo. Chamei meus amigos que são profissionais de cinema: Que foi a Renata para fazer a direção de arte. Eu falei não consigo fazer um filme se eu não tiver pelo menos uma direção de artes e uma direção de fotografia. Por que eu costumo dizer o seguinte depois que se estuda um pouquinho: Quanto mais você estuda você menos produz. Antes eu produzia qualquer coisa, tudo dava certo. Agora começa a achar dificuldade em qualquer coisa. Eu acho que o áudio não vai ficar bom, a luz não vai ficar legal. Eu começo a achar dificuldade em tudo. Então eu falei: Jessé eu acho que não vai ficar, vamos chamar uma galera, uns amigos que o cinema, você sabe que o cinema hoje ainda tem disso. Chamei Re lima, são inseridos no mercado, convencemos, tivemos que convencê-los da ideia, tivemos que convencê-los... Na verdade, eu não gosto de chamar profissionais, meus amigos para trabalhar sem cache. Todo profissional tem que receber. Eu não gosto de chamar. A gente está numa favela, numa comunidade que está com sede para fazer alguma coisa. Ai a gente vai de embebedando assim como o cinema novo, assim como o pós-guerra italiano era. Você vai buscando a cenário natural para poder fazer. Vamos lá no neorrealismo e fazer. Eu tinha o equipamento de vídeo e o Jessé tinha o equipamento de áudio, e nós tínhamos muita vontade. Então fomos fazer. (Teixeira, 7/10/2020)

E o Xamã?

___ *Eu conheço ele ante de ele ser o Xamã, Mc, Night Work, antigamente. Ele era um cara de batalha de rima aqui na zona Oeste. Eu gravei um vídeo de poesia com ele. Eu já era conhecido, depois que leu o meu livro Fiel, então é um cara do rap. Chamei ele para o filme, chamei ele para Rock in Rio, consegui botar ele para cantar no Rock in rio. Sugeri umas pautas na Globo. Então a gente tem um a parceria. Hoje se eu chamar, ele vai pela questão da amizade, da mesma forma que consegui chamar um cineasta, tipo Kaká para trocar uma ideia, da mesma forma você aprende a fazer Net Work, tem que fazer Net work. Eu não faço net work eu faço amizade, está ligado. É a partir das amizades que a gente consegue a aproveitar um do outro e*

também ceder a nossa disponibilidade. Tudo é uma troca na vida. (Andarilho,7/10/2020). O se segura malandro foi uma homenagem ao Bezerra de Araújo, “malandragem dá um tempo”, uma música como um colóquio popular, mas que resume um pouco da rotina da favela. Na verdade são 5 histórias que ainda vão ser gravados, linkados pela história da pipa: a pipa voou porque uns meninos tentaram botar ela pro alto, e os caras tentaram cortar ela, por isso a pipa voou; Todos os meninos foram atrás da pipa ele fiou sozinho; A terceira é essa contada no filme, a pipa agarrada no fio, e o fio atrapalhou o casamento que Toinho que não pega ninguém ia ser padrinho; A próxima história é o contexto da mulher que Toinho vai conhecer; e a última será o casamento. São curtas individuais que linkam um ao outro. Esse projeto ainda vai acontecer.

Uma das perguntas que fiz nas *lives*, parte metodológica dessa pesquisa, foi justamente sobre a democratização do cinema, e destaco a resposta de Jessé Andarilho e Kaká Teixeira no dia 07/10/2020:

___ Acho que é muita responsabilidade para nossa conta, né? Falta verba para pequenos produtores, se você for ver editais são sempre as mesmas equipes pegando a grana, e a gente tem que fazer na rataria, sem poder pagar nossos profissionais. A gente que a grana chegasse aos pequenos produtores, não é Kaká. Infelizmente, é uma panela muito fechada. Fazendo na correria como dinheiro de nosso bolso, isso aí não é o futuro que a gente quer para o cinema não. As pessoas vivem disso, que as pessoas possam viver do seu trabalho. E fazer do jeito que nós fizemos, a gente ficou louco para terminar o filme. A gente não pode fazer um filme desse todo ano, agora que passar o filme na favela todo mês é democratizar, não sei se é democratizar. Não sei o que é democracia, nunca vivi isso em meus 39 anos, A gente não sabe quem manda na cidade.

K: Eu acho que é basicamente isso mesmo, porque por mais que façamos nosso papel, esse papel não é nosso. Na verdade, a gente faz por partes. A gente atinge uma parcela, mas o Poder Público teria que fazer essa divisão, possibilitar o acesso à Arte, para que possa existir democracia, e que os profissionais artistas possam viver, não sobreviver, viver dignamente da Arte.

J: E acessar o dinheiro é uma burocracia grande, tem que ter uma produtora legalizada, mas ter uma é um custo muito alto, é um custo é um gasto. Isso não é pensado pra gente aqui da zona oeste que não tem recurso... Manter uma produtora, está pronta a concorrer os editais, essas coisas são muito caras. A realidade é muito doida, não é só pegar uma câmera e fazer, a gente faz porque gosta e quer fazer isso. Carla Regina a coisa é muito doida, é muito além que pegar uma câmera e vamos fazer. A gente quer fazer porque gosta disso. Não dá para viver fazendo isso o tempo inteiro, porque não dá é muito caro. Porque mesmo dizendo que nós gastamos, gastamos 800, 00; A gente não tem isso para gastar uma vez por mês. E não é só gastar Renata preparou o elenco, Kaká foi ver depois a pós e a edição. Mas tudo no seu tempo, está ligado. Mas não dá para fazer muito e o tempo todo. Não dá para romantizar, cair naquela questão de meritocracia. Não é eu sei, eu faço e eu posso. Eu não sei o que é democracia. A coisa é muito mais doida muito mais.

K: Aí entra em outras questões mais burocráticas. Você está com sua produtora você legaliza, e aí abre os editais. Você não pode participar porque é nível um, esse aqui é só para nível 2, esse aqui é só para nível 3. Entendeu; e os níveis vão subindo na medida que você vai exibindo o filme, então existe toda essa burocracia e a gente acaba desistindo. Costumo dizer que é muito fácil fazer cinema e televisão. Precisa ter dinheiro. Difícil eu vim da televisão, e vai fazer cinema, tudo que você precisa é só estalar os dedos. Vamos fazer cinema, aí você encontra essas dificuldades. Para você chegar na produção, pra você buscar o ator, a locação... Tudo tem uma burocracia, aí você acaba caindo na burocracia. Quanto mais você estuda menos você produz.

10. Rodrigo Felha

Figura 31 – “Favela gay”



Fonte: A autora, 2021.

“Eu por amar a questão do documentário, eu sempre busquei uma linha de montagem de raciocínio que seja de pouco fala e mais ação, porém a gente viu que poderia perder o impacto da fala. É um documentário, falado, mas você vê em tempo real a forma como a elas queriam se expor”. (Felha14/10/2020).

Morador da Cidade de Deus, zona oeste do Rio, tem 30 anos, Sua história com o áudio visual começou na Central Única das Favelas – CUFA (Cidade de Deus) Como um dos fundadores e coordenou o Núcleo de Audiovisual. Mas foi a filme Falcão - Meninos do tráfico que mudou a vida dele, na qual ele atuou como produtor e câmera, estimulando- o seu desejo ainda maior de seguir a carreira. Gradua-se em direção cinematográfica pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro, ao qual o acolheu com uma bolsa. No Cinco vezes favela ele foi codiretor do episódio Arroz com feijão, que compõe o longa– Agora por nós mesmos (2010), produzido por Carlos Diegues e Renata Almeida Magalhães. Foi esse filme escolhido para a Seleção Oficial do Festival de Cannes de 2010, ao qual cabe todo orgulho. O filme foi o grande vencedor do Festival de Paulínia de 2010, recebendo os prêmios de melhor filme ficção – pelo júri oficial e popular –, melhor atriz e ator coadjuvante, melhor roteiro, melhor trilha sonora e melhor montagem. Colocou esse menino da cidade de Deus no cenário e na vitrine nacional. A partir daí ele se organizar e realiza um outro documentário abordando a temática da homossexualidade nas favelas cariocas. Durante esse período, teve a oportunidade de participar de várias produções para TV e documentários.

No filme “5 x Pacificação” 2012 ele também assumiu o papel de personagem, além de diretor. Felha entre outros mostra a ocupação das comunidades pelas UPPs pode-se afirmar que o filme é o interlocutor da realidade atual. Fomenta investimentos, interesses, conforme uma lógica privada, pública ou autônoma, e como dimensão simbólica relata o para quê, para quem, ou por que as relações humanas ali estão inseridas. Contextualiza utopias e distopias, e serve de testemunho, de narração, como também funciona como proposta de se fazer e se conviver em outro modo de ser no século XXI. Amparo e suporte para questões decorrentes

de demandas de todas as áreas do conhecimento humano, com todas as suas complexidades, especificidades e singularidades de uma sociedade pós-iluminista, que questiona o peso dos direitos humanos. A narrativa exibida leva ao conhecimento o meio em que vive e a classe que representa, a consciência crítica da sociedade. Traz evidências dos processos políticos e cultural nacionais, dos processos de criação e democratização do imaginário em uma experiência coletiva (DE LUCA, 2009)

Rodrigo mostra em sua fala a percepção que ele tem sua trajetória, e como a representação que é atribuída a ele pode ser encarada. Ele como um jovem que veio da favela, levando toda sua bagagem e toda sua história de autonomia para o mundo; representação, representatividade e imaginário puxados para o presente para se conscientizar da importância de construção de um processo de subjetividade.

Todo seu processo de causa percepções e imaginários, assim como como constituiu sujeitos. Eis a que é importante entender como se deu:

Eu só vou pontuar aqui: A escola Darcy Ribeiro a qual eu consegui a bolsa, e eu só estudei lá porque consegui uma bolsa 100% e por conta da CUFA na época, e que me apoiou super bem. No primeiro dia de aula, o professor pediu para falar de onde veio, nome só para eu me ambientar; e eu só fui ter noção da local que eu estava nesse primeiro dia. Por que tinham dois franceses, tinham dois espanhóis, tinha ente do Espírito Santo, Brasília, São Paulo; e eu fui um dos últimos. Quando eu falei: eu sou Rodrigo, sou da Cidade de Deus, a turma toda olhou para trás porque eu era um corpo estranho. Não se ouvia falar de favelado estudar cinema; e ver o cinema como meio de transformação, o acesso ao cinema. Mas só que eu estava ali para provar ao contrário, e eu consegui ao longo dos dias dos meses que eu estive lá. Tanto que na semana seguinte o professor passou o exercício de câmera, e o único que sabia mexer na câmera era o favelado. Só para pontuar isso! Ir para Cannes, O Rodrigo Felha foi para Cannes e foi com uma tropa gigante de favela! Tinha gente do Vidigal, gente da Rocinha, gente do complexo da Maré, tinha gente de vários lugares do Rio de Janeiro. Isto foi um grande feito para o cinema Nacional. A gente estava lá como o cinema que diziam que era um cinema assistencialista não, porque o público Cannes é bem criterioso. Se ele não gostar existe a hipótese de você ser vaiado por exemplo e ao término da sessão, a gente bastante apreensivo, a gente foi por muito tempo aplaudido. A gente está lá, sabia que era uma responsabilidade gigantesca, mas era só mais um degrau. Eu não gosto de falar, eu não gosto de usar o termo a favela venceu. A favela venceu. Quando alguém posta isso: como assim? A favela tem que vencer todo dia, todo dia ele tem alguma coisa pra vencer. Eu acho que esse episódio de ir para Cannes e rodar o mundo.... Eu posso falar que sou um dos poucos brasileiros que conseguiu debater palestrar dentro da sede do New York Times e ainda assim eu não falo, eu não posso dizer que a favela venceu. É uma luta constante. Quando a pessoas após conquistar, depende que ela possa ter conseguido realizar uma meta. Mas favela venceu é uma coisa muito forte. Eu acho que você tem que se colocar como exemplo, tem que se colocar como jovem periférico, que está dando certo; acho que você tem que falar que tem um Iphone de última geração, que conseguiu comorar sua casa, acho que você tem que se mostrar o seu progresso e suas vitórias para que outras pessoas se espelhem, mas acho que isso não é a favela vencer. Eu acho que é bem diferente, é delicado, mas é uma questão minha, pessoal (Felha, 14/10/2020).

“Favela Gay”

O filme nasce durante a filmagem de um jogo de queimado, onde um grupo de pessoas acerta outro grupo de pessoas; em um determinado momento do jogo saíam as mulheres e entravam os gays. Um momento ápice do evento, que recebia Tati Quebra Barraco, mobilizava a atenção da cidade de Deus. Era o “gaymado”, um evento que chamou atenção do Rodrigo, que estava interessado em trazer em evidências essas pessoas e as suas condições sociais históricas: a condição social e histórica do gay e a sua relação de existência de estar na favela. Fez um comentário, apurou relatos comum edição e enviou a Cacá Diegues, que logo

em seguida incentivou e apoiou a iniciativa. A produtora “Luz Mágica” de Cacá e de Renata Almeida Magalhães Felha e mais o fundo setorial de 2017/2018 participaram apoiando em outro momento que o filme vira série; ainda assim ele relatou as dificuldades encontradas para obter patrocínio devido aos nomes fortes, impactantes e potentes, porém soava de forma negativa: Favela e o Gay, e a temática da homossexualidade em si. Entre esses apoios foi a janela para exibição no Canal Brasil. Em 2014 ganha o prêmio melhor filme documentário no Festival do Rio, um dos festivais mais importante do país, o que consagrou mais uma contemplação na trajetória de Rodrigo Felha. O filme disponibilizado na internet, vem sendo divulgado até por uma questão de importância e acessibilidade; hoje é uma série que foi exibida no canal Brasil, composta por entrevistas que ele fez com “pessoas maravilhosas” (Felha, 2021) por 5 estados brasileiros; histórias com pessoas singulares, mas com a mesma questão de fragilidade e complexidade. Rodrigo demonstra o cuidado e o respeito pelas pessoas que se doaram e expuseram como conteúdo do filme. É uma questão de afetividade! Algumas pessoas abriram-se para a sociedade, e assumiram os riscos e os frutos dessa posição de abertura que disponibilizaram as suas verdades, isso mostra como é uma questão delicada, que se aplica a dimensão do documentário.

A escolha do nome foi um assunto polêmico, mas valeu o pedido de repeteço da sessão. O nome favelado relacionado ao ser gay poderia ser confundido de uma forma submissa e preconceituosa, e não era objetivo de Felha:

____ *As pessoas se doaram, e não foi fácil elas se doarem. A Rafaella, por exemplo, que é uma moradora do Rio das Pedras, que é uma mulher trans, ela tinha um namorado na época, ó vou citar esse caso, e a família do namorado não sabiam que ela era trans. Saberiam a partir do filme. O namorado colocou ela na parede e pediu para ela escolher: ou era ele ou era o filme. Foi uma decisão muito corajosa e não por uma questão midiática, isso eu tenho certeza absoluta. Ela não escolheu o filme porque ia aparecer, não. O filme fez parte do processo da vida dela que ajudou ela a se colocar para o mundo, mas se colocar para o mundo politicamente. Não midiaticamente, para ganhar seguidor, que foi uma coisa que aconteceu. Foi uma coisa por saber da importância do seu relato que iria contribuir de verdade para muitas outras pessoas, e foi o que aconteceu. Do mesmo jeito que existiram pessoas que negaram: aceitaram e que depois ficaram com medo de expor, das consequências, que só elas sabem quais são. Eu nunca julguei, eu sempre entendi. As pessoas que aceitaram a participar do filme ficaram felizes e de fato se sentiram abraçadas, e se situaram de verdade. Por uma questão política a minha grande amiga Gilmará que é do movimento LGBT da Maré, ela é uma pessoa super política, ela quase não participou do filme, porque ela não aceitava o nome do filme: “Favela Gay”. Ela achava que tinha que ser “Favela LGBTQI+”, alguma coisa do tipo; e depois que falei com ela, conversei com ela que aquilo era apenas uma questão midiática, onde eu e as outras pessoas poderíamos estar colocando pensamentos a partir de convites e debates; a parte política poderia está sendo feita dessa forma. Ela aceitou, e depois isso foi concretizado e ela me agradeceu. Por uma questão midiática as pessoas lotaram a sala de cinema, por exemplo, pediram mais uma sessão no festival de cinema do Rio de Janeiro, onde o filme foi lançado com pessoas ficaram de fora, porque as pessoas queriam ver. “Favela Gay” a parte as pessoas não viam nada de mais, porque essas pessoas que diziam não ver nada de mais queriam ver o gay favelado e submisso, coitado e sofredor. Eu não coloquei isso no meu primeiro plano. Eu coloquei as pessoas na forma como elas se ofereceram para ser mostrada. E que não foi coitadinhas, e submissas. As pessoas que viram e não achavam nada demais queriam ver o estereótipo do gay favelado, que é o sofredor. Eu abri outra porta, isso incomodou. Ver a felicidade das pessoas, ver as pessoas sendo elas mesmas, isso incomoda um pouco. Isso não é uma coisa normativa na sociedade. E eu venho para falar que tem que ser. Mesmo com a luta e as incoerências que elas sofrem todos os dias, elas são seres incríveis e pessoas maravilhosas que merecem todo o nosso respeito e afeto. Então a questão midiática título do documentário foi algo real, “Favela Gay” é um chamado para o diálogo ao entendimento da pluralidade existente num território que carrega o estigma de poder está a margem, mas que por iniciativa e projeto de autonomia esses indivíduos poderiam ser representatividade de valor positivo da própria coragem de assumirem suas subjetividades. É um legado que o filme deixa: O desejo de poder assumir sua verdade como abertura e possibilidade de deslocamento que traz a transformação da sociedade. (Felha14/10/2020).*

11. Matheus e Thaís Gavi

Figura 32 – “Morador” e “Cidadão de bem”



Fonte: A autora, 2021.

“O cinema é uma libertação. Dá a liberdade de produzir o audiovisual como chave do inconsciente, para apresentar para a sociedade a nossa história. A gente aproveita para relatar o que vivemos aqui.”
(Brito, 19/10/2020).

“A gente não tem toda esta carga negativa que vocês tentam fazer eu ter. Morador é para dizer que a gente mora aqui, mas a gente não está condicionado entendeu” (Gavi, 19/10/2020).

Matheus Brito:

Formado em publicidade e propaganda; gestor do coletivo CDD em cena e foi ali que conheceu Gavi que ajudou e colaborou com nas produções do coletivo ambos formam parceria na produção e realização do projeto “Morador”, ao qual Matheus também participou. É coletivo de teatro, cinema e cineclube voltado para atuar dentro da Cidade de Deus. Ele ocupa as praças e interage com ações comunitárias. A cidade de Deus é Jacarepaguá, e é subdividida, onde se localiza o Complexo do Karate, eu faço no espaço Quilombo, na quadra do jardim do amanhã, e nos Canelinhas, que é um time de futebol. Denúncia o preconceito para inclusão no mercado de trabalho. Em seu filme “cidadão de bem” (2018) faz essa crítica a discriminação e o abuso de poder como jovem negro. E questiona quem é o cidadão com o poder de fala, de elaboração de argumento e de imaginação prática de uma saber fazer:

... Essa democratização que você fala é quando você dá um a luz a isso: olha, existe isso daqui. Esse nome cidadão de bem é o nome que é dado a quem está nos oprimindo. É aquele que estudou e venceu na vida. É a

meritocracia! Não existe meritocracia para o povo preto; a gente estudou, nós somos formados também, mas a gente não consegue vencer na vida só porque estudou. A gente precisa sim arrombar a porta. A gente precisa que um de nós que, se eu vencer eu preciso puxar Thais; se a Thais tiver uma oportunidade ela vem e me chama. A gente precisa disso de uma construção, que é uma construção quilombola, para gente vencer. A gente gosta de marcas e comprar boas coisas, a gente tem vontade de ter, é complicado ter um equipamento mais caro, por causa da grana. E como é essa democratização?” (Brito, 19/10/2020)

Ele responde e sugere:

Essa democratização deve acontecer através de leis que vai incentivar produtores pretos, produtores periféricos que vai produzir com alta qualidade, com equipamentos de alta qualidade. Não é crime a gente receber bem para a gente produzir bem o nosso conteúdo. A galera da zona Sul, eles fizeram com a máxima excelência. Agora a gente quer contar a nossa história também, a gente quer recontar a história do povo brasileiro. Mas para isso a gente precisa da grana sim para fazer com a aquela qualidade que o cinema nacional consegue fazer. E essa a democratização: o incentivo dos povos. Hoje nós não somos minoria, nós somos maiorias. A gente quer falar, a gente quer contar nossa história. Para isso a gente precisa de lei que nos ampare como artista periférico, preto para agente produzir nosso conteúdo de igual para igual. Porque se a gente esperar que uma grande mídia tente democratizar isso, ela não vai fazer isso a função é do estado, da galera da cultura. Mas a galera preta precisa produzir, mas a galera periférica precisa produzir também com qualidade. É assim que vai se dar a democratização através de leis de incentivos que vai se dar ao povo preto” (Brito, 19/10/2020)

Thais Gavi acrescenta:

“Eu e Matheus fomos uma reunião que mostrava uma estatística qual a região do Rio estava concentrado o investimento em cinema. Zona Norte e zona oeste nem precisa citar. Estava no mínimo no zero. Então a democratização que a gente faz parte, sinceramente eu não conheço. O Matheus trabalhou muito para ter o equipamento dele. Eu trabalhei meses para ter aminha câmera mais básica. Se a gente não tivesse trabalhado muito para ter o nosso equipamento e não metesse a cara a tapa para ir gravar nossos filmes não teria cinema a partir da gente. Não é que estou esperando o governo vim na minha porta e dizer: faça seu filme. A gente participou de edital, de pitting, ... (Gavi, 19/10/2020).

Matheus relata que seu filme vem de uma rotina instituída quando ocorre a presença da polícia e a forma de abordagem ao homem negro. Em nossa conversa concordamos com a importância de políticas públicas e investimento em educação, principalmente a construção de um lugar de falar da população preta:

A gente produz muito na zona oeste e a zona oeste não tem a devida atenção do poder público. A gente já está dentro da comunidade; o poder público abandonou ou não tem acesso a gente. Nós já estamos aqui, então investir em quem já produz arte e cultura dentro da comunidade é uma forma mais fácil de levar arte cultura para os jovens que consomem.... Virar uma referência positiva dentro da comunidade. A gente precisa inundar esse lugar de fala, e de representatividade preta. A estética preta como algo bacana, como algo legal. A gente quer está nesse lugar bacana. A gente precisa de fora da favela, e mudando a percepção (Brito, 19/10/2020).

Thaís Gavi:

Estudante de cinema na PUC, fez esse vídeo na conclusão do curso e é moradora da Cidade Deus. “Filha de projeto social” e defensora da cultura e arte desde de pequena; e acredita o projeto social como formação humana, como forma de ocupação do vazio do tempo da juventude. Atualmente busca outra faculdade. Desanimou-se e decidiu parar de filmar.

“Morador”

O filme mostra o choque de realidade que Gavi diz ter passado: Criada na cidade de Deus não percebia problemas, e sim afetos que a mobilizavam a conviver com as diversidades de moradores em sua comunidade e as diversidades de classes. Depois quando começou a frequentar outros bairros se entristeceu com a forma como percebia a Cidade de Deus. Queria a través do filme, e do cinema mudar a percepção negativa da realidade. Um dispositivo de propaganda para a união e o elo entre as pessoas. O cinema é uma libertação. É a forma de alterar o imaginário que Thais deseja suplantam, uma forma de trazer a visão forma positiva da cidade de Deus.

Falando da questão material da produção do filme: em minha faculdade há uma matéria chamada Projeto filme 1, em que alguns alunos levantam um projeto, apesentam para uma banca, em que serão selecionados os melhores. Foram premiados um valor de R\$ 2000,00 para fazer um filme documentário, um curta de 15 minutos. Eu, graças a Deus, fui uma das escolhidas. O meu Projeto foi escolhido e recebi R\$ 2000,00 para levantar todas, para fazer o orçamento total do meu filme: que incluiu aluguel de equipamentos, o único equipamento que eu tinha era a minha câmera, uma Canon T2 super simples que já quebrou muitos galhos. Alimentação da equipe, o deslocamento da equipe. O pessoal que está assistindo não deve conhecer, mas na Cidade de Deus tem uma Kombi chamada “cabritinho”. Aluguei o cabritinho para ficar rodando com a equipe. E o Matheus, que eu já conhecia, entrou como alguns equipamentos, quebrou, ajudou muito no filme: câmera, tripé, força de vontade. Estava lá cedo e chegando cedo (Gavi, 19/10/2020).

Emocionalmente ela explica a escolha do nome, deixa claro sua escolha por falar de algo que faz parte de sua própria vivência: desejo de romper com o estereótipo do morador da favela, longe da violência como comumente se passa no imaginário das pessoas. “A gente não tem toda esta carga negativa que vocês tentam fazer eu ter. Morador é para dizer que a gente mora aqui, mas a gente não está condicionado, entendeu?” (Gavi, 19/10/2020). O uso das representatividades negras, artistas universais, pelo projeto social do bairro, foi escolha para mostrar que devemos buscar a representatividade negra, que pode ser usado como evidência de diversidades.

12. Sandra Lima e Léo Oliveira

Figura 33 – “Caminho das pedras”



Fonte: A autora, 2021.

Estão sempre falando pela gente. A gente quer falar pela gente. (Sandra Lima, 30/09/2020)

O Cine Rocky nasce de um movimento de pertencimento territorial na Favela do Rio das Pedras... A mudança começa pelo quintal de casa. (Léo Oliveira, 30/09/2020)

Sandra Lima:

Uma mulher de infância pobre, sem acesso ao estudo sem muitos recursos, se descreve como uma mulher transformada e resgatada pela cultura. E esse caminho que ela acreditou para percepção e olhar o mundo. Ainda criança pintava, desenhava, fazia escultura, sem se nomear artista ou pensar isso como arte. Ao perceber essa necessidade buscou o desenvolvimento de suas habilidades. Atuante em diversas áreas na zona Oeste participou da defensora da Iona Cultural de Jacarepaguá, possui 15 curtas e 3 documentários. Em 2006 fez o vídeo “A mulher guerreira”, a partir deste vídeo percebeu a capacidade o áudio visual de contar histórias e ajudar a pessoas. Isto se tornou uma paixão pois afirma seu ativismo cultural pelo cinema.

___ *“A gente que vem da favela, da extrema miséria tem um movimento de descultura, estou dizendo pelo meu caso, a começar pela ignorância dos pais que não incentivam seus filhos a terem um movimento. A gente sabe que tem muita gente humilde que batalha, que incentiva seus filhos a ter um curso de inglês, mas isso não é a maioria. A gente é ensinado a trabalhar para pagar conta desde de cedo porque assim nos é ensinado no berço pobre. Os jovens deixam de estudar para trabalhar.... Eu não tive apoio para fazer nada. Isto é uma necessidade do artista, desenvolver isso é falar, é ser você, é se expressar. A gente na periferia muito talentoso, mas a Arte não é para pobre” (Sandra Lima, 30/09/2020).*

Léu Oliveira:

Um jovem ativista e participativa junto aos jovens da região. Organizador e fundador do Cine Rocky, e em parcerias entre elas a roda cultural de Jacarepaguá. Que acreditou na utopia de ser um artista e no desejo de realização, para poder aproximar o mundo acadêmico e provocar um processo de auto formação. Foi um suporte para a construção do filme, por fortalecer o encontro dos jovens que puxa toda a linha de relação e roteiro do documentário. E defende a questão do cinema como parte disso: criou a primeira sala comunitária de cinema e o “Cine Rock estúdio móvel”, a gente vai para onde ninguém quer ir. Coloca um curta, e um filme adulto e filmes comerciais, que isso fortalece a democratização.

“Caminhos das pedras”

Em um edital Favela Criativa, já possuidora de uma página sobre a favela Rio das Pedras e sempre acompanhada de muitos amigos, isso foi um ponto positivo que a incentivou a participar desse edital, ao qual foi vencedora. O filme apresenta a diversidade e pluralidade cultural do local, com uma proposta de ser um mapa cultural da região. A cultura como o caminho das pedras, como justificativa da presença das políticas públicas. A ação de prevenção da violência a partir do investimento e apoio. O filme mobiliza a atenção sobre a importância da formação cultural para a formação humana e as formas de formação e auto formação como próprio CineRock. O documentário está sendo planejado para ser um longa, mas com a pandemia foi adiado as ações.

Sandra inicialmente para a produção do filme encontrou a dificuldade entre a disponibilidade do dinheiro pelo edital. O filme é uma construção coletiva, pois a verba não cobria a despesa:

_____ *O dinheiro demorou a sair, foi cortada; quando comecei a fazer as coisas mudaram e tive que fazer um novo orçamento. A grana foi cortada, eu tive a ideia de aproveitar a galera da favela para fazer. Esse recurso para eles, terem produzido um filme sobre a favelas deles. E um desses é o Leo Oliveira entre outros, que fazem parte desse processo... Eu tinha 50 mil para fazer um longa, e ninguém faz um longa com 50 mil. Então eu tinha toda uma questão de saber lidar do financeiro para poder fazer o projeto. Puder contar com a galera do Rio das Pedras, que foi paga. Lael Torres ele não ganhou os 5 mil que me cobrou, foi pago um pouco menos assim; as pessoas foram ganhando aquilo que eu podia pagar, e foi tudo acordado, assinado documentado, bonitinho. Mas eu tive o apoio dessa galera para construir o filme, por que na verdade esse filme é uma construção coletiva. Por que se não, eu não teria feito o filme. Como fazer um filme com uma verba que não cobre essas despesas? Até o Paulo foi parceiro; eu falei com o Cavi, e me deu uma sugestão. Sandra chama o Paulo, ele era meu amigo e o Júlio também. O Paulo topou fazer com baixo orçamento, ele é o cara de cinema de guerrilha. A gente não teria que pagar o drone, que sairia caro. É isso tendo o equipamento e tendo uma equipe que faça dentro do orçamento, deu para gente fazer entendeu (Sandra Lima,30/09/2020).*

Rios das pedras é uma sopa cultural, ela ferve cultural. Leo explica Rio das Pedras é um mundo, uma redoma tem de tudo, mas ela pode ocupar o setor acadêmico; e o filme apresenta essa questão da juventude, a trilha musical, as imagens são feitas por jovens moradores da favela:

_____ *Quando a Sandra Lima chega com essa questão de falar dos caminhos das pedras, de falar como, quando a Sandra vem com essa ideia de mapa, é um roteiro gastronômico de Rio das Pedras, era um mapa geral, era quase um guia turístico de Rio das Pedras. Quando ela vem com essa proposta, de usar a cultura como caminho das pedras, foi muito sacante! Ela pega as culturas urbanas oprimidas da favela, ela pega o*

rock, o brega, o hip-hop, ela pega todas questões que fogem do objetivo das favelas. E no final do filme ela pergunta: A cultura é o caminho das pedras? A juventude se rebela, mas não se revela. Eu busco dar visibilidade. Sandra Lima mostrou a cultura marginalizada. A criançada precisa de uma utopia de vida. (Léo Oliveira,30/09/2020)

Sobre as parcerias Leo e Sandra falaram das ações como frutos, que dá uma moral por poder usufruir e está dentro do território, como foi a imagem do drone de sua própria empresa, feita do alto, “filmar Rio das Pedras de cima é uma moral” brinca ela. Destaca-se a participação de Paulo Silva na filmagem:

_____ Então Sandra já tentei muito falar dessa questão de união e os movimentos culturais daqui de Jacarepaguá. Existe uma coisa chamada ego, as pessoas são egos, as pessoas disputam A galera se esquece que nós juntos fazemos mais e melhor. Eu já tentei, mas o povo acha que sou maluco ou que quero me promover. Eu já sou Léo, eu já sou o Cine Rocky, eu já sou nacionalmente conhecido, eu já sou o Pica das galáxias, agora eu preciso ser unido, um preciso do outro.

Sandra complementou:

_____ Nós precisamos de parcerias!... A sua live faz isso, Carla: Ela une as pessoas (Sandra Lima,30/09/2020).

A fala de Sandra demonstra o capricho e o respeito que tem, quando lista os detalhes que compõe a diversidade a favela de rio das Pedras. Essa forma de mostrar autonomia ante o instituído, mostra o papel dela como artista deslocadora de sentidos e produtoras de encontros: Pensador-sensorial presente:

_____ A diversidade do Rio das Pedras não é só em relação a música, da cultura musical da favela. O que é interessante em Rio das Pedras é que ela é uma favela muito diversa. Falando da imagem do drone, eu lembrei da questão das imagens. A gente tem numa única favela um mangue, becos e vielas, edifícios imensos, asfalto e montanhas. Rio das pedras é uma favela diversas em todos os sentidos ela é diversa. Traz a questão da cultura de um povo nordestino, da gente paraibana, mineiro, baiano, carioca, a galera de São Paulo, tem até gringo. Rio das Pedras é uma sopa Cultural...A favela abraça a todos, e a terceira maior do Rio de Janeiro. Conheço uma galera de peso, de ativismo e de produção cultural. Eu não senti menor dificuldade para entrar, veio o Leo, e estamos juntos. Para mim tudo é muito tranquilo. Eu entro nas favelas. Eu filmei na Maré, já filmei na cidade de Deus, já filmei na rocinha; eu tenho uma cara reconhecida, eu sou uma pessoa reconhecida e chego na favela para fazer cultura. Eu não quero saber de outras coisas mais, é a cultura que me toca (Sandra Lima,30/09/2020).

As imagens compartilhadas mostram o efeito da coletividade, e mostram para saber fazer como etapas de socialização e técnica de convivência; parte de processos de auto formação e formação.

_____ Uma coisa importante de se dizer é que a gente tem o Mini Max. É um cara das antigas, é um dos criadores do Passinho, e nunca tinha feito nada na favela. Ele é nascido e criado em Rio das Pedras. Depois que a Sandra com o “Caminho das Pedras” dá essa oportunidade e alfinetada nele; ele começa a fazer atividades no Rio das Pedras. Então quer dizer “o caminho das Pedras”, ele é não só o que mostra a questão

da favela além da favela. Ele é um tapa com luva de película como que um cara conhecido no Brasil inteiro, nunca fez uma ação na sua comunidade; Depois do filme o Max viu, e ele começou a fazer ações aqui em Rio das Pedras. Este é o papel do filme também: Mostrar para fora, mas também acordar quem está dentro. Muita gente começou a ir para fora, fazer atividades e dentro de sua comunidade parou de desmerecer a comunidade, em outras palavras Santo de casa não faz milagre, e trazer pra cá. É muito forte isso! (Léo Oliveira,30/09/2020).

— Na verdade a função do filme foi unir os movimentos. Por que o que acontece, favela é muito rica, e não adianta se os movimentos não se unirem e não se respeitam. A coisa mais incrível de Rio das pedras, como diz o Robson Jardim do filme que é do movimento do Hip hop e da roda cultural. O cara que é espírita respeita o cara da igreja evangélica e vice e versa. Então a favela do Rio das Pedras é um local que as pessoas respeitam a cultura: a cultura musical, religiosa: O cara do brega respeita o cara do rock, o cara do rock respeita o cara do brega; o cara do brega respeita o funk o cara do funk respeita o hip hop, e o hip hop respeita o funk. Não existe essa rixa cultural dentro da favela. E o que estava faltando era a união. O filme trouxe essa união. (Sandra Lima, 30/09/2020).

Sobre a democratização ela comentou:

———. Eu tenho vários projetos sociais e culturais. Eu não vejo a questão da democratização por uma questão da elite. A gente tem mais acesso a como produzir nossos conteúdos, porque a tecnologia está a nosso favor. Então a gente pode ser mais independente na questão e produzir nossos conteúdos, a gente pode fazer tudo disso, mas a gente não pode esperar nada do mercado. Já não podia esperar antes, agora com tudo isso que está acontecendo, não se pode esperar mais nada. Eu vou continuar fazendo filmes. Eu fiz dois filmes na quarentena, a distância, estou com mais dois projetos, vou fazer o silêncio e figuração. Só que eu não tenho pretensão de atingir os telões. Eu não estou, estou literalmente, desculpas, mas.... Porque é assim: Eu vou fazer porque quero fazer. Eu não vou fazer esperando que ninguém acredite no meu trabalho, que ninguém pense que sou assim, eu vou fazer porque quero fazer. A democratização no sentido de equipamento, no sentido de ter acesso a mídia digital, um celular, uma câmera, tudo isso a gente faz. Agora a questão de elite, de eu chegar num lugar.....Esses dias eu participei de um festival internacional, fui colocada entre cineastas legais e importantes do Brasil. Mas foi (Sandra Lima,30/09/2020). Uma pessoa que em deu essa oportunidade. Inclusive é mulher, o “Infinito Produções”. Eu não vejo as pessoas me dando oportunidade. “O caminho das Pedras” foi o primeiro filme sobre a diversidade cultural da terceira maior favela do Rio de Janeiro, uma das maiores da América Latina. O filme tem personagens interessantíssimos, tem Heloisa Buarque de Holanda, e ninguém deu moral para esse filme. O Léo levou a gente para a bienal 2017/2019, porque o Leo batalhou por isso com seus contatos. Mas assim, dizer para você que já fomos a universidade, eu apresento em universidades em museus, nesses lugares, mas chegar nos festivais, chegar não sei aonde. Os festivais, os vencedores de editais, tudo isso aí, Eu te falo, não adianta, você pode ter um filme bacana, um mensagem bacana, não adianta se você é Sandra, você é Sandra. Quem vai botar o filme lá não é a Sandra. Então eu faço filme por amor, por fazer. O meu maior objetivo eu consegui atingir são a escolas os museus. O meu maior objetivo não é está no telão, o meu maior objetivo é estar passando nas favelas e nas escolas. O filme está fazendo o papel dele, levar a mensagem para as pessoas e não somente para a elite... A gente hoje pode falar, a gente hoje pode se expressar, pode fazer o que quiser dentro do nosso trabalho e mostrar a favela de Rio das pedras, a favela da Cidade de Deus, a favela de não sei das quantas; falar de tudo através do vídeo. Então assim joga numa plataforma, joga no Youtube, sem depender de ninguém, faz do nosso jeito (Sandra Lima, 30/09/2020).

Sandra acredita no cinema como utopia, como dispositivo de transformação, sem barreiras de exclusão. Finalizou dando testemunho da importância sobre o sentimento de pertencimento e identificação das crianças ao se verem na tela. Assistam “O caminho das Pedras”, e siga a gente nas redes sociais.

13. Cavi Borges

No Rio de Janeiro, é quase impossível ter lançado algum filme de baixo orçamento nos últimos quinze anos sem ter sido atravessado por Cavi Borges, o idealizador da locadora e produtora Cavídeo (GOMIDE, 2020). Esse é o comentário do jornal para sinalizar a importância do apoio e a forma de rede como se fosse um networking, um troca-troca e um ganha-ganha, mas faz parte do processo de construção de autoridades, ao lançar a ideia de Cavi como patrimônio. Cavi é uma dessas pessoas maravilhosas que confirma a existência de um cinema independente, ou alternativo. Traz uma prática e a interação como forma de disposição de apoiar as atividades de produção cinematográfica por todo Rio, formatando um mercado. Fiz uma entrevista com ele para explorar seu protagonismo e seu desempenho levando-o a ser chamado por patrimônio carioca. Cavi faz um levantamento histórico desse cinema relacional que surge por ações e iniciativas; por formação e autoformação de vários tipos de cinema que existem no Brasil:

_____*Nos anos 2000, no início dos anos 2000, surge o cinema digital. Porque antes do cinema digital era película. A película tudo era muito caro. Fazer u curta, com a película custava 100 mil reais. Ou você era rico e pagava com seu dinheiro; ou você ganhava um edital. Era muito difícil de ganhar! São pouquíssimos editais! Era muito raro alguém da periferia ou de alguém mais pobre ganhar. Até acontecia, mas era muito difícil. Então, essa galera do subúrbio, das favelas e da periferia e começa a se fortalecer quando chega o cinema digital aqui. O que é o cinema digital? O cinema digital é a câmera que filma e projeto que projeta. Entendeu? Então começam a surgir escolas de cinema nesses lugares. Surge a CUFA, o “Nós do morro” no Vidigal, surge alguma projetos na Cidade de Deus, na própria zona Oeste. Vai surgindo escolas. O Faustini criou duas escolas: Uma mais ampla de artes que era em Santa Cruz, Cidade das Crianças, que eu até participei; mas depois ele criou a escola de cinema de nova Iguaçu, a Escola livre de Cinema. Acho que aí ele fez a diferença para o áudio visual. Dali saíram vários cineastas que hoje em dia estão despontando aí! Como a Milena Manfredini entre vários outros. Então é isso nos anos 2000 surge esse cinema digital pela primeira vez essa galera que não é rica conseguiu fazer cinema, cinema é coisa pra rico. Só rico conseguia fazer cinema. O pobre aparecia nos filmes e eram retratados nos filmes. Eles passam a fazer seus próprios filmes. Então 2000, 2001, 2002 começam a fazer e a surgir vários lugares. Aí começa ensinar cinema! Alguns começaram a fazer cineclube como o próprio Mate com Angu, que era um Cineclube e virou uma produtora. O CUFA era um grupo de Hip-hop, era mais de música e o pessoal começou a fazer vídeo clip, depois criou um curso de cinema e o Cacá Diegues foi lá dá uma aula inaugural. Até emprestei um projetor na primeira aula da CUFA; Mate com Angu eu também emprestei um projetor. Eu tinha um projetor de vídeo nessa época que era uma coisa muito caro, poucas pessoas tinham e quem tinha também não emprestava. Alugava! Eu era o único cara no Rio que emprestava projetores para todo mundo fazer cineclubes e fazer eventos. Então eu ajudei a criar o cineclube na Rocinha, ajudei a criar um cineclube na Cidade de Deus, ajudei lá no Mate com Angu, ajudei o CUFA, ajudei o “Nós do Morro”. Criei um Cineclube na Cobal do Humaitá, na Fundação Progresso. A Cavídeo ajudou a criar quase uns 25 cineclubes, nos inícios dos anos 2000. 2003, 2004 é quando realmente começa a surgir cineastas, talvez os primeiros que começam a se destacar nesse grupo de cineastas que vem da favela e dos subúrbios é o pessoal do “Nós do Morro” do Vidigal. A Luciana Bezerra, Gustavo Mello, o Luciano Vidigal, é que começa a fazer os primeiros curtas em película inclusive tem o “Mina de fê”, e o “Jeito de ser português” que é filmado em Brás de Pina. Eles ganharam o edital da Rio filme. E eu ajudei o Luciano Vidigal a fazer o primeiro curta dele em 2005, foi um marco. Desse curta o Cacá Diegues viu o filme e teve a ideia de fazer o “5x favela”. Mas começa a surgir vários cineastas, em vários lugares e a coisa foi crescendo e hoje em dia você vê muitos cineastas em favela. Eu lembro que o Festival do Sósimo Bulbul, encontro afro brasileiro tinha pouquíssimos curtas, pouquíssimos filmes. Eram mais filmes estrangeiros. Então, o próprio festival da CUFA era muito vídeo clips, não era cinema, não era filme. Eu lembro que no início o pessoal fazia muito documentário, para falar da favela, das histórias lá deles. Depois a coisa foi desenvolvendo, crescendo, o pessoal foi fazer ficção, foi aprendendo as narrativas do cinema e como pensar o filme, desenvolver roteiros. E a coisa foi se desenvolvendo e começou a surgir filmes bem diversos. Depois começou a surgir coisas mais poéticas... E hoje quase 20 anos depois nós temos aí vários longas metragens dessas áreas mais pobres. O primeiro longa com cara de favela, um diretor de favela, foi o Júlio Pecley e o Paulo Silva na Cidade de Deus, ” Enchente “ em 2010! Aí depois veio o “Copa Vidigal” do Luciano Vidigal. Aí foi vindo, começou a ter vários. É isso a galera já está começando. É isso qualquer profissão que você faz demanda um tempo para você aprender, para você*

desenvolver para você se aperfeiçoar. Médico é assim, engenheiro e o cinema também. Acho que precisa de uns 10 anos aí de pesquisa, de fazer filmes, de experimentar para você começar a destacar, para ter relevâncias boas e bem feitas, criativas e diferentes assim. Eu acho que esse momento que estamos vivendo agora, é o momento que a galera está começando a explodir. Você vê cineastas de vários lugares do Rio e do Brasil, não só do Rio, mas do Brasil. Cineasta da Ceilândia, de Contagem do interior de Minas, Ceilândia interior de Brasília, na Bahia, no Amazonas. Agora vemos o cinema indígena. Que é um novo cinema que vem depois desse cinema de periferia, também todo baseado no cinema digital. Câmera digital, edição digital. O digital quando surge essa tecnologia e ela surge e chega no cinema com esse novo olhar, por esse novo cinema que a gente chama. Na zona oeste surgiu um grupo forte de realizadores que estão se fortalecendo assim como em outras áreas também estão se fortalecendo. Acho que quanto mais pessoas diferentes, de diferentes lugares puderem fazer seus filmes, a gente vai ver vários tipos de cinemas e vários tipos de olhares. Isto está acontecendo no cinema brasileiro de uma forma geral. Sabemos que muitos filmes saindo do eixo Rio São Paulo, um cinema central: O que mais se destaca é o cinema pernambucano, cearense, temo ciclo novo da Paraíba; vários longas que vi lá surgindo da Amazônia, Brasília. Então assim, o cinema brasileiro agora está muito fértil e diversidade. Tem vários cinemas brasileiros. O Brasil é uma área muito grande, vários cinemas dentro do Brasil. Não pode chamar de cinema brasileiro, não é um tipo de cinema, são uns 30 tipos de cinemas brasileiros diferentes. Acho isso muito legal. Acho que em todas as áreas está surgindo esse olhar. São áreas que nunca puderam filmar, e agora estão podendo. Assim é um novo olhar! (BORGES, 04/09/2021).

Cavi Borges ainda continua dizendo em sua entrevista sobre essa nova forma de determinação de se fazer cinema, relata o campo de atuação do artista e os desafios que tornam a rede colaborativa um mecanismo idealista para fortalecer e democratizar o cinema entre nós seus três eixos: produção, exibição e distribuição.

Aqui no Brasil não existe mercado. Por mais que você faz, não existe mercado. O mercado está começando a existir, engatinhando. Tem várias funções que não tem pessoas para fazer. Por exemplo tem uma função lá nos Estados Unidos chamado agente de vendas. O cara que pega seu filme e tenta vender para os canais, e para cinemas, aqui não tem no Brasil, e várias outras funções que o cinema exige, e o mercado do cinema exige. Mercado quando eu falo é a produção, exibição, distribuição, e todas essas etapas. Não é só a produção. Então aqui no Brasil não tem isso desenvolvido ainda. Você acaba tendo que ser o diretor do filme, o artista do filme, ser o cara que distribui o filme. Ser o cara que lança seu filme. Tudo! Por que não tem pessoas para fazer isso para você. EUA tem, entendeu? França tem. Esses lugares que a indústria desenvolvida. Então o que eu falo que aqui no Brasil quem faz cinema, a gente a galera independente, esse pessoal que está na luta aí, não dá para o cara ser só o artista. Se não ele faz o filme e ninguém vai ver, vai ficar guardado na gaveta e na área dele lá: na zona oeste e na zona sul em qualquer lugar que seja. O cara é obrigado a distribuir o filme, o cara é obrigado também a fazer sessões para lançar o filme. O cara é obrigado a fazer um pouco de tudo. Por que na verdade eram várias pessoas que tinham que está fazendo isso junto com ele. Não tem isso. Então você tem que ser empreendedor. Tem que ser o cara que bota nos editais, tem que ser o cara que escreve roteiro, tem que ser o cara que filma, tem que ser o cara que depois finaliza, que vai distribuir e vender o filme e exibir. Então é isso. Não tem essa coisa de diretor, essa figura mítica e glamorosa que a tv vende, e que vem dos EUA. O cinema brasileiro não tem glamour nenhum, trabalha. Você até tem um minuto lá de fama quando você apresenta no final. Mas você tem 99% do seu tempo você está trabalhando. Por exemplo, ontem eu filmei de 6 da manhã até 10 da noite. O estúdio você não pode trabalhar mais de doze horas. Já está fora do esquema do que é normal para o profissional no sistema de mercado. Mas era preciso, tinha que terminar, tinha um dia para terminar e acabar. Estou fazendo 6 filmes ao mesmo tempo. O de ontem era um cromo para conseguir vender o projeto, para conseguir patrocínio para depois conseguir fazer o projeto. Na verdade, o diretor não era pra fazer isso, era pra ter uma outra pessoa, um assistente. Não tem isso. Não tenho dinheiro ainda. Eu tenho a ideia e fico correndo atrás do dinheiro. Como que eu vou conseguir o dinheiro? Pelos editais e tentando patrocinadores. Como é que eu vou conseguir patrocinadores? Tendo um projeto, tendo um cromo, tendo um trailer para mostrar. Então o que eu fiz ontem era um pré filme, um trailer, nem sei se vai ter esse filme. Se não aparecer patrocínio, eu não sei se vou conseguir fazer, então... Semana passada eu terminei um filme de uma vaquinha virtual que a gente conseguiu de R\$ 15.000,00, como uma meta (BORGES, 04/09/2021).

14. Entrevista com Luis Antonio Pilar: o cinema como imagem técnica

Figura 34 – Luiz Antonio Pilar



Fonte: A autora, 2021.

Luiz Antonio Pilar é carioca, nascido e criado na Vila Vintém, Pilar estudou Teatro na Escola Martins Penna e se formou em Artes Cênicas, Direção Teatral, pela UniRio. Acaba de dirigir o longa-metragem de ficção: “Lima Barreto, ao Terceiro Dia”. No cinema, também produziu e dirigiu o documentário “Candeia”, em memória aos quarenta anos de morte do compositor, “O Papel e o Mar”, selecionado no concurso de apoio à produção da RioFilme, “Em Quadro - A História de 4 Negros nas Telas” e “Remoção”. Na TV Globo, dirigiu novelas como: “Desejo Proibido”, “Sinhá Moça” e “A Padroeira”. Na extinta TV Manchete fez parte da equipe de direção de grandes sucessos como “Xica da Silva” e “Mandacaru”. Em “A Cor da Cultura”, uma parceria com o Canal Futura e a TV Globo, criou os documentários “Mojubá”, sobre a influência das diversas manifestações da religiosidade de matriz africana, e “Heróis De Todo Mundo”, 60 filmes biográficos sobre personalidades negras da história do Brasil. No teatro foi responsável por diversos espetáculos como: “Os Negros”, de Jean Genet, “Paparutas”, de Lázaro Ramos; “Lima Barreto, ao Terceiro Dia”, de Luís Alberto de Abreu e Ataulfo Alvez; “O Bom Crioulo”, de Enéas Carlos Pereira e Edu Salemi.

Nessa apresentação não narrar o prazer e a satisfação de conversar com essa pessoa, que traz a marca da experiência e do saber fazer. Ele fala dessa Zona Oeste como um celeiro e manancial para sua criatividade e imaginação, e da sua formação. Vale a pena conferir a conversa que tive com ele sobre esta região que já foi considerada zona Rural e a sua influência histórica e social, enquanto repertório para trabalhos seus:

Eu consegui me graduar em 90, no meio da faculdade eu comecei a fazer televisão; fui adiando e acabei me formando em 1990. Com essa formação teatral, eu dirijo teatro, comecei a fazer e a dirigir televisão, e a fazer televisão; e também dirijo cinema: Hoje eu tenho assinatura nessas três vertentes, nessas três linhas da dramaturgia. Agora eu nunca tive uma relação grupal de companhia na zona oeste. Eu fui nascido e criado na Zona oeste. E a zona oeste para mim, esta criação sempre me serviu como manancial de elementos dramáticos para eu usar no meu trabalho; esse manancial cultural, que eu nunca abri mão desse modo vivente que a gente tem pra fazer o meu teatro, meu cinema, para dirigir minha carreira de televisão. Acontece que venho de uma época em que, estou com 60 anos hoje e vou fazer 61, que a gente tinha um conceito um pouco mais arraigado, um pouco mais definido, um pouco mais estabelecido e propositalmente estabelecido de uma cidade partida: O rio de Janeiro que era um do centro para a zona Sul; o Rio de Janeiro que era um na região Central e da Tijuca, e um Rio de Janeiro que era outro da zona oeste e para a zona Norte da cidade. Era muito diferente! Eu me

lembro que em 84 quando Cacique de Ramos começa a fazer aquelas rodas de samba; eu me lembro que fui com uma amiga minha lá, assisti uma roda daquela no Cacique numa quarta-feira à noite, ela morava na Gávea. Nós estudávamos na Unirio na Urca, e eu morava em Padre Miguel, então nós fomos até lá e vimos, mas na volta ela foi para a Gávea e eu fui para Padre Miguel. Recentemente ela está morando nos EUA, na Califórnia ela me ligou, e está morando muito tempo fora do Rio e do Brasil, pela internet ela falou: — Oh, Luiz, esse Zeca Pagodinho que faz muito sucesso e cantando aqui em Los Angeles, e faz um sucesso absurdo como muito brasileiro, é aquele mesmo que a gente viu naquele lugar longe a beça que você me levou uma vez para a gente naquela roda de samba? É o mesmo Zeca daquela feita que chegou para cantar levando a sua cerveja e já fazia um grande sucesso em terra? E o interessante é ver ela falando assim: — é lá naquele lugar longe à beça? E esse lugar longe a beça que ela se refere é bom sucesso: Coração do Cacique de Ramos! E para ela era longe a beça. Então nesse momento, nesse período que eu início minhas atividades artísticas, essa cidade era muito distante, muito separada. As distâncias eram muito longas! Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro de 30, 40 anos atrás era quase uma zona Rural, até foi chamada de zona rural um pouco pra ciam de Bangu, Santíssimo, Vasconcelos, Campo Grande, Paciência, Santa Cruz! Você tinha uma noção, você tinha uma ideia que era uma zona rural do Rio de Janeiro com grandes espaços de terras ainda a serem explorados. E com grandes possibilidades de a cidade crescer pra lá com alguns projetos outros não (PILAR, set. 2021)

Ele soma a esse trabalho, chama a atenção ao conceito de acessibilidade para as salas de cinema como projeto necessário mediante ao contexto de globalização, seria de grande importância e eficácia a sua permanência para a criação e o fortalecimento das ações cinematográficas na Zona Oeste. Oferecendo destaque a esse processo de democratização a partir do acesso tecnológico, e a viabilização ao imaginário como técnica e imaginação.

_____ Mas sempre teve essa dificuldade de acesso, que ainda existe hoje! Ainda tem hoje, porém com algumas facilidades que não existem mais hoje no campo do cinema: Por exemplo meu me lembro que na minha juventude, eu tinha salas de cinema em Bangu, eu tinha salas de cinema em Padre Miguel. Eu tinha sala de cinema em Campo Grande, Quer ver um pouco mais: eu tinha sala de cinema em Realengo, em Santa Cruz também tinha sala de cinema. Então eu tive oportunidade de assistir alguns filmes nessas variadas salas de cinema da zona Oeste, que hoje invariavelmente viraram todas templos de igrejas neopentecostais. Então é uma contradição! Hoje você tem uma relação mais globalizada vamos dizer assim, você não tem mais essas salas de acesso! E não via a época essa é a verdade um grande movimento articulado de um cinema para a zona oeste ou realizado na zona oeste. Nós eramos relativamente poucos, capitaneados por poucos realizadores. E isso tem uma razão. Era uma época onde o equipamento era muito caro e muito raro. Essa coisa do digital, do telefone celular gravando em 4K, essa coisa da internet, das redes sociais, isso de uma certa maneira democratizou o processo de produção, e é um processo sem volta! E eu sempre disse isso, a partir do momento em que nós tivermos oportunidades e acesso a equipamentos, o que não nos falta são estórias! Eu tenho exemplos assim porque eu sou de uma geração que pegou uma transição cultural muito grande, tenho uma geração mais velha do que a minha que produziu muito, muito muito muito, que são esses cantores, atores e cineastas que hoje estão com 78 ou 80 anos. É uma geração acima da minha, mas que eu cheguei a conviver com muito deles. Eu cheguei a ver show de Chico Buarque, ele com 40 e poucos anos, muito jovem. Eu cheguei ver Clara Nunes dançar de pés descalço no terreiro da vovó Maria Joana no morro da Serrinha; tive a oportunidade de ver o nascimento do Cacique de Ramos. Daquele movimento “Pagode”, que na minha opinião é um dos maiores movimentos da música popular brasileira. Mas tudo isso sem registro audiovisual nativo, na época. Isso tudo acontecia e era muito pouco registrado porque você não tinha um equipamento disponível para fazer esse registro. Então muitas das coisas e muitas das ações, muitos dos eventos que vi e que participei com certeza, na época tivéssemos equipamentos equivalente a esse aqui – mostra o celular na mão, hoje era um manancial, vasto de material para transformar num documentário por exemplo. Eu sou da época em que Padre Miguel tinha dezenas de rezadeiras famosas, benzedeiras. A gente vai na casa de dona fulana para proteger essas crianças de espinhela caída, e chegando lá ela benzia com um mato; vai na casa de dona “ciclana” que ela vai benzer esse teu terço, e chegava lá ela fazia um emplasto. Quer dizer tudo é uma relação cultural que se perdeu no tempo sem o registro audiovisual porque não tínhamos acesso a equipamentos. Por que não tínhamos acesso ao meio de produção. E essas coisas se perderam. Eu me lembro de quando eu era criança, para ganhar um dinheirinho, tinha umas crianças que fazia plantão na casa dela. Eu lembro dela hoje como uma velhinha, mas talvez nem fosse tão velhinha assim! Eu lembro como se fosse uma senhorinha, mas talvez nem fosse tão senhorinha assim, mas eu me lembro que a gente ficava ali, e ela chamava a molecada ou a um de nós para pegar uma tigela, botar uma borra de café, queimava e aquilo fazia uma fumaça. E ela falava: o que você viu na fumaça? A gente tinha que falar um bicho! Eu vi um cavalo – aí ela pegava lá dois, três, dez, fazia anotações e

mandava a gente ir jogar no bicheiro da esquina. Se aquilo desse o resultado, nós que demos a opinião, o garoto que deu ou a garota que viu, ganhava um trocadinho da mão dela. Então, invariavelmente ela acertava. Era um meio da gente fazer u dinheirinho! Eu me lembro que minha mãe passava henê, uma moça muito famosa chamada Judite. Eu me lembro que a gente criança, naquela época politicamente incorreto, às quartas feiras fazia a promoção do Henê; a gente ficava nas esquinas, os moleques cantavam para a menina que passava: “ô pretinha tão bonitinha, dona Judite que passa Henê” ... Conta a estória que a Judite botou fogo no corpo, na casa com o amante, ela era amante e cometeu suicídio. Conta a lenda local que a casa pegou fogo e a única coisa que ficou intacto foi o cabelo dela, que era um cabelo altamente invejável pelas mulheres locais. Ninguém conseguia, nenhuma mulher que se tratava conseguia ter o cabelo que ela tinha. Essa história circulou como verdade, talvez como verdade mítica, mas como verdade. E isso eu vejo hoje, se tivesse naquele momento, uma possibilidade de registro audiovisual, você estava formando ali uma memória afetiva, uma memória visual, uma memória de um acúmulo de um modus vivendi que a cidade perde por falta de uma política habitacional, por falta de uma política social, por falta de um estado presente suprimindo as necessidades. Muitas dessas manifestações “Primevas”, “ingênuas” foi-se perdendo. E hoje a bem da verdade o que nos resta é um aglomerado, um volume muito grande de gente mal colocado, mal distribuído com grandes concentrações, com grandes favelas, com grandes conjuntos habitacionais que guardaram um pouco as suas relações das chamadas raízes culturais. No momento hoje que a gente poderia está registrando um monte de coisa, talvez a gente mais tem um sinônimo por causa da violência agente registrar o abandono, o descaso, e a gente perdeu essas “historinhas” de uma sociedade que se formava de um jeito diferente. Então assim, isso tudo ficou na minha memória, na minha retina, mas a gente não conseguiu registrar (PILAR, set. 2021).

De repente em meio a sua fala ele traz para o presente e refaz a presença histórica do Cineasta Waldir Onofre, mais que um amigo, mas reforça o destaque recebido aqui nesta pesquisa. Em suas colocações cruzam com as leituras feitas por mim em Basbaum, incrível a fonte de conexão e saber em uma pessoa.

_____ Eu me lembro que a época que era muito famoso na zona oeste, um cineasta chamado Waldir Onofre! De quem eu fiquei muito amigo, e principalmente que eu fiquei muito amigo dos filhos deles e em particular do Tonho, o filho e a Lelette que foi minha companheira de faculdade. Mas se a gente for bem crítico e reflexivo quanto ao trabalho do Waldir é muito menor que a fantasia que nós criamos pela necessidade de ter uma referência! O Waldir produziu muito pouco se for comparar a realização de seus contemporâneos na época. E produziu pouco porque talvez tenha ficado na zona oeste, talvez porque tenha sofrido esta e este cerceamento de acesso ao meio tradicional de produção E talvez com isso tenha limitado a sua capacidade criativa a essas fronteiras da zona oeste. Então vendo isso já a época, quando eu estou me formando, eu me assustava demais. Eu falava: eu não posso ficar limitado somente a esse espaço se eu quero fazer disso a minha profissão. Eu quero ganhar o mundo, eu quero falar disso aqui, que é inusitado e diferente, é o meu quintal. E o meu quintal era o mundo, eu quero falar desse mundo no mundo, e o mundo incluía a zona oeste do Rio de Janeiro. Então me preocupava em determinado momento a ideia de um cinema ou de um teatro da zona oeste de ser obrigatoriamente ser feito por gente da zona oeste, nas condições, sempre empobrecidos porque a arte sempre é tratada com ideia de pobreza e com muito pouco atenção. Eu vou me formando sem a presença grupal, eu vou observando que a zona oeste é um celeiro de vastíssima mão de obra, de baixíssimo pensamento ideológico e filosófico. Porém mão se torna um polo realizador. Às vezes ela é um pólo de referência. Então você tem alguns filmes, você tem a história do padeiro do Waldir; você tem o filme de Kaká Diegues que ele roda em Marechal Hermes, que é aquele “Depois da chuva”; você tem mais recentemente com a Leandra Leal, “Um lobo atrás da porta”; você tem “Proibido proibir”, o mais recente. Na zona oeste a memória do Cárcere veio sendo gravado integralmente em Campo Grande, nessa região em Camorim na Estrada do Monteiro; você tem a globo usando a barra de Guaratiba e a Ilha de Guaratiba com cenário de locação para muitas novelas. Você tinha o uso do solo, mas não tinha nem na minha época, eu nunca fiz parte disso, talvez tenha colaborado muito pouco com o ajuntamento de realizadores, o que hoje se dá ao contrário. Você começou a fala citando os meninos que realizam, isso é uma variante possível com o barateamento dos equipamentos. No que barateou, democratizou. No que democratizou ainda é restrita. Você vai ter essas possibilidades e esses talentos: Felha, o Gularte, um monte de meninos e meninas realizando filmes, documentários curta metragens, longa metragens com seu olhar, com seu histórico e com seu modelo de produção. O que é muito importante! Isso na minha opinião ao invés de dividir a cidade com o cinema da zona oeste, ao contrário, eles estão fazendo é expandi um conceito. Estão fazendo um cinema na cidade do Rio de Janeiro em outro ponto, não tem a divisão. Hoje a cidade é mais inteira e com um detalhe que é importante: Essas histórias, essas vivências e esses realizadores se tornam muito mais importante porque essas histórias, essas vivências e esses realizadores que ficaram dezenas de anos

de frente pro mar, como diria Milton Nascimento, e de costas para o Brasil. Então a gente hoje tem a possibilidade de resgatar divinas histórias que ficaram sem registros. Porque aí é um celeiro de incidência completamente diferenciado ainda inexplorado. Essa é a grande vantagem (PILAR, set. 2021).

A preocupação de citar os fatos de forma historicamente faz a fala de Luiz Pilar uma reflexão sobre os benefícios do digital para o processo criativo. E ele exalta as possibilidades que essa novo aparato oferece através do celular, ficando o desafio para o ser em seu poder de imaginação e originalidade; ou “Quem tem banana pra vender”. Desta forma o processo de criação é uma expressividade, canal de conhecimentos e conteúdo:

_____Nessa década do início dos anos 2000 começa a facilitar, começa a possibilitar este menino da zona oeste de condições sócio financeiras menor a fazer. E aí é que tem que aproveitar essas histórias. Se tem uma coisa que fiz, e eu me orgulho muito disso, foi nunca negar esta relação de vida. A minha formação cultural, intelectual se dá dentro da mocidade independente de Padre Miguel. Aquilo pra mim a primeira escola de samba, mas a primeira escola de artes. E hoje eu tenho o entendimento que eu estava certo; era uma escola de arte, onde eu poderia, eu podia e tive oportunidade de ver um desfile da mocidade, e a mocidade desfilando ali no nosso bairro, no Ponto Chic. Eu pude entender o conceito de música, de belas artes, do figurino, do que é uma estrutura, da tridimensionalidade, etc. E tudo sem ir ao Louvre ou ao museu de Paris ou da Europa, eu pude ver ali com aquela, aquele agrupamento de gente passando, cantando, canto coral. Isso todos os elementos que depois eu usei nas minhas artes eu tinha visto, eu tinha presenciado. Sem que ninguém me dissesse isso aqui é isso; já tinha visto isso naquele carro Alegórico. Isso tudo se tornou para mim um acumulado de possibilidades. Estou falando que eu não posso abrir mão disso, ao contrário eu tenho que usara isso. Então não duvide tem muito do meu conhecimento em Padre Miguel que estou colocando com os autores na formatação da série. Algumas informações que não sabe onde fica e não tem nenhuma relação. Essas relações elas ficaram, mas eu não vi nem vivenciei um movimento cinematográfico da zona oeste. E ainda vejo pouco! Hoje temos grandes realizadores, mas a gente ainda não pode, pelo menos eu não tenho conhecimento, pode ser que existe de um acumulado de filme, um player de filmes que pudessem traduzir o que é a zona oeste culturalmente e o valor que ela tem para todo o resto da cidade do Rio de Janeiro. Eu acho que a gente vai conseguir fazer, a gente está entrando num momento que vai possibilitar essas reflexões, e essas criações... A ideia de cidade dividida traz muito essa ideia de posse, de interação total com esse pedaço da cidade. Que hoje não cabe mais isso, hoje cabe fazer essas experiências se transitalizarem, por distribuir a renda pública igualmente para todos os cantos da cidade e parar de privilegiar zona sul e Barra da Tijuca (PILAR, set. 2021).

Falamos um pouco da imagem e sua relação de exibição como técnica de trazer em evidência e tornara aparente um modo de vida e uma forma diferente de experiência com ela.

_____ A tendência, essa coisa da imagem está cada vez mais apurada a técnica. Só que chega num momento que vai igualar. Não vai existir diferença mais na imagem. Você tem uma coisa 2k, 4k, 6k, 8k. Vai está tudo tão nítido, tão bonito, tão limpo; o que vai fazer diferença, o que já começa a fazer a diferença agora é o conteúdo! Quem tem conteúdo? Quem tem história pra vender. O conteúdo hoje é que faz toda a diferença. E não é que o nosso conteúdo, o conteúdo do suburbano, do periférico, o do pessoal da zona oeste, chama-se como o que quiser chamar: o do preto ou da preta... Não que nós somos melhores. Não, a gente não quer se colocar como os melhores. Porém tem uma coisa, os nossos não foram ainda contados. Então são quase inéditos! São mais interessantes! O rock nacional já gastou tudo que tinha que gastar na última década de 80. Todas aquelas bandas dos anos 80, se você pegar, não sobrou ninguém. Sobrou Legião Urbana, talvez Os Paralamas, um pouco o Titãs. Aquela avalanche 70% foi embora; em compensação o samba hoje está aí e cada vez mais forte, cada vez mais requisitados, cada vez mais lotando coisas e cada vez mais gravados por esse tipo de gente. Então na época ficamos amortecidos e produzimos bem, e tem um conteúdo ali que é perene, e que não vai mais embora. E a mesma coisa é para o cinema nacional. Se falou muito, se contou muita história das chanchadas, e depois uma pseudo quase pornografia. Depois um cinema que ficou muito na zona sul do Rio de Janeiro com o Menino do Rio, e aquela onda. O “Cidade de Deus” começa a dar uma virada. Hoje o que se quer entender é desta população chamada minoritária. Por que que ela ainda sobrevive, o que que ela produz, como é que ela está, é isso o que hoje interessa, e vai interessas pelo resto da vida. Porque os diferentes sobrevivem, porque

eles são diferentes e por que eles estão sendo colocados nesse lugar. E às vezes sendo tratadas na maioria das vezes com diferença e indiferença. Essas histórias é que vão pulsar a partir de agora. E se a gente começar uma análise, não é à toa que você vê: Onde tem preto, história de preto na Netflix, na HBO, na Amazon Prime, na Globo Play está fazendo um puta sucesso. Onde tem suburbano tem coisa diferente! É uma vida que ninguém via. É um conteúdo diferente, é um conteúdo mais humanizado. Um conteúdo muito mais próximo da verdade do que muitos filmes de ficção. Não é só filme não, novela também. Essa pandemia nos serviu para fazer uma análise profunda dentro da própria Rede Globo de televisão. Novelas que foram reprisadas agora durante a pandemia, novelas de 20 anos atrás não dizem mais nada, absolutamente nada para a sociedade brasileira. A gente mudou tanto, a gente ultrapassou tanto nos últimos 20 anos. Você fala assim: Nossa como é que botaram isso no ar? Mas o nosso povo, a nossa sociedade, os nossos iguais já estavam brigando e clamando por muitas das coisas que hoje está na crista da onda há 20, 30, 40 anos atrás; e sendo diferente, e sendo marginalizado, e sendo o não permitido a fazer. Mas hoje ninguém se lembra mais! Então esse conteúdo é que vai nos resguardar. Talvez a gente possa daqui a algum tempo, com certeza falar de um cinema da zona oeste, mas não calcado em cima das coisas, como as restrições geográficas e econômicas. Mas um cinema da zona Oeste, porque revela um modo de vida, uma experiência de vida diferente do que a gente está acostumado a ver. Eu acredito muito nisso!

Provoquei uma reflexão sobre as formas de cinema encontradas dentro das produções estabelecidas aqui, e a sua multiplicidade. A possibilidade da existência de um cinema de preto. Imediatamente ele afirmou com muita tranquilidade:

_____Hoje tem tudo! Hoje a gente tem essa consciência de que tem, da pluralidade, e de uma grande parcela da população que é preta, e que tem dinheiro. Então a gente tem conceitos. Dinheiro preto, cinema preto, teatro preto, uma televisão que ainda e brevemente também será preta. Essas são as, como o Clementino fala, as ações colaborativas para as quais a gente tem trabalhado muito! A gente acredita nessa possibilidade. Isso não quer dizer que sejamos, e estejamos criando uma não integração às avessas, não é isso. A gente não está, a gente quer a colaboração de todo mundo. Mas o que a gente prima e briga por, é pelo protagonismo preto. Esse é o inédito! Esse é o conteúdo que vai vim com muita força. Um conteúdo que está se comunicando com o mundo. Então eu acredito muito nisso, e acompanho o Clementino também, a gente se fala pouco e estamos na mesma zona. Um pouco diferente, eu ainda não me restrinjo a uma fronteira. Eu não defendo essa coisa de cinema da zona oeste. De onde você é Pilar? Eu sou de Padre Miguel. Mas o teu cinema é de Padre Miguel? Não! O meu cinema é para o mundo! O meu cinema é para todos! Se faço meu cinema, eu faço na cidade do Rio de Janeiro. E posso, e recentemente eu estava falando isso. Eu estou atrás de uma história para gravar em Padre Miguel! Quero fazer ficção! Não quero um documentário, eu quero contar uma história ali... Mas do que cinema de zona oeste, eu quero contar a história de gente; que sente, e que vai expressar o que sente, que chora e ri e sente com variações. Por que eu olho para cá, e vejo o mar e me dá a sensação, eu estou com o mar aqui na minha frente. Eu me lembro que morava na COABH de Padre Miguel, eu via meu vizinho de frente, não tinha mar. Mas eu lembro também com muita felicidade que final de ano, que nostalgia que eu tenho! Eu botava, na vitrola da minha casa, Roberto Carlos aos berros, a do vizinho tinha Tim Maia, o da frente tinha samba de enredo, o outro tinha Emilio Santiago começando, o outro tinha Michel Jackson e os Jackson Five importado. Era uma profusão de coisas, que eu não vejo hoje no meu condomínio chique. E aquilo me enriqueceu. Então assim é uma busca de um cinema que resgata esse sentimento. Esse sentimento de um menino que foi ali; de um homem que se formou com este aprendizado. E isso é humano, isso é para o mundo. Isso vai além de nossas fronteiras com todo respeito.

APÊNDICE B – O cinema por elas

Figura 35 – As mulheres no cinema I

As mulheres no cinema

Zona Oeste Afetiva e Singular

23 a 26/03 às 20h

DEBATE/ LIVE

SESSÃO DISPONÍVEL NO CANAL YOUTUBE.COM/ZONA OESTEAFETIVASINGULAR

PPG/ARTES programa de pós-graduação em artes visuais

Fonte: A autora, 2021.

1. Rozzi Brasil, Sandra Lima, e Malu Cerqueira

Figura 36 – As mulheres no cinema II



Fonte: A autora, 2021.

Então vem a outra vertente: o cinema e o áudio visual são acima de tudo, uma ferramenta de educação emocional e sentimental das pessoas, que é o que tiraram da gente com a colonização, que a gente foi reduzida a categoria de objeto, escravo, de coisa. (Rozzi Brasil, 25/03/2021).

Eu comecei a fazer projetos dentro da universidade das quebradas. Eu costumo falar para Heloisa que existe a Sandra antes e depois da universidade das Quebradas. É bem rico para todo mundo, é rico para academia e rico para nós. (Sandra Lima, 25/03/2021)

A gente tem um começo de uma faculdade com menos de 4 anos. Então a gente tem um cinema de animação de guerrilha, de autodidatas ... É difícil de encontrar a formação de animação (Malu Cerqueira, 25/03/2021)

Rozzi Brasil:

Diretora do curta “Procura-se mulheres” que ganhou dois prêmios: o importante festival no Brasil e na América Latina, o Festival Cine PE, em Recife; e pela temática social no Santa Maria vídeo, no Rio Grande do Sul. Fruto de uma oficina na Quadra da Portela, feito com uma estrutura como câmera como um estúdio; gosta de usar o cinema como fonte de denúncias a causa das mulheres. Mulheres sambistas, mulheres pretas, mulheres em geral, inclusive é o tema do seu próximo filme, são as moradoras de rua. Assim também faz no “Quebradas Inteiras”, os filmes pensam em destacar o potencial da mulher, que não consegue a visibilidade no mercado. Ela também é o faz tudo, inclusive a parte de sonorização. E procura os signos que favorecem o potencial do filme e das cenas de forma consciente e

sensível. Às vezes eu me pego filmando, a rua é repleta de todos os signos que um cineasta preciso, o muro passando rapidamente, porque eu sei que em algum momento eu vou aquilo. (Rozzi Brasil, 25/03/2021)

O seu terceiro filme chama-se “A corda”, que é uma corda mesmo. Trata-se da história de um ex-morador de rua que escreve um livro e vai apresentar na bienal, pensa em exaltar e mostrar a oportunidade de mudar dessa condição, e de olhar a condição desses moradores. A corda funciona para lembrar o sentido que as pessoas oferecem a essa condição instituída, é como resgatar. Acredita no filme como um gatilho social dos invisíveis, para que as pessoas percebam a importância que podem ter na vida que elas invisibilizam. Ressalta o afeto cosmopolítico necessário a humanidade, e a falta da cultura africana originária controlada por valores hegemônicos, europeus e capitalistas, como também ao jogo do auto reponsabilidade e conscientização para os órgãos do governo, simplificando a questão.

Sandra Lima:

Sandra se considera mais uma ativista de áudio visual do que cineasta; apesar de ter 15 curtas e 3 documentários, a minha meta é usar o áudio visual como transformação social. Somos documentaristas focadas no resgate das causas pelo cinema, para trazer a transformação da sociedade. Em específico mostrar a favela também produtora cultural, pessoas que realizam e produtoras de uma cultura rica. Promovendo o bem-estar na sociedade.

Malu Cerqueira:

Maria Luiza tem 26, é produtora de multimídia que abraça projetos trabalhando em projetos existentes em curtas e cinema independente com o videografismo e correção de cor de filmes independentes, e em direção de arte de animação, em *storytelling*. Frequentou e conheceu espaços como o Festival Anima Mundi durante sua infância e adolescência. Trabalhou como monitora em oficinas de *stop motion* e 2D tradicional. Estagiou na Conspiração filmes como assistente de produção e animação, deu aulas de videografismo no Senai /Firjan no Projeto Porto do Saber. Desde de 2020 trabalha como *freelancer* em seu estúdio em Campo Grande, e entre as suas parceiras está Gisele Motta. Aceitou o convite de participar da entrevista com dinamismo e disposição. Faz parte da estatística de ultimamente, o jovem decide pelo cinema como vida profissional. Cativadora de confiança e em busca de crescimento como mulher periférica e da Zona Oeste.

Recebi essas mulheres maravilhosas para apresentar o papel da mulher cineasta no cinema pela zona oeste. A cada encontro uma possibilidade de olhar o caminho da imaginação e o cinema como técnica de auto formação. Comecei justamente pelo início, desejei saber se elas viam esse diferencial de gênero em seus processos de criação. A conversa ficou uma expressão de inconformismo e indignação como gatilho de criação que a Rozzi expressou com muito veemência:

___ *Por ser mulher, a gente tem um universo, embora eu não saiba como funciona o universo dos homens cineastas para fazer o filme; mas eu tenho certeza que é diferente pois tudo da mulher é diferente. A demandas, as necessidades, como escolher a história, a vontade de fazer um filme, tem muito a ver com essa carência generalizada em que a mulher transita, os silenciamentos, os impedimentos. Enfim, a gente sabe a história! Quem passa tanto tempo silenciada, obviamente quando tem a oportunidade de comunicar alguma coisa ao*

mundo, vai comunicar justamente aquilo que desrespeita esse silenciamento. Penso eu porque não ia desperdiçar uma oportunidade dessa. Por ter esse histórico de silenciamento, a gente fica numa janela, que ficou durante muito tempo observando as coisas acontecerem sem poder manifestar sua opinião, porque a história da mulher é assim. Vai mostrar a necessidade, vai mostrar o lado afetivo, vai mostrar a ausência de orgasmo. Vai mostrar o tipo de homem, porque é tanto a literatura mostrando tantos ideais; que a gente tem vontade de mostrar que esses não são os ideais. A gente passa por isso, não faça isso; talvez a gente vá na contramão da mainstream, a gente passa além da questão de ser mulher: Uma interseccionalidade que temos de sermos periféricas; faveladas ou não, mas é periferia. Por que tem favela que não é periférica. Nem todo favelado é periférico, nem todo periférico é favelado. Mesmo o periférico não sendo favelado passa por dramas muitos similares, porque não tem a visão do poder público, não tem investimento público, não tem nada. Então tudo isso impacta muito na hora da gente pensar um roteiro, pensar um filme que a gente queira mostrar para as pessoas. A gente não tem muito essa coisa de cor de rosa, que colocam na mulher, aquela coisa de lente cor de rosa; mundo cor de rosa. A nossa afetividade, apesar de sermos bastante afetiva, é transpassada por brutalidade, pelas dificuldades, pelas diferentes necessidades e impedimentos... Talvez eu penso a linguagem visual, meu processo de fazer filme é muito parecido como processo de fazer cinema. Quando eu escrevo eu me fixo na ideia que quero passar, eu penso quem vai ler. Eu tento dirigir imagens, que eu imagino serem mais fáceis para as pessoas que vão assistir. Eu não faço cinema para ficar famosa nem para meus amigos curtirem que tem uma amiga cineasta, nem para uma vaidade pessoal. Eu faço cinema pelo mesmo motivo que eu escrevo. Se eu não escrevo acho que eu morreria, por que eu não falo; eu sou muito festiva. Você pode conversar com o dia inteiro comigo, e eu só falo bobagem. Até eu perceber que você vai entender. E o cinema é a mesma coisa. Então é fundamentalmente.... Sou documentarista, quero morrer documentarista, porque acho que já em muita gente romancista; porque o Brasil tem uma história muito mal documentada, principalmente esse momento. Eu tenho esse inconformismo e a indignação. Temos uma zona oeste imensa como vivem as pessoas aqui, Santa Cruz, Campo Grande e realengo, como é que tenho uma mesma linguagem para todos esse universo econômico e política em diversidade cultural e economicamente. São esses desafios: Dá para ligar quem pode ajudar e quem está precisando de ajuda. A gente precisa de educação. Então vem a outra vertente: o cinema e o áudio visual são acima de tudo, uma ferramenta de educação emocional e sentimental das pessoas, que é o que tiraram da gente com a colonização, que a gente foi reduzido a categoria de objeto, escravo, de coisa. (Rozzi Brasil, 25/03/2021).

A Malu Cerqueira fez uma explanação sobre a cumplicidade e o profissionalismo dentro das três fases de produção do filme, e a relação de parceria contida ao mesmo tempo com cumplicidade para alcançar o objetivo imagético. A Sandra endossou essa decisão pelo social que o Rozzi defendeu como ação protagonista e autônoma como reflexão sobre processos de formação e autoformação, e gestão de autonomia:

... A gente quer realmente fazer para dar voz a essas pessoas, dá visibilidade a essas pessoas. Mas vou tocar na questão: Eu tenho filme sobre síndrome do pânico, tenho filme sobre câncer, sobre uma pessoa que morrer de câncer, Sobre a síndrome do pânico... As pessoas não sabem muito sobre síndrome do pânico. Então assim é levar para as pessoas. O processo de criação começa com um processo de empatia, de incomodo, de causar sentimentos, revolta, causar alegria e reflexões. Por exemplo esse filme que fiz sobre o câncer, eu me inspirei na minha irmã. Eu ia participar de um festival, eu fiz o filme todo em 8 horas, A gente fez a trilha, porque a gente ia correr para o festival. Todas as pessoas que assistiram ao filme choraram, quando fez o lançamento do filme, todo mundo chorou. Por que o filme tocou nas pessoas. E porque eu me inspirei nessa história do câncer; Eu me inspirei, porque a minha irmã teve câncer, eu me inspirei na história da minha irmã, e isso mudou a minha vida. O grande amor de minha, hoje é meu filho, mas antes era a minha irmã. Eu estava sem apoio e sozinha na vida tendo que fazer tudo, eu queria ver minha irmã, eu estava sempre distante, sempre ausente. Eu tenho que trabalhar, tenho que cuidar de mim, eu era sozinha, hoje eu tenho marido, mas eu sempre fui sozinha. Essa dor gerou o filme. Eu acho que os filmes, os produtos que a gente faz tem alma. São muito mais que passar o recado, tudo que a gente faz a gente coloca ali as nossas vivências, nossos sentimentos, nossos conteúdos mesmos. Todos processos de criação, tem a pessoa que quer celebridade e que quer ser artista. As pessoas que nasce com o dom de artes, como música, cinema, poesia, e literatura ela quer passar alguma coisa, e quer extravasar um sentimento, colocar alguma coisa para fora ou de ajudarem as pessoas fazerem isso. Esse processo todo passa a ser coletivo como disse a Malu, porque você conta uma história que não é sua; você precisou, daquele momento daquela inspiração para narrar o

processo para e mostrar. Em “O lugar de mulher”, eu me identifico com todas as personagens, eu falo que no filme, eu sou uma das personagens: Vinda da favela, periferia, extrema miséria, humilhação, preconceito. Eu não passei preconceito por ser branca e cara de rica, mas eu passei preconceito porque eu não tinha estudo, comecei a estudar mais velha, sempre fui sozinha, eu sou cria de Bom Pastor, um dos lugares mais pobre do Rio de Janeiro. Eu fui criada no terceiro lugar mais perigoso do mundo na época que eu era jovem. Todas essas dores vieram, a favela me interessa, eu quero mostrar o jovem favelado. A pessoa que não tem nível superior, mas que é um artista É a gente quebrar mesmo preconceito, estereótipos. Por exemplo os protagonistas dos meus filmes, de ficção, são personagens, o filme de ficção, “Além do mar azul”, que é um filme sobre o câncer, o protagonista é uma pessoa gordinha, fora de um padrão estético fora do comum do que é um galã.; por que um homem amado tem que ser o galã? Por que a mulher tem que ser lindona? Por que o personagem principal que sofre da síndrome, Eu que sou a dona do filme; eu vou colocar uma nordestina como empresaria bem sucedida, em uma nordestina, a gordinha como a mais bonita. Hoje a gente sofre a questão dos 50 anos. Nós mulheres, sofremos porque acham que não temos direito de envelhecer, e cobram o nosso envelhecer: deixa a gente envelhecer em paz. A questão é a seguinte, a gente não precisa entrar nesses padrões para agradar ninguém. A gente só tem que ser feliz, produzir e trabalhar. É tanta hipocrisia e futilidade. Então a gente pode quebrar os estereótipos, é uma forma de ir lá. A vida real não é assim. A vida real não tem esse negócio, a gente ama o homem gordinho, o homem ama a mulher desdentada e magrinha.... As relações não são do jeito que a gente está vendo vamos recolocar, vamos fazer um casal um par amoroso. A gente poder fazer é muito gostoso, quebrar a cara da sociedade. Isso é uma coisa que apoio e gosto de fazer: quebrar estereótipos, e mostrar que não tem que ser padrão não, não existe padrão. Vamos fazer outra parada, vamos reinventar tudo e mostra a verdade. (Sandra Lima, 25/03/2021)

A fala de Sandra fez um link com o trabalho de Rozzi Brasil nos apresentou cantando: “Quebrar, quebrar o quê? Quebrar o preconceito que te faz empobrecer” (Rozzi Brasil, 25/03/2021). A Universidade das Quebradas como parte do Programa do PAC- Programa Avançado de Cultura Contemporânea na UFRJ, no prédio de letras, fruto de uma tese de doutoramento, que abriga várias iniciativas em laboratórios. A Sandra faz parte desse programa, tem 10 anos de quebradeira. É uma viagem que virou realidade (Rozzi Brasil, 25/03/2021). Quebradas = território, periferia com saberes, conhecimentos que a universidade precisa conhecer. Em 2019 a universidade das quebradas fez 10 anos. É um Projeto da Heloisa Buarque de Hollanda e da Numa Siriu. Tem vários laboratórios. Laboratório de acadêmicas. A quebradeira implanta um Coletivo Mulheres nas Quebradas, fazendo artes integradas (literatura, samba, cinema e língua solta). A ideia é juntar produtores de culturas, periféricos para dentro das universidades e fazer uma troca de saberes excluídos pela academia e que não reconhece, e cruzar os conhecimentos. Mostra que uma cultura que não é conhecida, tem peso é um diferencial que vem a fortalecer a cultura científica.

Uma vez que a universidade das quebradas, você é quebradeiro; pode sempre retornar e contribuir com ações internas. Rozzi frequentou com um grupo de feministas, mas nunca se identificou com afinidade, mas recebeu o mérito de ser mestre das quebradeiras ao frequentar outros grupos e rede de conhecimentos. Essas experiências influenciaram várias experiências de conhecimentos e produtos como projetos que alteram o conhecimento inicial de quem chega, tão necessário para fundamentar a vida de quem está na luta por espaços. Entre eles “ler os livros” como forma de registrar registros de memórias, editoração e publicar para deixar o analfabetismo para lá. Um cuidado com a mulher periférica. E com isso oferecer uma independência para essas mulheres publicarem sem custo. Rozzi nomeia essa quebradeira como o lidar com a tecnologia da escassez, você não tem como fazer. Mas quando se é pobre, só se tem uma coisa a fazer, que é o fazer. E ao se procurar o como fazer, aquilo que não se tem como fazer. Desta forma ela descreve o quebradeiro: a pessoa que vive na precariedade, mas como artista, e fará de algum jeito. Colocará arte para fora, pelo formato que dá em sua criação.

____ *O que caracteriza o Quebradeiro? Ele cria. E a arte das pessoas, todas as profissões são artes. A gente vê o Renato Sorriso, ele é um gari. Mas olha com que arte, ele exerce a profissão dele. Então basicamente é isso. Tem 10 anos, vai para 12 anos. Daí essa fusão, essa mixagem de saberes. É um pouco de se impor diante da academia, mostrando a necessidade de dar um upgrade, uma renovada em como as coisas são feitas e são respeitadas ali dentro. Porque a cultura é viva e se modifica. Você não pode passar a vida toda lendo, vamos ler Machado de Assis, essa literatura que a academia já canonizou (Rozzi Brasil, 25/03/2021).*

Malu Cerqueira faz a conexão com seu trabalho de animação trazendo um certo tom jovial e atual resultante do avanço da tecnologia. E acrescenta uma reflexão sobre as questões da técnica de ação e de inovação de ocupação de espaços, um campo e instrumento para a imaginação:

____ *O cinema de animação o cinema a qual eu pertencço, por mais que a gente esteja no audiovisual; a animação tem uma outra linguagem e uma diferença. A gente tem uma outra trajetória de 109anos de animação brasileira. Pouquíssimas pessoas conhecem E a gente tem um começo de faculdade de animação amenos de 4 anos atrás. Então a gente tem cinema de animação de guerrilha, de candidatos, de pessoas que passaram 6 anos para fazer seus filmes, por não ter como passar, enfim, são coisas do nosso começo do século aqui. Então tem essa questão é difícil você encontrar uma formação de animação. Eu para estudar, tem a UEZO aqui, mas eu estudava no centro da cidade; então é toda uma questão... Signos... Eu trabalho com designer. Eu projeto objetos a partir de uma necessidade. Então a gente vê que aquilo ali como uma equação para fazer. Eu me identifico totalmente com a linha de pensamento de Sandra e da Rozzi de tentar sempre fugir de paradigmas; fugir e traçar outra linha de narrativa, de áudio visual. Ressaltar mesmo as minorias não, mas as diversidades, que é real e existe. Então basicamente condensando, eu compartilho muito dessa ação de você ir ao contrário do que a gente vê o tempo todo como essa visão eurocentrista e hollywoodiano. É basicamente isso! (Malu Cerqueira, 25/03/2021).*

Como finalização do nosso encontro todas elas falaram de ser singular. E fizeram automaticamente um retrocesso de sua história, pois todas destacam seus percalços e desafios ao buscarem vencer os desafios. Na verdade, são testemunhos de deslocamentos por optarem por carreiras incomuns e por se movimentarem dentro do próprio território da zona oeste. Sua histórias se confundem com a própria singularidade da região, que formada por bairros bem diferentes. A live foi uma troca de saberes como lugar de fala, e experimentamos solidariedades e trocas de conhecimento. Estamos todos fazendo a nossa parte, queremos transformar a realidade.

____ *No meu caso, eu acho que sou comum, mas que tento fazer algo de diferente. (Sandra Lima, 25/03/2021)*

____ *Eu acho que sou a cara da zona oeste. De comum eu não tenho nada. Por mais que eu tente eu não consigo. Sou extremamente singular. Tenho plena consciência disso, inclusive do ônus que isso carrega. Um grande problema que tinha na vida, foi quando eu passei no vestibular. Eu tinha de 16 para 17 anos, na Praia Vermelha, na UFRJ. Quando eu falava de onde eu estava vindo; primeiro para começar que eu era a mais preta de toda a faculdade. Pelo menos no meu tom eu não achava ninguém, par trocar figurinha comigo. Quando eu falava de onde você é ou você mora onde: Jacarepaguá. A cara das pessoas era de espanto. Era um susto! Quando falava Jacarepaguá. Jacarepaguá é um bairro, olha a concentração das pessoas. Carlos Lacerda colocou a Cidade de Deus em Jacarepaguá, segundo a lenda que contavam pelos pais, pois foi lá que ele perdeu as eleições. A zona Oeste até pouco tempo atrás, ela era principal, responsável pela eleição do candidato políticos, por ser a maior zona eleitoral. A Freguesia, Jacarepaguá como um todo, ele foi zona*

rural durante muito tempo não tinha luz elétrica, não tinha água encanada, a gente fazia poço cartesiano para ter nossa água e não ficar pedindo na vizinha. Era zona rural, depois virou zona industrial em virtude dos vários laboratórios: Merck, Pfizer, um monte. Mas sempre tivemos aqui hospitais para quem pira, hospitais para hanseníase, colônia Juliano Moreira, que era uma proposta como colônia, mas não passava de um hospício; Hospital de Santa Maria, hospital para tuberculosos. Então você tem a zona oeste um bairro fantástico e maravilhoso. Ele era basicamente segundo as autoridades, a lata de lixo. Tudo que eles queriam se livrar do centro da zona sul, bota em Jacarepaguá; mas o autódromo que era daqui tiraram aqui. O que é bom a gente perde. Então o jacarepaguense tem um diferencial que tudo para ele é longe. E todos os lugares para ele é perigoso, eu morava na lapa, ninguém me visitava, dizia que era perigoso e tem muito assalto. Dificilmente você encontra pessoas nessa região que se adequem a grupos de teatro. Agora tem Lona cultural, mas na história toda você não tinha. Tem que atravessar a Grajaú Jacarepaguá, fazer duas horas e meia para chegar num teatro. Então culturalmente qual é o impacto disso? São pessoas que para se divertirem escolhem o churrasco na casa dos outros, é fazer visita familiar. Enfim é comer e beber, essa é a diversão. Tem muita gente por aqui que nunca foi a um cinema. Por que é caro, é uma questão cultural vinda desse gap das autoridades que não colocam nada aqui. E se vê que o potencial artístico da zona Oeste é gigantesco. É gente que escreve, que é ator, que é atriz e interpreta, que faz palhaçaria; tem de tudo aqui. Pintor, escultor, a galera do Cine clube Taquara, eles ocuparam um espaço ocioso na subida da Rodrigues Caldas e transformaram em um cinema a céu aberto. Enfim a gente tem uma comunidade que tem vontade, que necessita de cultura, que gosta. Mas nós temos esse histórico de não investimento público. Bota as pessoas para ficar que nem sertanejo só fazendo musiquinha, cachaça e misoginia. Por eu perceber isso tudo, eu só percebo por que sou diferente... O não pertencimento à cidade do Rio de Janeiro, que o cara para ir no centro que é um outro bairro, diz que vai ao centro da cidade, por medo das coisas que aquela cidade tem. Então eu não tenho como não ser singular, até por causa da experiência de ter vivido e outros bairros, e ter voltado sempre para cá. Eu me sinto muito isso, na carência na falta, mas me sinto muito diferente disso por querer ter e buscar nas coisas O pessoal da zona Oeste é muito conservador. E eu não sou muito conservadora, então eu sou singular. Eu não sou comum morando aqui. Cineasta não é profissão para a gente, isso não existe para a gente. ... Então não tem realmente, eu não posso ser comum, todo mundo me olha com certa estranheza, todo mundo não me leva a sério, porque eu sou esquisita, mas quando eu saio daqui, eu vejo o quanto eu sou da zona oeste (Rozzi Brasil, 25/03/2021).

_____ Campo Grande e Jacarepaguá como a zona oeste tem uma história muito singular, minha família vem de colheita, com história no centro, e parecida... Eu acredito que eu seja uma pessoa bem comum, como unidade na sociedade de ter olhos de ver no esforço de ver, mas singular pela minha vontade de vencer, na minha trajetória. Eu topei como o cinema de animação por acidente, no centro da cidade ao antigo, e me fascinei. Eu cresci ouvindo que não podia ser artista, que isso é coisa de gente rica que achava que ia ser professora de História. E na cidade topei com o Anima Mundi. Comecei a frequentar, estudar, trabalhar lá. E vi que animação é uma possibilidade, que realmente esse cinema existe. A gente vê animação que se resume muito a Disney, mas tem a animação do Paquistão, da Islândia, na Eslovênia, da Índia. Singular em todos os sentidos de abrir caminhos, na foice, na enxada E também é um espaço bem mais elitista, é um espaço para homens, de homens brancos, tecnologias, computador. Geralmente o lugar da mulher é mais na produção, também não é muito, é mais na direção, e não na animação. A gente é singular nesse sentido, mas em unidade nas causas sociais que a gente encontra. É minha opinião (Malu Cerqueira, 25/03/2021).

2. Lelette Coutto: a filha do cinema

Figura 37 – As mulheres no cinema – Lelette Coutto



Fonte: A autora, 2021.

“Eu sou porque nós somos”

“A verdade é que é só a gente que enxerga, que ouve. A realidade tá dentro da nossa alma. Existe uma comodidade, não é fácil. Todo processo histórico é muito pesado, e as pessoas não querem saber disso. É muito dolorido, melhor é deixar.”

Lelette Coutto, 2017.

Essa mulher tem um sonho na cabeça e na alma; e um olho no processo. Filha do diretor Waldir Onofre, busca em suas práticas criativas e artísticas a legitimação da conquista da vida negra com liberdade e dignidade. Ocupa os espaços institucionais e organizacionais de forma contundente quando faz ecoar a voz que otimiza conexões em nossas mentes. O valor da cultura negra e as suas dimensões no cotidiano urbano e quilombola. Tudo isso com um grande sorriso nos lábios, como tem que ser. E que faz soar: vamos em frente!

Matrizes negras brasileiras

Filha do cinema por ser herdeira de uma história do primeiro diretor negro do cinema brasileiro constrói sua trajetória singular e afetiva com o saber vivo de seu pai que ecoa em sua maestria. Seu pai referencial: homem negro, de simples formação, um autodidata e grande curseiro, sonhador e morador de Campo Grande, subúrbio do Rio de Janeiro, que ousa criar e apresentar ao mundo a zona Oeste, um armazém de produtores culturais. Sai na frente para fazer cinema independente, assim como sua filha.

Waldir Onofre questiona a existência de um cinema negro num momento de visibilidade europeia como legitimidade. Este colocou em seu filme de ficção, “As aventuras amorosas de um Padeiro”, ganhador do Kikito de Ouro no Festival de Gramado de 1976 – a visão crítica, mas bem humorada e satírica os costumes urbanos e coletivos da época. Hoje nos permite entender o seu impulso de resistência como fruto de uma visão de longo alcance o que justifica as homenagens que vem recebendo em peças de teatro e documentários por todo país. A percepção da importância do protagonismo no sistema hegemônico e eurocêntrico era heroicamente praticado por esse homem, mas hoje pode ser visto e entendido como inspiração e repertório para se pensar a arte e a educação como resistência, proteção e sobrevivência na forma subjetiva e coletiva. É como se percebe no trabalho de Lelette.

Em 2017, representou o Brasil no PANAFEST. Trata-se de um Festival cultural que é realizado a cada dois anos para africanos e afrodescendentes em Gana-África Ocidental. Lelette participou como convidada especial para valorizar e dar ênfase o tema: Cais do Valongo Patrimônio Cultural da humanidade. Neste momento o Unesco havia o indicado para ser transformado em patrimônio da humanidade. “Cais do Valongo, patrimônio mundial no Rio para não esquecer o horror da escravidão” essa foi a chamada de um jornal da época que acentuava a importância dessa porta de entrada para um passado da escravidão. Era o início da trajetória dos afro-brasileiros marcado por horror e dor. Matrizes culturais que vão ser repensada a partir de práticas artísticas e oportunas.

Enquanto coordenadora da CEPPIR – coordenadoria especial das promoções das políticas de igualdade racial da cidade do Rio de Janeiro apoiou a CRIAÇÃO DO CORREDOR AFROCARIOCA, cultural e artístico da cidade. Ela destacou a importância desse território conhecido como a pequena África como fonte de integração entre os pontos culturais e artísticos da cidade. De forma a oferecer visibilidade a identidade e a auto estima aos realizadores das atividades promovidas e realizadas. Provoca o fortalecimento e o desenvolvimento da cultura afrocarioca, através de sua arte e vocação de receber e se expandir para o mundo. Na verdade a disposição de não ser vulnerável e de buscar relações marcam o trabalho dessa mulher.

“A voz dos Quilombos” - 2009, 23min.

A esperança tem a cor do céu da noite salpicado de estrela. A esperança tem a cor do infinito da janela da estação espacial. A esperança tem a cor do quadro nas salas de aula mais pobre ao redor do mundo. A esperança tema a cor do centro do olho, janela das almas viventes. A espera de se conheça profundamente e descubram dentro de si as raízes do amor. A esperança é negra. Negra. – Jogral em *closes*, com fundo negro e pouca luz nos rostos. Poema do espetáculo “Amor, negro amor”, direção Lelette Coutto, Nação Zumbi.

Lelette Coutto é professora de teatro, música; produtora artística com vasta experiência cinematográfica e arte educadora. Dirigiu o documentário “A voz dos Quilombos” (2009) exibido no 1º encontro Estadual da juventude Quilombola, na Conferência da Igualdade Racial, na Mostra Zózimo Babull, na Mostra da Caixa Econômica UEA (Angola). O curta apresenta os remanescentes do quilombo e suas expectativas em torno de suas identidades. Apresenta as pessoas que constituem as comunidades, como fazem uso de seus territórios pautados em saberes e valores ancestrais, como base para realizar o desejo de alcançar seus sonhos. O que dá força ao filme e o torna um elo de comunicação senão de diluição das fronteiras entre saberes acadêmicos e populares.

A sensação alcançada pelo desejo de pertencer como memória e identidade alimentam a viagem dessa descoberta e autoconhecimento sobre o sistema de significação desta mulher que servirá para a continuidade do nosso caminhar. “Um dos aspectos centrais do ser humano é a possibilidade de caminhar” (STALLYBRASS, 1998). O entendimento sobre a relação construída baseadas em propriedades, descreve a sociedade de consumo e que se apoia em posses para se prevalecer passa a ser repensada, mas no caso dos quilombos buscam por direitos que vão além do título de posse que a grande maioria não tem. Com limitações de poder e perdas passamos a entender as trocas de valores que importam, e quais memórias narram ausências de materialidades, ou provocam processos de reencontros através da imaginação e a experiência humana

Os corpos negros são apresentados a partir das relações sociais e materiais em que são condicionados e adaptados por uma tradição e costumes que é a versão de mistura, amálgamas das superposições, mas que a cineasta consegue transmitir ou transfluir a sabedoria interna pautada no respeito e na dignidade que marca esse povo. O ato de falar de suas experiências e expectativas de forma pessoal expõe o grupo não de forma negativa, os apresenta, e soa como representações e narrativas de lugar de fala, como testemunhos de mundos subjetivos comprometidos com algo maior: A trajetória de luta e resistência.

A imagem da galinha caipira que anda anunciando a ruralidade, comunica a lembrança da cineasta criada no bairro de Campo Grande, mas também traz em evidência a desejada liberdade como o direito de esperar e descartando o risco de não ser escutado. Produção de presença que faz abertura para um mundo de sentidos e de compreensão de suas experiências.

Ao mesmo tempo percebe-se a vulnerabilidade da cultura brasileira por ter questões específicas que demandam ações inclusivas que partam de coordenadorias e das pastas de políticas como foi o que ocorreu. Lelette foi convidada a ser promotora de políticas de igualdade racial por cinco anos com práticas que causavam visibilidades aos quilombolas. Estas fiscalizam e incentivam ações, e personalidades com representatividades internacionais para que assim fortalecessem quem somos nós brasileiros.

O Curta metragem como fruto dessas ações exalta uma política promissora, que incentivava o debate em congressos causando avanços e atuações com encontros que promovam o movimento entre a juventude, pois foram os jovens que a guiavam entre eles. As declarações das mulheres quanto aos saberes de cosmologias diferentes se moldavam a qual viver colonizado? O euro-cristão-colonialista-monoteísta apresentado a eles não é descrito de forma tão linear. A mulher relata a convivência pacífica ou quase redonda e rodando dos saberes orgânicos e politeístas. Lelette filma uma dessas cenas de terreiros par fazer a lembrança de uma cosmologia afro-pindorâmica-pagã-politeísta ampliando os saberes. Pensando aqui em provocar uma ampliação ao nível de colaboração e confluência da sabedoria que funciona como *input* nesta pessoa que caracteriza seu modo de ver orgânico. É uma escrivência pela imagem que fala e atua no combate ao racismo e como afirmação das naturais divergências.

Tudo isso traz em destaque para o papel e o fortalecimento da mulher negra. Colocando Lellete como representante de um diálogo que questiona o racismo e o legado escravagista brasileiro e a forma de construção saberes a partir também de uma participação popular. A realização desses encontros entre os jovens quilombolas em Campo de Goytacazes serviu para a colaboração entre os seus grupos. Pretendia-se fazer a segunda parte do documentário “A voz dos quilombolas - parte II” atendendo as outras comunidades, mas por falta de verba e orçamento não foi realizado, não conseguiu continuar. Na verdade, ela foi convidada pelo ex-ministro da igualdade racial, Edson Santos, desenvolvendo uma prática amplificada, procurou estender a atenção aos outros grupos como os indígenas, os ciganos, judeus, comunidades de terreiros durante o período possível.

A vida coletiva e individual dessa população, é também a nossa que tem ao fundo a marca da colonialidade global. Aqui se faz reflexão diante o contexto pós-colonialista e as controvérsias extremistas que aparecem e fazem acender o debate de raça e os limites do ser humano. Através dele podemos pensar em como poderá ser a superação de tudo isso, a partir da proposta de se pensar o saber e o ser. O desafio onde a forma humana se expõe como uma sensível poesia aos nossos olhos e faz ouvir aos nossos sentidos e traz à lembrança o direito ao sonho contido nos ciclos da genealogia: Infância, juventude, maturidade e velhice que desejam o direito ao essencial: A dignidade e a posse de suas terras.

Os olhos da jovem mulher negra para o infinito, e em close enquanto fala sobre os sonhos, assim começa o vídeo. Logo em seguida o jovem é protagonista na fala de serem donos da terra, com aquisição de títulos, garantiriam a eles a propriedade. Um significado ao rumo à emancipação. Ao fundo o verde do ambiente faz composição com as cores opacas, azuis e pastéis de suas roupas. O ar natural nos convida a entrar na tela e experimentar as histórias. Outras mulheres jovens, crianças e velhas remetem a um tempo, a ideia de geração e de tempo nos alcança e nos transporta para a questão tensa de direitos humanos. Chamou-me atenção para o alcance e o entendimento sobre como o curta propõe pensar o fazer humano para humanos e desafia qual a solução dessa jornada social traçada para se viver juntos. E ainda que separados constroem relações descritas por signos que servem para descrever as marcas deixadas por seus corpos, como algo particular e próprio de cada um. Corpos que moldam simbolismos enquanto se estabelecem trocas que vão além da materialidade e sonoridade do gesto.

“A voz dos quilombos” é anunciada depois de um minuto e 20 de testemunhos em primeiro plano, com olhos que falam primordialmente. As letras brancas lembram gestos de arranhões e marcações feitas nas madeiras. O céu como testemunha apresenta o símbolo da cidade do Rio de Janeiro, em um *travelling* de câmera a 360°. Propostas de imagens que atuam, falam e faz pensar no movimento Quilombismo. Uma forma de reconstruir a sociedade a partir da história que herdaram pra si, por homens livres sem opressão, uma experiência de relacionar e reconstituir as primeiras experiências dos afro-brasileiros como um projeto de emancipação social do negro, reconstruindo sua própria história e em sua própria cultura. Com fez Abdias do Nascimento e Beatriz Nascimento promovendo narrativas de negação coloniais que provoquem a redução do legado africano a mero “exotismo”.

Ao fazer isso usa imagens capturadas de testemunhos; mas apresenta de forma clara a cara de um Brasil ignorada e que concorrem a indiferença natural e cotidiana no país, como um negacionismo da existência ou a indiferença. Na verdade, existem no Brasil e no Rio muitas comunidades quilombolas. E tem como fragilidades a manutenção dos direitos como herança passada de geração a geração. Primeiro reuniu-se os jovens representantes de suas comunidades em encontros marcados por aprendizagens em palestras de personalidades sobre História e memória. Foi uma imersão de dezessete dias geradoras de uma experiência

ancestral. Graças ao processo de confiança estabelecida e cumplicidade somadas às atividades feitas surgiu a sugestão e a proposta de se fazer o filme documentário tendo os jovens como protagonistas.

Este filme foi feito em quatro comunidades remanescentes de Quilombo na região do Médio Paraíba. Lelette constrói uma proposta envolvente para se pensar no quilombismo como movimento na América latina, na diáspora e como nós percebemos e vivemos essa realidade na forma atual. O que não está muitas vezes nos livros, mas nos aproxima e apresenta os cidadãos brasileiros que desejam ter acesso aos seus direitos como herança.

As crianças surgem nos momentos finais, pois implicam em ter um olhar além, da condição precário e vulnerável e também desafiador para o futuro dessa nova geração. A sua preocupação com o jovem começa antes. A cineasta procura a forma poética para despertar a sensibilidade, para a realidade que parece ser indiferente para uma parte da sociedade. Os debates acerca da decolonialidade, quilombismo contra colonialidade, o afropolitismo provocam ecos para construir um olhar a partir do Sul e ser vem como subsídios para o movimento negro nos últimos anos. Esse último é marcado por uma sensibilidade histórica, cultural e estética acerca da relativização das raízes e dos pertencimentos primários quanto a conscientização dos processos de dispersão e imersão de circulação dos mundos

Apresenta a arte como referência para se entender a dimensão dos processos que vem se estabelecendo nas relações humanas que reconhecem na política da sensibilidade (sensoriais ou perceptivas) como percurso e recurso possível para se sonhar com um novo amanhã, com restauração. Descreve-se aqui como o uso do cinema alternativo e independente de baixo orçamento, e ainda sem verbas servem como chave de leitura que mesclam realidades. Desafia o viver com o criar, recriar a partir de limitações, precariedades e crises políticas, econômica e ambiental. Circunstâncias em experimentações em decisão de um processo de autoria acima de tudo condicionam o trabalho dos artistas como foi esse caso.

Aparece um homem caminhando, um senhor nomeio de plano geral. Anuncia a ancestralidade contida com conceito e nas práticas e costumes. O caminhar do velho anuncia a existência de 32 comunidades quilombolas no Rio de Janeiro, mas apenas uma tem a titularidade reconhecida. Lellete usa o áudio visual e a linguagem cinematográfica para que possamos entender a demanda dessas famílias que aguardam a deliberação dos processos de titularidades. Essas pessoas passariam a ter outra relação de condição infraestrutural para condicionar às suas existências, com outro suporte.

A fala dos entrevistados é dinamizada com a paisagem rural captadas pelo movimento da câmera, de forma que podemos sentir a textura das paredes de barro, o vento suave ou a temperatura amena alcançada pelas cores que interagem com um propósito maior. A fragilidade da questão é retratada pelos pés descalços da trabalhadora que aparece no segundo momento do filme, onde os anciãos sonham e lutam por suas próprias terras. Ignoram as vulnerabilidades como modos de existência e também como atos de resistências como forma de mobilidade e poder apoiado na soberania ancestral.

Outras jovens sentadas na soleira das portas e janelas, o senhor com seu chapéu de couro, a captura da galinha caipira andando pelo terreno são signos de uma comunidade rural, negra a espera de um olhar de uma sensibilidade maior. A cineasta dignifica com cenas que nos remetem da pintura de Debret, ou de outro quadro do período colonial; uma ambientalização constante e ao fundo é alcançado pela edição, pela montagem com a narração e os testemunhos dos entrevistados sendo colocados em primeiro plano como se esses personagens fossem elementos do quadro ou vice-versa. A artista com a câmera enquadra as cenas, que testemunham e são protagonistas de suas histórias.

Mulher e negra, Lellete assume um papel à frente nas políticas públicas defendendo o direito a igualdade racial de forma institucional compõe sua vida pública. Ao acessar o vídeo é possível entrar no sonho da autora de tornar acessível a cultura negra pelo viés cultural e expressivo. Artista carioca que atua como diretora de teatro, cineasta e professora de música. No Rio de Janeiro, atuou como produtora de elenco e assistente de direção em produções cinematográficas de grandes diretores como Nelson Pereira dos Santos, nos longas-metragens “Memórias do Cárcere do Cárcere”, e “A cor do seu destino”, de Jorge Duran. Sylvio Back, Ruy Guerra, entre outros também fazem parte de seu currículo de produção.... No teatro fez assistência de direção artística para Antônio Abujamra e Waldir Onofre, seu pai. Trabalhou com ele no teatro e no cinema. Foram sócios da Gimbomgo produtos. Produtora e agência de elenco, figuração e fiscalização de filmes nacionais. Viveu em Florianópolis, Santa Catarina, onde dirigiu os espetáculos com temática étnica racial “Negros em Desterro”, “Era uma vez no outro lado de cá da ponte” e a leitura dramática de “Amor, Negro Amor”.

Em 2007, voltou a morar no Rio a convite da atriz Maria Ceíça para criação da Superintendência de Promoção da Igualdade Racial no estado do Rio de Janeiro. Esteve à frente da Coordenadoria Especial de Promoção das Políticas de Igualdade Racial da cidade do Rio de Janeiro de 2012 a 2017. Em 2014, a convite da União dos Escritores Angolano (UEA), foi à Angola para exibir o seu filme "A Voz dos Quilombos", e palestrou sobre a mulher e seu corpo nas artes cênicas.

O filme que fala sobre a importância da valorização das comunidades negras brasileiras e a necessidade de fomentar o surgimento dos movimentos culturais, de maneira a inseri-los nas comunidades. Propõe uma quebra e rompimento com as instituições que desejam manter a relação de dependência e injustiça como é a desigualdade. É uma forma de olhar sobre a diversidade e um levantamento de uma parcela da população que sofrem restrições de seus direitos que são reivindicados.

Essa produção abre um caminho para Lellete fazer parcerias com instituições culturais nacionais e dirigir seminários com atores angolanos. A troca de experiências com os angolanos sobre as relações do gênero e a importância de valorização da cultura negra, tem como base a educação e arte. Em sua palestra desperta a atenção para o teatro e como ele pode transformar a presença da mulher no cotidiano como forma estratégica para transformação de uma sociedade.

Hoje é o labor cênico que produz a sua voz muita calma e tranquila, ela deixa seu recado. Oferece oficina de teatro misturado com multimídia, Nesses encontros propunha objetivos como Incentivar e desenvolver a leituras, exercícios de dicção, articulação e sustentação vocal; Abordar a linguagem teatral à partir de um movimento de consciência corporal e de jogos cênicos que possibilite um melhor conhecimento das competências comunicativas e criativas; Estimula o uso da mídia produzida pelo aparelho celular para complemento cênico para produção em baixo orçamento como uma esquete multimídia. Promove o uso da tecnologia e o autoconhecimento. Destacam-se suas produções e atuações na direção de artes:

E cria o Quilombolado que pode ser entendido como forma de empoderamento da Mulher Negra brasileira. O QUILOMBOLADO junto ao INSTITUTO BLACK BOM é um evento que surge dos diversos encontros informais de artistas negros que declaravam a falta de reconhecimento que nutrem o sentimento de solidão depois de um certo período da vida e a falta de contato intergeracional. Artistas e ativistas dos Direitos Humanos se encontram para promover trocas e vivências entre os mais jovens artistas e os mais experientes proporcionando momentos gratificantes que exaltam o processo como estrada de idas e voltas. É uma forma de propor redes de solidariedades ao diverso. Na primeira edição a

homenageada foi a atriz Ruth de Souza, na segunda a atriz Léa Garcia e na terceira a atriz e produtora Naira Silva Fernandes, na quarta edição nossa homenagem ao saudoso ator, cineasta, professor de teatro e produtor Waldir Onofre in memoriam. - Encontro de artistas. Hoje está de volta a Santa Catarina e é diretora do coletivo Ação Zumbi no Youtube.

A arte traz a oferta de algum encantamento para se imaginar a possibilidade de recriar as formas de afetos que se traduzem em efeitos visuais e sonoros, que permitirão a diluição de fronteiras para a promoção de sentidos e significados entre valores econômico e simbólicos. E desta forma os rumos das artes são infinitos enquanto houver disponibilidade interior como desejo de acreditar na sensibilidade como caminho para começo e recomeço. Configurações para a potencialidade humana como utopia que alimenta a coragem para se tentar compreender o tempo de cada um em cada dia. Capaz de traduzir o corpo ausente, a memória, e o ciclo de conexões sociais.

O caminho para criação é um processo de crescimento, de autoconhecimento como se fosse uma escrita de si, como força em vida, e que proporciona as razões em autonomia; e o estilo em autoria. Lelette Coutto é a filha do cinema no sentido que deixar emanar toda vivacidade e obstinação de produzir e criar, fez disso uma estratégia para sua carreira. A sua dedicação e rigor é algo inato e intransferível. Fada madrinha da juventude e dos afetos. Fala de atitude e confiança, não titubeia ao representar a mulher negra e as possibilidades de se pensar o feminismo como rede de solidariedade como forma de empoderamento da mulher negra brasileira. Ela não traz à tona a vulnerabilidade como desculpa ou historinha, mas busca o entendimento para aquelas que questões que não gostamos e nos afetam. Mobiliza as atenções para as vulnerabilidades, combatendo à destrutiva negação do problema. E nos dá outra maneira de se pensar o problema.

3. Leila de Mulheres de Pedra e Tainá Andrade

Figura 38 – As mulheres no cinema – Leila de Souza e Tainá Andrade



Fonte: A autora, 2021.

Ser singular é se vista de uma outra forma, é ser respeitada pelo que somos, como fazemos, como agimos e como oferecemos dentro dessa comunidade, ser singular é sim somos sim e não nego (Leila de Sousa Neto, 29/03/2021)

Você fazer a diferença, em algo que não estava sendo feito, isso é algo singular! Seja através das parcerias, seja a través de filme! Algo que nunca foi feito e começa a ser feito. Colocando em pauta o que normalmente não tem espaço. (Tainá Andrade, 29/03/2021).

Tainá Andrade

Atualmente Tainá Andrade faz uma pesquisa de mestrado em cinema, pela UFF, sobre os subúrbios; e as formas de acesso a cultura neste como território. Participou na Zona Oeste de vários projetos entre eles Zona de Cinema e escambo cultura, e chama atenção para o cinema como dispositivo cultural, como ela denomina cinema independente e de guerrilha para a construção e formação do ser singular.

Leila de Sousa Neto - Mulheres de Pedra

Matriarca, mulher guerreira e de fala segura, Leila coordena a casa “Mulheres de Pedra” em Guaratiba, onde busca fomentar a cultura e arte através do cinema para a formação humana como participação, reflexão e resistência. Sua postura de abertura a verdades em processo de

conciliação alimentação para fazer acreditar nesse como saber. Um universo de possibilidades se abre mediante a ação dessas mulheres.

“Elekô” (2015)

Em “Elekô” (2015) feito pelo coletivo “Mulheres de pedra” potencialização ancestralidade negra e feminina como força motivadora para libertação de quadros de opressão. Ganhou o prêmio de melhor curta no festival de cinema curta 72h. Que se trata de fazer o filme em três dias. Assim o cinema entra na vida dessas mulheres, foram três prêmios, melhor filme, melhor ficção, melhor som. As mulheres siaram juntas para receber o prêmio cantando, isso foi um marco na memória de Leila e do próprio coletivo. Abrindo a porta e coragem para nós mulheres.

Um cinema como modelo de fala que serve de observação, inspiração e de interlocução como é o cinema independente, alternativo e democrático desta pesquisa, em um contexto onde celebra-se a criação como poder de lugar de fala. Narram o contexto e colaboram para se pensar o cinema na cidade do Rio de Janeiro mais que uma experiência visual, que mostra representações e ‘auto expressões’; que desvelam subjetividades e identidades. É sim um acontecimento para entender fenômenos que constroem e propõe sentido para a vida cidadina. O filme utiliza a linguagem da performance no centro do Rio, a zona Portuária como abertura, um trabalho cooperativo e coletivo que ocorre todo ele filmado nas ruas do centro.

A ação do território aparece como elo entre essas duas mulheres e ativistas. Conversamos sobre a feto e identidade. Leila saiu na frente alimentando nosso momento, e Taina falou do signo de seus filmes:

Mulheres de Pedra é um coletivo germinado em um quintal de afeto e territorializado em Pedra de Guaratiba. Aqui nesse território, nesse quintal germinado de afeto se reúnem em torno de 20, 30, 40 mulheres em oficina, de saraus, de festas, de economias solidarias. Então há 20 manos agente está dentro desse território desenvolvendo toda essa relação afetiva, toda essa relação de acolhimento dentro de uma casa. Essa casa é o nosso território. É o nosso território dentro de Pedra de Guaratiba. É a nossa pequena África, é o quintal que abraça e abre os braços para receber todo mundo, não só as mulheres de Pedra de Guaratiba, como toda a comunidade. Há 20 anos a gente desenvolve de dentro da casa para fora. A gente desenvolve a atividade de cinema de rua, passando o filme no Festival Primavera que a gente realiza há 10 anos. Então o cinema veio a juntar com essa festividade essa atividade. A gente sai de dentro de casa e vai para rua conversar com essa comunidade todo esse fazer. Então toda essa trajetória contém a identidade, a memória e o patrimônio. São coisas que estou me jogando e acreditando que não pode deixar perder. Por mais que eu chore, por mais que eu saiba que não tem dinheiro, não tem apoio, mas tem a casa. Tem a casa por toda essa minha garra, e por todo esse agora pensar na questão identitária do local e na questão do patrimônio. Eu arregaço minhas mangas hoje, e vou reexistir ainda mais. Se eu resisti até aqui, eu vou reexistir mais para que a gente possa tornar possível essa relação de identidade, memória e patrimônio para essa comunidade aqui em Pedra de Guaratiba. Mas que seja aberta par ao mundo inteiro. Que esse território, essa comunidade saiba que existe uma casa feminina de mulheres em suas mais diversas dimensões. Então falar de identidade é isso. É mostrar que tem mulheres pretas cineastas, artistas. Temos as mais diversas histórias para contar para as futuras gerações. (Leila de Sousa Neto, 29/03/2021)

Na verdade Tainá costurou a forma de pensar apropriação do território da Zona Oeste por signos. Descobrir qual signo lhe permite isso e entregar isso para o mundo como um movimento de visibilidade. Mostrar as relações possíveis nos territórios que ocupam. Tainá está participando de um clip de Alexandre Veiga que fala dessa memoria local da zona Oeste:

_____ *Tem a ver com criar um signo dessa zona oeste de apropriação desse local através das memórias desse lugar, ver o que esse lugar te entrega para ir para o mundo. A ideia dele foi “eu estudo na PUC, seria muito fácil eu pegar uma música e gravar aqui na praia, que é o que tudo mundo faz”; mas ele não quis isso. Ele quis abraçar o lugar de onde ele é, onde ele vive a vida inteira. Pegar na zona oeste e trazer um signo que pudesse representar a identidade dele. “Eu sou daqui eu quero mostrar esse lugar, antes desse lugar ser visto eu quero mostrar o que esse lugar me proporcionou”. Com isso ele quer passar a ideia de subúrbio, do que ele viveu ali e daquilo que foi recriado. Tem uma questão muito saudosista no clip dele. Acredito que até pelo momento atual em que estamos vivendo de pandemia e de questões políticas complexas. Agente olha para o passado com um carinho bem grande, e o presente está complicado e o futuro a gente não sabe. O clip traz muito disso: um passado de memória de subúrbios da zona oeste. Que tem a ver com a história da pessoa que cresceu ali, e que quer que o mundo veja que ela ama aquele lugar sim, e que está tudo bem você fazer seu clip sobre o lugar de onde e você é e que você quer que ele seja alcançado pelas pessoas. Fora isso eu também estou escrevendo um roteiro de um longa. É o primeiro longa que estou me jogando para fazer. Esse está na fase de revisão de argumento bem longe para chegar ao público. Mas tem a ver com signos e significados. Uma ideiai minha e minha amiga Ana Lia, fazer uma comédia romântica bem clichê, só que com um casal de mulheres, como personagem principal. Então a gente quer abordar essa questão do casal LGBT, sendo o personagem principal; porém sem o sofrimento que vem carregado. Ninguém vai morrer, ninguém vai ser expulso de casa, elas só querem curtir as férias, com as tretas de casal, porque a gente quer que seja um filme feliz, sabe é essa a ideia. E aí tem bastante significado dos LGBTs terem um filme para eles para que não seja essa dor e sofrimento que é sempre propagado. Então basicamente assim: Eu faço muitas coisas diferentes. E tudo que faço tento trazer bastante significados e signos, porque a gente se apropria. Se sente mais feliz, mais vivo; e a gente usa o áudio visual para ser quem a gente é, para alcançar o lugar que a gente quer alcançar basicamente. Isso aparece dede os meus primeiros filmes. Mesmo os mais simples de um minuto, sempre tem alguma coisa que é bem significativa por trás, que é para a gente tentar alcançar o que a gente está buscando (Tainá Andrade, 29/03/2021).*

Ambas são formas de protagonismos que ocorrem de forma coletiva e individual. Apresentam seus desejos acadêmico e pessoais como exemplo de autogestão para fazer seu território acontecer. Defendem suas singularidades em práticas sociais de doações e trocas sociais como pessoas singulares, que fazem o tempo e a história local

4. Gisele Motta

Figura 39 – As mulheres no cinema – Gisele Motta



Fonte: A autora, 2021.

“...e tudo vai começar por esse sonho. Um dia eu sonhei esse curta e agora eu consegui. Um dia eu sonhei e ocupar as praças e fiz; agora o sonho vai mudando também... O filme é parte do meu processo.” (Gisele Motta, 24/3/2021)

Gisele Motta:

Nascida e criada em Senador Vasconcelos, em Campo grande Rio de Janeiro. Formada pela UFRJ em jornalismo, Comunicação social. Por interesse próprio buscou o áudio visual ainda na faculdade. Fez mestrado em comunicação pela Uerj PPGCOM com a temática do cinema e o uso das drogas como representação no cinema brasileiro. Coordenadora “Zona de Cinema”, um projeto que ocupa as praças desde de 2017 com exibição gratuita do cinema brasileiro. O projeto causa visibilidade em relação aos lugares de ocupação por cinema, principalmente para a existência de um cinema alternativo e independente brasileiro. Em sua prática busca a aprendizagem do sensível, e desperta para as relações em o lidar humano. Se interessa agregar valores cosmopolíticos em seu ambiente de trabalho e em seus projetos. Desempenha uma auto-gestão para colocar em práticas seus sonhos.

“Zona De Cinema”

Segue como referência a mostra do cinema do filme livre, e segue o lema de fazer o cinema possível brasileiro. A zona de cinema começa com a ocupação dos espaços públicos. Bangu, Realengo, Sulacap, Campo Grande, Taquara com a galera do cine Taquara. Como parte metodológica realizava um cine ataque, uma forma de realizar cinema nos lugares ainda impensados e improváveis. E chama atenção pelo direito a cultura e a cidade nas periferias e subúrbios. Realiza oficinas de arte e educação, com oficinas de vídeos para todas as faixas etárias; somando a formação de educadores popular para realizar as oficinas. Muitas vezes realizavam sessão temática onde preparava-se uma curadoria antecipadamente. Essas ações são partes dessa ação por impacto. Sessão ambiental; sessão dos filmes urgentes; sessão infantil; sessão de proibição justa. Esses temas interessavam e motivavam Gisele. Um formato composto por curta + longa + debate + música.

____ *São muitos cinemas que existem para a gente ficar preso a um tipo de cinema. E a ideia é trazer um cinema alternativo independente, um cinema brasileiro, cinema possível brasileiro. Esse é o lema da mostra do filme livre. Assim como o “visões periférica”, são mostras de realizadores brasileiros e periféricos. Essa questão do cinema possível brasileiro move muito a gente, porque a gente quer ver as coisas que parecem ou que remetem a realidade. E não como cinema somente como uma imersão do entretenimento ou talvez histórias divertidas. Mas explorar o cinema em suas potencias, de diálogo com a realidade, transformação social. Eu tenho pensado sobre esse conceito de produção de impacto social, ganhamos um prêmio sobre isso. Porque quando a gente faz um filme se movimenta muita coisa. São muitos trabalhadores envolvidos, são muitos territórios percorridos, muita coisa envolvida. SE a gente for fazer isso a partir de um lugar da transformação social, privilegiando as pessoas periféricas nas funções; representando esses territórios, que são poucos representados como a zona oeste. Então é um pequena contribuição que se dá enquanto produtor cultural... (Gisele Motta, 24/3/2021)*

Em grande momento e a habilitação do projeto para atuar como produtora de audiovisual. E como projeto inicial está o curta: “Sangue entre as pernas”, um curta de 25 minutos, com o patrocínio da lei Aldir Blanc, grande incentivador do setor deste ano, com um prazo de 70 dias. O filme novo segue os passos da produção de impacto na questão da temática e na forma de produção; mas faz parte de um processo seu particular de reflexão. É um filme que fala dos momentos de vidas das mulheres, sua relação com o seu próprio corpo. E o seu papel de mulher. Conta a história da menina que vai menstruar, a mulher que vai abortar, a mulher que vai parir e a mulher que vai ter sua primeira relação sexual. Filme feito por mulheres, cerca de 50 pessoas, grande maioria mulheres. Esse modo de fazer, de usar pessoas periféricas é uma marca de Gisele, e uma preocupação. Gisele avança ao encontro de outras temáticas como a sustentabilidade, o bem viver e a forma alternativa da vida em sociedade.

Antes de ir para Goiás, onde passou um ano e meio, atuou no CIEP Che Guevara com a mesma proposta de exibição de filmes, da zona de cinema para o programa de jovens e adultos. Em busca de uma ação educativa entre cinema e educação realiza em Goiás, na escola Educandário Roberto de Campos, o mesmo formato só que voltado para crianças. Hoje em dia declara seu trabalho como movimento, pois agrega a ele um caráter de coletivo. Antes ela tinha que fazer tudo, mas a gora consegue parcerias mostra-se mais articulado com os outros grupos e uma pessoa cada função.

— *É um assunto bem complexo. Com certeza o cinema periférico, esse cinema de guerrilha, cinema correria ou cinema independente. Cinema independente eu estou fazendo com verba. Eu já fiz cinema independente sem verba nenhuma. Nada. Só as pessoas querendo fazer cinema. E eu não sei de onde vem essa vontade, essa força, essa propulsão. Eu desejo contar histórias, assim. O cinema abre essa possibilidade de uma forma coletiva, criativa, impactante, no sentido de impactar qualquer audiência. Inclusive para pessoas periféricas ou do interior que não tem acesso a leitura ou a escrita. Enfim, os processos coletivos,.. Tenho pensado sobre isso. Muitas pessoas envolvidas, 50 pessoas para fazer um filme; mas eu fiquei pensando como eu gostaria que fosse em lugar diferente de não hierarquias. Porque eu não vejo, é muito difícil só realmente em processos experimentais, totalmente independentes; no sentido de totalmente feito com amor. Aí você vai conseguir processos horizontais, que a s pessoas envolvidas saibam tudo que está acontecendo. Quanto maior a produção mais compartimentado fica a produção. Então você vai ter um diretor, que vai ter um assistente, você vai ter um diretor de foto que vai ter um assistente, você vai ter um diretor de som que vai ter um assistente. E você vai ter os atores e preparador de elenco. Então fica tudo muito compartimentado, e as pessoas não sabe o que está acontecendo um das outras. Cada um está preocupado como seu setor. Foi assim que a gente aprendeu a viver, não a fazer filmes a viver mesmo. Vivemos uma era de trabalho especializados, quanto mais especializado você for, melhor você é. Saberes especializados. É isto você acaba reproduzindo, você é a diretora eu sou assistente... Agora que acabou o filem eu venho pensando em como fazer processos mais coletivos e não hierárquicos. Eu estou planejando um tipo de processo, um tipo de residência artística de linguagem, com um produto que passe por todas as pessoas e por toas funções. Mas eu entendo que é um lugar muito inusitado, muito difícil de chegar. Por que não é assim que as coisas acontecem normalmente. Isso é minha consideração sobre o que eu penso de coletivo e sobre o que a gente está falando sobre parceiro...é muito essencial as parcerias, porque a gente faz cinema de gambiarra, cinema correria, é isso, sem ter dinheiro nenhum mesmo. Cada um botando dinheiro da passagem, dinheiro da comida, cada um empresta uma câmera. Isto é essencial para a gente criar as narrativas, também é essencial pensar os modos de produção, para a gente fazer diferente ou imitar um modelo industrial que a gente não tem acesso. Nem aos fomentos, nem aso equipamento nem nada! Se a gente não tem esse acesso ao invés de nós criarmos a nossa estética, a nossa epistemologia; a gente fica preso a esse lugar. A esse tipo de narrativa que a gente tem que fazer, porque é o convencional, porque a gente viu sabe; Então é o momento de pensar as rupturas e tudo vai começar por esse sonho. Um dia eu sonhei esse curta e agora eu consegui. Um dia eu sonhei e ocupar as praças e fiz; agora o sonho vai mudando também. Agora eu estou pensando, tô sonhando mais... Eu quero repensar esses processos de fazer mais experimentais. Mais no nível pedagógico, porque para mim o mais importante é o processo. E todo processo é de autoconhecimento e pedagógico (Gisele Motta, 24/03/2021).*

Gisele nessa busca de experimentações e processos procura fazer testes para visitar o lugar e poder internalizar etapas de seus processos. Ela visitou a Fazenda Viegas em Senador Camará e chamou a atenção para a beleza singular, de um espaço que funciona também para lazer, criação e resistência. Um lugar que o poder público ignora, pelo potencial poderia vir a ser um centro cultural. Um lugar de farta natureza e ideal para um piquenique, mas ignorado e desconhecido pelos próprios moradores. São questões próprias do território que influencia a produção cultural. E o cinema faz assim age como um divulgador cultural, oferece visibilidade e propaganda do próprio local. Cria redes pois um convida o outro, e provoca a interação.

— *Tem um texto que goto que é o “Manifesto das periferias”, que eu acho que está no site observatório das favelas. E esse texto fala como a gente costuma definir e conceituar a periferia a partir do centro. Então a periferia está longe de um centro; a periferia tem o que o centro não tem; a periferia está longe do centro. E eles propõe que essa conceituação de que é periferia se dá nas potencias e desafios. Então se você pensa na periferia de forma específica. A gente não pode falar: a periferia é isso, periferia é assim. Porque existe muitas periferias. Periferia é um conceito que a gente pode estar falando de periferia global, de periferia do Brasil, nos interiores. E quando eu alar de periferia, eu estou falando de periferia urbana e periferia rural. Se a gente está falando da zona oeste, estou falando de uma periferia urbana, periferia geográfica, uma periferia sócio econômica, é uma periferia global porque a gente está no terceiro mundo, na América Latina E para transporta essa questão da forma de olhar a questão do singular, eu acho que a gente tem sim um olhar singular. A gente tem um olhar singular porque a gente está falando do nosso lugar, tem uma trajetória que é específica. Como você falou existe um sistema, um sistema muito maior que a gente vive e impõe coisas de*

cima pra baixo, que a gente e não consegue reagir a isso durante muito tempo de nossa vida. Normalmente agente e só consegue reagir a esse sistema quando a gente já é adulto, talvez na adolescência. Eu acho assim qualquer pessoa com uma câmera. Existem pessoas com câmeras fazendo coisas, e existem pessoas com câmera fazendo coisas e dizendo que estão fazendo filme. Dizendo que são cineasta. É diferente uma pessoa pegar uma câmera e filmar uma coisa e uma pessoa pegar uma câmera e falar eu estou fazendo cinema. Você pode pegar a câmera e fazer várias coisas. Você pode fazer um vídeo de família, você pode fazer um registro documental de algo que você está fazendo, uma social media para usar na rede social. Você está com uma câmera o tempo todo, mas você não está fazendo cinema. Você pode fazer novela, fazer experimental, você pode fazer vídeo dança, stop motion. E aí eu vejo o mundo: tudo é uma narrativa; não sei se existe verdade em algum lugar ou uma verdade única. Essa amplitude de narrativas, essas várias narrativas. Esse singular, assim qualquer pessoa em qualquer território vai ser singular. Ela vai ter a história dela, enquanto artista, enquanto profissional e tal. Nas eu acho que dentro dessa singularidade tem toda a estrutura social. Então assim eu poso me achar muito singular. A gente está fazendo um trabalho muito específico e muito diferenciado especial. Mas se a gente pudesse ver e olhar e escolher os colegas ao redor que estão fazendo e a trajetória deles, talvez não seja tão singular assim. Eu acho que é singular por se cada pessoa, cada projeto vi trazer essa especificidade e os blocos. Eles têm também os blocos: Cinemão, Mostra do Filme Livre e Visões Periféricas, a zona de cinema faz algo muito parecido com o que essas pessoas já fazem. Então elas são precursoras Zona de Cinema entrou depois. Entrou com um conceito específico, para discutir uma questão específica, a gente fez coisas específicas. Outras pessoas não fizeram, mas a gente está dentro de um contexto maior e acho importante você falar dessa questão da escassez de aparelho cultural. E quando eu olho para minha história eu vejo isso... Você vai educando seu olhar para ver outras coisas. Tem diferença entre crítica e análise, tem o momento sensorial, tem as referências históricas, e se você chegar a fazer o cinema, você ver como produção artística e do próprio ser. A questão o singular é isso cada um vai ter sua referência, mas se recria. Quando você procura para escuta e você vê que tem coisas boas na zona oeste (Gisele Motta, 24/03/2021).

5. Roberta Chaves, Renata Di Carmo

Figura 40 – As mulheres no cinema – Roberta Chaves e Renata Di Carmo



Fonte: A autora, 2021.

“Eu acho que a gente está bem representada São personagens de tempos históricos distintos, mas que estão ali para fazer as pessoas pensarem na interseção, e em que dialogo é esse que construo na interseção desses personagens, dessas imagens. Sem que eu Renata dirija os pensamentos que eu quero que elas pensem. Quais narrativas que elas mesmos se constroem. É um filme que foi pensado nessas interseções. Enfim é produção de memória. É um tema que sou meio apaixonada assim. Por produção de memória, você resgata e você reconstrói também, a memória não é uma coisa estática, é móvel.” (Renata Di Carmo, 31/03/2021)

“Não consigo fazer nada sozinha, ... a gente tem sempre essa parceria, por que não dá fazer sozinho, ainda mais sendo mulher, não dá, a gente tem que se fortalecer, não dá para a gente fazer sozinha... Eu citei nomes de diretoras, atrizes, pessoas que estavam ao meu lado, nos momentos de criação, nos momentos de dificuldades, nos momentos de correrias, de parcerias. Eu citei nome de mulheres que estavam a li como a Renata, Claudia Veer, a Sandra Lima, Maira Siberius. São mulheres que me ajudam, colaboram, agente troca informações e a gente apoia uma à outra, a gente dá a mão para subir juntas. Então eu acredito que não dá pra fazer nada sozinho nessa vida é a tal e tão sonhada sonoridade” (Roberta Chaves, 31/03/2021)

Roberta Chaves:

Moradora do Rio de Janeiro há pelo menos 14 anos; Roberta trabalha com o cinema infanto – juvenil. Lidera oficinas com crianças anos, ao qual procura se dedicar a esse público. Atriz, diretora e professora de Interpretação. Formada em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia; em Teatro pela Estácio - RJ; Pós-Graduada em Arte e Produção Cultural no Brasil pela Universidade Veiga de Almeida. Participou de novelas, festivais internacionais de cinema e esteve em cartaz nos principais teatros do RJ e MG. No isolamento social, além de dirigir crianças e adolescentes em curtas metragens, oficinas e peças online, participou do 1º festival de teatro online do Rio de Janeiro, com a peça “Exagerei no Rímel” de Zeno Wide; onde foram contemplados no RespirArte. Produzi podcast para o SESConvida e pelo Clube de Leitura para o edital Cultura nas redes. No momento, está em cartaz com a peça internacional “Mulheres nascidas de um Nome”, direção Cláudio Torres Gonzaga. Ganhou o FUNARTE (arte em toda parte) como 3º melhor oficina de teatro infantil online. Tem um polo de trabalho em Rio das Pedras e na Ilha Da Gigóia. Está com um planejamento de um curta com a Renata Di Carmo.

Renata Di Carmo:

Moradora de Campo Grande inicialmente, entre paciência e Cosmo onde possui familiares; atualmente moradora e vizinha de Roberta na Ilha da Gigóia. Renata Di Carmo é atriz, escritora, autora- roteirista, cineasta, diretora, produtora e jornalista. É doutoranda e mestra em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, especialista em Comunicação, Bacharel em Artes Cênicas, Cinema e Jornalismo. Como autora-roteirista iniciou sua carreira no final dos anos 90 na TV Globo. Faz redação final da última temporada da série de humor Vai que Cola, do Multishow/Globosat. Está na sala de roteiro de uma nova série dramática da NETFLIX. Também escreve e dirige para o teatro e colaborou em longas-metragens. É autora do premiado livro infanto-juvenil “Anele, a menina dos olhos de mundo”, além de ter dois livros adultos no prelo. É diretora e autora dos curtas Safari, Susana e O Corredor: Corpo Negra. É atriz desde os 13 anos, seu primeiro espetáculo teatral foi O Cavalinho Azul, de Maria Clara Machado. Está em cartaz com a peça virtual Mulheres Nascidas de Um Nome. Em TV integrou os elencos das novelas Desejos de Mulher, Cabocla, do humorístico Zorra Total e o último trabalho foram os capítulos iniciais de O Sétimo Guardião. Como apresentadora realizou projetos para empresas como a Multirio. Foi tutora e diretora de projetos culturais em instituições como a Anistia Internacional, em Londres, e no Brasil para a Prefeitura do Rio de Janeiro. Doutoranda da PUC com o orientador Alexandre Maltorim, com a pesquisa “A performance Afro atlântica”, trata-se dos deslocamentos culturais produzidos nessa movimentação.

Logo no início na fala Renata traz a relevância da sua experiência como moradora da zona oeste e lança a explicação par o termo zona oeste profunda, ao qual refere-se aos bairros menos divulgados na grande Mídia. Renata assim apresenta o território em suas diversidades imagéticas; como mulher e artista que precisa deslocar entre centro e zona sul para realizar seus planos, esse trânsito de se percorrer a toda cidade. E como essas experiências de afetos que contribuem para a formação do olhar. A nossa preocupação inicial foi ressaltar os signos e símbolos em como a zona oeste aparecem, e marcam o processo de criação dos trabalhos. Mas como parte de minha provocação quis enveredar no caminho da construção das temáticas e como os filmes conversavam entre si. Renata fez um importante destaque ao seu trabalho para a construção do imaginário social da mulher, em específico como é a sua colaboração

com a participação da mulher negra e na política. Renata mostra esse olhar para os elementos históricos sociais ao qual é coaduna a imaginação. Descreveu como os personagens conversam, entre eles, e fez o destaque de uma mulher negra excluída em sua época. Primeira romancista negra: Maria Firmina Suzana e cruzamos com a importância de Marielle Franco como presença, para reflexão sobre a participação política da mulher. Falamos de representação e silenciamento.

____ *Eu estava pensando nos dois trailers exibidos aqui e a coincidência temática. Se considerar o Safari, que é o filme que uso vários signos como o trem, o motoboy, porque eu filmei em Cosmos nesse lado na zona Oeste e ele é muito simbólico nesse sentido de representação desse lugar. E pensando aqui os que foram exibidos parece que eles não conversam, mas eles conversam os três. Apesar de serem esteticamente diferente com pegadas muito únicas. No sentido do personagem que estou trazendo para esse filme, que cor esse filme tem, por exemplo o primeiro que você exibiu o “Suzana” é uma homenagem a Maria Firmina que foi a primeira romancista, invisibilizada e retirada dos nossos livros de história e dos nossos livros de literatura, como também da historiografia oficial, e tal... É um a mulher que é a nossa primeira romancista, uma mulher que tem a primeira obra abolicionista. E a gente não estudou isso na escola. De alguma forma eu queria trazer a imagem que contassem um pouco dessa mulher e dessa obra da Maria Firmina Suzana. Eu usei muitos trechos do livro. Usei muitos trechos do capítulo da preta Suzana, do livro da Maria Firmina, com trechos de outras mulheres conversando com a obra de Lélia Gonzalez e Soldiane. Para pensar a representação da mulher negra e a questão do tempo; como esse tempo histórico não é linear. Então assim tem algumas propostas que são filosóficas e para contemplação mesmo. Esse filme eu filmei na Ilha da Gigóia, com essa pegada desses desdobramentos, e a Roberta está no elenco, desses desdobramentos de luta, de pensamento e reflexão sobre lutas que são lutas históricas. Apresentando também essa autora que é tão importante para as pessoas que não tem muito acesso a essa história e desconhecem assim. E o outro que é o Corredor corpo negra eu fui trabalhar com a ideia do Corredor Marielle Franco lá em Brasília. Eu filmei aqui no Rio e algumas partes lá em Brasília, no corredor mesmo. E tem o áudio da Aurea Carolina também falando sobre as questões políticas, a inserção das mulheres na política. Foi um movimento falando sobre esse momento sobre a representação feminina na política e o quanto que isso é importante para as nossas pautas, para as nossas lutas importante. Ele é uma doc. curta, já tem essa pegada mais documental. Eu tenho a Tainá de Paula no filme. Elas falam muito sobre a visão delas sobre políticas, elas falam muito sobre o que elas esperavam no momento em que elas se candidataram. Elas falam sobre o Brasil que elas estão vislumbrando, num momento anterior ao que a agente está vivendo, mas já anunciando o que seria esse momento. Enfim é um filme que pensa muito e de alguma forma vai dialogando. Desde do Safari, a questão dessa população, a questão do pensamento hegemônico e quem você está trazendo para o protagonismo, a questão da periferia. Tudo isso está presente em todos ele apesar das abordagens das temáticas parecerem distintas, mas não são.... Eu acho que a gente está bem representada. Maria Firmina Suzana, no filme eu coloco como protagonista uma preta Suzana que é contemporânea conversa com a preta Suzana do livro. E tem outros personagens de mulher por exemplo tem um que a Roberta faz, e são personagens de tempos históricos distintos, mas que estão ali para fazer as pessoas pensarem na interseção, e que dialogo é esse que construo na interseção desses personagens, dessas imagens. Sem que eu Renata dirija os pensamentos que eu quero que elas pensem. Quais narrativas que elas mesmos se constroem. É um filme que foi pensado nessas interseções. Enfim é produção de memória. É um tema que sou meio apaixonada assim. Por produção de memória, você resgata e você reconstrói também, a memória não é uma coisa estática, é móvel.” (Renata Di Carmo, 31/03/2021)*

Continuamos falando dessa participação feminina. Na verdade, a pergunta sobre qual o significado de presença da mulher na história do audiovisual vem sendo construindo com a própria presença delas na live, que serviu para divulgar o trabalho delas no teatro: “Mulheres nascida em um nome” e para descrever como funciona o seu campo de atuação como artista em circuitos de artes. Pedi que destacassem uma produção sua de relevância para elas e que ajudam a descrever o papel do artista:

___ *“Poderia destacar alguns projetos que eu participei, para festivais e projetos grandes que fiz. Mas eu vou destacar o primeiro curta que fiz de forma autoral e amis independente, e contando como parcerias que tem Antônio Benedito Pereira, que é o diretor de fotografia que está sempre comigo fazendo os meus projetos: O “Safari”. Com toda dificuldade que é você produzir um filme independente você fazer a produção, porque a você faz tudo, você escreve o filme, você dirige o filme, você produz o filme. No Safari eu também atuo. Foi uma grande loucura, mas isso dá bem a dimensão para gente do quanto a gente precisa empreender sendo mulher. Por que tem determinada temáticas que não são hegemônicas e que as pessoas estão interessadas em colocar dinheiro, colocar investimento. Se a gente quer fazer uma coisa acontecer, a gente tem que unir forças e fazer parcerias mesmo e produzir. Fazer valer todo o nosso empreendedorismo e todo nossa vontade de realização, desejo de realizar e de agir no mundo. A produção do “Safari” teve tudo isso e traduz bem o que é ser mulher no cinema. Muitas vezes você encontra formas de gerir aquilo que você quer, e o que você precisa fazer e acreditar naquilo que você tem a dizer. O Safari é isso. Destaco por ter esse grau de envolvimento, de iniciativa e de auto gestão.” (Renata Di Carmo, 31/03/2021)*

___ *Vou falar um pouquinho do quanto para nós mulheres somos muito desacreditadas, principalmente quando a gente está dirigindo. Então a gente sempre vai ter que provar o dobro do que a gente vai conseguir. A gente sempre tem que provar o dobro que vai dar certo. Se você está numa posição de direção e tem homens que estão em outra posição, tem sempre alguma coisa, tem sempre um embate. Tem sempre uma luta de provar que a gente é capaz, e isso as vezes é muito pesado. Eu vou destacar um que eu não divulguei muito, e é um mini doc. Tem o Tiago, e é um menino autista. Nós produzimos a distância, e eu tive muita ajuda da mão dele. A mãe do menino o que estuda artes, que está presente que me ajudou e que ficou ali me deu toda assistência. Toda produção feita por mim, toda direção, toda a parte artística, foi feito por mulheres entendeu pra contar a história que a sociedade precisa ouvir, igual a Renata está falando. São histórias que fazem a diferença para o outro. E está nesse lugar de produzir e criar, enfrentando todo esse sistema patriarcal que a gente ainda tem. E que é ainda muitooooo forte, parece que não é, e isso que é pesado: Parece que não é e está tudo bem, mas não a gente tem que estar o tempo inteiro embatendo, o tempo inteiro o tempo inteiro lutando, o tempo inteiro provando que nós somos capazes, e que gente consegue. A Renata pode falar isso bem melhor do que eu isso em outras questões também, mas é isso cansa um pouco, mas a gente está produzindo e bola pra frente, A gente está preparada para tudo. (Roberta Chaves, 31/3/2021)*

___ *Isso tudo é uma construção, é sempre uma passagem de bastão, E a gente está ali. No Suzana que é o curta que eu fiz em homenagem a Maria Firmina dos Reis, a obra dela “Úrsula” falava já sobre patriarcado. Olha que loucura, em 1959. Quer dizer tinha uma mulher negra falando sobre no livro dela, não era só sobre negritude, ela estava falando sobre patriarcado também. Usando técnicas muito elaboradas de escritas e enfim de pensar um pensamento estético para falar sobre isso. E a gente traz de novo essa mulher no filme com uma temática que conversa com nossa própria ação de estar no mundo e ser cineasta no mundo. Destacar nessa sociedade patriarcal, o protagonismo dessas mulheres que estão ai realizando coisas, como a Sandra que está ai fazendo o filme delas de cinema. Cineasta maravilhosa, criadora e artista, Da Michelle que este aí produzindo e fazendo coisas...Tudo isso são representatividade, são mulheres que são exemplos para gente.” (Renata Di Carmo, 31/03/2021)*

Citei então a Regina Pierini, atriz de teatro conhecida e fundadora da Lona cultural de Campo Grande, que produziu a peça “Zé do Pato”, que conta a história de José do Patrocínio, que era um homem negro e abolicionista. Na peça o personagem principal foi estreado por um homem branco, que também muito conhecido o Herculano Carneiro. Esse grupo de teatro se fortalece e funda o teatro dos estudantes, um acontecimento muito importante e militante da arte e cultura na região. Mas a omissão sobre a presença de um negro abolicionistas, coisas de um sistema silenciador e invisibilizador em formas de usar a imaginação.

___ *Por isso que é importante a gente construir imagens, construção de imaginário é mudança de imaginário e transmutação de paradigmas. Tem diversos personagens negros que as pessoas sabem da existência, mas as*

peessoas não se associam que aquela figura é um indivíduo negro. Que é uma mulher negra, que era um homem Negra. Exatamente por isso foi nosso contado de outra forma! A própria Maria Firmina se jogar a imagem dela na internet e você começara a circular a s imagens com os traços que ela tinha, mas tem imagens como se fossem uma mulher branca e isso acontece em diversos personagens históricos. Então essa construção e a reconstrução é muito importante. E tem outras coisas também. Por exemplo zona Oeste, a gente está falando de Zona Oeste. Eu trago alguma coisa no curta “Safari”. Que são um pouco da história da zona Oeste que as pessoas desconhecem a importância histórica da zona oeste. Você não ler a importância história que a zona oeste tem. Por onde chegava o pau brasil por onde sai a o pau brasil; as fazendas todas que a gente tem que é assim, depois que a família real se deslocou. A gente tem um acervo que deveria ser conservado para estudo, não para vangloriar a família real, não temos que vão gloriar, mas para estudo! Para as pessoas conhecerem e saberem da importância da zona oeste. Que foi vilipendiada, e parece um território abandonado e esquecido que não tem história, que nação tem acervo e nação tem potencial, mas tem muito a dar. (Renata Di Carmo, 31/03/2021)

Quase uma hora de bate papo eu estava um pouco à vontade, pois tinha em minhas mãos anotações da anteriores. Queria controlar, mas em assumir a fala. Acho até que fui muito surpreendente em todas elas. Renata mostrou a que veio, sempre muito profissional com um olhar profundo e analítico, que manteve durante todo o encontro, foi respondendo e fechando com Roberta até na fala, trazendo a amiga de forma solidária e concordata. Foi Roberta que começou a responder a terceira questão: o que é ser singular nessa região que já foi chamada de sertão, que não tem aparelhamento cultural e poucos recursos e presença política. Como é o movimento de autogeração de ser singular em meio a uma diversidade de signos e significados no mundo atual?

____Nesse momento não dá para ficar em cima do muro, no momento em que a gente está vivendo. Não tem condições, não tem como, né um momento muito grave. E a arte, principalmente o cinema, o cinema é mundial, que nesse caso abrange muito, se bem que o teatro com a pandemia se tornou... Vou falar de uma peça ON LINE com 11 atrizes de vários países. Mas o cinema eu acredito, que pelo menos para mim consegue passar de uma forma lúdica e de uma forma bem poética a mensagem daquilo que a gente acredita. Por exemplo, esse curta que eu e Renata vamos fazer, no próximo roteiro; a gente discutiu quais são as imagens necessárias nesse momento e que talvez quando as pessoas assistirem, não é todo mundo que vai entender. Mas a gente tem esse trabalho, essa obrigação de passar essa mensagem. De se posicionar de forma inteligente e lúdica. Eu acho que é, para mim enquanto mulher principalmente todas as minhas falas, e digo isso no teatro ou no cinema, é impossível eu não me posicionar como mulher feminista, progressista como essas são as minhas bandeiras de vida. E estão, estão inseridas em qualquer trabalho que eu faça. Então para mim ser singular é assumir isso de forma lúdica, inteligente e poética. Levar para o outro através da percepção um pouco melhor e mais funda da realidade, é isso. (Roberta Chaves, 31/03/2021)

____Eu acho que a gente busca especificidades, busca algo, mas que dialogam com os outros. Você procura algo local, que seja local, mas que se comunique globalmente também. Acho que quanto mais singular a gente é, quanto mais a gente for no detalhe, na especificidade, respeitando a diferença dos espaços, das pessoas, das realidades, das naturezas, a gente consegue comunicar. A gente está falando do humano e está tocando no ser humano através da estética, e são escolhas. Agora em relação em como se manter economicamente: porque muitas vezes quando a gente está fazendo, quando a gente está produzindo, quando a gente está fazendo coisas autorais, precisa apreender a empreender, a contar com parcerias, ficando a tenta a alguns editais, eu já ganhei alguns editais Roberta também, e também encontrando formas por exemplo, eu estou fazendo os meus curtas, estou escrevendo meus livros, estou fazendo meus cursos, estou fazendo as minhas pesquisas, Estou fazendo com os meus pés as minhas coisas, mas ao mesmo tempo estou fazendo outras coisas, onde de alguma forma eu também me coloco, eu também tenho voz e som o com um olhar muito específico. Por exemplo agora estou trabalhando na sala de roteiro par um streaming e estava fazendo antes um projeto para a Globo play, enfim a i a gente e vai encontrando esses lugares. Sempre buscando um

diálogo para que a gente negocie de forma que você omita sua própria voz, que você se cale, mas você encontra formas, dá aulas, cria projetos, para fazer coisas que você acredita. (Renata Di Carmo, 31/03/2021).

A conversa continuou sobre as imagens e as leituras, assim como a construção do olhar que se resume em afetos e afetividades através de signos que indicam pertencimento. Renata destaca esse olhar específico sobre as cenas cotidianas e a dimensão que recebe por aqueles que produzem os signos.

6. Lu Rocha, Thayná Ivo, Manaíra Carneiro

Figura 41 – As mulheres no cinema – Lu Rocha, Thayná Ivo, Manaíra Carneiro



Fonte: A autora, 2021.

“Documentário tem essa função social muito forte, em termo de signo ...é biografia, é história de vida, é gente, é rosto...o rosto é expressão e diz muito o que elas querem contar.... Esse signo que fica por trás é muito importante “ (Lu Rocha, 23/3/2021).

“Por falar de personagens, a figura do traficante é um clichê nosso também; e é um clichê na mídia hegemônica. Mas é um clichê nosso porque a gente na vontade de resignificar, a gente acaba, não repeti e não reproduz o mesmo estereótipo, mas a gente assume que ele existe e acaba produzindo na vontade de se contrapor a ele. Mas quando a gente faz isso a gente de certa forma reforça o poder dele e da presença dele nessa realidade. O que eu estou querendo dizer que apesar da violência a gente que reforçar uma potência ou uma coisa boa, a gente fala apesar do que a grande mídia fala, apesar disso que aqui é violento. A gente tem isso, isso e isso. Quando a gente constrói o discurso dessa forma, a gente acaba dando visibilidade. É difícil as vezes criar narrativas que não são pautadas pelas grandes mídias ou por esses os clichês maiores. Às vezes a gente está sempre dialogando de alguma forma para negar....A gente e não quer reforçar esse estereótipo, mas isso é muito grave afeta a vida das pessoas, é muito difícil ir para esses lugares e não falar. E aí como se faz? Não sei! Estou tentando descobrir: Se a gente não fala, vão dizer que a gente está romantizando, criando faz de contas. De repente a saída é dar nomes aos bois: a gente tem que associar a violência ao estado, dizer o que está faltando, e o que está por trás da estrutura de violência. Isso é um grande desafio. ” (Manaíra Carneiro, 26/03/2021).

“A pauta segurança pública e a pauta acesso a moradia; a gente tem muitos documentários surgindo aqui no Rio quando a gente teve a questão das obras das Olimpíadas que alcançaram diversas dimensões. São pautas que a gente pode dizer que são clichês porque está sempre aí, são muito repetido, são clichê. Mas em esse outro lado da história e a gente não conta. E o que a gente faz? A gente não fala deixa para a mídia hegemônica. Fica esse embate, esse dilema” (Thayná Ivo, 23/03/2021).

Lu Rocha:

Formada em comunicação com mestrado em comunicação e cultura em periferias urbanas (FEB/UERJ) com experiência de audiovisual voltado para projetos, atua na coordenação de alguns deles; captadora de recursos e possui produções como documentarista. Amiga da Sandra desde 2001 que indicou e me fez me encontrar com essa pessoa querida. A fala dela foi muito preciosa:

“Eu conheço a Sandra há 20 anos, eu contei agora. Eu conheci a Sandra ainda menininha, num negócio de dança. A gente começou numa amizade. A Sandra é muito amiga de Leandro Firmino, que fez “Cidade de Deus”. E aí depois eu fui trabalhar numa organização que era ligada a “Cidade de Deus”, e aí eu fui rever o Leandro e revi a Sandra. Então é assim, é uma rede e você não entende. Ela é muito orgânica essa rede de cinema e áudio visual. Você vai esbarrar com as pessoas, e lá na frente você reencontra, é muito legal” (Lu Rocha, 23/03/2021).

Thayná Ivo:

Moradora de Bangu é Formada em Cinema e Áudio visual pela ESPM-Rio, e frequentou cursos de cinema inclusive o pelo Cinema Nosso, trabalha com Áudio visual. Trabalha numa produtora e faz seus curtas independentes, entre eles “Segue o Baile” (2019), vencedor do melhor júri popular do 10º festival de cinema universitário de Alagoas. Atuou como roteirista colaboradora na série “Minha Rua” exibida no Canal Futura. Assistente de produção na série “Vítimas Digitais”, exibido no GNT, e no documentário “Atravessa vida”, ambos de João Jardim. Roteirizou e dirigiu o “Desculpe interromper o silêncio de sua viagem”, uma ficção sobre um dia na vida de uma vendedora ambulante nos trens do subúrbio do Rio de Janeiro.

Manaíra Carneiro:

Ex-moradora de Realengo, fez escola técnica de audiovisual pela Adolfo Bloch, formada em estúdios de mídias pela UFF, com mestrado em cultura em territorialidade, dirigiu um dos episódios de “5x favela”. Dedicou-se aos seus estudos e trabalha na Gooplay na sala de roteiros.

Jovens atuantes elas se destacam na produção profissional de audiovisual e tem uma relação com a zona oeste; ou seja, em gestos locais constroem hipóteses para efeitos globais. Sobre os

processos de criação alguns aspectos aparecem, o que sinaliza o sujeito histórico social lembrando Castoriadis, parte no processo de constituição do imaginário.

_____ Vou falar mais do primeiro teaser que a gente viu. “Desculpas”, eu que dirigi e roteirizei, os processos acabam se encontrando. É uma responsabilidade muito grande quando se quer falar de subúrbio e de zona oeste, qualquer coisa que seja. Algo que sempre ralou nas discussões das equipes, é que a gente tenta quebra esses tabus que estão aí, a gente fala que só tem dois lugares para a gente do subúrbio e da periferia: ou é aquele ali do cômico e escrachado; ou é na criminalidade. Apesar de eu amar as narrativas policiais e achar que qualquer hora eu vou fazer narrativas sobre isso que eu gostei muito; eu sempre pensei em como quebrar isso com outras histórias, para gente mostrar que tem gente nos subúrbios que vivem normalmente ou todo mundo tem outros problemas e passam por outras coisas. Mas ao mesmo tempo tem outras realidades. No “Desculpe”, nasceu de: Eu morando em Bangu, eu passei 4 anos indo para o Centro estudar, eu pegava o trem. A gente que gosta de contar histórias, temos um lado fofoqueiro. Não vai ouvindo música sempre, você vai ouvindo histórias e prestando a atenção nas coisas que estão acontecendo. As imagens da vendedora de trem me marcavam muito, as ambulantes, e esse número vinha crescendo. Eu comecei em 2016 e no fim da faculdade eu aí vendo mais e mais gente. E foi surgindo essa história. Eu quero criar histórias que fale da realidade das pessoas do subúrbio e periféricos que seja diferente do que está aí. e queria tocar nas histórias de mulheres. Então essa imagem de mulheres é muito forte que perpassa no trem, que é uma coisa comum para quem sai da zona oeste. Tem essa questão da mobilidade também. Você tem essa estética, que o trem é riquíssimo quando se para pensar. Ele já é por si só um signo quando se pensa; não só pela mobilidade, mas é isso que marca. Quando a gente fala de subúrbio começa lá em subúrbio da central, que tem a ver com os que os trens vão, ele já é signo muito forte para nossa cidade, para nossa região aqui. Mas realmente tem essas escolhas de como você vai mostrar, você vai discutir plano a plano, às vezes você quer usar um plano e passa a ideia que não é o que você quer. Ali eu queria muito uma estética documental, uma coisa um documentário observativo, um cinema direto no máximo que pudesse ter. A gente tacou a atriz no trem e no final de semana, e o trem estava cheio, também é uma mensagem que a gente passa ali. Busco trazer essa realidade através de uma linguagem. Trazer essa realidade é buscar esse universo é confuso explicar o processo de cada universo. Você viu e pensar muito no que você quer falar, e como você quer falar, no tamanho do enquadramento. Tem a questão ali das emoções e tudo mais. Mas o que guiou o filmar mesmo foi a questão de usar essa técnica do cinema direto para tentar trazer mais realidade. Contar como se fosse uma história documental, mas é uma história ficcional baseada em fatos reais ... Acho que a nossa realidade vem desse recorte afetivo, Ficamos no lugar querendo mostrar aquilo que nos afeta. (Thayná Ivo, 23/03/2021).

A conversa continuou com Manaíra que localiza esse imaginário feminino e simbólico em seus processos de construção que inclui o cuidado e o comprometimento.

_____ É uma grande pergunta! Mas no meu processo, principalmente nesse último que vocês viram “A Favelástica”, é uma persona que criei como uma brincadeira no Instagram, comecei a criar microcontos no Instagram, depois desenvolvi esse minidocumentário que eu já vinha pesquisando e gravando desde de 2017 e 2018. Gravei essas entrevistas em Manguinhos, tem até uma personagem que já faleceu. Costumamos debater a imagem da realidade, o signo da realidade, a gente faz um cinema comprometido, a gente não quer expressar a nossa visão de mundo por nosso viés artístico. A gente está querendo fazer política. A gente tem os objetivos políticos, a gente tem o compromisso com os nossos territórios. E isso as vezes vem com uma responsabilidade muito grande como a Thayná falou. Ao mesmo tempo fico me perguntando se isso também de certa forma não é de certa forma uma armadilha que limita o nosso trabalho de imaginação. Estou colocando um dilema meu, porque o que estou tentando fazer agora é trabalhar a realidade como elemento estético também. Partindo do princípio que assim que a gente liga uma câmera, a gente já está fazendo um recorte do real. A gente.... Tudo que está ali de gente daquela câmera, não está de forma espontânea. Ou agente interfere com um enquadramento ou agente interfere mesmo dando ações para as pessoas, mesmo num documentário. A gente bota uma luz, posiciona a câmera de uma forma ou de outra. E depois da gravação não tem como dizer que aquilo ali é a realidade, porque no fim das contas o que vai ser essa realidade. Ao mesmo tempo isso valoriza a gente porque é um cinema com algo a mais, é um cinema comprometido; ao mesmo tempo para os desavisados, os críticos desavisados simplificam o nosso trabalho, aquilo ali. Há uma simples representação da realidade. Quando na verdade agente está usando a realidade como elemento estético para atentar contar uma história, pra gente conseguir atingir o nosso público. Por que

o nosso público é um público difícil de atingir. A gente está competindo com os streams, com a globo, com as redes sociais, agora com o celular o tempo de atenção para uma obra de audiovisual está cada vez menor. Então o meu público que eu quero alcançar é o mesmo que o de vocês. Eu quero falar como meu vizinho aqui da zona norte, quero falar com a zona oeste, quero falar com a favela. Então o meu maior dilema é conseguir capturar a atenção dessas pessoas para narrativas que não sejam hegemônicas, para outras histórias. Então eu fico o tempo inteiro me perguntando isso: Qual é a função da realidade nesse tipo de cinema? E fico também tentando criar soluções para alcançar essa galera que quase não vê documentários também.... É um a projeção que a gente quer que esse recorte se se transforme para todo mundo (Manaira Carneiro, 26/03/2021)

Lu Rocha abordou sua preocupação e cuidado da construção do lugar de fala dos personagens como uma relação de respeito e de partilha de vivências que vão às vezes além da rotina da filmagem. Na verdade, as meninas percebem como essas experiências terminam por construir portas e aberturas para novas verdades que se instalam como formação de conhecimento e autoformação

Falamos dessa produção e destacamos algumas reflexões sobre o uso do som e as relações possíveis para o favorecimento da paisagem sonora. Tainá começa, Manaira nos fornece informação da inclusão do som em um contexto de qualidade e Lu Rocha destaca o profissionalismo destes profissionais no contexto mundial da história do cinema nacional:

_____ Varia muito de filme para filme, tem filme que a gente aproveita, esses ruídos então ok vamos lá. Tem filme que a gente tenta manter. Áudio é uma grande questão de cinema nacional que a gente precisa pensar. A gente tem filmes maravilhosamente ótimos, mas tem filmes que tem uma questão de onde vai ser a exibição que não é tão boa, tem que ter muito cuidado e parar para pensar. Eu sempre penso que é audiovisual, eu sempre acho que o áudio tem que está presente. Quando a gente chega no subúrbio na periferia o áudio está presente o tempo todo, não tem silêncio. Tem esta paisagem sonora que tem de estar presente. Ter um técnico de som preferido, ainda estamos em processo, eu já experimentei um técnico, um designer de som. Eu acho que é assim, quem quiser entrar nessa área se especializa, por favor. Tem muita gente fazendo, mas tem pouca gente querendo entrar. Você vai fazer universidade quase ninguém quer trabalhar com som. É uma coisa fundamental, só acrescenta no filme que a gente precisa que seja bem trabalhada. Já tem estudo que se o áudio não está bom as pessoas param o vídeo antes, então nessa era digital as pessoas estão ali, estão com o dedinho nervoso. Esse áudio precisa ser pensado, nos meus filmes eu tento trazer isso. A gente pensou essa paisagem: Tem carro, de carro de ovo, tem carro vendendo picolé, tem hora que as crianças passam gritando. No “Desculpa...” tem isso. O desafio era interromper o silêncio. Todo ruído era bem-vindo, o ruído do ambiente, era trazer o som do trem, era trazer o som da rua. (Thayná Ivo, 23/03/2021).

_____ “Essa questão do som, só pra lembrar, porque é importante o silêncio, porque é para a questão da continuidade. A gente está gravando a cena e vem o som externo, depois esse som vai parar e não vai continuar. Tipo o carro do ovo vai passar e não vai continuar a gravação inteira. Então quando a ente for montar vai dar o erro, vai passar em cima da fala do ator. Então assim ainda tem essa questão de atrapalhar mesmo o áudio, a fala, o diálogo, enfim. Em vários momentos a gente tem como trazer o filme para o som. Para iluminar o documentário, a gente tem que filmar a origem do som, explicar o momento de onde vem aquele som, para trazer ele para o filme. Ou um personagem fala, se ele está quebrando a história ele tem que ser explicado de uma forma. É importantíssimo, é tão importante quanto a imagem” (Manaira Carneiro, 26/03/2021).

_____ “Eu fiquei pensando aqui: Eu ainda não tenho esse técnico de som preferido; tenho que comer muito arroz e feijão ainda. Mas eu conheço o Caio Vasconcelos, ele é muito bom. Ele participou da filmagem e eu vi o empenho, o detalhe de construir o som dali. Eu lembro que eu procurei um cantinho para não vazar o som; ele pegou a morena que era a cantora do filme, falou os três para gravar a poesia, então ele se tornou muito empenhado para não vazar. Ele tem uma formação muito interessante, ele tem um emprego, é isso eu acho o som muito importante, é qualidade, tenta levar esse som que seja de forma mais bonita para as pessoas. Em

outra filmagem a gente ficou falando a qualidade do som não está boa! A gente ficou na praça Paris, e os cachorros não paravam de latir, e a gente não tinha como ficar esperando o cachorro parar de latir. E aí sai no meio do filme assim uma cachorrada latindo. E aí depois de um tempo, pensamos deixa o cachorro, Atrapalhou, atrapalhou, mas é real, estava ali, não tem como interferir, não tem como mandar o cachorro parar ou calar a boca ou os donos tirar ele. Então assim tem que vão para além de a gente tentar ter controle. É o que mostra muito da realidade. Gravamos no parque e tinha patos, então estou tendo sempre problemas com animais, então eu disse : deixa o pato.(Risos) (Lu Rocha, 23/3-/2021).

Bacurau ganhou um prêmio na trilha sonora, e trouxe embasamentos para se pensar na formação do ouvir, e não apenas do olhar. Ficou assim:

_____Estou vendo aqui que escreveram que tinha essa máxima, que o som no filme brasileiro era ruim. Eu tinha um pouco dessa percepção. (Lu Rocha, 23/3-/2021).

_____ Acho que todo mundo tem essa percepção de que era ruim sim. A gente tem um problema sério no Brasil de formação para som. Muito difícil encontrar cursos, faculdade você aprende o básico. Quem aprende, aprende na marra, sozinho ou vai para fora estudar. Então a gente tem um problema enorme, a gente ainda está engatinhando muito no som, mas melhorou muito, muito... O som do “Bacurau” é maravilhoso (Manaíra Carneiro, 26/03/2021)

_____ “Bacurau” chegou a ser indicado ao prêmio de melhor som, agora... Acho que a gente tem uma questão também de estar muito acostumado como o som e os produtos americanos. Muitas vezes é um som completamente construído. Os atores dublam de novo e depois. O som é feito ali fole a fole, é uma coisa muito limpa, e a gente está acostumado com isso, e se você for ver, tem vários padrões que o INEP muda e tem a formação de ouvido (Thayná Ivo, 23/03/2021).

_____ Tem a questão de você ler legenda, quando você vai ler legenda, você não vai sentir falta do áudio. Esta complementando. Quando eu assisti filme sem legenda, o áudio não fica tão bom assim também não (Manaíra Carneiro, 26/03/2021).

_____ Exatamente! Tem outras questões tem até... Eu lembrei do Gabriel Mascaro, tem um filme dele que fui assistir um debate, e perguntaram para ele sobre o som. “O meu segredo é que eu dublo os meus filmes, não podia falar, eu não ia falar isso, porque brasileiro detesta os filmes dublados, mas eu dublo todos os meus filmes” E aí a fala fica toda no seu ouvidinho. Aí tem todas essas questões de como a gente faz, de como estamos acostumados a ouvir. Mas melhorou muito assim, melhorou muito. (Thayná Ivo, 23/03/2021).

E o desenho do som? O que é? Perguntei:

_____ O som tem uma decupagem igual a gente faz na fotografia. Então você tem um planejamento sonoro também. (Manaíra Carneiro, 26/03/2021)

_____ Um roteiro! Tem que ter orçamento (Lu Rocha, 23/3-/2021).

_____ Basicamente é isso. Os ruídos. Todos os ruídos que vão compor aquela cena. Se vai ser o som direto, o ruído se vai ser captado ali, ser vai ser na “pós”. Tem as duas coisas. Tem a questão tecnológica, de um modo geral, e pouco acesso na tecnologia. Até que tem grana aqui em que ir para fora. E agora com o dólar

altíssimo está pior ainda. Os técnicos que conheço penam para comprar equipamentos, são muitos caros. E também tem a questão da pós-produção. Para um tratamento de som ser bacana mesmo é um custo que as vezes o filme e a produção não têm. Não tem cronograma, não tem orçamento para fazer tudo de pós (Manáira Carneiro, 26/03/2021)

O papel das mulheres nas realizações dos filmes foi um destaque que quis dar nessa pesquisa. O “Cinema por elas” foi uma forma de homenagear e de localizar os aspectos do diverso desse cinema independente, alternativo e com uma característica voltada para o subúrbio. Encerro essa etapa com a fala e as reflexões dessas jovens que fazem história e carreira profissional no campo cinema. Interessa entender o papel delas, como artista, como agenciadora, como crítica e curadoras de processos. Interessante ouvir e registrar essas pessoas singulares, que construíram suas subjetividades; Maior felicidade foi poder trazer a reflexão histórica e social daquelas que fazem e são cinema. Questionei sobre a existência de algum estranhamento ao fazer o papel de cineastas, em filmar na rua por exemplo. E começamos a pensar essa força de atração de forma coletiva:

___ É pior dentro entre as pessoas que fazem, porque tem muita essa ideia de que mulher faz bem produção ou edita bem. Quando se vai para um lugar principalmente de direção; e agente está melhorando muito, mas ainda tem uma coisa dentro da comunidade cinematográfica. Na rua não, mas depende dos atores se estiverem acostumados e com isso na cabeça. Sinto mais dificuldades entre a comunidades das pessoas (Thayná Ivo, 23/03/2021).

___ Quando eu comecei, aos 15 anos, eu era a única mulher do meu grupo que escrevia e dirigia. As minhas outras amigas pararam na produção, na direção de arte. Então ao que estou vendo é que melhorou muito, nossa. Eu conheço muitas mulheres diretoras, muitas mesmo. Acho que daqui a pouco tempo a gente vai ter um legado bom, de bons filmes feitos por mulheres. Tem algumas que são mais velhas que abriram os caminhos: Por exemplo Maria Augusta Ramos, admiro muito os filmes dela por ser documentarista; enfim tem outras dinossauras dos nossos cinemas incríveis! (Manáira Carneiro, 26/03/2021)

___ O problema é que assim como no cinema mundial, o Cinema brasileiro apagou a História das mulheres, mas nós temos várias, que fizeram filmes com pouquíssima coisa. Eu sou apaixonada pela Teresa Trautman, ela fez um filme só, de uma mulher na ditadura; ela com 21 anos e fez um longa e assim muito legal. Tem a Helena Solberg também, documentarista. Nós temos muitas documentaristas que já fizeram e continuaram fazendo. A gente ainda tem uma produção maior e mais visibilizada de homens aqui e no mundo inteiro. Mas enquanto a gente tem aqui editais, naquele tempo que a gente tinha a ANCINE, a gente tinha começado a ter um trabalho de ir, de ter cota para mulheres nos editais para poder melhorar e embalar amis isso, já que a gente tem tantas mulheres fazendo. Eu tenho a honra de poder trabalhar com a Carla Camuratti. Então a gente tem a honra de ver uma mulher trabalhando o tempo todo, então inspira. Ela está fazendo o quinto longa dela, um documentário dela agora. É para lembrar gente, que dá para fazer (Thayná Ivo, 23/03/2021).

___ Nossa Arrasou! Foi umas das mulheres que mais fez filmes no brasil, a Carla. Agora já era é tudo nosso está tudo dominado (Manáira Carneiro, 26/03/2021).

___ Inspiração! Thayná lembrou a questão da Ancine, eu acho que deva existir mais políticas públicas voltadas para a equidade de gênero na questão do audiovisual. Porque eu vejo que no cinema independente existem muitas mulheres. Eu conheço várias; eu vejo que, não sei se por a maioria: Muitas mulheres ocupando coletivos de áudio visual, e produzindo no cinema independente. Mas assim em termos de

mulheres que captam recursos, em filmes comerciais e chegar nas grandes mídias e nas grandes produções é pouquíssima e praticamente nulo. A gente conhece pouquíssima mulheres que conseguem produzir e captar fundos para longas e filmes de grande circuito. Isso ainda é dominado por grandes produtoras, que tem homens brancos como diretores, isso ainda é muito dominado. A gente ainda está muito na espera disso no cinema independente. Por que não é ruim, a gente precisa muito assistir esse movimento, de mudança de quadro, de ocupar os lugares a direção em grandes produções. A gente precisa muito desse esforço ainda. A ANCINE publicou uma pesquisa de 2016, uma pesquisa voltada para diversidade gênero e raça dentro do áudio visual; e que mostra esses dados. Esses dados estão lá. Como a Thayná falou: as mulheres ocupam cargo de produção porque é muito visto para uma mulher por ser organizadinha, e tem um perfil próprio e vai muito para a produção; e pouquíssimas mulheres na direção. Negras ainda eram zero dentro dessa pesquisa. Então por isso que é muito importante que exista essa movimentação. Não sei se de baixo para cima ou de cima para baixo, rs.... A gente precisa que haja essa incidência de políticas públicas dentro do áudio visual. Porque ainda por cima temos que batalhar muito para ter equidade na captação de fundos. E uma coisa que fiquei pensando foi na fala de Thayná sobre inspiração: A Carla ser inspiração, e várias mulheres serem inspiração para gente. São mulheres que a gente ver acima, nossa eu quero chegar lá. Mas eu comentei outro dia que a gente precisa fazer esse exercício de olhar para o lado também, sabe? De ver a Manaíra como inspiração, vera Thayná como inspiração, de ver nossas amigas que estão em nosso lado como inspiração, sabe. Par que você posa olhar para cima e olhar para os lados também, uma rede! (Lu Rocha, 23/3-/2021).

Vocês acham que é importante chamar vocês para essa singularidade. Como fica essa questão? Perguntei a elas:

— Acho, que principalmente hoje em dia, você fazer cinema no Brasil tem que ser muito ousado. Em vários sentidos: Não é fácil, nunca foi. Fazer arte aqui, mas a gente faz. A gente tem enfrentado tempos difíceis e o horizonte ainda é difícil. Segundo que eu acho que o filme nunca sai igual. Você pode dar o mesmo roteiro para várias pessoas, mas ele vai sair diferente. Por mais que tenha estudo, e mensagens definidas é muito ponto de vista. Não existe filme parcial. É sempre um ponto de vista, é sempre uma escolha. Se você escolher ser imparcial; é um ponto de vista. Acaba sendo uma parcialidade. Você escolheu um lado, a gente trabalha com um a coisa que não tem como. Então tem sempre ali uma singularidade. Quando se fala de subúrbio; a gente é tão plural, tão diferente, tantas pessoas com profissões diferentes e visões de vida diferentes. É assim, você está num domingo em casa, o seu vizinho do lado está ouvindo gospel, o outro está ouvindo funk, o outro está ouvindo música eletrônica. Então já tem uma singularidade aí em ser suburbano. Essa gente que veio de vários cantos para povoar esse território que se criou aqui. Por mais que a gente tenha muita coisa em comum cada um vai pensar o lugar de um jeito, cada um vai falar de um jeito (Thayná Ivo, 23/03/2021).

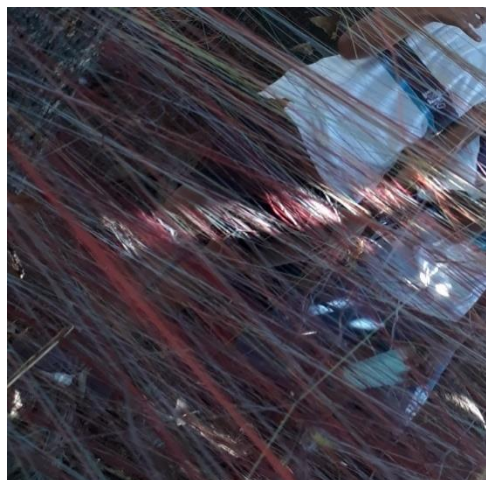
— Acho que essa singularidade é uma forma de resistir o capitalismo. Porque o capitalismo concentra. A gente tem um grande centro urbano que as pessoas da zona oeste e da zona norte vão para lá. Ao invés de a gente ter vários centros urbanos na cidade. Isso tudo acaba tirando a autoestima da pessoa, da relação dela com o bairro. Tem bairros na zona oeste que são praticamente dormitórios. Eu já morei 6 anos em Padre Miguel, e tinha vizinho que só ia para dormir, porque a semana toda tinha que sair 5 horas da manhã. E voltava 10 horas da noite. Então a sua experiência com o bairro acaba se diluindo por causa desse sistema muito doído. Então quando a gente traz essa singularidade, a gente potencializa a autoestima e ressignifica essa relação com o lugar. Tudo é feito para isso: a coleta de lixo não é boa, a falta de água, etc. Para a pessoa no final das contas não negociar seu salário e continuar a ser explorada. (Manaíra Carneiro, 26/03/2021).

— É uma questão de direito a cidade. Trabalhar, dormir a e acordar. Você tem poucas oportunidades de lazer, poucas oportunidades de atividades culturais, você tem um sistema muito duro com quem tem relação com a periferia ou nessas questões. A gente tem as nossas açõezinhas paliativas, tentando melhorar, mas ainda é uma questão da forma de se pensar a cidade. Acho que teve um movimento muito grande de subarnização toda tiraram as coisas, a gente tinha muitos cinemas de rua; hoje em dia só tem os cinemas nos shoppings e todos hegemônicos, só passam aquele tipo de cinema (Thayná Ivo, 23/03/2021).

_____ *E sai desse lugar de ativismo de cinema e da produção independente do coletivo. O movimento cineclubista tem muito essa efervescência de ficar todo mundo junto e debater e levar esse olhar crítico para as obras midiática. O singular é uma questão do olhar e da percepção. Tem uma frase do Roberto da Matta que diz que olhar é fazer esse exercício de tirar o que é familiar do que exótico e retirar do exótico o que é familiar. Então a gente tem que fazer esse exercício de repente ter um estranhamento do que é familiar; para a gente tentar para ver se tem diferença na língua (Lu Rocha, 23/3-/2021).*

APÊNDICE C – Outras ilustrações

Figura 42 – Alinhados



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)

Fonte: A autora, 2018.

Figura 43 – Banners, convites, certificados – Zona Oeste Afetiva e Singular



Fonte: A autora, 2020 e 2021.

Figura 44 – Marialva Monteiro



(a)

(b)

Fonte: A autora, 2021.

Figura 45 – *Making of* de “Pandemônia”

Fonte: A autora, 2020.

Figura 46 – *Making of* de “O pop star nas estrelas”



(a)

Fonte: A autora, 2020.



(b)

Figura 47 – Os cineastas-amigos



Fonte: A autora, 2020.